



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e civiltà
dell'Asia e Africa
Mediterranea
(LM-36)

Tesi di Laurea

Sinitico o vernacolare?
Lo shiroku benreibun, una questione di stile

Relatore

Ch. Prof. Edoardo Gerlini

Correlatore

Ch. Prof. Giulia Baccini

Laureanda

Claudia Marigonda
866807

Anno Accademico

2022 / 2023

Indice

要旨.....	4
Introduzione	7
I. La legittimazione del sinitico fra ieri e oggi	7
II. Domande e obiettivi di ricerca	11
III. Struttura dell'elaborato	15
IV. Metodologie di ricerca.....	18
V. Stato dell'arte.....	20
VI. Breve nota terminologica	23
1. Le origini del <i>benreibun</i>: dallo stile parallelo (<i>pianwen</i>) allo stile classico (<i>guwen</i>).....	25
1.1 Denominazioni dello stile	25
1.2 Le ipotesi sulla formazione del <i>benreitai</i> : aurale o stadiale?	26
1.3 Dalla protostoria agli Han: la legittimazione rituale-religiosa.....	27
1.4 Dagli Han alle Sei Dinastie: la prosodia tonale e il processo di composizione.....	30
1.5 Il <i>benreibun</i> durante i Tang: prefazioni alle raccolte poetiche e la metalinguistica della composizione	32
1.6 Il <i>benreibun</i> durante i Tang: la dimensione giuridica e l'autonomia del campo letterario	34
1.7 Critiche al <i>benreitai</i> : le dinamiche di potere dell'esame imperiale e la corte dei Tang	36
1.8 Il <i>guwen</i> : movimento classicista e i suoi autori	38
1.9 Le ragioni dietro la permanenza del <i>pianwen</i> e la scomparsa del <i>guwen</i>	40
1.10 Il <i>benreitai</i> nell'epoca dei Song del Nord: il resoconto di Zhuzi e la critica agli altri stili	42
1.11 Da dove nascono e come si formano gli stili? La relazione fra potere, capitale e stili di composizione	46
2. L'arrivo del <i>benreitai</i> in Giappone e la sua ricezione: la prefazione del <i>Kojiki</i> (712) ed esempi precedenti.....	48
2.1 Sinitico e vernacolo giapponese come sistemi di potere a confronto	48
2.2 Il <i>benreibun</i> prima del <i>Kojiki</i> : i <i>kinsekibun</i> e la coscienza letteraria dei giapponesi	49
2.3 Il confronto con il continente e l'importazione del concetto di "campo letterario"	52
2.4 La missiva di Yamatai e l'interazione fra <i>benreitai</i> e <i>kundoku</i>	53
2.5 Ipotesi sulla composizione del <i>Kojiki</i> e la sua "leggibilità".....	56
2.6 La prefazione del <i>Kojiki</i> : caratteristiche prosodiche.....	58

2.7 La prefazione del <i>Kojiki</i> : analisi delle caratteristiche lessicali e sintattiche attraverso il kundoku	60
2.8 La legittimazione del <i>Kojiki</i>	62
2.9 Uno stile fra sinitico e vernacolo	64
3. I manuali di composizione del periodo Heian per la creazione di una doxa nel campo del sinitico: <i>Bunkyō hifuron</i> (ca. 820) e <i>Sakumon daitai</i> (ca. prima metà X secolo), due manuali a confronto	66
3.1 Kanbun e wabun alla corte di Heian: un diverso tipo di legittimazione	66
3.2 Il sistema educativo della corte e l'istituzione della doxa della prosa sinitica in Giappone	67
3.3 I contributi di <i>Bunkyō hifuron</i> alla costruzione della doxa	70
3.4 <i>Bunkyō hifuron</i> ed il dilemma dell'ideale di compositore di prosa sinitica in Giappone	73
3.5 <i>Bunkyō hifuron</i> e la tendenza alla categorizzazione	75
3.6 <i>Sakumon daitai</i> e il nuovo paradigma di manuali per la composizione in sinitico	77
3.7 La semplificazione delle categorie e l'uso degli <i>shikichō</i> in <i>Sakumon daitai</i>	79
3.8 Gli effetti della rivisitazione del processo compositivo in sinitico nel campo letterario giapponese	82
4. Creare e sciogliere i parallelismi: il caso del <i>Jikkinshō</i> (1252).....	85
4.1 La narrativa buddhista in sinitico fra Cina e Giappone	85
4.2 I <i>diangu</i> : allusioni o metafore?	86
4.3 Breve storia delle norme bibliografiche e dei materiali di consultazione nel Giappone antico e medievale	89
4.4 I cambiamenti socio-politici alla fine del XII secolo ed il nuovo studioso di sinitico del periodo Kamakura	90
4.5 La struttura narrativa dell'allusione: esempi da <i>Ersishi xiao ji</i> (prima metà XIV sec.)	92
4.6 Lo stile del <i>Jikkinshō</i> : fra wabun e <i>benreitai</i>	96
4.7 L'allusione nel <i>Jikkinshō</i> : confronto fra manuali	99
4.8 La narrativa buddhista e la legittimazione dello stile parallelo nel periodo tardo antico e medievale	101
5. Il <i>benreitai</i> nel Giappone e nella Cina “moderni”: le edizioni kun'yaku e la ricerca del parallelismo in <i>Tsūzoku sangoshi</i> (1882).....	103
5.1 Il <i>benreitai</i> dagli Yuan al XVII secolo: legittimazione perduta o autonomia ritrovata?	103
5.2 Il <i>benreitai</i> durante i Qing: la ricerca dell'”essenza” del <i>pianwen</i>	106

5.3 Atteggiamenti nello studio e nella fruizione del sinitico in Giappone nel periodo Tokugawa: fra sinofobia e sinofilia.....	108
5.4 Il panorama editoriale del periodo Tokugawa: edizioni kundoku e kun'yaku.....	111
5.5 I grandi romanzi classici: storia di una travagliata ricezione.....	115
5.6 Da <i>Sangokushi</i> (ca. III sec.) a <i>Sangoku engi</i> (ca. XIV secolo): una storia per tutte le epoche?	117
5.7 <i>Tsūzoku sangoshi</i> (1882): caratteri generali.....	120
5.8 Alla ricerca del parallelismo in <i>Tsūzoku sankoku engi</i> : confronto con <i>Sanguo yanyi</i>	121
5.9 La costruzione della nuova identità nazionale attraverso lo stile.....	124
6. Conclusioni, limiti e sviluppi futuri.....	126
6.1 Il <i>benreitai</i> e lo stile come strumento di potere nell'analisi post-modernista dell'antichità.....	126
6.2 Superare i binarismi e gli essenzialismi nello studio del sinitico attraverso il confronto critico	129
6.3 Individuo, società e cultura di riferimento: il parallelismo come veicolo del cambiamento socio-politico	131
6.4 Limiti e sviluppi futuri della ricerca	133
Bibliografia	137
Fonti secondarie	137
Fonti primarie.....	147

要旨

昔の中国の周朝時代(1046 a.C.-256 a.C.) から今日まで伝わってきた「四六駢儷体」、又は「駢文」(pianwen) という伝統的な創作文体は何によって正統されていたか？ どうして古代と近代の中国と日本の作家はいつも、歴代史、詩集の序、檄文等を書いていたとき、駢儷体を使わなければならなかっただろうか？ 駢儷体の三つの修辞を通して、作家は権力を得ることができた。その修辞は対句、四字又は六字の構造と平仄である。それに、典故も用いられた。文体が唐朝時代(618-907) に非常に盛んになり、宋朝時代に古文運動(guwen) の作家から批判されても、倒すことが不可能であったのはなぜだろうか？

更に、日本の四六駢儷文の名作「古事記」(712) の序が編集された前でも、漢文訓読を利用して駢儷体を書くことができた。そして、日本でも長い間、四六駢儷は日本の漢文文学に深い影響を及ぼした。だが、この文体で散文を執筆するとは、作家が自分のアイデンティティを考えなければならないようであった。なぜかという、漢文は漢字文化圏(中国、日本、韓国、ベトナム等) の歴史、哲学、宗教、政治にも密接なつながりがある。でも、作家が自分の考えを述べると、駢儷体の方で政治や社会の領域にエンゲージしかなかった。やはり、パワーのアンバランスが当たり前である。

漢文文学の中の権力関係を説明するために、ピエール・ブルデュー(Pierre Bourdieu (1930-2002) のフィールド理論を基本として、駢儷体の歴史を検討すると思う。これは、週・漢朝時代の儀式的正統性をはじめ、19世紀の日本に至る広い範囲の研究である。様々な正統性の本来があって、作品にもドクサがそれぞれ違うことが見える。作品の創作過程も、その結果も、年代や場所によって違うのである。作家の目的は資本を得ることであった：中には、昇任、賛成、経済的で、象徴的な資本もあった。だが、漢文文学のフィールドが自律的なフィールドではなかった。その結果、社会的な構造が入り、バイナリ定義も多く生まれた：例えば、「日本 - 中国」、「秩序 - 乱れ」、「漢文 - 中国語」等。

特に、危機や政治の不安定の時代で、その権力者の影響は非常に重くなって、本質の得方も変わらなければならなかった。駢儷文の目標はその変更をさせることであった。だから、駢儷文の作品でその変更の結果も見ることができると思う。そのため、各時代の駢儷体を用いた名作を読み、パワー関係をフィールド理論で理解し、文学と政治と社会のつながりが明らかになる、というアプローチを決めた。

第 1 章は古代と中世中国が中心で、駢儷体の本来を検討する。五経と四書の駢儷文の創作過程は口頭であるか、段階的な過程であるか？科挙の成立で、政治家を目指す人々が駢儷体を勉強して創作した。一番文化に豊かな時代の唐朝、王勃(650-676)の「登洪府滕王閣序」が完璧な対句の例になった。逆に、宋朝時代の古文運動が駢儷体の軽薄さを批判して、もっとシンプルな文体を押し出した。

第 2 章は古代と奈良時代(710-794)の日本。まず、金石文を見て、日本人の駢儷体の理解力がわかる。特に、邪馬台国の手紙でも、訓読を利用して特別な対句が出て来る。「古事記」の序でも訓読が平仄とインタラクションし、中国のぜんぜん似ていない駢儷文の例になる。日本人の作家は駢儷体が理解できなかったことも、読めない古事記というミズを解けるつもりである。

第 3 章に平安貴族が主人公：どうやって駢儷体と作文の技巧を学んでいたのかを説明する。日本の漢文散文文学のフィールドのドクサとノモイを制作するため、2 枚の創作マニュアルを分析する。空海の「文鏡秘府論」(約 820)と「作文大体」(約 10 世紀)を比較し、駢儷体の書き方と文学に対する態度も違うであった。文人階級の構造もこのように生まれた。

第 4 章で、鎌倉時代(1185-1333)の戦争と不安定の中で、武士がとにかく漢文文化を習わなければならなかったが、典故の理解が段々と衰えていた。どうやって勉強すればいいのであろうか？新しい資料で、簡単で和文で書かれた「十訓抄」(1252)が駢儷体で説話と儒学故事で若者に道徳を教えた。

最後に、第 5 章で中国に戻って、元朝時代(1279-1368)に駢儷体が正統性を失いつつあり、朝廷がこの文体を無視したからである。だが、消えたわけではない。18 世紀に、やっと新しい研究のおかげで、駢儷体の興味が覚醒された。この時代の学者が文体の本質を探し、威信の理由をその評価に基づいた。日本に、清朝の弱化のニュースと共に、印刷技術開発が駢儷体の名を平民に広げ、その「中国」と「唐土」の差が誕生した。それに答え、徳川時代に(1603-1868)古南文山と咸唐題庫という編集局が白話小説「三国演義」(1522)に基づいた駢儷体訓役版「通俗三国志」(約 17 世紀)を出版し、日本の読者がいかに駢儷体のリズムが好みになったことを気づける。

本研究では、文体の社会的な役割に注意すべきだと思う。作家と読者が駢儷体の魅力を自分のアイデンティティの一部にし、世界を読んだというイメージで、権力と名称をだけではなく、社会的な変更を動かした。

Sinitico o vernacolare? Lo *shiroku benreibun*, una questione di stile

Introduzione

I. La legittimazione del sinitico fra ieri e oggi

La coscienza linguistica di ogni individuo si manifesta nei sistemi linguistici tradizionali¹ non solo attraverso l'applicazione di modalità familiari di comunicazioni quali la lettura, la scrittura, la vocalizzazione e l'ascolto, ma anche attraverso la capacità di riconoscere la propria lingua "nativa". Questa capacità è influenzata dai significati assegnati a suoni diversi e grafemi diversi (Gordon, 2009:447). Questa distinzione qualitativa fra i differenti significati viene imposta - non è insita nei suoni e nei grafemi in sé - ai membri di una comunità di parlanti, che attraverso la percezione accentuata di differenze può identificare se stessa e stabilire le proprie relazioni con comunità di parlanti di lingue diverse (Kramsch, 1998:5), arrivando ad insediarsi nell'identità dei singoli parlanti. Un caso particolare riguarda però le lingue che utilizzano alfabeti logografici, in cui la vocalizzazione o lettura dei logogrammi viene decisa arbitrariamente e non secondo una corrispondenza più o meno consistente fra foni e fonemi: l'esempio più lampante è quello delle lingue appartenenti a quella che dagli inizi del Novecento viene definita la sfera di influenza ed utilizzo dei caratteri sinitici o Sinosfera (Wang, 2002:322). L'adozione non coercitiva dell'utilizzo dei caratteri logografici sinitici – *kanji* 漢字 in giapponese, *hanzi* 汉字 in cinese, *hanja* 한자 in coreano – si è mantenuta rilevante per la produzione culturale fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale nel caso del Giappone, ed è ancora utilizzata negli anni recenti in determinati ambiti, come quello medico, giuridico ed artistico in un'area dell'Asia orientale i cui confini non combaciano perfettamente con quelli geo-politici odierni. Questo patrimonio condiviso contiene ancora oggi numerosi elementi di coesione linguistica e culturale, tanto che in determinate situazioni è difficile associarla con esattezza ad uno stato, un popolo o una lingua specifica: accantonando il linguaggio tecnico o specialistico, caliamoci in una situazione di vita quotidiana per un abitante di un qualsiasi popolo della Sinosfera che possa farci da esempio dell'ubiquità dei logogrammi sinitici. Se proviamo ad acquistare un biglietto di felicitazioni per un buon anno nuovo, notiamo come l'augurio *jǐn hè xīn nián* 謹賀新年 (felicitazioni per il nuovo anno) compaia sugli scaffali dei venditori localizzati sia in Cina che in Giappone che in Corea. Nel secondo Paese il composto logografico viene letto come *kinga shinnen*, con il significato di *atarashii*

¹ I sistemi linguistici tradizionali sono quelli costituiti da convenzioni di regolarità che ogni utente di quel determinato sistema si aspetta che i destinatari dei messaggi all'interno dello stesso sistema rispettino per capirsi a vicenda attraverso i medium – orale e scritto – della comunicazione. Sistemi linguistici non tradizionali includono il braille, le varie lingue dei segni e il tadoma (comunicazione tattile). Per una descrizione più approfondita sul funzionamento dei sistemi linguistici tradizionali si veda SCHMID, Hans-Jörg, 'Understanding the process of conventionalization', *The Dynamics of the Linguistic System: Usage, Conventionalization, and Entrenchment*, Oxford Academic, 2020.

nen wo tsutsushinde yorokobu 新しい年を謹んで賀ぶ (con umiltà auguriamo la gioia dell'anno nuovo). In Corea si applica la stessa regola con *kunha shinnyon* 근하신. L'aspetto logografico ed il significato del biglietto saranno uguali. Tutti e tre gli ipotetici destinatari capiranno al volo la nostra intenzione di congratulazioni, anche senza il bisogno di vocalizzare i logogrammi nella loro lingua: ma non è possibile augurarsi “buon anno” anche attraverso le lingue vernacolari invece di utilizzare il sinitico? In giapponese esiste ed è utilizzato ampiamente anche *akemashite omedetō gozaimasu* あけましておめでとうございます, in cinese standard o *putonghua* 普通话 abbiamo *xīn nián kuài lè* 新年快乐 ed in coreano *saehae bok mani badeuseyo* 새해복 많이 받으세요. Non solo il messaggio trasmesso è identico, ma anche il livello del linguaggio relazionale rimane del tutto intatto. Tuttavia, se consultiamo il manuale elettronico *Fude Gurume* 筆グルメ (Gourmet del pennello, 2023)² sulle modalità di scrittura di una cartolina di auguri, ci viene espressamente detto che la dicitura 謹賀新年 è più indicata da utilizzare con i propri superiori (*me ue no hito* 目上の人) ed è più “gentile” perché nei kanji è incluso il “rispetto” (*keii* 敬意).³ Il manuale applica lo stesso ragionamento anche a *kyōga shin'nen* 恭賀新年 (in cinese *gōng hé xīn nián*). La mia domanda è questa: questa “gentilezza” e questo “rispetto per i superiori” sono quindi insiti nei logogrammi stessi? Da cosa si sono originati? Sono sempre esistiti all'interno di essi o sono stati “inseriti” nei logogrammi da qualcuno? E a che scopo? La gentilezza ed il rispetto non sono però le uniche etichette ad essere ipoteticamente insite non solo nei logogrammi stessi, ma anche nella concezione storica, sociale e culturale derivata dal patrimonio culturale sinitico ereditato nei secoli dai popoli della Sinosfera insieme ai logogrammi: la studiosa Sakaki Atsuko ha individuato l'intellettualismo, l'astrazione, la mascolinità, il rigore e la tradizione fra le principali metafore binarie con cui i giapponesi sin dal periodo Heian (794-1185) descrivevano *Zhongguo* 中国, il “paese di mezzo” di cui erano stato tributario (cit. in Denecke, 2008:360). Dall'altra parte del binario vi era il Giappone, con i suoi alfabeti sillabici (hiragana e katakana) e i suoi modi di scrivere, considerati sentimentali, femminili, frivoli e docili (*ibid.*). Questi appellativi sono definibili come categorie non marcate. La definizione di linguaggio marcato e non marcato (*marked e unmarked language*) si rifà agli studi di pragmatica del linguista Geoffrey Neil Leech (1936-2014). I termini marcati hanno subito dei cambiamenti ed esprimono un significato diverso da quello originale. I termini non marcati invece mantengono una connotazione ambigua ed

² Questo manuale elettronico per la scrittura di cartoline e biglietti di auguri stagionali e/o per occasioni specifiche prodotto dallo sviluppatore © Fujisoft Incorporated si classifica al settantasettesimo posto nella classifica dei 100 software più venduti su Amazon Japan. Si tratta quindi di un prodotto relativamente richiesto dagli utenti.

³ “Shirazu ni tsukatteiru shika shinnen no kotoba no imi to wa?” in *Fude Gurume*, © Fujisoft Incorporated, 2016. 知らずに使っている謹賀新年の言葉の意味とは？ 筆ぐるめ、株式会社富士ソフト、2016. <https://fudegurume.jp/fgw/katsuyou/manner/nengakingashinnen.html>. Ultimo accesso: 4 giugno 2023.

abbracciano diversi significati all'interno del medesimo termine (Leech, 2016:76). Come abbiamo appena visto, la connotazione può essere sia positiva che negativa, anche all'interno della stessa etichetta. La "rigorosità" del sinitico, per esempio, è una cosa moralmente buona o cattiva? Nel campo della *theory*, le categorie non marcate possono nascondere significati arbitrari e gerarchie non apparenti senza un'analisi non strutturalista; nel caso preso in esame, esse si caricano di significati alterizzanti⁴ e razializzanti anche qualora l'utente delle categorie non insinui tali significati. Ci potrebbe sembrare quindi che il sinitico sia superiore al vernacolo giapponese scritto (*wabun* 和文) proprio per la sua natura logografica, raccogliendo tutti i termini di "rigore", "ordine" e "rispetto" sotto il medesimo ombrello di "cinesità" contrapposta alla "giapponesità", spostando il dibattito su entità percepite come atemporali ma allo stesso tempo artificiali come quelle della classe, stato e nazione. Quest'ultime si appellano chiaramente al senso di appartenenza identitaria dei suoi fruitori. Siccome la composizione, la lettura e l'ascolto di materiale scritto letto ad alta voce sono un atto di performance, in cui il significato ultimo è pianificato (Kristensen e Claycomb, 2009:192), ossia non esiste nei grafemi in sé, l'utilizzo intenzionale o inconscio della lingua sinitica e della sua veste logografica comprendeva un tacito consenso alla consolidazione e alla concretizzazione di queste categorie, che da stereotipi, come li chiameremmo oggi, si fanno fatti e regole. Gran parte della corpus di scritti in *kanbun* 漢文, l'iterazione associata al Giappone dell'uso dei sinogrammi secondo la grammatica del cinese classico (*wenyan* 文言), comprende materiale pensato per la proiettare l'individuo nella sfera pubblica: anche generi come la poesia in sinitico (*kanshi* 漢詩) ed in seguito il romanzo avevano questo scopo, proprio come le cronache, gli scritti confuciani e daoisti, i documenti legali, i manuali e i trattati tecnici, etc. Ripensiamo all'esempio del biglietto di auguri: perché non convertire le istanze vernacolari in kanji per portarle allo stesso prestigio della frase in sinitico attraverso l'ingegnerizzazione inversa? Per esempio, *akemashite* 明けまして può essere convertito parzialmente in kanji. Questa operazione non garantisce tuttavia all'espressione di raggiungere il medesimo prestigio di 謹賀新年 all'interno del manuale di compilazione di cartoline e biglietti: non solo non vedrebbe lo stesso numero di vendite di un biglietto con l'espressione sinitica, ma non verrebbe nemmeno apprezzata dal destinatario allo stesso modo, che non rivede le qualità di "rispetto" e "gentilezza" all'interno di essa. Questa remunerazione fisica (conferimento di premi materiali o denaro) o simbolica (conferimento di approvazione da parte dei propri pari, avanzamento

⁴ L'alterizzazione (o *othering*) consiste nella costruzione "[del]la nostra identità tramite la scissione "noi-altro" al fine di "il senso di vuoto dell'anonimato ed una crisi identitaria e depressiva" (Nusca, 2020). Nel nostro caso, vedremmo come questo meccanismo si attivi nell'ambito sociale di tutte le epoche della storia sino-giapponese: ciò può prendere la forma dei letterati della corte di Heian, che separano volutamente loro stessi dalla massa appellandosi alla loro sensibilità di apprezzare le belle lettere, o dei lettori giapponesi alla fine del XIX che consumano letteratura sinitica per ignorare la situazione di disordini politici e diplomatici che stava vivendo la Cina.

di rango o posizione, inserimento in raccolte o antologie) dedicata a chi crea o fruisce di un bene artistico è detta anche “legittimazione”: se non nei logogrammi in per se stessi, da cosa deriva la *legittimazione* di questa frase in sinitico in quattro caratteri? Ci deve essere dunque un qualcosa che è insito in essi. Il sociologo e filosofo Pierre Bourdieu (1930-2002) definisce come “dispositivi di giustificazione dell’ordine esistente” (citato in Paolucci, 2002:12) questi elementi in grado di spostare il prestigio fisico o simbolico – lui lo chiama “capitale”. Questo capitale passa dalle mani dell’autorità che dispone della facoltà di scegliere cosa è legittimato e cosa no alle mani degli *agenti* nel campo letterario, ossia chi acconsente di provare ad ottenere la legittimazione secondo queste regole (*nomoi*) dettate dall’autorità. L’insieme di queste *nomoi*, la *doxa*, si modifica nel tempo e nello spazio per assecondare le ridistribuzioni di capitale: le modifiche alla *doxa* si ripercuotono sui valori e sul canone letterario di uno spazio simbolico di autori-produttori accomunati dalla credenza nella medesima; lo spazio immaginario è detto *campo*. Questo campo esiste non solo nella modernità, ma sin dall’antichità in cui il sinitico si era formato ed era utilizzato ancora più di oggi. Nel nostro caso, quali sono gli elementi del campo del sinitico letterario che hanno permesso agli agenti del periodo pre-moderno (prima del XIX secolo) - i poeti, i compositori, gli artisti, i letterati di ottenere capitale e legittimazione da parte dell’autorità ai quali sottostavano? Vari autori hanno provato a dare una risposta a questa domanda, cercando di individuare il collante ideologico universale fra tutti i popoli che hanno usato il sinitico nel corso della loro storia per comunicare in maniera manifesta la loro appartenenza alla Sinosfera: alcuni esempi includono la dottrina (neo)confuciana (Saitō, 2021:38-9), la struttura diplomatica sinocentrica *hua-yi* 華夷 (efflorescenza-barbari) (Kornicki, 2018:5), il canone dei testi buddhisti tradotti in sinitico dal sanscrito (Kin, 2021:16). Tutti questi costrutti politico-religiosi avevano lo scopo non solo di creare una comunicazione interculturale fra Corea, Cina, Giappone, Vietnam ed altri popoli non associabili a nessuna nazione odierna (come i Mohe, i Jurchen o i Kithan), ma di veicolare anche quelle iniziative significative che apportassero benefici nell’ordine socio-politico in cui operavano i loro fruitori. Mentre tutti questi contributi sono estremamente validi per spiegare come la cultura sinitica influenzasse l’aspetto storico-morale, politico-internazionale e rituale-religioso, io ritengo che bisognerebbe innanzitutto cercare questi “dispositivi della legittimazione del sinitico” all’interno delle composizioni in sinitico stesse, non badando troppo al loro contenuto ma al modo in cui erano scritte – con quali grafemi? – e composte - con quali tecniche e regole per la composizione? Come nel caso del nostro biglietto in sinitico, le composizioni nell’antichità non venivano mai scritte con la sola priorità della praticità o immediatezza nel trasmettere il messaggio: perfino i popoli come i giapponesi e i coreani che già possedevano un loro vernacolo prima di cominciare a scrivere in sinitico lo avevano percepito, sin dalle origini. Vi era un elemento nella *doxa* della composizione di opere in prosa pensate per il consumo a fine sociale o

politico in grado di elevarne non solo il contenuto, ma lo stesso uso dei logogrammi e l'autore disposto a cimentarsi nell'apprendimento e nell'applicazione delle nomoi del campo. Sto parlando del parallelismo 对句 (*tsuiku* o *duiju*), in particolare nell'uso mirato di questo espediente retorico per comporre pezzi di prosa in sinitico in uno stile multiforme e multiuso, chiamato *shiroku benreibun* 四六駢儷文 (stile parallelo in quattro o sei sillabe) o *benreitai* 駢儷体.

II. Domande e obiettivi di ricerca

Perché scegliere il *benreitai* e la prosa ornata come fulcro della ricerca sui meccanismi della legittimazione nella Sinosfera? Innanzitutto, perché si tratta di uno stile le cui origini e sviluppo seguono quelli della lingua sinitica: a partire dalla sua origine dalle iscrizioni rituali durante il regno della dinastia Shang (1675 a.C. - ca. 1046 a.C.) risalenti al primo millennio a.C., esso assorbe le nomoi di diversi campi al di fuori di quello letterario: quello fonologico, quello religioso con i Classici e soprattutto quello politico-sociale, attraverso l'istituzione dell'esame civile per accedere alle cariche di palazzo 科举 (*keju*). Lo scopo era quello di adattarlo ai cambi del potere dinastico e mantenerlo rilevante. Questa caratteristica fa sì che il campo della composizione in sinitico, compresa quella in *benreitai*, fosse continuamente influenzato dalle nomoi di altri campi: il risultato è che le *prese di posizione*, ossia le decisioni degli agenti con impatto concreto nel campo, non ci appaiono mai come “disinteressate” o “genuine” – chiamasi *arte per l'arte*, perché guidate dalla ricerca di capitale sotto forma dell'approvazione da parte delle autorità in questi altri campi esterni a quello letterario: Bourdieu definisce l'indicatore di queste influenze esterne sul risultato e sul processo della composizione come l'*autonomia* di un campo di produzione artistica. Il contrario di questa indipendenza del campo è invece l'*eteronomia* – in cui le nomoi di altri campi penetrano in quello letterario. Queste interferenze nella produzione artistica, che secondo la critica dovrebbe essere sempre pura e disinteressata, gli lasciano “l'autorizzazione a svilire tutto ciò che supera la comprensione e a condannare tutte le imprese letterarie che mettono in discussione le disposizioni etiche che riguardano i loro giudizi” (Boschetti, 2013:110): vale dunque la pena analizzare questo stile di composizione 文体 (*buntai* o *wenti*) anche se l'occhio critico moderno potrebbe individuare un sistema di potere basato sull'oppressione di chi non rispettava le nomoi e sulla cancellazione di tentativi alternativi di ricercare capitale al di fuori di questi stilemi? Oltre al *benreitai*, sono esistiti altri stili di composizione in prosa in sinitico: fra essi menzioniamo nel primo capitolo lo stile classico (*guwen* 古文) e lo stile Xikun (*xikunti* 西昆体), nati nel periodo di transizione fra la dinastia Tang (618-907) e quella Song (970-1279). Cosa gli mancava per raggiungere il prestigio dello stile parallelo? Osserveremo infatti come la legittimazione non sia una forza immutabile che agisce in maniera uniforme nel corso dei secoli e una volta ottenuta sia inalienabile. Durante i passaggi di

potere non solo fra le varie dinastie, ma anche nei momenti di crisi interna nello stesso regno e dal XVI secolo di crisi internazionale, i compositori dovranno mutare non solo le proprie caratteristiche personali ed il proprio percorso educativo – detto l'*habitus*, ma anche sostituire i mezzi per garantire l'accesso alle conoscenze per l'acquisizione di maestria nell'uso degli espedienti retorici: l'obiettivo dei compositori, che erano spesso anche amministratori, politici ed educatori, era sempre quello di preservare l'ordine oppure di farlo cambiare in ciò che percepivano come un miglioramento sociale e politico. Come ho fatto notare all'inizio, i manuali per la composizione in sinitico dal carattere tecnico pervenutici dall'antichità ci espongono non solo il risultato auspicabile da ottenere una volta scritto il componimento, ma i passaggi intermedi ed i ragionamenti giustificati dalla doxa per raggiungerlo. Nel caso preso in esame del Giappone, la diversità di tecniche compositive si traduce in prosa parallela molto diversa da quella composta nel continente: tentativi come la prefazione del *Kojiki* 古事記 (Una storia di antichi eventi, 712), analizzata nel secondo capitolo, dimostrano come la doxa del campo del sinitico letterario fosse sensibile anche alle influenze del vernacolo. Due manuali di composizione risalenti al periodo Heian, *Bunkyō Hifuron* (Specchio della scrittura e tesoriere di espressioni rare, ca. 820) e *Sakumon daitai* (Fondamenti della composizione, ca. prima metà X secolo), una volta messi a confronto come ho fatto nel terzo capitolo, ci rivelano come la doxa fosse radicalmente cambiata nel giro di circa un secolo, ma permettesse comunque ai letterati giapponesi di comporre versi e prosa pienamente legittimati dalla corte imperiale. Ci viene inoltre istintivo domandarci se fosse possibile ottenere la medesima legittimazione anche attraverso l'integrazione di tecniche complementari all'uso dei logogrammi nella composizione di prosa parallela: era davvero indispensabile l'uso dei logogrammi per comporre prosa parallela legittimabile? Questa questione potrebbe indurci a pensare che il vernacolo giapponese (o degli altri popoli) scritto esistesse in maniera del tutto separata dalla produzione in sinitico e fosse relegato in una serie di generi come quelli “tipicamente giapponesi” – i *monogatari* 物語, il *waka* 和歌, i *kiki kayō* 記紀歌謡, etc. e tutta la produzione sinitica presente in Giappone sia stata composta esattamente con le stesse tecniche linguistiche presenti in Cina; ma osservando meglio alcuni pezzi di prosa parallela, possiamo notare come l'utilizzo di un espediente linguistico specifico non sia stato utile solo per la lettura e la decrittazione dei pezzi scritti in *wenyan*: il *kanbun kundoku* 漢文訓読 (lettura per glosse), che ancora oggi utilizziamo, aveva un importantissimo ruolo nella mediazione fra la doxa del campo letterario cinese e quella del campo giapponese, tanto da essere insito in alcune famose composizioni sinitiche come la prefazione del *Kojiki* ma anche esempi precedenti all'VIII secolo, coadiuvando la strumentalizzazione degli altri dispositivi del *benreitai*, come l'antitesi e la prosodia tonale *pingze* 平仄 (*hyōsoku*), il cui funzionamento spiegherò approfonditamente nel primo e secondo capitolo. Ci

potrebbe anche sembrare che prima della stesura della prima opera completa prodotta in Giappone, il *Kojiki* appunto, non vi fosse uso cosciente dello stile parallelo da parte dei giapponesi: in realtà già dai frammenti trasmessi attraverso le incisioni su spade e specchi abbiamo indizi sul grado di dimestichezza con gli espedienti e sapessero che lo stile potesse offrire legittimazione: era però necessario creare una doxa, confrontando le nomoi del continente con le particolarità autoctone. Le modifiche alla doxa non avvengono tuttavia in maniera repentina, ragione per cui, osservando i due manuali citati prima, bisognerà aspettare fino al X secolo perché i giapponesi accettino formalmente il kundoku nel processo di composizione. Insieme a questa innovazione, i manuali di composizione successivi al X secolo si avvicinano alle necessità dei compositori, i dottori avviati che avevano superato l'esame imperiale di composizione, semplificando molte delle nomoi per avviare sempre più individui alle carriere politiche ed amministrative. Ricordiamo che proprio come sostiene lo studioso Kojima Noriyuki, anche la poesia in sinitico aveva una componente politica in Giappone oltre ad una artistica (citato in Gerlini, 2014:58) e dunque condivideva lo stesso spazio politico e sociale nel contesto del sinitico letterario (*literary sinitic context* o *kanbunmyaku*, 漢文脈).⁵ Quindi, data la mutevolezza della doxa nei momenti di crisi politica e identitaria e l'assenza di una legittimazione fissa all'interno dei logogrammi, possiamo aspettarci esperimenti di *benreitai* anche attraverso l'uso del wabun? Certamente. Ma, come stabilito, solo quando il sistema politico che teneva in piedi la supremazia della logografia crolla ed i nuovi fruitori di sinitico, gli attori sociali e politici del Giappone del periodo Kamakura non riusciranno più ad avvicinarsi alla doxa perpetrata dai manuali precedenti al XIII secolo: nel quarto capitolo, il particolare caso del *Jikkinshō* 十訓抄 (Dieci lezioni commentate, 1252) ci illustra come anche attraverso il wabun fosse stato possibile creare una raccolta di *setsuwa* 説話 (racconti buddhisti a scopo didascalico) in grado di rispondere alle nuove esigenze educative dei *bushi* 武士 (guerrieri e piccoli proprietari terrieri) dopo lo smembramento della corte centralizzata nel XII secolo. Fra queste, la comprensione delle allusioni 典故 (*diangu*) era una questione importante, non solo per stabilire una connessione con i testi antichi, ma per ricavarne anche le regole di condotta morale che si addicevano ad un gentiluomo istruito. A questo punto, la connessione fra l'identificazione dei compositori della Sinosfera di tutte le epoche con l'uso della prosa parallela ci appare sempre più ovvia: sappiamo però che essa prendeva diverse forme dato che dipendeva da fattori spaziali, temporali, linguistici e socio-politici specifici. Noteremo che ci sono

⁵ Saitō Mareshi (2021) conia il termine allargando la definizione di Victor H. Mair di “sinitico letterario” (Mair, 1994:707), che prima includeva solo i classici cinesi e lo studio della grammatica sinitica ed ora è esteso a tutte le pratiche cominciative – lettura, vocalizzazione, composizione, coltivazione ed argomentazione – che pertengono propriamente al sinitico. Un concetto simile è quello che Pollock aveva immaginato come la “cosmopoli del sanscrito” (*Sanskrit cosmopolis*) in POLLOCK, Sheldon. *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

state alcune somiglianze ed alcuni tentativi di imitazione – per esempio l’uso dell’esame civile per vagliare i candidati alle cariche politiche in Cina e Giappone o l’uso delle raccolte di *setsuwa* per educare la gioventù ai valori confuciani e buddhisti - ma il risultato variava sempre in base alla somma di tutti questi fattori. Ma quando e soprattutto che genere di teorie erano state usate per spiegare agli agenti il prestigio del *benreitai* e legittimarlo? All’inizio, la presunta “naturalità” dello stile era stata enfatizzata dal sistema religioso neoconfuciano.⁶ È però dal XVI secolo che gli intellettuali cominciano a domandarsi cosa effettivamente avesse garantito la sopravvivenza dello stile parallelo per oltre 1500 anni senza che esso venisse sostituito completamente nei generi relativi alla sfera pubblica, perfino quando la legittimazione da parte dell’autorità della corte era venuta a mancare con la presa di potere della dinastia Yuan (1279-1368) nel XIII secolo. Quel “qualcosa” su cui gli intellettuali cinesi indagavano è ciò che noi definiremmo l’”essenza” del *benreitai*: un costrutto vago e difficile da definire, ma capace di elevare non solo la composizione in cui viene adoperato, ma l’individuo, la sua classe sociale di appartenenza e, sempre per estensione, il suo popolo o nazione. Ma su cosa si basavano queste supposizioni? Come la definisce Bourdieu, si stava creando un’*illusione* basata su categorie non marcate, ma a che scopo? Quali disordini interni ed esterni causano questo bisogno di definire se stessi negli intellettuali-autori, in relazione ad un mondo soggetto a cambiamenti logoranti? Scopriremo che è da qui che nascono molte delle categorie binarie riferite all’uso o abuso del *benreitai* a cui ho accennato prima: ordine-disordine, rigidità-eccesso e autenticità-imitazione. Ma a queste vedremo che tramite la popolarizzazione del sinitico nella cultura di massa a partire dal XVII secolo in Giappone si aggiungeranno anche: Giappone-Cina riferito al cedere del sistema tributario sinocentrico a cui il Giappone partecipava da prima del III secolo. Familiarità-imprevedibilità, riferito ai nuovi generi, in particolare quello del romanzo classico 小説 (*xiaoshuo* o *shōsetsu*) e del suo fascino a livello commerciale nel nuovo panorama editoriale del periodo Tokugawa. Ma forse il più importante, il binarismo fra cultura sinitica-cultura cinese che non esisteva prima e si articola innanzitutto dai nuovi termini utilizzati per descrivere quel distacco ideologico fra la Cina pre-Qing e quella degli insuccessi a livello politico e internazionale nel XIX secolo: cosa spiega il passaggio da *Zhongguo* a *Shina* 支那, termine originatosi dal persiano medio ed importato in Giappone nel XIX secolo attraverso la corrente degli studi olandesi *rangaku* 蘭学 (Kornicki, 2018:13) e da cui deriva la parola “Cina”, oppure *Morokoshi* 唐土 letteralmente “territorio dei Tang”, nonostante la dinastia avesse smesso di esistere oltre mille anni prima? Possiamo trovare

⁶ La dottrina neoconfuciana 儒学 (*ruxue* o *jugaku*) come insieme dei precetti per la guida del paese verso la pace, l’armonia e la prosperità deriva dagli scritti di Zhuzi (*Shushi* 朱子, 1130-1200), il fondatore del movimento ed il primo ad organizzare lo studio del confucianesimo, in precedenza focalizzato sullo studio dei classici come singole entità, in un curriculum organizzato secondo la dualità fra mondo fisico (理, *li* o *ri*) e mondo metafisico (氣, *qi* o *ki*).

una risposta sulle origini della relazione fra stili di composizione sinitica, in questo caso sotto forma di *kanbun kundokutai* 漢文訓読体 (stile kundoku), ed identità nazionale analizzando l'adattamento di un celebre romanzo "cinese" per il mercato giapponese della fine del XIX: il processo di importazione e riscrittura di *Sanguo yanyi* 三国演义 (Il romanzo dei Tre regni o *Sangoku engi*, ca. XIV secolo), conosciuto in Giappone come *Tsūzoku sangoshi* 通俗三国志 (Cronache dei Tre Regni popolarizzate o *Tongsu sanguo zhi*, 1882) a cosa serviva esattamente? Che sensazioni doveva evocare nei suoi lettori? A quali stilemi si appellava per ottenere capitale monetario nel mercato e simbolico nella coscienza collettiva? Una volta giunti al termine del nostro viaggio, ci accorgeremo come molti dei preconcetti e delle categorie non marcate, oltre a rendere difficoltoso stilare una storia coerente e senza favoritismi dello stile parallelo e del campo letterario della composizione in sinitico in Cina e in Giappone, servano una specifica agenda utile per stilare gerarchie di potere ed influenzare il corso della storia del campo politico, sociale e culturale delle due aree.

III. Struttura dell'elaborato

Ricapitolando, l'elaborato sarà così strutturato: il primo capitolo sarà interamente dedicato alla nascita e allo sviluppo dello stile parallelo nel continente. Innanzitutto, vorrei spiegare alcune convenzioni dietro al nome sinitico dello stile e le sue denominazioni alternative. La prima concezione errata che ho intenzione di approfondire è che lo stile fosse nato da caratteristiche morfologiche, fonologiche e sintattiche insite nella lingua cinese in maniera "naturale" o "conseguenziale". Ho accennato invece al fatto che la sfera rituale entra all'interno del campo letterario sin dalla concezione dell'accostamento di logogrammi come strumento divinatorio. Il potere religioso e politico si manifesta invece attraverso la canonizzazione dei Classici confuciani nel programma dell'esame imperiale. Le influenze di altre nomoi portano ad aumentare le conoscenze metalinguistiche necessarie ai compositori per guadagnare capitale, sotto forma di avanzamenti di carriera e riconoscimenti letterari: per esempio, la prosodia *pingze* nasce proprio dalla penetrazione delle nomoi nel campo dello studio della fonologia, usata per le traduzioni dei testi in sanscrito, in quello della composizione in sinitico. Passerò poi in rassegna alcuni passaggi tratti da celebri testi che fanno uso dello stile, attraverso un'analisi sia della retorica, sia delle dinamiche di potere a cui gli espedienti erano soggetti: ho voluto scegliere esempi dai generi più emblematici – la petizione, la prefazione alle raccolte poetiche, la dichiarazione di accuse giudiziarie, nel panorama artistico-politico che copre l'arco di tempo dal II al VIII-IX secolo. Per concludere, proverò a spiegare in termini critici le ragioni dietro alla nascita del movimento di reazione allo stile parallelo, il movimento classicista, e quelle dietro alla sua rapida perdita di popolarità. Nel secondo capitolo ci spostiamo nel Giappone prima del V secolo e confuteremo invece l'idea che prima dell'arrivo di volumi dal

continente grazie alle ambascerie, i compositori giapponesi non sapessero utilizzare o apprezzare il *benreitai*. Smentiremo questo preconcetto grazie all'analisi di incisioni presenti su spade e specchi risalenti al III-V secolo. Oltre ad un discreto grado di familiarità con i meccanismi della legittimazione dello stile, ci accorgeremo che tutto quello che mancava ai giapponesi per stabilire una loro doxa nel campo della composizione in sinitico era un confronto con quelle provenienti dal continente, che fu in grado di creare attraverso la propria partecipazione al sistema tributario con la Cina e la Corea. Da qui però potrebbe sorgere un altro dubbio sull'originalità di questa doxa e sul tentativo di emulare in tutto e per tutto quella del campo dei regnanti Tang: ma l'uso del kundoku nella composizione della prefazione del *Kojiki* ed in particolare l'interazione fra tecniche compositive autoctone, come il kundoku, ed importate, come la prosodia tonale in due stili, ci rivelano molto sulle pratiche di composizione del periodo Nara (710-794) e sulle aspirazioni dei compositori dietro alla redazione delle prime cronache del Giappone. Successivamente, una volta entrati nel periodo Heian e confrontando la diversa conformazione del campo della corte giapponese e quella della corte Tang-Song del IX-X secolo, passeremo al processo della creazione di una doxa della composizione sinitica in prosa attraverso il confronto fra i due manuali sopra menzionati. Dalla catalogazione degli espedienti come i tipi di parallelismo alle regole per approcciare la composizione, fino ad una differente concezione della letteratura e della classe dei letterati del periodo, esploreremo come un cambio delle nomi riveli anche un cambio nelle modalità di composizione: un esempio è la comparsa di schemi tonali detti *shikichō* 色調 presenti solo nei manuali sinitici prodotti in Giappone, che coadiuvavano la stesura di pezzi in prosa e poesia per gli utenti del vernacolo giapponese e del kundoku nelle bozze. Da questo sistema centralizzato di produzione culturale si origina un senso di appartenenza ad una classe di possessori di una sensibilità ed un *habitus* – ossia la propensione di un agente ad orientarsi verso una posizione nel campo (Bourdieu, 2013:341) - in grado di apprezzare le lettere ornate e che attraverso di esse giustifica il proprio potere. La situazione che incontreremo invece nel quarto capitolo è totalmente diversa: dopo i disordini interni e la dispersione degli intellettuali nel XII-XIII secolo, è necessario un nuovo intervento a livello educativo per permettere ai signori-guerrieri di fruire del patrimonio storico, etico e culturale rappresentato non solo dal corpus neoconfuciano, ma anche dalla letteratura buddhista, che nel periodo di crisi che interessò il Giappone aveva ottenuto grandissima rilevanza come guida morale. Analizzando il problema specifico della difficoltà nella comprensione delle allusioni per i nuovi studenti del periodo Kamakura (1185-1333), confronteremo invece diversi tipi di risorse enciclopediche per lo studio della cultura sinitica attraverso di esse: la differenza fra i materiali di studio del periodo storico precedente e quelli adattati alle nuove esigenze educative dei *bushi*: oltre a rendere il bagaglio culturale sinitico che prima era una parte data per scontata dell'educazione degli intellettuali ad un nuovo tipo di *habitus*, esso viene

esaltato attraverso la narrativa e legittimato anche attraverso il wabun: lo stile del *Jikkīnshō* riesce a legittimare il suo contenuto imitando i parallelismi anche senza ricorrere ad un alfabeto non logografico, imitando la struttura espositiva dei classici. Prima di avvicinarci all'ultima tappa nella storia del *benreitai* nell'epoca premoderna, ritorniamo nella Cina del XIII-XIV secolo per osservare quanto la bassa autonomia del campo letterario si fosse tradotta in un'improvvisa perdita di legittimazione dello stile dopo la presa di potere della dinastia Yuan: questa sarà la prova che la produzione di prosa parallela era intrinsecamente legata alla remunerazione simbolica e politica e non esisteva come "arte pura". Questo distacco dell'arte dalla politica significò però una maggiore possibilità di sperimentazione ed anche indagine nei meccanismi della legittimazione. Durante il regno della dinastia Ming (1368-1644), anche se i generi della prosa cambiano la loro lingua e la fanno assomigliare di più al vernacolo cinese abbandonando il *wenyan*, la questione sulle origini e la diffusione dello stile si infittisce, al punto da portare ad un risveglio dello studio degli stili di composizione da parte di intellettuali di periferia: è però all'inizio del XVIII secolo, durante il regno dei Qing (1636-1912), che essi si mobilitano per cercare collettivamente una spiegazione per l'esistenza e la propagazione dello stile parallelo durante i secoli. La teoria più famosa è quella della "spiritualità" dello stile, un'essenza millenaria e immutabile che legittimava i componimenti e gli autori che lo adoperavano, screditando invece ciò che non rispettava i criteri di "ordine", "rigore" e "tradizione". Intanto, nel XVI secolo in Giappone, soprattutto nei grandi centri urbani, la diffusione della stampa e dell'alfabetizzazione aveva allargato notevolmente il numero di potenziali lettori e fruitori di cultura sinitica, portandola anche al di fuori delle scuole private e trasferendola nella vita quotidiana di quasi tutti i ceti sociali istruiti. D'altro canto, il declino dell'influenza cinese sui rapporti internazionali e la chiusura nelle politiche estere del *bakufu* avevano creato un paradigma orientalizzante ed alterizzante nei confronti della cultura "cinese", in pieno contrasto con la familiarità e la raffinatezza di quella "sinitica": si crea dunque una relazione paradossale di odio e amore, sinofilia e sinofobia nei giapponesi nei confronti dei prodotti intellettuali provenienti dalla Cina dopo il XIII sec.; la curiosità per le nuove storie composte dopo la fine delle relazioni tributarie e la ricerca di motivi e stilemi affermati per fruirne, portano gli editori come Konami Bunzen nel XVI e Kankara Taiko nel XIX secolo a sfruttare questo fenomeno per proporre al pubblico la prima traduzione-riscrittura in kanbun kundokutai di *Sanguo yanyi*, il grande romanzo classico rinominato *Tsūzoku sangoshi*. Attraverso il parallelismo, gli editori riescono a ridefinire la relazione non solo fra Cina e cultura sinitica agli occhi dei giapponesi, ma anche quella socio-politica fra i due stati all'inizio dell'epoca Meiji: si iniziano a definire gerarchie di superiorità basate sempre su queste categorie non marcate, tenute in piedi proprio dalla produzione letteraria ed editoriale di questo secolo di incertezza

a livello panasiatico, fra l'incombere delle potenze straniere e delle sconfitte ottenute da entrambe i popoli, in cui lo stile faceva da ancora in una tempesta di crisi identitaria e culturale.

IV. Metodologie di ricerca

Per scoprire le dinamiche di potere veicolate dallo stile parallelo, è indubbiamente necessario partire da un'analisi comparativa dei testi in cui esso è impiegato. Come ho già anticipato, nomi diverse producono inevitabilmente risultati poetici diversi. Tuttavia, una semplice analisi testuale comparativa farebbe emergere i quattro limiti evidenziati da Harrison (2003:213) come nodi al pettine: limitazioni temporali relative, limitazioni storico-sociali, limitazioni nei domini linguistici e limitazioni sulla "cortesia" (o "delicatezza"). Paragonare pezzi di prosa composti a distanza di secoli o in regioni diverse della stessa area geografica senza una linea critica precisa ci porterebbe a formulare giudizi di tipo valutativo sulle composizioni. Proprio come detto prima, anche la "bellezza estetica" potremmo definirla come il grado di aderenza o distacco dalle nomi, che molto spesso sono istituite come ostacoli artificiali, per stimolare la produzione ed il movimento di capitale, a discapito di realtà letterarie ed identitarie più marginali. Un esempio tratto dal primo capitolo riguarda per esempio l'esclusione dello stile Xikun dall'ottenimento di legittimazione nonostante i suoi utenti si servissero dei medesimi dispositivi dello stile parallelo. Pur trattandosi di uno stile di composizione con le sue nomi e la sua legittimazione, la veemenza con cui fu screditato già nel XII secolo ci potrebbe indurre a valutarlo come uno stile "pacchiano", "esagerato" e "non rigoroso", se paragonato però a quello parallelo. Oppure, l'insistenza degli intellettuali del XVIII-XIX secolo ad escludere in maniera arbitraria dalla definizione di stile parallelo ogni composizione che non incarnasse l'"essenza" di esso, anche se questa non era assolutamente stata definita. Possiamo quindi aggiungere un'altra faccia a questo modello comparativo per bilanciare questo traballante contrasto di prospettive limitate ad un particolare cronotopo? Possiamo studiare la classicità sinitica anche senza immergerci nelle stesse credenze e illusioni dei suoi fruitori, bloccati nel confronto del "qui ed ora"? Secondo Denecke, una realtà di questo tipo è pienamente possibile: il confronto della cultura di riferimento (*reference culture*) relativa alla storia, alla filosofia, alla mitologia ma anche alla composizione sinitica può avvenire anche al di fuori di questa bolla geografica e cronologica. Un'eccitante nuova prospettiva si apre attraverso la comparazione con altre culture di riferimento (2014:17). La mia scelta per questa analisi è ricaduta sulla cultura greca antica, anche se ho preso in parte anche spunti da quella cristiana e rinascimentale. La ragione è semplice: voglio dimostrare il ruolo di veicolo del potere svolto dal *benreitai* nello stesso modo con cui studiosi come Nagy (1990), che ha spiegato l'origine e le ragioni dietro l'ascesa dell'esametro dattilico, il verso principe della poesia epica ed elegiaca greca e latina, rimasto quasi senza rivali in questo genere fino ad oltre il XIII secolo, e Bartsch (2016), che ha

confrontato il diverso approccio all'utilizzo e all'interiorizzazione dello stesso metro dalla cultura greca a quella latina. Oltre ad essere un'occasione di dialogo fra letterature verso uno smantellamento della concezione a scatole sigillate degli *area studies*, confrontare la ricezione di questi importanti stilemi può aiutarci a trovare risposte sull'origine e lo sviluppo di questi al di fuori del paradigma di "naturalzza" o "appropriatezza" al sistema linguistico e di potere più geograficamente o cronologicamente vicino. Dunque, come ho accennato nell'introduzione, oltre ad corpus di testi in vari gradi di ornatezza, ci servirà assolutamente un assetto terminologico critico per ridefinire le dinamiche di potere che andremo a districare dai nostri testi in prosa, per distendere un quadro politico, sociale ed identitario dei compositori durante i secoli: la teoria dei campi (*field theory*) descritta da Bourdieu ne *Le regole dell'arte* (*Le règles del'art*, prima ed. 1992, prima ed. italiana 2005) ci permette di collegare lo studio della letteratura antica in sinitico a quello della sociologia delle relazioni di potere collegate ad essa, soprattutto in un campo che abbiamo detto risente moltissimo delle influenze di esse. Ma perché scegliere la teoria dei campi come apparato critico, fra tutte le teorizzazioni post-strutturaliste, rispetto a correnti come il New Historicism o la teoria focaultiana? Secondo Anna Boschetti, a differenza degli ultimi due movimenti critici sopracitati, la teoria dei campi non pone come tendenza ultima del mondo sociale quelle della riproduzione (2013:18-19). Invece l'analisi e l'esplicitazione dei meccanismi di prevaricazione culturale sono fondamentali per attivare una lotta politica e riconoscere i segni del cambiamento (*ibid.*). Di conseguenza, lo stile parallelo diventa un segno dell'intervento degli agenti nei vari campi eteronomi, quello sociale e politico prima di tutti: poteva essere usato per appellarsi alle autorità di essi, come l'imperatore o i suoi ministri, per incitare i propri sodali a cercare risorse alternative per la legittimazione, per spronare gli intellettuali a cercare risposte a questioni pressanti come quella identitaria nei momenti di crisi. Voglio infatti dimostrare come senza utilizzare lo stile parallelo e senza sottostare alla sua doxa, fosse impossibile inserirsi in questa conversazione civica, anche quando essa avveniva sempre mediante l'uso di logogrammi, senza l'utilizzo della violenza o della corruzione. La seconda ragione della mia scelta riguarda quello che sempre da Boschetti è definito come il ruolo della scienza nello studio dell'arte: "la scienza può sostituire una forma efficace critica sociale solo se rimane fedele al suo compito, che non è quello di negare le gerarchie o rovesciarle, ma di spiegarle" (*ibid.*:27). La connotazione morale dietro l'accettazione o il rifiuto delle nomoi e l'eticità dietro le singole prese di posizione non può fare da deterrente nello scoprire i meccanismi dietro di esse. Alla fine del nostro viaggio, molte delle categorie che ho elencato si ripresenteranno, più vivide che mai proprio grazie al processo di legittimazione. Ci sembreranno tuttavia meno spaventose, meno reali, ma soprattutto meno imm modificabili.

V. Stato dell'arte

Discutere del kanbun senza abusare di categorie essenzialiste non è semplice, ma non si tratta di un'impresa mai tentata. In particolare, l'ultimo decennio ha visto un'esplosione di interesse sia nell'ambito degli studi di paleografia e filologia sia in quello delle letterature comparate. Per iniziare, David Lurie (2011) si cimenta in un'analisi diacronica di tutti i medium di composizione, a partire dai *mokkan* 木簡, listelle di legno incise, le incisioni su pietra o su artefatti come spade e specchi del periodo pre-Nara (prima del 710), fino ad arrivare al *Manyōshū* 万葉集 (Raccolta di diecimila foglie, 759). Lo scopo di questa analisi ha fruttato due principali traguardi: il primo è il tentativo di dare una definizione di “kanbun kundoku” in base ad una serie di aggettivi che non dipendono da categorie non marcate come popolo, nazione e lingua nativa, le quali sono: interlingua, reversibile produttivo, ed in molti casi invisibile (Lurie, 2011:183). Questo set di caratteristiche si distacca dalla tendenza a valutare un testo in sinitico in base alla proporzione fra elementi “cinesi” ed elementi “giapponesi” all'interno della scrittura di esso, ma dato che la ricerca si svolge in un frangente temporale limitato, non ci permette di indagare sulla nascita di queste categorie e sul loro impatto nella composizione. In secondo luogo però, Lurie individua con successo la relazione fra pratiche di composizione in kanbun e dinamiche di potere fra Cina e Giappone: la fallacia del bilinguismo cinese-giapponese viene affrontata mettendo a confronto i testi di vari medium ed osservando come tentativi di emulazione e discostamento dal modello cinese siano frutto di ideologie per legittimare il potere della corte imperiale e della tradizione letteraria storiografica e poetica giapponese. Uno sguardo più ampio sulla politicizzazione del kanbun (Kornicki, 2018:3-7) ci viene offerto da Peter Francis Kornicki (2018), che ci introduce un aneddoto molto esemplificativo di tre ambasciatori (due coreani ed uno vietnamita) che si confrontano con la Cina nella seconda metà del XVIII secolo, e le loro diverse reazioni all'essere esplicitamente definiti “barbari” (*yi* 夷).⁷ La filosofia del sinocentrismo e anche la sua inerente volatilità sono alla base della sua discussione sulla coesistenza fra sinitico e le varie lingue vernacolari che lo hanno adoperato per la composizione. Lo scopo ultimo è l'attestazione dell'efficienza della comunicazione in sinitico rispetto a quella parlata o in vernacolo, che diventerà il collante per l'aggregazione di tutta la produzione letteraria della Sinosfera fino a quando non verranno ribaltate le carte in tavola con l'elevazione dello stesso vernacolo a collante per le persone

⁷ Kornicki (*ibid.*:6-7) riporta tre esperienze completamente opposte di tre ambasciatori che si scontrano con la realtà del sistema *huayi*: la prima riguarda Lý Văn Phức (1785–1849), che una volta giunto a Pechino, si vede assegnato un alloggio che sul muro reca la scritta *yueyi huiguan* 越夷會館 (ostello per barbari vietnamiti) e, oltraggiato, si rifiuta di entrarvi. L'intellettuale coreano Yi Dongmu (1741–1793) invece, gioisce della posizione privilegiata del suo paese, classificato come il migliore fra i popoli barbari nelle enciclopedie cinesi. Il suo compatriota Hong Taeyong (1731–1783) invece prova vergogna per il proprio status di barbaro e si rassegna all'impossibilità di raggiungere l'efflorescenza cinese, per quanto zelo i coreani abbiano dedicato alla sua emulazione. Un loro coetaneo, lo stesso Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666–1728) definiva se stesso “barbaro dell'est dal paese del Giappone” (Nakai, 1980:167).

di una medesima nazionalità. Kornicki ci offre una descrizione accurata di numerose pratiche di comunicazione biunivoca, quali l'interpretariato e le cosiddette "conversazioni a pennello" (*brush conversations*) – in cui due parlanti di vernacoli diversi comunicavano fra di loro di persona usando il sinitico scritto (*ibid.*:100). Ci vengono fornite anche informazioni sulla variabilità livello di competenza nella lettura del sinitico ed alcune modalità attraverso cui essa potrebbe essere stata acquisita. L'opera dello studioso però non sembra ricercare un collegamento diretto fra lo stile di queste composizioni prodotte per gli scambi politici ed il loro ruolo sociale, preferendo un approccio più storiografico. Come avevo accennato, Wiebke Denecke accenna ad un confronto fra cultura greca – riferimento della civiltà romana e sinitica – riferimento per quella giapponese attraverso i parallelismi fra opere con una simile ricezione. Questo paragone testuale è tuttavia limitato da un focus sul genere e sul contenuto delle opere prese in considerazione: per esempio, il suo accostamento dell'esametro all'epica la porta a confrontarli con opere guerresche della tradizione giapponese come lo *Heike Monogatari* 平家物語 (Il racconto della famiglia Taira, XIV sec.) (2014:60), che non usa però uno stile metrico e prosodico assimilabile a quello dell'esametro, lasciando l'analisi stilistica un po' accantonata. Rimanendo nell'ambito degli studi comparati, Rebekah Clements (2015) presenta il kanbun kundoku come una forma di traduzione nel capitolo intitolato "Testi cinesi" (*Chinese texts*) (2015:94-140). Il titolo è tuttavia leggermente fuorviante: ci si aspetterebbe un'analisi a livello testuale delle traduzioni di testi in cinese vernacolare o sinitico pubblicate durante il boom editoriale del tardo periodo Tokugawa (1603-1868). Quello che invece propone Clements è un'esplorazione del mercato di libri sinitici e delle pubblicazioni con glosse e annotazioni per il nuovo pubblico di lettori neofiti definite *kun'yaku* 訓訳 (traduzioni in stile kundoku) (*ibid.*:107-8). Oltre a presentare il problema della sempre più pressante separazione fra cinese classico e *baihua* 白話 (*hakuwa*) per i lettori giapponesi, questo tipo di edizioni propedeutiche fanno riflettere sul nuovo paradigma di accessibilità della cultura sinitica e la ricezione più o meno calorosa che esse hanno avuto: per addentrarci ancora di più in questo mondo, nel capitolo cinque di questo elaborato sfoglieremo una di queste edizioni annotate, per scoprirne i punti stilistici di attrattiva ed i punti deboli di un'edizione in kundoku di un'opera in *baihua* che riprende a sua volta un'opera sinitica. In tutto questo, avremmo anche bisogno di esplorare la questione identitaria relativa alla fruizione e produzione in kanbun, altrimenti ci sembrerà difficile credere nell'effettiva valenza delle categorie non marcate che abbiamo indicato prima. Saitō Mareshi (2021) approfondisce la questione dei processi di apprendimento del kanbun, istituendo un nuovo concetto chiave per comprendere meglio lo "spazio" che esso si ritaglia non solo all'interno della società e della cultura dei letterati del periodo Meiji (1868-1912), ma anche all'interno della loro coscienza e della sensibilità personale di coloro che fruivano dei testi in kanbun kundoku – o li leggevano in vernacolo, nelle parole dell'autore - e successivamente in kanbun

kundokutai. Il suo scopo è quello di reinterpretare il contesto del sinitico letterario non come uno stile antiquato o una forma di statica saggezza riadattata ai tempi moderni, ma come un'entità estremamente ancora oggi connessa al giapponese moderno (Saitō, 2021:2-3). Nel suo studio a trecentosessanta gradi che include collegamenti multidisciplinari a filosofia, socio-politica e storia della prima modernità in Giappone e nel resto della sfera dei di utilizzo dei kanji, Saitō solleva una riflessione piuttosto ardita: com'è possibile che il kanbun kundokutai, in quanto stile di composizione, con la sua grafia – fatta dal misto di kanji e kana, la sua sonorità inconsistente a metà fra valori conservatori confuciani e la spinta progressista proveniente dall'Europa e dall'America, abbia aperto il varco verso la creazione della lingua giapponese moderna, in cui i lasciti del sinitico letterario al di fuori dei kanji sembrano quasi invisibili? Due elementi della sua ricerca ci torneranno estremamente utili: il primo è la formazione della coscienza del letterato (*ibid.*:16) come l'identificazione del singolo nella sua cultura con lo scopo di agire attivamente nella società confrontandosi con il proprio passato e quello della sua comunità. Il secondo è invece l'elemento del ritmo del kundoku (*kundoku rhythm*) (*ibid.*:58), ossia la piacevolezza non marcata che fruire di testi sinitici procurava ai possessori di questa coscienza: che collegamento c'è fra le due? Sta a noi approfondirlo. Mi sono inoltre avvalsa di alcuni studi monografici con analisi traduttiva per alcune delle opere selezionate: Villani per il *Kojiki* (2006), Bodman (2020) per *Bunkyō Hifuron*, Steininger (2017) per *Sakumon daitai*, Trubnikova (2019) per lo *Shasekishū* 沙石集 (Raccolta di sabbia e ciottoli, 1279–1283) e Brownlee (1974) per il *Jikkishō*. Quando la traduzione difettava di alcuni frammenti o passaggi utili alla mia analisi, ho sopperito io stessa fornendo una traduzione ed un commento partendo da un'edizione critica in lingua. Voglio poi citare un'importante contribuzione nell'applicazione della teoria dei campi nell'ambito della letteratura giapponese premoderna. Nel suo studio comparativo fra l'ambiente di produzione artistica della corte Heian dalla sua istituzione nell'VIII secolo alla prima metà X secolo: Gerlini (2014) utilizza concetti bourdieriani come quello di habitus e legittimazione “sfruttando l'approccio sociocentrico e riconoscendo allo stesso tempo l'importanza di un'analisi testuale delle qualità interne di un'opera letteraria” (2014: XIV). La ricerca include inoltre un confronto stilistico fra il genere del waka e il sonetto, utilizzando gli strumenti critici metodologici per spiegare la loro rilevanza nelle rispettive culture di riferimento fino ai nostri giorni. Dato che la ricerca copre un arco temporale molto più limitato, la comparazione riesce a seguire parallelamente gli sviluppi e i cambiamenti di potere interno alle due corti, confrontando in maniera olistica le produzioni artistiche di quella italiana e di quella giapponese: data l'approccio estensivo del mio lavoro, ho ritenuto più consono vagliare una selezione di opere in prosa ornata che meglio rappresentassero i cambiamenti socio-politici e identitari del periodo storico preso in analisi. Nonostante il mio intento non sia quello di una semplice compilazione, in quanto voglio offrire la

mia interpretazione di come la prosa parallela abbia influenzato e sia stata influenzata in maniera biunivoca dagli altri campi, è a mio parere comunque necessario, almeno in fase iniziale, avere la possibilità di approcciare il tema con una “vista aerea”, prima di aspettare che altre eventuali contribuzioni con un focus spazio-temporale più preciso possano essere unite e creare una comprensiva storia dello stile in tutta la Sinosfera ed in tutte le epoche.

VI. Breve nota terminologica

Prima di andare a scoprire l'incredibile mutevolezza dello stile parallelo nell'antichità, dovremmo discutere brevemente della molteplicità di opinioni riguardanti cosa oggi la critica letteraria consideri “stile parallelo”. Senza dilungarci sulla storia del dibattito, tenendo in considerazione l'obiettivo di questa ricerca, ossia capire come quelli che abbiamo chiamato i “dispositivi della legittimazione” operano appunto per legittimare i testi in cui sono stati usati, si aprono tre strade che possiamo intraprendere per evitare fraintendimenti lungo la dissertazione: 1. Considerare “prosa parallela” ogni tentativo di prosa che ricerca il capitale veicolato dall'autorità del campo della composizione in sintico. 2. Considerare prosa parallela solo i testi che aderiscono esplicitamente a tutti e tre i criteri stilistici principali che ne veicolano la legittimazione – ossia il parallelismo o l'antitesi, la regolazione delle sillabe e la prosodia tonale. 3. Creare una lista di priorità in cui alcuni elementi comunemente associati alla prosa prevalgono su elementi tipici invece della poesia (come la rima o la prosodia tonale). Branner propone questa soluzione: “io proporrei che il termine “prosa parallela” sia riservato alle composizioni non in rima ma che rispettano la prosodia tonale, e “prosa ornata” per lo stile più antico in cui manca la prosodia tonale ma vi è parallelismo in un grado più o meno marcato” (2003:97). Trovo questa proposta perfettamente in linea con il modello di sviluppo graduale che ritengo essere il più plausibile per la formazione dello stile e di cui parlerò del capitolo primo. È chiaro quindi che a fare da discriminanti siano gli elementi relativi alla metrica e alla recitazione vocalizzata del componimento, non alla sua componente scritta. Ho deciso quindi di adottare questa terminologia in maniera coerente per tutto l'elaborato. 1. *Benreitai* o *stile parallelo* si riferisce alla doxa, ossia l'insieme teorico dei precetti di composizione, che include sempre tutti e tre gli espedienti. In esso sono eventualmente incluse anche la rima (dato che, come vedremo, coesisteva con un determinato stile di prosodia tonale molto popolare anche nella prosa) e l'allusione. 2. *Benreibun* o *prosa parallela* indica invece il risultato della composizione basata sulla doxa del *benreitai*. 3. *Prosa ornata* indica ogni tentativo di applicare la doxa del *benreitai* ma senza raggiungere il risultato formale del *benreibun*: ciò può includere l'assenza di uno dei tre espedienti

retorici o l'uso improprio di alcuni di essi.⁸ Per esempio, una rima mancata, un abuso di allusioni o un'antitesi mal allineata contano come prosa ornata, soprattutto se la composizione è corta. Infine, utilizzerò il sinonimo di *benreitai*, *pianwen* 駢文 solo parlando dell'ambito cinese o quando la discussione utilizza questo termine al posto di “*benreitai*”, ossia ben oltre il XVI secolo.

⁸ Per esempio, nel secondo capitolo noteremo un tentativo di rima fallito nella prefazione del Kojiki. Dato che essa conta oltre mille caratteri ed esso non viene evidenziato in maniera severa dalla critica, la prefazione è comunque da considerarsi in stile parallelo, o in *benreitai*.

1. Le origini del *benreibun*: dallo stile parallelo (*pianwen*) allo stile classico (*guwen*)

1.1 Denominazioni dello stile

Lo *shiroku benreibun* 四六駢儷文 (*siliu pianliwen*) o *benreitai* 駢儷體 (*pianliti*), comunemente tradotto come ‘prosa parallela in quattro o sei sillabe’ (*parallel prose in four or six syllables*) è uno stile di composizione tradizionale originatosi in Cina intorno al primo millennio a.C. durante la dinastia Zhou (1046 a.C.-256 a.C.), la cui espansione nella Sinosfera ha compreso gli odierni Giappone, Taiwan, Corea e Vietnam. Oggi è conosciuto più comunemente come *pianwen* 駢文 (*benbun*, *pyonmun*, *biên văn*), *pianwenti* 駢文体 o *pianli* 駢體, riprendendo la definizione del carattere 駢 da uno dei più antichi dizionari di caratteri, lo *Shuowen Jiezi* 說文解字 (Discussione sulle lettere ed interpretazione dei caratteri o *Setsubun Kaiji*, 121 a.C.):⁹

駢二馬也。从馬并聲。 (*Shuowen Jiezi*, ZHSJYY:200)

Due cavalli attaccati al carro fianco a fianco. Radicale: cavallo. Si pronuncia *pián*.

Tuttavia, questo termine non era mai usato né dai cinesi né dagli altri popoli dell’Asia per descrivere lo stile parallelo fino ad una riscoperta della “spiritualità” dello stile parallelo durante il regno dell’imperatore Qianlong (fine XVIII sec. - inizio XIX sec.) con la pubblicazione di una raccolta su richiesta del settimo imperatore Qing Jiaqing (1760-1820), a cui il critico letterario e poeta Tan Ying 譚瑩 (*Tan Ei*, 1800-1871) aveva risposto con il suo trattato *Lun pianliwen jueju* 論駢體文絕句 (Commentario sullo stile parallelo nei versi troncati, 1844) (Zhang, 2019). La diffusione del termine si deve invece ad un’altra raccolta ad opera del poeta Li Zhaolu 李兆洛 (*Ri Chōraku*, 1769-1841) intitolata *Pianli wenchao* 駢體文鈔 (Frammenti in stile parallelo, 1867), riscoperta però soltanto in luogo alla sua ripubblicazione durante il primo ventennio del ventesimo secolo (Cai, 2012:111-2). *Benreibun* e *benreitai* invece contano decisamente un numero maggiore di attestazioni nell’età premoderna. La differenza terminologica non influisce in maniera drastica sul significato, anche se si potrebbe obiettare che *rei/li* 儷 sia un pleonaso rispetto a *ben/pian* 駢. Tuttavia, se ci atteniamo ancora alla definizione del carattere 儷 sempre all’interno dello *Shuowen Jiezi*, possiamo notare una diversa sfumatura nel loro significato di “unire due cose”:

琴儷也。从人麗聲。 (*Shuowen Jiezi*, ZHSJYY:165)

⁹ Lo *Shuowen Jiezi*, come suggerisce il nome, si propone di spiegare la scrittura attraverso la dissezione dei caratteri. Non si tratta del dizionario di caratteri più antico, ma è comunque il primo a classificarli in base al loro radicale e alla composizione. Il dizionario offre anche istruzioni sulla pronuncia attraverso il confronto con caratteri omofoni.

In raffinata antitesi. Radicale: persona. Si pronuncia *lì*.

Mentre *pian/ben* mette in risalto l'aspetto dell'allineamento dei due versi da cui è composto il distico, *li/rei* esplicita la necessità di creare un'antitesi "raffinata" fra i vari elementi semantici e morfosintattici da cui i versi sono composti. Per antonomasia, nei secoli successivi *li/rei* 麗 arriverà ad indicare una coppia di sposi, marito e moglie, come riportato nel *Kangxi Zidian* 康熙字典 (Dizionario dell'era Kangxi o *Kōki Jiten*, 1716).¹⁰

1.2 Le ipotesi sulla formazione del *benreitai*: aurale o stadiale?

Secondo Yuan, Tang e Geiss, la prosa parallela è un prodotto naturale della lingua cinese, che è monosillabica e tonale per natura (2006:276). La "naturalità" del *benreibun* è tuttavia un'etichetta non marcata ed occorre fare chiarezza sulla sua origine ed il suo utilizzo confrontandolo con altri stilemi retorici con la medesima popolarità raggiunta nell'antichità. I primi esempi dell'uso di frasi di eguale lunghezza con elementi dal tema comune sono constatati nello *Shujing* 書經 (Libro dei Documenti o *Shokyō*, ca. IV sec. a.C.). La tradizione vuole che fosse stato proprio Confucio a compilare la raccolta partendo da una serie di lezioni tenute sul repertorio di un'ampia gamma di testi (Allan, 2012:548-9), il che si allineerebbe perfettamente con la gestazione orale ed aurale di altre opere classiche simili in fatto di lunghezza complessiva e metrica, come l'Iliade e l'Odissea. Questo spiegherebbe inoltre l'importanza di un terzo elemento da tenere in considerazione nello stile parallelo, sia nella poesia e nondimeno nella prosa sinitica: la prosodia o pattern tonale, *pingze* 平仄 (*hyōsoku*). Come si presume che l'esametro dattilico, il verso principe della poesia greco-romana, si sia formato dall'espansione isosillabica di un metro risalente alla protostoria detto ferecreateo (Nagy, 1990:50-1), lo *shiroku benreibun* si potrebbe essere formato dai pattern di recitazione degli allievi di Confucio, poi trascritti. Feng ed Henson partono proprio dal piede, l'unità di misura metrica della prosodia greca e latina per definire infatti la prosa in quattro o sei sillabe (2015:447). Questa teoria si rivela però fallace - o meglio, incompleta - se si considera che prima dei tentativi di traduzione di testi buddhisti in sanscrito provenienti dall'India ad opera dei monaci durante le dinastie Qi e Liang (479-557), i cinesi non fossero consapevoli che la loro lingua vocalizzata fosse una lingua tonale (Guang, 2012:239). Come suggerisce anche Branner, è interamente possibile che i tre principali criteri per la composizione in *pianwen*, - l'accostamento, l'antitesi e la prosodia tonale - si siano aggiunti e sviluppati in epoche diverse, man mano che la coscienza metalinguistica sul *wenyan* cresceva e

¹⁰ Il *Kangxi Zidian* raccoglie le definizioni dei caratteri da dizionari di varia natura, raccolte di rime, testi storici e filosofici, talvolta riformulando il significato inteso negli originali: qui la voce riportata è 又伉儷, 偶也. "essere marito e moglie, essere accoppiati" in *Kangxi zidian wanshang ban* 康熙字典網上版 (ultimo accesso: 22 gennaio 2022) <https://www.kangxizidian.com/search/index.php?type=Word&sword=儷&detail=y&Page=1>.

permeava nei vari generi letterari presenti (2003:93). Infatti uno dei due più importanti punti di differenza fra lo *shiroku benreibun* e l'esametro dattilico risiede nell'applicazione del primo al genere della rapsodia¹¹ prima di passare alla prosa, mentre il secondo, per quanta risonanza possano aver avuto i contenuti scritti in esametri nei secoli successivi, non verrà mai adoperato in altri generi che non siano la poesia epica o elegiaca.¹² Nan sostiene che la prosa parallela abbia disintegrato la distinzione fra i vari generi letterari nella Cina premoderna (1994:89-90). Basti pensare che perfino scritti di carattere politico come il celebre *Jianzhuke shu* 諫逐客書 (Petizione contro l'espulsione degli ufficiali ospiti o *Kanchikukyaku sho*) scritto da Li Si 李斯 (*Ri Shi*, 280-208 a.C.) contenevano sezioni in stile parallelo:¹³

夫物不產於秦，可寶者多；士不產於秦，而願忠者眾。(Guwen Guanzhi, ZHSJ:171)

Lo stato di Qin non genererà molte risorse umane o materiali, ma per come ne fanno tesoro contano come un gran numero; lo stato di Qin non genererà molti soldati, ma per la lealtà che dimostrano contano come una moltitudine.

È quindi improbabile che uno stile così poliedrico possa essersi originato nella sua complicatezza da una tradizione prettamente aurale. Se dunque non è possibile ricostruire un processo compositivo coerente basato su questo tipo di modello, bisogna guardare agli altri due aspetti che caratterizzano lo stile parallelo ed entrambi risultano indissolubilmente legati all'aspetto logografico del sinitico, non a quello fonologico.

1.3 Dalla protostoria agli Han: la legittimazione rituale-religiosa

La tendenza a raggruppare e man mano accostare i logogrammi che prima erano incisi in ordine in apparenza sparso su osso o pietra si riscontra già da prima del primo millennio a.C., durante la dinastia Shang. La giustapposizione di logogrammi in base alla loro funzione semantica sembra

¹¹ Il genere del *fu* 賦, comunemente tradotto come “rapsodia” o “prosa poetica”, è un misto di prosa e poesia in rima, la cui opera più rappresentativa è il *Chuci* 楚辭 (Arie di Chu o *Soshi*, 221 a.C.). Questo genere viene già descritto nello *Yiwen zhi* 藝文志 (Trattati sulle lettere), uno dei trattati contenuti nello *Hanshu* 漢書 (Libro degli Han o *Kansho*, 82 a.C.) come l'atto di “recitare ma non cantare” (Baccini, 2015:244). Per maggiori approfondimenti, si veda JIA, Jinhua. “An Interpretation of the Term Fu 賦 in Early Chinese Texts: From Poetic Form to Poetic Technique and Literary Genre.” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 26, 2004, pp. 55–76.

¹² In realtà nella letteratura in prosa greca e latina non ci sono proprio interi stili di prosa che giocano interamente sulle differenze tonali – in questo caso sulla differenza fra sillabe lunghe o brevi. Ci sono ovviamente diversi espedienti retorici che giocano su figure di suono, come l'anafora, il poliptoto e il chiasmo. Ma nessuno di essi copre la lunghezza di intere frasi e non impone nessuna restrizione al numero di sillabe presenti in esse, come accade con lo *shiroku benreibun*.

¹³ L'obiettivo della petizione era quello di impedire a Ying Zheng 嬴政 (*Ei Sei*, 249-210 a.C.) imperatore di Qin di espellere dal suo territorio gli ufficiali al suo servizio che non fossero nati nel regno di Qin durante il periodo degli Stati Combattenti (475-221 a.C.). La petizione si rivelò un successo e fece da apripista per l'ascesa politica di Li Si. L'episodio è riportato anche nello *Shiji* 史記 (Annali del Grande Storico o *Shiki*, 91 a.C.) (*Shiji*, ZHSJ:230).

risalire a pratiche divinatorie sincretiche di scapulomanzia, in cui logogrammi dal significato opposto, come 生 *sheng* (vita) e 亡 *wang* (morte) sono disposti simmetricamente ai due lati della tavola per ragioni apotropache, come nel caso delle tavole di Xucun (Vandermeerch, 1989:25). Come già iterato, la lingua cinese classica ha per lungo tempo mantenuto il suo carattere monosillabico, nonostante la permeazione dei primi vocaboli stranieri bisillabici durante la fine del regno della dinastia Zhou, anche se questo da solo non basta a creare un processo coerente. Anche Lurie ricorda infatti che è difficile determinare esattamente quando sia avvenuta la transizione da pittogrammi o “ideogrammi” all’individuazione dei primi morfemi e quindi lo sviluppo del concetto di “parola” (2011:173-4).¹⁴ Per questo l’idea che il solo accostamento dei logogrammi fornisse un’immagine più vivida e concreta del discorso, come osservando una vignetta o un disegno, abbia fatto fiorire lo stile nei secoli successivi è comunque una visione ingenua: era già attivo un tentativo di definire gerarchie e guadagnare potere attraverso la pratica della scrittura. La vocalizzazione dei logogrammi era rimasta più o meno irrilevante all’interno del processo compositivo almeno fino all’adozione dei Classici confuciani come testi di riferimento per la formazione degli ufficiali durante il regno della dinastia Han: dopotutto, la correlazione fra l’ordine naturale delle cose prescritto dalla dottrina confuciana, dove ogni elemento ha il suo posto nel mondo e svolge la sua funzione specifica, in equilibrio con il suo opposto, e la scrittura parallela salta subito all’occhio come una perfetta analogia, nonostante non siano presenti riflessioni esplicite sulla composizione nei Cinque Classici e nei Quattro libri. Una celebre massima proveniente dal *Lunyu* 論語 (Dialoghi o *Rongo*, ca. IV-III sec. a.C.) mette però in evidenza come questo legame fra religione, pratiche di scrittura e potere stesse per mettersi in moto all’interno del nuovo sistema di governo su base meritocratica, tra l’altro utilizzando proprio il *benreitai*:

子夏曰：「仕而優則學，學而優則仕。」 (*Lunyu*, ZHSJ:202)

Zi Xia¹⁵ disse: “Un ufficiale che viene congedato dal servizio può dedicarsi agli studi, chi si dedica agli studi può diventare un ufficiale.”

Secondo l’influente attivista, filosofo e critico letterario di fine Ottocento Liu Shipei (1824-1919) questa distinzione nacque nel periodo di transizione politica, sociale e culturale fra gli Han dell’Ovest e gli Han dell’Est intorno al 9 d.C.: la prosa ornata, *wenzhang* 文章 (*bunshō*), rappresentava una chiave alla conoscenza di tipo esoterico legata alla classe degli scribi-storici di palazzo, gli *shiguang*

¹⁴ Per un approfondimento sulla nomenclatura dei caratteri si veda LURIE, David B. “Language, writing, and disciplinarity in the Critique of the “Ideographic Myth”: Some proleptical remarks”, *Language and Communication*, 26 (3-4), 2006, pp. 250-269.

¹⁵ Uno dei discepoli di Confucio.

史官, legata al sovrano corrente (Hürter, 2003:49). La codifica del messaggio scritto secondo pattern, *zhang* 章 per l'appunto, preveniva le “fughe” di informazioni, aumentando la stabilità politica, ma con la conseguenza di tenere le masse all'oscuro della dottrina confuciana e nel concentrare il potere politico, religioso e rituale nelle mani dell'élite di palazzo, come fa notare anche un suo contemporaneo Zhang Binglin (1869-1936) (Huters, 1988:265-7). Lo studio dei classici, che come ha stimato Liu erano stati scritti per quasi la metà dell'intero corpus in prosa parallela (1937:15),¹⁶ si rifaceva dunque ad una tradizione che guardava sempre ai suoi predecessori, mescolando il contenuto vero e proprio dei classici ad uno standard di composizione coerente ad esso per estenderne l'influenza politica. Questo però non vuol dire che l'antitesi ed il parallelismo fossero semplicemente un inutile fardello di cui la letteratura sinitica si dovrà fare carico fino all'età contemporanea: in tutta la Sinosfera, a partire dal II-I secolo a.C., la composizione nell'antichità esibisce una sostenuta distinzione fra la scrittura nel senso più ampio del termine e la scrittura ornata. Ma questi ornamenti non hanno mai avuto un ruolo puramente decorativo o eufonico, e hanno mai reso la trasmissione del contenuto meno efficace (Steininger, 2018:82). È quindi probabile che prima dell'avvento della lessicografia, l'atto stesso della composizione in antitesi, soprattutto nella prosa, consistesse in una specie di apprendimento in itinere non solo dei caratteri in sé, ma anche nella costruzione della grammatica e della sintassi del *wenyan*. Il *pianwen* nella forma di prosa parallela si propaga quindi dalle scritture sacre, alla prosa-poesia dei classici fino alle leggi e agli editti per poi nel II secolo a.C. assistere alla redazione dei primi dizionari come lo *Erya* 爾雅 (Verso la correttezza o *Jiga*, II-I sec. a.C.), che più che dizionari esplicativi con annotazioni sono veri e propri dizionari di sinonimi e contrari con esempi dell'uso dei singoli caratteri, detti *zishu* 字書 (*jisho*). Quella che si viene a creare alla fine del I secolo a.C. è una specie di economia circolare, in cui il capitale culturale, in questo caso la conoscenza quasi mnemonica dei Classici e dei Quattro Libri, attraversa tutte le modalità della comunicazione fino al culminare con la capacità di riprodurre lo stile di composizione in occasioni di riunione comunitaria, come le discussioni politiche, gli esami imperiali o i dibattiti filosofici: il *benreibun* è a pieno appannaggio della classe dei funzionari-letterati, tanto che lo studioso Yu Jingxiang (2002:10) conierà l'espressione *pianhua* 駢化 letteralmente “volgere in *pianwen*”, per dire che ogni massima o frase ad effetto dovesse essere espressa sotto forma di parallelismo per 1) reiterare un collegamento con la tradizione letteraria precedente ed inserirsi nel continuum dando sfoggio della propria cultura, condivisa con i propri pari 2) essere immediatamente comprensibile ai lettori e

¹⁶ Liu (1939) ha condotto una delle prime analisi di tipo quantitativo sulla frequenza dell'uso del *pianwen* all'interno dei Cinque Classici ed ha rilevato che la percentuale di testo composto in *pianwen* arriva addirittura al 70-80% nello *Shijing* 詩經 (Classico delle Odi o *Shikyō*, ca. VII sec. a.C.).

auditori 3) garantire una facile memorizzazione e recitazione in occasioni di dibattito. Il *benreibun* non è dunque un ingombrante relitto del passato, ma un richiamo in tre dimensioni – passata, presente e futura.

1.4 Dagli Han alle Sei Dinastie: la prosodia tonale e il processo di composizione

Come accennato prima, i cambiamenti che porteranno alla piena fioritura dello stile si sviluppano durante il tardo regno degli Han (22-220) ed i regni delle Dinastie Wei e Jin (266-420), ossia dalla fine del I secolo a.C al III secolo d.C. Tali cambiamenti non interessano tanto la logografia, ma la fonologia: nelle capitali Jinling (l'odierna Nanjing) e Luoyan cominciano a circolare i primi dizionari con catalogazione non basata sulla grafia ma sulla pronuncia, compilati secondo il metodo detto *fanqie* 反切 (*hansetsu*), che consisteva nello spiegare la pronuncia di un'unità logografica sonora monosillabica attraverso due unità sonore logografiche, la prima che condivideva lo stesso suono iniziale - quella che nel cinese moderno chiamiamo *shengmu* 声母 - e la seconda condivideva lo stesso suono finale – la *yunmu* 韻母 (Chang, 1974:70). Inizialmente usato per rappresentare la pronuncia di nuovi caratteri atti a rappresentare i nuovi concetti provenienti dal buddhismo, questo metodo fa scattare la scintilla che accenderà l'interesse per le prime riflessioni sulla fonologia del cinese medio da parte dei cinesi. La prima di tutte è quella sugli omofoni, che porterà alla creazione delle prime rime e alla composizione di veri e propri dizionari detti *yunshu* 韻書 (rimari o *insho*) per coadiuvare la composizione in quel genere che da lì in poi si farà portatore della sensibilità della cultura sinitica: la poesia in sinitico. A parte poche eccezioni, la rima rimarrà legata solamente al genere poetico, probabilmente per l'eccessiva difficoltà data dal comporre frasi sempre isosillabiche all'interno di opere ben più lunghe di qualsiasi poesia di molteplici versi¹⁷ e nella ricerca minuziosa di caratteri che facciano rima che possano comunque supportare argomentazioni più concrete. Nella prosa, tale scoperta si manifesta con l'affiorare della prosodia tonale, detta *pingze*, nelle frasi parallele: come suggerisce il nome, si tratta di un contrasto fra caratteri vocalizzati con uno dei toni piani – *pingsheng* o *heisei* 平声 - con quelli vocalizzati con uno dei toni obliqui – *zesheng* o *sokusei* 仄声 (Yuan, Tang e Geiss, *ibid.*). I toni piani includono il primo ed il secondo tono del cinese moderno, i toni obliqui quello ascendente 上 (il terzo tono), uscente 去 (il quarto tono) ed il tono entrante 入, che scomparve però durante la dinastia Yuan (1279-1368) e rimane oggi solo in determinati dialetti. Le prime teorizzazioni di questo sistema risalgono al periodo delle Sei Dinastie, periodo in cui non era

¹⁷ Il componimento in versi più lungo che contenga dei parallelismi è la rapsodia *Li Sao* 離騷 (Incontro al dolore o *Ri Sō*) di Qu Yuan 屈原 (*Kutsu Gen*, ca. 340-278 a.C.) contenuta del *Chuci*. Essa conta ben 373 versi e circa 2400 caratteri, ma l'unico esempio di rima presente è la ripetizione del carattere con valore fonetico-espressivo 兮 *xi/gei* alla fine dei versi.

ancora stato imposto rigidamente. Anche la lunghezza che spesso si associa alla maturazione di questo stile, inizialmente non era mandatoria: il parallelismo infatti non richiedeva che i due versi fossero per forza di quattro o sei sillabe, anche se, come per tutti gli stili di composizione, la lunghezza delle frasi era sempre e comunque contingentata. Fra l'altro, data la quasi totale assenza di punteggiatura nella scrittura sinica prima dell'epoca Song (960-1279) (Zhang, 2021:280-1), elementi in contrasto o allineamento aiutavano i lettori ad orientarsi nei testi scritti in una lingua senza segni che indicassero la fine di una frase. L'ipotesi più probabile sulla decisione tacita nel regolare le frasi e i versi a combinazioni di quattro-quattro, quattro-sei, sei-quattro e sei-sei sillabe, è che dal desiderio di integrare le nuove teorie fonologiche all'interno di tutti i generi, sia stato effettuato un lavoro di *labor limae* atto al ridurre all'osso ciò che rappresentasse il nuovo standard di composizione. In termini di Bourdieu, si tentò di integrare le nomoi del campo della fonologia nella doxa del campo letterario della Cina del IV-V secolo. La frase o il verso di quattro sillabe rappresenta l'unità metrica minima in cui la struttura tema-commento, comune a molte lingue dell'Asia, può coesistere con un numero limitato di congiunzioni¹⁸ – come *er* 而, *ran* 然, *gu* 固, etc., e/o modulazioni. Secondo Luo Hongkai, verso la fine del periodo delle Sei Dinastie, il processo compositivo era così articolato: “nella composizione in *pianwen*, la prima fase era la regolazione del numero delle sillabe, detta cesura (*tiaoshuo* 條數); dopo veniva l'ostentazione dei fatti famosi, dette allusioni; successivamente si sceglieva che “colore” “tingere” il soggetto – che sentimenti o valori richiamare: impermanenza del tempo, nostalgia per la patria, dolore nella separazione, etc.; infine, l'ultimo pensiero andava al ritmo e all'armonizzazione dei toni” (2015). Inoltre, già in questo periodo iniziano a distinguersi i primi poeti e letterati per il loro uso della prosa parallela, soppiantando parzialmente i testi classici come modello di composizione. Fra essi spiccano Qiu Chi 丘遲 (*Kyū Chi*, 464-508) con la sua *Yu Chen Bo zhi shu* 與陳伯之書 (Lettera al conte Chen, 505), Wu Jun 吳均 (*Go Kin*, 469-520) con *Yu Zhu Yuansi shu* 與朱元思書 (Lettera a Zhu Yuansi, ca. prima metà VI sec.) e Yu Xin 庾信 (*Yu Shin*, 513-581) con *Ai Jiangnan fu xu* 哀江南賦序 (Prefazione al Lamento per il sud, ca. VI sec.).

¹⁸ Le congiunzioni sono anche dette *sanju* 散句 (parole sparse o *sanku*) ed il loro uso per connettere gli enunciati è effettivamente ciò che caratterizza la prosa, detta appunto *sanwen* 散文 (*sanbun*). Il loro uso nella poesia è infatti piuttosto raro, dato che 1) trovare l'“opposto” grammaticale di un elemento invariabile del discorso è impossibile, quindi esso andrebbe ripetuto anche nel verso successivo 3) la poesia spesso gioca sul detto-non-detto: esplicitare connessioni causali o consequenziali rovinerebbe l'effetto.

1.5 Il *benreibun* durante i Tang: prefazioni alle raccolte poetiche e la metalinguistica della composizione

Quello che però è considerato il vero periodo di massimo splendore dello stile parallelo è tuttavia l'epoca Tang (618–907), anche se le innovazioni nel campo della poesia mettono in ombra quelle nel campo della prosa: il fiorire della poesia in stile moderno, o *jintishi* 近体詩 (*kintaishi*), sotto forma di versi regolati – *lishi* 律詩 (*risshi*) e versi troncati – *jueju* 絕句 (*zekku*), ha segnato un cambiamento molto più visibile con la tradizione precedente della poesia in stile antico o *gutishi* 古体詩 (*kotaishi*), mentre lo *shiroku benreibun* ha ottenuto maggiore visibilità, ma senza sconvolgere alcunché di acquisito nel secolo precedente, solo consolidandosi attraverso una teorizzazione sempre più formale. Come ho accennato in precedenza, la visione dei parallelismi nella poesia e nella prosa come modalità di comunicazione separate non fa che esacerbare il binarismo fra prosa e poesia: in primo luogo, i due generi, per quanto fossero distinti rispettivamente come *san* 散 e *shi* 詩, venivano spesso consumati insieme, talvolta ritrovandoli insieme nello stesso testo. In secondo luogo, i due generi non erano distinti in base alla loro funzione comunicativa, ma all'ampiezza o coesione del messaggio trasmesso. Rispolverando la rapsodia come antenato di entrambe i generi, un distico di quattro o sei sillabe appartenente ad un testo in prosa potrebbe tranquillamente essere composto e interpretato con le stesse modalità del distico di una poesia della medesima lunghezza (Feng e Henson, 2015:446). Nel V secolo il genere più gettonato nella composizione in *benreitai* erano le epistole, un genere che, sebbene non fosse completamente relegato alla dimensione privata come avviene oggi, non godeva di abbastanza occasioni di comunità per essere pienamente letto ed apprezzato. Nel secolo successivo però riaffiora di nuovo la coesione fra prosa e poesia all'interno dello stesso paratesto tipica della letteratura cinese antica e medievale: le introduzioni alle raccolte poetiche, dette *xu* 序 (*jo*). La più famosa di esse fu scritta da uno dei *Chu Tang Sijie* 初唐四傑 (i Quattro Grandi Poeti della prima era Tang o *Shotō Shiketsu*), Wang Bo 王勃 (Ō Botsu, 650-676), intitolata originariamente *Qiuri deng Hongfu Tengwangge jianbie xu* 秋日登洪府滕王閣餞別序 (Prefazione alla festa d'addio mentre incalzano i giorni d'autunno sul padiglione del principe Teng nella città di Hongzhou o *Aki no hi ga nobore Kōfu ni Tō'ōkaku no senbetsu jo*, ca. seconda metà VII sec.),¹⁹ conosciuta oggi semplicemente come *Tengwangge xu* 滕王閣序 (*Tō'ōkaku jo*). La prefazione in prosa alla quartina

¹⁹ Così figura il titolo nella raccolta *Wenyuan Yinghua* 文苑英華 (I più bei fiori nel giardino della letteratura o *Bun'en Eika*, 986) (vol. 718), mentre nell'enciclopedia *Gujin shiwen leiju xuji* 古今事文類聚續集 (Enciclopedia dei fatti e delle parole del passato e di oggi o *Kokin jibun ruiju zokushū*, ca. X-XI sec.) è *Qiuri Yan Tengwangge shi xu* 秋日燕滕王閣詩序 (Prefazione alla poesia mentre incalzano i giorni d'autunno sul padiglione del principe Teng Yan) (vol. 7).

tronca dai versi di 7 sillabe ciascuno – 七言絕句 *qiyan jueju* o *shichigon zekku*, è composta per la maggior parte da frasi parallele quattro-quattro, sei-sei e raramente tre-tre, sfoggia tutte le caratteristiche del *benreibun*:

南昌故郡，洪都新府。星分翼軫，地接衡廬。(Guwen Guanzhi, ZHSJ:302)

Nánchāng gù jùn

Hóng dōu xīn fǔ

Xīng fēn yì zhěn

dì jiē héng lú

La vecchia contea di Yuzhang oggi corrisponde alla provincia di Hongzhou. Nel cielo, la posizione degli astri corrispondeva all'intercapedine fra la costellazione delle Ali e quella del Carro, allineate a terra con il monte Heng ed il monte Lu.

Qui il contrasto di significato fra *gu* 故 (antico) e *xin* 新 (nuovo) posti come terzo elemento sillabico, seguito da *fen* 分 (separato) e *jie* 接 (adiacente) come secondo elemento sillabico ed il parallelismo sintattico fra sostantivi, verbi e aggettivi complimentano la descrizione spaziale in maniera quasi calligrafica.

老當益壯，寧移白首之心？

窮且益堅，不墜青雲之志。(ibid.:306)

Lǎo dāng yì zhuàng, níng yí bái shǒu zhī xīn?

Qióng qiě yì jiān, bù zhuì qīng yún zhī zhì

Quando uno invecchia l'animo si fa più forte, come può l'ingrigire dei capelli far affievolire anche i sentimenti? Quando giungono i tempi duri l'animo si fa più saggio, come possono i nostri principi non esserci ancora più chiari?

Le due frasi rispettano i summenzionati criteri della prosodia tonale: ad eccezione dei due caratteri invariabili ripetuti identici, tutti i logogrammi vocalizzati con il tono piano hanno un corrispettivo o un antitetico con il tono obliquo (qui in grassetto) e viceversa. È interessante inoltre notare come la logografia faccia da tramite del messaggio anche attraverso la plurifunzionalità morfo-sintattica, una

caratteristica della sinitico letterario che si conserva nel cinese moderno:²⁰ *bái shǒu* (capelli bianchi; aggettivo + sostantivo) è in contrasto tonale con *qīng yún* (lett. Nuvola blu). I caratteri 青雲 non svolgono la stessa funzione grammaticale di quelli di *bái shǒu*, trattandosi bensì di una combinazione verbo + sostantivo, traducibile come “rischiare l’animo”, ripresa dalla rapsodia *Dong Jun* 東君 (Dio del Sole o *Tō Kun*) contenuta nel *Chuci*.²¹ Come molti altri verbi aggettivali stativi, 青 può dunque svolgere sia la funzione di aggettivo sia quella di verbo in *wenyan*, ma il parallelismo si mantiene comunque su tutte e tre le dimensioni: semantica, grammaticale e tonale. Questo per dimostrare come la composizione in *shiroku benreibun* richiedesse conoscenze metalinguistiche estremamente spiccate in tutte le funzioni comunicative ed in particolare nell’aspetto metalinguistico: non bastava saper riconoscere i logogrammi, la loro vocalizzazione e discernerne i sinonimi e i contrari. Il *pianwen* era un atto di continua riflessione a trecentosessanta gradi sul sistema linguistico del sinitico e del *wenyan*, alla scoperta dei meccanismi della comunicazione ornata. Riprendendo la distinzione fra linguistica e metalinguistica, ossia la capacità aggiunta alla seconda di usare il linguaggio al di là della sua funzione espressiva di base (Matthiae, 2012:344), la composizione ornata richiedeva esplicitamente questo tipo di riflessioni. Bisogna comunque ricordare che nemmeno in Cina sono mai esistiti parlanti nativi di sinitico letterario (Kornicki, 2018:1), quindi queste riflessioni rimanevano ancorate ad un ambiente relativamente “controllato” legato alla corte e alle capitali, separato dai numerosi vernacoli del cinese medievale parlato dagli ufficiali nelle varie città dell’impero. Questo significa che la “lingua” del *benreibun* era ormai un costrutto quasi completamente artificiale che sebbene si ricollegasse nella forma e nel contenuto al passato, viene standardizzata solo nelle epoche successive alla sua formazione.

1.6 Il *benreibun* durante i Tang: la dimensione giuridica e l’autonomia del campo letterario

L’altra sfera in cui lo *shiroku benreibun* trova il suo campo di applicazione e apprezzamento è quello civile-giuridico. Un po’ come accadeva durante la Roma repubblicana, la dimensione legale era aperta al pubblico, a fine deterrente per gli spettatori (Ho, 2015:153); qualora uno avesse voluto muovere delle accuse o dare degli ordini non poteva farlo senza usare il *pianwen*. L’esempio più rinomato di arringa in stile parallelo è quella di Luo Binwang 駱賓王 (*Raku Hin’ō*, 619–684), un altro dei Quattro Grandi Poeti dell’epoca Tang rivolta a niente di meno che l’imperatrice reggente Wu

²⁰ Per una spiegazione più approfondita sulla teoria della modificazione dei logogrammi nella lingua cinese, si veda HUANG, Shi-Zhe. “Property Theory, Adjectives, and Modification in Chinese.” *Journal of East Asian Linguistics*, vol. 15, no. 4, 2006, pp. 343–69. Ultimo accesso: 24 febbraio 2023.

²¹ Il verso della rapsodia è inoltre contenuto anche nell’enciclopedia *Yiwen Leiju* 藝文類聚 (Enciclopedia di arti e lettere o Geimon Ruiju, 624), ed è da qui che probabilmente Wang Bo ha attinto.

Zhao 武曩 (*Bu Shō*, 624-705), meglio conosciuta come Wu Zetian 武則天 (*Bu Sokuten*), che possiamo paragonare per impatto nella storia della letteratura e per l'uso delle figure retoriche alle Catilinarie di Cicerone. Intitolata *Wei Xu Jingye tao Wu Zhao xi* 為徐敬業討武曩檄 (Dichiarazione a nome di Xu Jingye contro Wu Zhao o *Jo Keigyō no tame Bu Shō wo utsuru geki*, 684), nella sua bibliografia contenuta nello *Xin Tangshu* (Nuovo libro dei Tang o *Shintōsho*, 1060) si dice che l'imperatrice inizialmente lesse il testo con leggerezza, ridendo e sbeffeggiandone l'autore, finché i suoi occhi non caddero su questo passaggio:

一抔之土未乾，六尺之孤何託？ (*Guwen Guanzhi*, ZHSJ:301)

Yī pǒu zhī tǔ wèi gān

Liù chǐ zhī gū hé tuō?

Il terreno sulla tomba [dell'imperatore Zhongzong] non è ancora asciutto, a chi è affidato l'orfano di sei *chi*?²²

A quel punto, la donna sospirò ed esprime il suo rammarico per la perdita di un uomo di così grande valore ed integrità artistica. Dopo il fallimento della ribellione armata a cui aveva prestato il proprio supporto, Luo venne catturato mentre cercava di fuggire verso la Corea, imprigionato e l'anno successivo fu condannato a morte (Wyatt, 2016:230-2). Due particolari di questo aneddoto rivelano una critica retrospettiva: il primo risiede nelle parole di Wu Zetian – o meglio, nelle parole che il compilatore del libro, Ouyang Xu 歐陽脩 (*Ō Yōshū*, 1007–1072) le mette in bocca,²³ in cui accusa i ministri di palazzo, 宰相 *zaixiang* (*saishō*), di averlo tenuto lontano dalla corte e di aver oscurato il suo talento. Il secondo è che il compilatore Ouyang Xu è uno degli esponenti del movimento letterario antitetico a quello del *pianwen*, il cosiddetto stile classico o *guwen* 古文 (*kobun*), ragione per cui non avrebbe avuto motivo di lodare gli scritti di Luo, a meno che non avesse teorizzato una ragione esterna alla semplice critica letteraria per provare empatia nei confronti della situazione del letterato. La mancanza di autonomia del campo, ossia la facoltà di prevenire influenze dalla sfera politica o

²² L'obiettivo di Luo era cacciare dal trono l'imperatrice Wu Zetian, accusata di diversi crimini, fra i quali di aver ottenuto il potere attraverso pratiche illecite e relazioni clandestine con uomini di potere culminate con la deposizione suo figlio, l'imperatore dei Tang Zhongzong 唐中宗 (656-710) dopo avergli fatto da reggente. In questo passaggio, Luo fa notare ai suoi compagni di ribellione, gli affiliati al conte Xu Jinye (636-684), che nonostante il legittimo erede al trono non fosse ancora morto era come se, abbandonato da sua madre, fosse destinato a vivere per sempre nell'ombra. Sei *chi* corrispondono a circa due metri: Luo fa notare con ironia che Zhongzong sarebbe ormai abbastanza adulto per poter regnare per conto suo.

²³ L'affermazione dell'imperatrice 宰相安得失此人! “Come hanno potuto i ministri portarci via un uomo così!” (*Xin Tang shu*, ZHSJ:5742) non compare nel *Tang shu* 唐書 (Libro dei Tang o *Kyūtōsho*, 945) – il “prequel” del Nuovo libro dei Tang, nonostante anch'esso contenga la biografia di Luo ed altri poeti del suo periodo.

religiosa, era caratteristica di molti ambiti artistici dell'antichità, anche se non era ovviamente l'ipotesi ovvia per gli agenti dell'epoca come lo è per noi. Da questo incidente scaturiranno le prime critiche.

1.7 Critiche al *benreitai*: le dinamiche di potere dell'esame imperiale e la corte dei Tang

Voci critiche dell'uso dello stile parallelo erano già presenti nello stesso periodo in cui le prime trattazioni su di esso erano state scritte, ma rimangono solo frammenti di molti trattati letterari sulla prosa precedenti all'epoca Song (Wang, 2008:351-2): nel più antico pervenutoci intero, *Wenxin Diaolong* 文心雕龍 (Il tesoro delle Lettere: un Intaglio di Draghi o *Bunshin Chōryū*, ca. V-VI sec.), nel capitolo intitolato “*Rongcai*” 鎔裁 dedicato alla stesura (lett. Decidere cosa tenere e cosa togliere), l'autore Liu Xie 劉勰 (*Ryū Kyō*, ca. 465-521), sebbene nel resto del trattato appaia perlopiù favorevole all'uso della prosa parallela, lascia un monito sul *pianwen*, scritto in *pianwen*:

若術不素定，而委心逐辭，異端叢至，駢贅必多。(Wenxin Diaolong, JWSJ:179)

Se non si ha dimestichezza con la tecnica e la mente è del tutto dedita all'inseguimento della retorica, le irregolarità si accumulano e le cose superflue [nello stile] dei parallelismi saranno numerose.

La critica principale alla prosa parallela colpisce quindi l'eccessiva puntigliosità nell'adornare il testo con fronzoli retorici a discapito di un contenuto comprensibile e veritiero. Il riconoscimento e l'accettazione di tale limite potrebbe addirittura risalire a prima di queste riflessioni, ma la loro coesistenza all'interno dello stesso discorso critico fu comunque il fattore più importante nel far emergere un movimento letterario opposto. Prima di discutere l'ascesa della prosa in stile classico, è opportuno tornare sui nostri passi e interrogarci sul tipo di dinamiche di potere a cui il *pianwen* era soggetto nell'arco temporale che va dalla prima metà del XI al XI secolo; innanzitutto, da dove proveniva la legittimazione dello stile? Come già detto, il sistema degli esami imperiali messo in piedi durante la dinastia Han era stato consolidato e standardizzato durante le dinastie Sui e Tang, attraverso la definizione di un canone di testi non tecnici di natura filosofico-umanistica. Studi sulla storia dell'esame imperiale (Elman, 2000; Lee, 2006) fanno ricadere il fine di questa standardizzazione del processo di selezione dei magistrati nella necessità di garantire una, seppure limitata, mobilità sociale per la classe degli intellettuali di basso rango, alla quale io aggiungerei la necessità degli imperatori Tang e delle Cinque Dinastie di contingentare e selezionare il numero di consiglieri, amministratori e ministri per centralizzare il potere, evitare concatenazioni di deleghe e soprattutto colpi di stato o fazioni antagoniste all'interno della corte senza l'uso perpetuo della violenza – che fu esattamente ciò

che aveva portato alla breve durata della dinastia Sui (581-618). L'integrazione nel curriculum delle belle lettere, atta a testare le capacità di composizione attraverso l'esame di calligrafia e ortografia (McNair, 1995:263-4), rappresentava una parte importantissima dell'esame, ancor più delle semplici interrogazioni sui Classici o sui testi legalisti proprio per la quantità di trattati, dizionari e manuali di stile prodotti o nuovamente annotati dal VI secolo in poi. In questo periodo storico, la complicatezza dello stile parallelo risiedeva più nella composizione che nell'interpretazione, e come numerosi campi artistici dell'età premoderna, quello letterario godeva di un'autonomia dal potere politico e istituzionale relativamente bassa; era dunque inevitabile che coloro che avevano successo all'esame perpetrassero la loro educazione sia durante la loro carriera politica, sia nelle occasioni di svago in comunità. A tutto questo si aggiunge l'intrinseca funzionalità della comunicazione in sinotico fra parlanti di vernacoli diversi, coadiuvata da uno stile regolare e semplice da decifrare ma laborioso da apprendere e riprodurre. Questo equilibrio non rimase però a lungo sostenibile: degli stimati due milioni di candidati che tentavano l'esame, molti di coloro che lo fallivano continuavano comunque a gravitare attorno all'ambiente della corte, talvolta proprio come esaminatori (Elman, 2009:405), per via dell'aumento dei candidati in proporzione alla nuova disponibilità di materiali di studio, sempre più accessibili anche a lettori non appartenenti all'aristocrazia. Di conseguenza, quella che doveva in origine essere un'élite si era espansa a tal punto da creare continue faide interne, deposizioni e lotte di potere al punto in cui nel medio-tardo periodo Tang la corruzione e i favoritismi dilagavano anche nelle esaminazioni (Wong, 2010a:65-66). Il caso più eclatante è quello dei Linghu 令狐 (*Reiko*), un sodalizio raccolto attorno al capo dei ministri Linghu Tao 令狐陶 e a suo figlio che durante il regno dell'imperatore Xuanzong (847-859) avevano monopolizzato l'accesso alle cariche istituzionali favorendo i membri della loro fazione all'esame civile (ibid.:68-72). Questo clima di insoddisfazione si faceva strada fra i candidati, ormai disillusi dalla speranza di poter dare sfoggio delle loro conoscenze affinate con anni di studio in un ambiente veramente meritocratico (Wong, 2010b:53): il senso di crisi era ormai tale che alcuni letterati, anche fra quelli che avevano subito ingiustizie più lievi rispetto a chi era stato esiliato o condannato a morte, cominciano a rimpiangere i "vecchi tempi", in cui i grandi uomini virtuosi avevano l'opportunità di essere apprezzati e non cadere nel dimenticatoio. Uno dei primi a dare voce al proprio sconforto fu Han Yu 韓愈 (*Kan Yu*, 768-824), considerato uno dei *Tang Song Ba Dajia* 唐宋八大家 (Otto grandi maestri della prosa dei periodi Tang e Song o *Tō Sō Ya Taika*) ed iniziatore dello stile classico.²⁴ Il termine *guwen* compare con

²⁴ La "classicità" dello stile è però, come la "naturalizza" del *pianwen*, un costrutto non marcato con ovvie implicazioni socio-politiche: l'associazione dello stile parallelo alla struttura egemone che lo sosteneva era parte dell'illusione su cui si fondava la legittimazione alternativa del *guwen*. Sappiamo infatti che il discorso classicista di epoca Tang e Song non aveva alcuna base filologica teoretica, preferendo cercare una legittimazione legata all'operato e alla coerenza di pensiero (Skonicki, 2014:28).

questa accezione per la prima volta nell'elogio funebre dedicato a due amici di Han Yu, in cui il poeta mette in contrasto lo stile da lui preferito e lo stile del suo tempo, riflettendo sulla mancanza di retrospettione e rispetto per gli antichi compositori. Ho evidenziato i termini rilevanti:

愈性不喜書，自為此文 [···]。君喜古文以，以吾所為合於古 [···]。愈之為古文，豈獨取其句讀，不類於今者邪？思古人而不得見，學古道則欲兼通其辭；通其辭者，本志乎古道者也。古之道，不苟譽毀於人。(Han Yu wenxuan, RMWX:59)

Non è nella natura di [Han] Yu²⁵ scrivere elogi funebri, ma farò un'eccezione [...]. Loro amavano le **antiche lettere**, condividevano il mio stesso amore per la classicità [...]. Lo **stile classico**²⁶ che ama [Han] Yu, basta solo leggere quelle frasi, non è proprio uno stile totalmente diverso dallo **stile di oggi**? Pensiamo agli antichi che non possiamo più incontrare, per capire le antiche scuole dobbiamo esercitare entrambe le vie [sia quella della lettura sia quella della scrittura]; se uno ha a cuore che le proprie parole siano comprese, allora ha a cuore l'antica via [della composizione]. L'antica via non risparmia gli uomini né dalle lodi né dal biasimo.

Da questo passaggio si evince che 1) al tempo dell'autore, il *pianwen* era considerato un'invenzione recente e standardizzata, slegata dalla tradizione antica 2) la distinzione fra prosa ornata e prosa non ornata era evidente 3) la scrittura ornata era una distrazione dalla comprensione dei testi antichi 4) nell'antichità, il contenuto non era messo in secondo piano da orpelli retorici. L'affermazione finale suona infine come un attacco al potere centralizzato e all'ipocrisia di lodare gli scritti per la loro forma ma disprezzandone il contenuto al tal punto da mandare in esilio o addirittura condannare a morte coloro che esprimevano dissenso e potevano compromettere la credibilità dell'istituzione ministeriale. È quindi chiaro come questo attacco al *pianwen* avesse motivazioni politico-sociali oltre che morali.

1.8 Il *guwen*: movimento classicista e i suoi autori

Proprio come gli autori che componevano in *pianwen*, quelli che usavano il *guwen* non possedevano ancora un senso di affiliazione comune: il *guwen yundong* 古文運動 (movimento classicista o *kobun undō*) è una creazione risalente agli anni trenta del Novecento (Higashi, 2013:110). Il gruppo di autori che propugnava per uno stile slegato dalle istituzioni dell'esaminazione civile non aveva mai rilasciato trattati sulla scrittura, scegliendo di far parlare i propri testi per mettere in mostra

²⁵ Han Yu si riferisce a se stesso in terza persona.

²⁶ Il termine *guwen* 古文 era anche usato nelle annotazioni interlineari lessicografiche per indicare forme antichizzate dei caratteri. Si tratta di un termine con numerose connotazioni locali, paragonabile ad altri, come *tianxia* 天下 (*tenka*) (Kornicki, 2018:7-8).

la semplicità dello stile, sia da comprendere sia da comporre. Il criterio di base era la creazione di un continuum con la tradizione antica su due fronti: quello morale e quello letterario (Skoniki, 2014:2-3): parola e azione non devono essere contraddittori, dato che la prima è sempre e comunque a servizio della trasmissione della Via confuciana. La differenza stilistica più drastica con il *pianwen* avviene innanzitutto sul piano metrico. La prosodia tonale e la rima nella prosa non sussistono più, di conseguenza le frasi non hanno più un numero prefissato di sillabe da rispettare nei distici: paradossalmente, sempre in questo periodo, il limite di quattro o sei sillabe era stato standardizzato attraverso la raccolta intitolata *Fan Nan Si Liu Jia Yi Shu* 樊南四六甲乙集 (Raccolta di frasi di quattro o sei sillabe di un tipo e dell'altro di Fan Nan²⁷ o *Han Nan Shiroku Ko'otsu Shū*, ca. prima metà XIII sec.) del poeta Li Shangyin 李商隱 (*Ri Shōin*, 813-858). L'eliminazione di questi elementi retorici favorisce lo sviluppo di argomentazioni più libere e dirette ed incoraggia un tipo diverso di fruizione; se infatti i parallelismi erano legati alle occasioni di comunità, la prosa classica invogliava i lettori ad un tipo di lettura meno performativo e più privato, lasciando da parte l'aspetto recitativo vocalizzato per far riflettere sui contenuti. Allo stesso tempo, la separazione dalla dimensione pubblica sia fisica che stilistica, permetteva ai testi in stile classico di toccare una dimensione più intima e sentimentale, ampliando la gamma di temi che si erano consolidati nell'epoca Tang: toni di invettiva e critica verso la società ed i costumi diventano molto più comuni, mentre diminuisce il riciclo di topoi e temi della tradizione orale. Un'altra mutazione che apporta il *guwen* alla composizione è l'aumento, seppur moderato, nell'uso di parole bisillabiche nel *wenyan*. Esempi di composizione in *guwen* vengono spesso catalogati come aneddoti didascalici o *xiaoxue* 小学. Fra questi, spiccano *Ma Shuo* 馬說 (Sui cavalli o *Ba Setsu*) di Han Yu, contenuto nel suo saggio di natura polemica *Yuandao* 原道 (La via originale o *Gendō*, ca. fine XVIII-inizio IX sec.), in cui l'abbondanza di ottimi stalloni e la scarsità di buoni intenditori in grado di riconoscerli alla situazione del campo letterario del suo tempo. Similmente, Liu Zongyuan 柳宗元 (*Ryū Shūgen*, 773-819), amico di Han Yu, scrisse *Linjiang zhi mi* 臨江之麋 (Il cervo di Linjiang o *Rinkō no shika*, ca. fine VIII-inizio IX sec.), in cui un cervo in cattività cresce a fianco di un cane addomesticato e vive nell'illusione che tutti i cani siano amichevoli; una volta libero viene sbranato da un branco di cani randagi, allegoria della crudeltà della competizione e l'amaro prezzo dell'ingenuità. La validità di questi insegnamenti non poteva scendere a compromessi con il *pianwen* e queste riflessioni si inerpicheranno in altri generi della prosa, fra cui gli aneddoti buddhisti, le cronache, i resoconti di viaggio e i trattati specialistici.

²⁷ Fan Nan è un altro nome di Li Shangyin.

1.9 Le ragioni dietro la permanenza del *pianwen* e la scomparsa del *guwen*

Il *guwen* tuttavia non soppiantò mai il *pianwen*. Nella seconda metà VI secolo, durante il periodo delle Cinque Dinastie e all'inizio dell'epoca Song, autori come Liu Kai 柳開 (Ryū Kai, 947-1000), Sun Fu 孫復 (Son Fuku, 992-1057) e Shi Jie 石介 (Shi Kai, 1005-1045) continuano a comporre in stile classico (*ibid.*), anche se il più importante rimane Ouyang Xu. Il suo arduo giudizio sullo stato della composizione nel XI secolo è riportato nella sua biografia contenuta nel *Song shi* 宋史 (Storia dei Song o *Sō shi*, 1343):

宋興且百年，而文章體裁，猶仍五季餘習，鏤刻駢偶，澁澁弗振，士因陋守舊，論卑氣弱。(*Song shi*, ZHSJ:10375)

La dinastia Song esiste da cento anni, ma lo stile di composizione è rimasto lo stesso da cinque secoli. Lo **stile parallelo** ostruisce il normale corso [della letteratura] ed intorbidisce le [sue] acque, i letterati dunque rimangono irragionevolmente bloccati nelle loro posizioni conservatrici, le loro argomentazioni sono di infima qualità e la loro morale è debole.

Qual è stata dunque la fonte di legittimazione che ha permesso al *pianwen* di restare in piedi anche dopo questi feroci attacchi? Per rispondere a questa domanda, è opportuno ricordare che i critici del *pianwen* delle epoche Tang e Song si erano apertamente scagliati contro lo stile parallelo in sé, non contro gli agenti nel campo letterario che ne facevano uso. Possiamo addirittura individuare un cenno di rammarico per la sorte di molti autori, che usavano il *pianwen*, esiliati, imprigionati, condannati a morte e le cui opere furono parzialmente censurate. Questo perché il legame fra composizione ornata e condotta morale era ancora più rilevante nell'etica neoconfuciana, per cui l'atto di scrivere in *benreibun* non era in sé una manifestazione di buona condotta morale, se non accompagnata da un buon operato o una trasmissione degli insegnamenti. Il *pianwen* aveva perso la sua legittimazione associata al confucianesimo ed era mantenuto in vita solo dall'istituzione imperiale, decaduta nel periodo di crisi delle Cinque Dinastie. Possiamo quindi individuare una relazione di carattere subalterno²⁸ fra la corte Tang-Song e i suoi autori. Come abbiamo discusso precedentemente,

²⁸ La definizione gramsciana del termine si riferisce agli strati sociali che fanno da “cuscinetto” fra la classe governante all'apice e quelle oppresse, alla base della piramide sociale. Siccome godono di alcuni privilegi a cui non rinuncerebbero per principio – non sono vittime, ma non possiedono nemmeno piena libertà di agire a loro piacimento – non sono nemmeno oppressori, i subalterni vivono una situazione di limbo: non possono fermare la violenza degli oppressori ma neppure beneficiare dell'empatia delle vittime. In questo caso, coloro che superavano l'esame per diventare jinshi non erano liberi agenti nel campo letterario, ma godevano comunque della legittimazione all'interno di esso. Per una lettura

l'accesso alle alte cariche era, almeno formalmente, vincolato dall'esame civile. All'inizio dell'epoca Tang, come conseguenza dell'aumento dei candidati e del materiale didattico, il margine di successo si era esponenzialmente alzato, per cui il requisito per l'accesso alle cariche venne ancora una volta alzato al titolo di *jinshi* 進士 (dottore avviato): questo secondo esame includeva un numero maggiore di quesiti e molti di essi erano di composizione, a differenza dell'esame *keju* 科舉, destinato a semplici "esperti", in cui molti dei quesiti dell'esame scritto e orale erano basati sul completamento o sulla recitazione di paragrafi presi dai Classici e dai Quattro Libri. L'impatto del *pianwen* e dei suoi maestri sull'educazione dei candidati all'esame per diventare *jinshi* non può essere sottovalutato: per esempio, in *Tang Zhiyan* 唐摭言 (Selezione di parole dell'epoca Tang, o *Tō Shakugen*, ca. fine VIII-inizio IX sec.), una raccolta destinata alla preparazione per l'esame, si esaltano gli scritti di Wang Bo e si dice di lui che sapesse già comporre frasi in *shiroku benreibun* a soli sei anni di età (Qiu, 2005:13), mentre degli autori classicisti suoi contemporanei vi sono solo scarse menzioni. Saper scrivere in *pianwen* assicurava quindi una preparazione più versatile e meno mnemonica dei candidati, valutabile e condivisibile dalla classe dirigente erudita, che poteva quindi riflettere il proprio capitale culturale nelle occasioni di raduno e discussione. Il *pianwen* era e rimarrà il veicolo della cultura letteraria, politica e socio-linguistica della Cina imperiale, nonostante le critiche degli autori classicisti al *pianwen* come riflesso dell'ipocrisia di una società in teoria elitista ma in pratica corrotta, in teoria moralista ma in pratica degenerata. L'esame civile manterrà questa struttura e la parte di composizione non verrà abolita fino all'epoca Yuan, probabilmente per favorire la lingua dei loro regnanti, il mongolo. Il movimento classicista viene considerato al suo apice con Ouyang Xu nell'XI secolo, ma dopo neanche quaranta anni perderà la sua matrice di opposizione al *pianwen* penetrando nei generi della narrativa, soprattutto quella buddhista (Skonicki, 2014:30-1). Ironicamente, come vedremo nel quarto capitolo, molti scritti in *guwen* verranno "compressi" in emistichi di frasi parallele (Zhu, 1960:47): nonostante la chiarezza per cui si battevano gli aderenti al movimento classicista, queste frasi risultavano più facili da ripetere in occasioni di auralità e ricordare per la loro brevità ed intuitività. Molte si riferiscono a proverbi o modi di dire: possiamo citare direttamente dal Discorso sui cavalli di Han Yu e dall'eulogia di Ouyang Xu: il primo è un riassunto del discorso attraverso l'espressione:

千里馬常有，而伯樂不常有。(Han Yu *wenxuan*, RMWX:236)

Qiān lǐ mǎ cháng yǒu,

più approfondita, si veda LIGUORI, Guido, "Subalterno e subalterni nei "Quaderni del carcere", *International Gramsci Journal*, 2(1), 2016, 89-125. Ultimo accesso: 2 marzo 2023.

ér Bó Lè bù cháng yǒu.

Di ottimi cavalli se ne vedono spesso, (ma) di [ottimi intenditori come] Bo Le non se ne vedono mai.

Il secondo riprende il termine usato da Ouyang, *shì lòu shǒu jiù, lùn bēi qì ruò* 士陋守舊，論卑氣弱 che indica una persona cocciuta, inamovibile nelle proprie abitudini e costumi antiquati e che ne paga le conseguenze passando per sciocco e brutto.

1.10 Il *benreitai* nell'epoca dei Song del Nord: il resoconto di Zhuzi e la critica agli altri stili

Per concludere la parentesi sulle origini e lo sviluppo del *benreibun* in Cina, voglio focalizzarmi sulla controtendenza al movimento classicista e agli sviluppi del *benreibun* nell'era dei Song del Nord (960-1127). Per un excursus attraverso tre generazioni di letterati-filosofi ed il loro punto di vista non limitato solo al campo letterario, ma anche alla dimensione politica della corte di fine epoca Tang, ci viene incontro questo resoconto, risalente al secolo successivo (ca. XIII sec.):

某問：「已前皆羈纏成風俗。本朝道學之盛，豈是羈纏？」

先生曰：「亦有其漸。自范文正以來已有好議論，如山東有孫明復，徂徠有石守道，湖州有胡安定，到後來遂有周子程子張子出。故程子平生不敢忘此數公，依舊尊他。若如楊劉之徒，作四六駢儷之文，又非此比。然數人者皆天資高，知尊王黜霸，明義去利。但只是如此便了，於理未見，故不得中。」 (Zhuzi Yulei, ZHSJ:3089-3090)

Uno chiese: “Tutte le tradizioni di oggi altro non sono che le restrizioni di una volta. La rifioritura della Via confuciana non è forse anch'essa una di queste restrizioni?”

Il maestro disse: “Queste restrizioni ci sono ancora. È dai tempi di Fan Zhongyan²⁹ che già avevamo ottimi trattati, come ne aveva lo Shandong con Sun Fu, Culai con Shi Jie, Huzhou con Hu Yuan e dopo di loro sono arrivati Zhou Dunyi, i fratelli Cheng e Zhang Zai. Però i Cheng per tutta la loro vita non hanno mai osato dimenticarsi di quei numerosi grandi uomini, e noi ancora gli portiamo rispetto. Se i discepoli di Yang [Yi] e di Liu [Yun] si cimentassero nel comporre frasi di quattro o sei sillabe in prosa parallela, il risultato non sarebbe nemmeno comparabile. Spesso quindi tutte le persone che possiedono un talento naturale sanno rispettare il sovrano e rifiutare i tiranni, sanno comprendere la

²⁹ Zhuzi usa i nomi di cortesia degli autori. Ho deciso di convertirli nei loro nomi nativi per questioni di chiarezza.

giustizia e lasciar perdere il profitto. Solo questo è l'ordine naturale delle cose, ma finché uno non guarda alla vera essenza non lo capirà mai.”

Così Zhuzi risponde, in maniera molto specifica, alla domanda sulla permanenza e sulla inerente transitorietà degli stili di composizione. Secondo lui, la longevità della tradizione associata ai grandi nomi rimarrà salda nonostante gli inevitabili tentativi di innovare e smussare i punti di debolezza dello stile tradizionale: non basta infatti imitare la forma. Senza prendere in considerazione il lavoro dei maestri del passato non è infatti nemmeno possibile alterare la tradizione. Il suo pensiero riassume bene l'atteggiamento degli antichi sullo stile e sulla scrittura in generale: a chi sono i personaggi che ha citato e qual era il loro pensiero a proposito dei cambiamenti nel campo letterario fra Tang e Song? Il primo autore menzionato è Fan Zhongyan 范仲淹 (*Han Chūen*, 989-1052), autore di *Yueyang lou ji* 岳陽樓記 (Sulla torre di Yueyang o *Gakuyōrōki*, 1045), un resoconto della celebrazione per la ricostruzione della torre omonima nello Hunan e allo stesso tempo, una dichiarazione poetica che esprime l'atteggiamento della frangia di letterati opposta a quella di Ouyang e dei classicisti. Nel testo, Fan reca i suoi omaggi ai saggi dei Tang per avergli garantito il clima di pace e prosperità culturale atto a consentirgli di comporre i propri distici e descriverne la bellezza nella forma più elaborata. Fan aggiunge inoltre che i dignitari di corte che hanno subito l'allontanamento dalla corte e si trovano in esilio in quella località dovrebbero esserne grati, visto che possono godere della stessa esperienza e provare gli stessi nobili sentimenti dei poeti (Zhang, 2016:113-5). Possiamo vedere come a distanza di un secolo dalla disgregazione dell'impero Tang, la riverenza non solo per i personaggi stessi, ma il modello di composizione venisse esaltato come parte dell'esperienza culturale. La seconda affermazione di Fan sembra infatti un commento velato alle manie di persecuzione dei letterati della fascia del *guwen*, apparentemente troppo preoccupati di perdere la loro posizione nella corte per dedicarsi appieno all'apprezzamento della letteratura. I successivi tre autori e filosofi neoconfuciani menzionati da Zhuzi sono Sun Fu 孫復 (*Son Fu*, 992-1047), Shi Jie 石介 (*Seki Kai*, 1005-1045) e Hu Yuan 胡瑗 (*Ko En*, 993-1059), detti i *Song chu san xiansheng* 宋初三先生 (Tre maestri dei Song del Nord o *Sōsho san sensei*). A differenza di Fan, i tre sono coscienti di appartenere ad una nuova era caratterizzata dal militarismo, disgregazione politica e rapidi cambiamenti ma soprattutto Hu Yuan prende una posizione più critica: nel suo commentario allo *Yijing* 易經 (Libro dei Mutamenti o *Ekikyō*, 1000–750 a.C.), lo *Zhouyi kouyi* 周易口義 (Commentario al Libro dei Mutamenti, ca. prima metà XI sec.), la degenerazione interna all'ambiente accademico di corte, in cui il filosofo aveva operato per lungo tempo come insegnante, non era dovuta tanto ad un abbandono della via confuciana da parte dei ministri di palazzo come invece lamentavano i classicisti, ma ad uno sbilanciamento fra il potere dell'imperatore e quello dei suoi consiglieri (Hon, 2000:68-9). La

generazione successiva di autori comprende il maestro, Zhou Dunyi 周敦頤 (*Shū Ton 'i*, 1017-1073) i fratelli fondatori della branca razionalista, *lixue* 理学 (*rigaku*), della scuola neoconfuciana, Cheng Hao 程顥 (*Tei Kō*, 1032–1085) e Cheng Yi 程頤 (*Tei I*, 1033–1107) e il loro discepolo e loro nipote Zhang Zai 張載 (*Chō Sai*, 1020-1077): spostando l'attenzione dalla ricerca filologica a quella della crescita personale, la nuova dottrina garantisce a tutti di diventare saggi, purché la propria condotta aderisca ai principi confuciani (Keenan, 2011:20-1). Da ciò possiamo vedere come gli agenti nel sistema di potere interno al campo del *pianwen*, lo stile in cui scrivevano questi autori, si fossero appropriati non solo degli scritti e dei contenuti degli autori della fazione opposta, ma anche del loro sistema di legittimazione. Com'è stato possibile? È chiaro che la prosa ornata non rappresentasse un costrutto identitario solo per gli oppositori del *pianwen*, ma che il suo utilizzo, sempre e comunque legato all'istituzione imperiale e all'esame civile, in quest'epoca avesse assorbito la doxa dell'altro campo per ridefinire l'habitus e le credenziali dei suoi agenti. Per quanto questo fenomeno si verifici anche in altri campi artistici anche non autonomi, sorge dunque il dubbio sulla relazione con gli altri stili sviluppatisi nello stesso periodo insieme al *benreitai*. Zhuzi presenta i poeti Yang Yi 楊億 (*Yō I*, 974-1020) e Liu Yun 劉筠 (*Ryū In*, 970-1030), fra i diciassette esponenti dello stile Xikun 西崑體 (Stile dell'ovest del monte Kunlun o *Xikunti* o *Seikontai*). Si trattava di uno stile di prosa e poesia giocoso ed elaborato, volto alla piena sperimentazione retorica sempre basata sui pilastri del parallelismo e dell'allusione (Quan, 2009:1-4). Per farci un'idea dello stile nella prosa, analizziamo un pezzo di prosa in *xikunti* esemplificativo degli stilemi della corrente letteraria: *Xiaonian you* 少年游 (Giovane in viaggio o *Shōnen 'yū*, ca. fine X sec.) di Yang Yi (Li, 2002:138):

江南節物，水昏雲淡，飛雪滿前村。千尋翠嶺，一枝芳豔，迢遞寄歸人。

壽陽妝罷，冰姿玉態，的的寫天真。等閒風雨又紛紛，更忍向、笛中聞。

All'inizio della primavera, nella parte meridionale del fiume, le nuvole sono cupe, l'acqua è scura e la neve vola ammassandosi ai piedi del villaggio. I fiori di prugno sono in piena fioritura sul crinale di mille metri e un ramo profumato viene spezzato, inviato a un uomo che non tornerà a casa. A quei tempi, i fiori di prugno si posavano sul fianco del colle come il trucco sulla fronte della principessa Shouyang, in modo squisito ed elegante, mettendo in risalto la sua naturale bellezza e purezza. Ma il vento e la pioggia erano implacabili e facevano cadere i fiori. Nelle orecchie si intrufola il suono di un flauto.

Come vedremo meglio nella sezione dell'elaborato dedicata ai manuali di composizione, già dal VI-VII secolo l'eccesso di allusioni ed espressioni fisse in un componimento era considerato un errore.

In quattro distici, Yang sembra voler toccare ogni topos relativo al tema del componimento – ascrivibile ad un generale “inverno”, “fiori di prugno”, “nostalgia”, “solitudine”, usando termini desueti, dimostrazioni emotive esagerate ed emistichi cliché, addirittura contraddicendo il contenuto fra il primo e il terzo verso: prima la neve si accumula ai piedi del villaggio e i fiori di prugno sono sui rami. Nel verso dopo i petali si posano sul colle ma poi piove ed il vento fa cadere comunque i fiori? L’espressione più ardita del componimento è probabilmente l’uso di *Shouyang* 寿陽: oltre a fare da paragone con lo stile di trucco popolarizzato dall’omonima principessa, detto anche *meihuazhuang* 梅花妝 (trucco a fiore di prugno o *baikasō*), *Shouyang* è anche un toponimo nell’odierna provincia dello Shaanxi. Quando la raccolta contenente il componimento venne rilasciata fra la più totale derisione, a detta di Yang Yi l’imperatore cercò di bandire lo stile con un editto (Qian, 2009.:11). Questo tipo di composizioni volte all’eccesso retorico era stato aspramente criticato sia da altri letterati, fra cui Ouyang e Shi Jie, sia da altre scuole poetiche, (ibid.:22-3), e infine, come vediamo dalle parole di Zhuzi, anche dagli estimatori del *benreibun*. Per quanto questo tipo di componimenti aderisca perfettamente ai criteri di cesura, parallelismo e prosodia tonale con tanto di rima in [-in], il filosofo e autore non riconosce il risultato né il tentativo come *benreitai*. Alcuni studiosi ritengono che questo rifiuto fosse il risultato di una maggiore “razionalizzazione” dei criteri estetici durante il regno dei Song (*ibid.*) ma, come ho già ribadito, questi compositori giocavano al di fuori del campo e della sua doxa, ragion per cui il distacco dalle nuove meccaniche di acquisizione di capitale come l’impegno politico, la contemplazione, la riflessione metafisica ed esistenziale, non poteva garantirgli prestigio. Siccome l’intenzionalità della natura scherzosa dello *xikunti* è ancora oggetto di dibattito, con opinioni che rivendicano una serietà di fondo ed invece chi sostiene si trattasse di una forma di parodia o satira (*ibid.*:4), non possiamo chiamare questo fenomeno vero “interesse al disinteresse”, il termine bourdieriano per il rifiuto intenzionale della legittimazione attraverso canali tradizionali come le istituzioni accademiche. Possiamo però intuire come, anche a distanza di secoli dalla sua formazione, lo stile non esistesse in maniera indipendente dal sistema di potere a cui esso era legato. L’”ordine naturale delle cose” di cui parla Zhuzi ci dimostra solamente che, come avviene per tutto il filone di studio della letteratura antica, non si trattava di una struttura gerarchica evidente per gli agenti nel campo letterario, ma di un canone tradizionale rispolverato dagli intellettuali per preservarlo da futuri attacchi al campo, come quello preterintenzionale dello *xikunti*, che potessero minare a questo ordine macroscopico “naturale”.

1.11 Da dove nascono e come si formano gli stili? La relazione fra potere, capitale e stili di composizione

Attraverso gli strumenti della comparazione testuale e delle culture di riferimento, l'analisi post-strutturalista e del campo in termini bourdieriani, ho voluto dimostrare non solo come lo stile parallelo in particolare non sia lo stile di composizione più "conveniente" o "naturale" rispetto alla struttura linguistica del cinese, ma come gli stili di composizione della tradizione antica fossero il prodotto di dinamiche di potere di svariata origine, sempre mutevole: partendo dalla funzione rituale del parallelismo, si arriva alla legittimazione religiosa proveniente dai classici confuciani; dalla natura esoterica della conoscenza, con il fine della preservazione del capitale culturale e sociale della classe regnante, si collega l'istituzione del sistema dell'esame civile e l'introduzione delle nomoi del campo della fonologia nel processo compositivo, rendendo lo stile parallelo la chiave d'accesso all'acquisizione di capitale economico e sociale. Il successivo irrigidimento dei criteri per l'accesso alle cariche di palazzo per evitare dissidi interni alla corte, e la graduale sostituzione dei modelli delle scritture sacre con i complimenti dei letterati di corte portano ad una ricerca del medesimo prestigio da parte degli aspiranti letterati: la competizione aumenta e con essa pratiche illecite. Per ovviare al problema delle voci critiche di individui in posizioni di prestigio, la mancanza di autonomia si fa sentire attraverso gli esili e le condanne. In risposta a questo clima, nasce una corrente opposta, che ricerca un modello di composizione non intaccato dalla decadenza morale. Quella del *guwen* è tuttavia un'illusione nel senso bourdieriano, così come lo era quella del *pianwen*: era però necessario accettare la "classicità" o la "naturalità" di questi stili per poter usufruire in maniera concreta dei benefici associati alle rispettive scuole di pensiero. La coscienza che dallo stile in cui era composto un pezzo di prosa potessero derivare conseguenze a livello sia individuale per il singolo agente sia collettivo per il suo sodalizio, la sua famiglia e i suoi alleati politici non esisteva per i letterati nei termini critici in cui io l'ho posta, occorre sempre ricordarlo. Era però necessaria una convinzione estesa a tutti gli agenti nelle categorie non marcate che ho elencato per propagare la legittimazione del *benreitai*; questa convinzione è stata così forte da aver esteso la vita dello stile per un periodo di tempo così lungo. Tuttavia, lo stile di composizione non è un blocco monolitico che si trasmette intatto nei secoli e, ugualmente, le dinamiche di potere a cui esso è soggetto non si preservano intatte: come la dottrina confuciana e la conformazione della corte hanno subito mutazioni soprattutto in quei periodi di crisi ed instabilità, gli stili di composizione nascono e si trasformano in base alla necessità degli agenti nel campo di riappropriarsi del capitale sottrattogli e anche di crearne di nuovo. Se durante gli Shang il semplice accostamento di caratteri di significato opposto rappresentava una dimostrazione su scala microscopica della dualità del cosmo, i classici non sono altro che l'estensione di un mondo di parole ordinate secondo i principi naturali. Dunque attraverso la conoscenza e la riproduzione dello stile dei

classici si estende l'ordine sintattico e lessicale a quello legale, governativo e familiare. Ma quando grandi uomini dimostrano una tale bravura nel riprodurre questo ordine e vengono premiati per le loro opere, l'imitazione porta ad una democratizzazione – comunque limitata agli intellettuali di corte - della conoscenza e allora bisogna alzare la posta in gioco, puntando a titoli più alti. Ma quando questi titoli perdono il loro valore concreto, per via della corruzione, o finiscono in mano ad individui non meritevoli, la legittimazione si sposta nell'ambito della morale e delle esperienze virtuose. Ovviamente si tratta di pratiche relative all'habitus dell'agente, che sono quindi del tutto esterne alla comunicazione in sé, eppure valorizzano l'atto compositivo e legano indissolubilmente l'artista all'opera e al campo letterario. Data la volubilità di questo tipo di legittimazione, soprattutto nel conferimento del capitale fra la fine dell'epoca Tang e dei Song del Nord, sarebbe interessante domandarsi cosa sarebbe successo se il campo letterario della composizione in sinitico – includendo quindi *pianwen*, *guwen*, *xikunti* e le altre correnti letterarie, avesse avuto un grado di autonomia più alto. Ma è proprio la restrizione a livello contenutistico che è insita nei campi con livello di autonomia basso, quella che spesso sfocia nella censura, che ha permesso di variare le fonti della legittimazione, ricercandone di alternative all'esame imperiale e alle cariche ufficiali. Come ultimo spunto di riflessione in questo capitolo, vorrei soffermarmi sul superamento dei binarismi che mi ero riproposta di toccare. Ho spesso parlato di elementi come “prosodia”, “distici” e “prosa”, rimarcando come questi termini non possiedano intrinsecamente la stessa connotazione marcata dalla critica letteraria della tradizione eurocentrica. La comparazione con l'esametro ha permesso di indagare le origini dello stile in un ambiente più familiare, ma inquadrare lo stile parallelo attraverso la sola comparazione con uno stile dalla ricezione non avrebbe fatto emergere gli aspetti relativi all'ambiguità della sua posizione. Oltre al dilemma “prosa o poesia?”, la prossima separazione che in apparenza sembra netta e che interessa il *benreitai* più di tutti gli altri stili di composizione è quella della “lingua” insita nei logogrammi che compongono il *benreibun*. Da cosa dipendeva la legittimazione del *benreibun* al di fuori della Cina, dove la sua “lontananza” era più sentita? Per questa ragione voglio proseguire la mia analisi della storia dello stile con il suo ingresso in Giappone, il suo impatto con il campo letterario (fra cui la formazione dello stesso) e le dinamiche di potere a cui esso era soggetto, per compararle non solo con quelle dell'esametro ma anche dei modelli cinesi, utilizzando sempre i nostri strumenti metodologici.

2. L'arrivo del benreitai in Giappone e la sua ricezione: la prefazione del *Kojiki* (712) ed esempi precedenti

2.1 Sinitico e vernacolo giapponese come sistemi di potere a confronto

Riprendiamo la comparazione fra *shiroku benreibun* ed esametro. Circa otto secoli dopo la composizione dei primi poemi in esametri, l'Iliade e l'Odissea, Ennio introduce nella poesia latina l'esametro nei suoi *Annales* (Annali, ca. I sec. a.C.). L'introduzione dell'esametro dalla lingua greca antica alla lingua latina è stato un lungo processo, coadiuvato da alcuni punti di concordanza sintattico-fonetica fra le due lingue e ostacolato da alcuni punti di differenza. Sia il latino che il greco antico sono lingue agglutinanti che, grazie alla presenza dei casi grammaticali, concedono libertà nella disposizione degli elementi nella frase. Inoltre, entrambe le lingue basano il loro senso del ritmo sull'alternarsi di sillabe di diversa quantità, lunga o breve, per creare un senso di anticipazione fra momenti di sensazione e momenti privi di essa (Sturtervant, 1923:51-52). Tuttavia, si è dovuto tenere conto della presenza degli articoli e degli accenti nel greco, per cui nel processo di elaborazione si riscontrano anomalie ed inconsistenze nell'esametro latino, soprattutto nelle questioni dell'accento e delle cesure (*ibid.*:53.). Non è possibile parlare di un processo di traduzione, siccome tale termine non indicava ancora un trasferimento di messaggi da una lingua ad un'altra, ma più un "adattamento", come sostenevano Cicerone e Seneca (Bartsch, 2016:32) e dato che la produzione in esametri latina si ricollega al contenuto dei poemi e delle elegie greche, ma oltre a spaziare in nuovi generi – poema didascalico, poema bucolico, satira, etc., ha come obiettivo quello di forgiare una letteratura *nostram*, per i romani, consapevoli della loro mancanza (*inopia*) di una tradizione letteraria (*ibid.*:33). Come è evidente, la scelta di mantenere lo stesso metro nella composizione nello stesso genere letterario è subordinata ad un sistema culturale di riferimento percepito, almeno inizialmente, come più antico, legittimo e raffinato rispetto al proprio. Allo stesso modo, il benreibun è stato trasmesso dalla Cina agli altri popoli della Sinosfera insieme a tutta la cultura storica, genealogico-mitologica, bellica e religioso-filosofica, ovviamente attraverso l'uso dei sinogrammi. Ad eccezione del caso del Vietnam del Nord (Annam), in cui era praticata una forma di bilinguismo vernacolo-cinese (Lurie, 2011:76) e del regno delle Ryukyu, in cui vi erano lettori in grado di leggere i testi sinitici con la stessa vocalizzazione dei lettori cinesi (Kornicki, 2018:176), la lettura dei sinogrammi, che a differenza degli alfabeti greco e latino rimanevano perlopiù intatti, implicava un sistema di decrittazione intratestuale non replicato da nessun'altra civiltà antica:³⁰ la lettura per glosse, o kundoku. Nonostante

³⁰ Secondo Kornicki un esempio simile di lettura vernacolare per glosse poteva essere la lettura in lingua accadica della scrittura cuneiforme sumera, compresa arrangiando le parole nell'ordine sintattico accadico (*ibid.* 185). Come vedremo in seguito, non è però chiaro se tale meccanismo fosse motivato da altro che non fosse una preservazione del conservatorismo interno alla classe degli scribi (*ibid.*).

la pratica avesse subito variazioni nel corso dei secoli (Saitō, 2021:56), il testo sinitico rimaneva invariato, mentre l'aggiunta delle glosse forniva informazioni sull'ordine di lettura, la morfologia e la corretta vocalizzazione dello stesso messaggio nelle lingue vernacolari. questo medium ha interferito con la preservazione dello stile di composizione dei testi sinitici? E perché si è sentito il bisogno di preservare gli elementi stilistici e retorici del *benreibun*? O forse essi sono sempre stati legati alla tradizione della composizione e non dipendono in alcun modo dal vernacolo? La realtà dell'incontro dei giapponesi con la scrittura ornata fa riflettere sulla relazione fra potere e stili di composizione in maniera meno binaria, dato che il territorio giapponese non ha mai subito tentativi di forzata assimilazione culturale e, a differenza degli altri regni nella stessa sfera d'influenza, non ha mai subito neanche la dominazione cinese. L'incertezza più grande resta tuttavia se la scelta dei giapponesi di adottare il *benreibun* fosse stata un tentativo di imitazione cieca dei canoni delle varie dinastie o vi fossero altre motivazioni legate alla fruizione dei testi: è infatti facile cadere nella trappola dell'idea che prima del confronto con testi provenienti dal continente scritti in *benreibun* nella prima metà del VII secolo, i giapponesi non conoscessero o riconoscessero la scrittura ornata. In realtà, ciò che quel confronto ha offerto è una prova della maturità raggiunta attraverso la sperimentazione dello stile con vari medium e in vari generi nei secoli precedenti.

2.2 Il *benreibun* prima del *Kojiki*: i *kinsekibun* e la coscienza letteraria dei giapponesi

Secondo le cronache ufficiali, Il primo contatto del Giappone con oggetti riportanti sinogrammi disposti in forma parallela erano monete del conio Han e specchi risalenti al primo secolo a.C. circa. La qualità delle iscrizioni lascia però intendere che in quel periodo la scrittura fosse solo a scopo decorativo o rituale (Clements, 2015:94-5) e le monete non fossero quindi usate per scopi finanziari. Prima del VII secolo, o del periodo Nara, i *kinsekibun* 金石文 (iscrizioni su metallo o pietra, o *jinshiwen*) sono gli unici medium rimasti, ma possono comunque offrire delle informazioni (Tollini, 2002:8): il salto di qualità nell'evoluzione al concetto di parola da pittogrammi e disegni con scopo decorativo e rituale è probabilmente avvenuto intorno alla seconda metà del periodo Kofun (metà III sec. - metà VI sec.), nel III secolo. In una società che non utilizzava ancora la scrittura per comunicare messaggi in maniera efficace, i cocci e soprattutto gli specchi si sono rivelati un documento utile per la comprensione della coerenza interna e arbitraria della semiotica (Lurie, 2011:57-58): innanzitutto, la forma rotonda creava l'impressione artistica di un senso interno contenuto in quell'oggetto specifico; la ripetitività dei messaggi, che contenevano auguri di prosperità ed informazioni formulaiche sulla fattura dello specchio; infine, la disposizione dei logogrammi aiutava ad associare la funzione sintattica alla posizione di ognuno di essi. Lurie (*ibid.*:59-60) fa notare come i giapponesi fossero già a metà del terzo secolo in grado di imitare i parallelismi presenti

sugli specchi cinesi importati intorno al I secolo, talvolta modificando lo stesso stampo e lavorando per sostituzione semantica dei logogrammi ritenuti variabili, come il nome dell'era in cui lo specchio era stato forgiato o il nome dell'artigiano. Ciò rappresenta inoltre il primo esempio di scrittura oltre il singolo sostantivo o logogramma. Uno dei ritrovamenti del tumulo di Ikisan Chōshizuka 一貴山 銚子塚, nella prefettura di Fukuoka, mostra un campione di queste incisioni, in cui si può distinguere chiaramente una struttura parallela di sette-sette sillabe (Arima e Kawazoe, 2004:750) in cui ho provato ad annotare la prosodia:

吾作明竟甚獨奇、保子宜孫富無訾

Wú zuò míng jìng shèn dú qí

bǎo zǐ yí sūn fù wú zī

Io ho costruito lo specchio brillante, estremamente unico e raro. Offrirà protezione ai tuoi figli e ai tuoi nipoti e ti procurerà innumerevoli ricchezze.

Se paragonato agli esemplari del continente risalenti alla dinastia degli Han posteriori, questo tipo di incisioni risultano comunque un tentativo estremamente rudimentale di parallelismo: l'unico criterio rispettato appieno è quello del numero uguale di sillabe fra le due frasi. I caratteri nella prima frase non sono in antitesi semantica o grammaticale con i loro corrispettivi nella seconda frase e manca del tutto la prosodia tonale. Nonostante esistano oltre 700 esemplari di specchi Han la cui iscrizione comincia con lo stesso *Wú zuò míng jìng* 吾作明竟 (Ho costruito uno specchio brillante)³¹ con un grado di ornatezza più raffinato, la seconda frase con questo specifico augurio di prosperità non figura in quanto tale nemmeno una volta fra gli oltre diecimila esemplari ritrovati nel continente: non possiamo quindi dire che si tratti di pseudo-scrittura. L'artigiano e il committente di questi specchi erano perfettamente consci che la legittimazione del messaggio dipendesse in gran parte dalla disposizione dei logogrammi in cui esso era scritto, nonostante i meccanismi di tale legittimazione non fossero ancora stati messi in moto da alcuna autorità nel campo. L'associazione religiosa-rituale che garantiva la legittimazione del *benreibun*, per quanto areligiosa fosse diventata nel corso dei secoli, si basava fondamentalmente su figure storiche e mitiche a cui i giapponesi non avevano ancora avuto accesso diretto attraverso i testi. Quella che mancava loro era inoltre una conoscenza teorica più approfondita dei criteri metalinguistici per comporre prosa parallela nel pieno rispetto dei canoni

³¹ Lin Yuji ha compilato un catalogo delle iscrizioni su specchi dei periodi Han, del Tre Regni e dei Jin Occidentali, consultabile su LIN Yuji 林裕己. 漢三國西晉鏡銘集成 (Raccolta delle iscrizioni su specchi degli Han, Tre Regni e Jin Occidentali) "Han Sanguo Xi Jin Jing Ming Jicheng". Yokohama Eurasia Bunkakan, Marzo 2015. Aggiornato al 15 giugno 2018. Ultimo accesso: 4 marzo 2023. http://www.eurasia.city.yokohama.jp/database/kyomeishusei_03.pdf

del sinitico. Dalla ricostruzione dei frammenti della lama di una spada d'acciaio ritrovata nel sito di Tōdaijiyama 東大寺大 nella prefettura di Nara, datata intorno alla prima metà del II secolo, possiamo leggere un'altra iscrizione augurale associata al regno della regina Himiko di Yamatai 邪馬台 (170-248) (Lin, 2015:336):

compl tempo 中 compl tempo 平 v b □ 年、v b 五 月 compl ogg 丙 午、num v b 造 作 文 刀、compl pred ogg 百 練 清 剛、compl luogo 上 應 星 宿、compl luogo 下 辟
compl ogg 不 祥

Zhōngpíng [...] ³² nián

wǔyuè bǐngwǔ

zàozuò wén dāo

bǎi liàn qīng gāng

shàng yīng xīngxiù

xià pì bùxiáng

Nell'anno [...] dell'era Chūhei, il quinto mese³³, ho costruito questa spada con iscrizione, affinata cento volte per renderla liscia e dura. Sopra di voi le stelle vi saranno favorevoli, e sulla terra eviterete la sfortuna.

Decisamente più elaborata come composizione, per tutti e tre i distici dell'iscrizione si riscontrano parallelismi e antitesi sintattiche – i verbi 造作 e 百練, 應 e 辟, e semantiche – 上 (sopra) e 下 (sotto), 星宿 (stelle favorevoli) e 不祥 (sfortuna) e l'intera indicazione della data di costruzione. Inoltre, il primo ed il terzo distico rispettano la prosodia pingze nella seconda, terza e quarta posizione delle sillabe. A questo punto però, è bene non sopravvalutare la diffusione del *benreibun* nelle incisioni, prima di tutto, poiché non vi era ancora un campo letterario con delle nomi coerenti a tutti i suoi agenti: Lurie conia appunto il termine “re che non leggevano” (*kings that did not read*) (2011:67) per descrivere il bizzarro fenomeno per cui i capi dei clan in cui era diviso il Giappone pre-periodo Nara non avevano ancora imposto alcuno standard letterario legato alla preservazione o all'ottenimento del potere. Altre spade ben più celebri, come la spada a sette braccia 七支刀 (*Shichishitō*) regalata alla

³² Alcuni frammenti erano diventati illeggibili e questa è la ricostruzione più fedele all'originale (Seeley, 2000:10).

³³ L'iscrizione, come molti documenti in sinitico, fa uso del sistema daoista dei *ganzhi* 干支 (sistema di datazione e divinazione dei tronchi e dei rami celesti, o *kanshi*) per indicare l'anno – in questo caso il quarantatreesimo ciclo di sessanta, insieme alla specificazione dell'era - in questo caso l'era Chūhei. Siccome entrambe i sistemi di datazione si riferiscono alla medesima cosa, l'anno 186, ho preferito mantenere solo la seconda, dato che i *ganzhi* si riferiscono a più anni all'interno di uno stesso ciclo e potrebbero creare confusione.

semi-mitica imperatrice Jingū 神功皇后 (201-269 a.C.) da parte del regno coreano di Paekje, non riportano incisioni in *benreibun*, dimostrando che sebbene già intorno al III secolo i giapponesi fossero in grado di riconoscerlo, non vi fosse ancora un vero e proprio incentivo a scrivere in stile parallelo.

2.3 Il confronto con il continente e l'importazione del concetto di “campo letterario”

Questa situazione cambia quando, intorno alla seconda metà del III secolo, cominciano le prime relazioni tributarie con la Corea, più precisamente i regni di Paekje e Goguryeo, che continueranno fino al VI secolo. Secondo Kang, i giapponesi avevano accantonato temporaneamente le relazioni tributarie con la Cina intraprese nei secoli precedenti per via del clima di disordine causato dall'ascesa della dinastia Wei del Nord durante il periodo delle Dinastie del Nord e del Sud (1997:80-1). C'è anche una probabilità che i giapponesi non fossero interessati a mantenere scambi culturali con i regnanti Tuoba, percepiti come meno civilizzati, nonostante l'etnia si fosse progressivamente sinicizzata. I giapponesi ricercavano quindi uno scambio con le medesime caratteristiche di quelli che avevano intrattenuto con gli Han e i Jin: stando alla scelta del registro con cui i regnanti della dinastia Wei (386-354) si rivolgevano a Yamato, non si trattava di scambi fundamentalmente reciproci (Lurie, *ibid.*:76), almeno all'inizio, ma di ringraziamenti al conferimento di regali. Secondo la tradizione storico-mitica del *Kojiki* 古事記 (Racconto di antichi eventi o *Gushiji*, 712), intorno al V secolo, due studiosi coreani del regno di Paekje 百濟 (*Kudara* o *Baiji*), Wani e Achiki, giungono in Giappone portando con sé i primi dieci volumi del Lunyu, base per l'educazione confuciana, e il *Qianziwen* 千字文 (Classico dei Mille Caratteri o *Senjimon*, ca. V sec.), un alfabetiere contenente 1000 caratteri divisi in distici di quattro sillabe, tutti diversi, usato per l'avvio alla scrittura (Kornicki, 2018.:89). Come abbiamo visto nel capitolo precedente, entrambi i testi contengono parallelismi. Tuttavia, abbiamo esempi di *benreibun* in fonti precedenti e non più relegate ai *kinsekibun* (iscrizioni su metallo o pietra), che rivelano molte più sfaccettature di una semplice importazione dei modelli cinesi. Man mano che con la diplomazia costruiva rapporti sempre più mutuali, aumentava anche il bisogno del Giappone di affermarsi come partecipante di riguardo attivo nella Sinosfera. Come spiega Kornicki, la scarsità numerica ed il poco prestigio associato alla posizione degli interpreti in Cina e Corea (*ibid.*:82-84) spinse gli ambasciatori ad utilizzare la comunicazione scritta in sinitico anche in diretta presenza dei delegati degli altri regni, in una pratica chiamata *hitsudan* 筆談 letteralmente “conversazione a pennello” (*brush talk*). Possiamo dire che sia proprio questo elemento a innescare una coscienza compositiva per i giapponesi: l'occasione di comunità, non solo a livello interregionale, ma anche letteraria. La vita all'interno di un campo letterario, gli scambi di capitale e le prese di

posizione dei suoi agenti erano un concetto nuovo per i giapponesi. Dopotutto, senza una dimensione pubblica associata alla composizione non è possibile definire uno standard stilistico.

2.4 La missiva di Yamatai e l'interazione fra *benreitai* e kundoku

Ora domandiamoci: perché questa dimensione era presente già dall'antichità in Cina ma non in Giappone? Come ribadito già, il sinitico è una lingua scritta che però senza indizi visibili sulla vocalizzazione o al contesto sociolinguistico, è indistinguibile dal *wenyan*. Per questo è meglio definirlo un "dialetto scritto" (*grapholect*) (Lurie, *ibid.*:182). Nei sinogrammi non è quindi insita una vocalizzazione, sebbene gli stessi logogrammi siano condivisi con quelli del *wenyan* e delle lingue vernacolari del cinese medio. Nel caso della trasmissione dei testi cinesi in Vietnam e nelle Ryukyu, le vocalizzazioni vernacolari aiutavano a creare una corrispondenza quasi esatta fra grafema e fonema, come avveniva in Cina. I vernacoli del Giappone e della Corea difettavano di questa caratteristica, insieme a numerose altre concernenti la sintassi e la morfologia (Hannas, 1997:32). Contando poi che il primo dizionario di caratteri con accenni di pronuncia, il *Niina* 新字 (Nuovi caratteri o *Xinzi*) risale alla fine del VII secolo (Bailey, 1960:1), l'impossibilità di vocalizzare la lettura dei testi sinitici aveva tre conseguenze negative per i giapponesi: la più ovvia era la difficoltà nella comprensione dei testi. La seconda, connessa ad essa, una maggiore difficoltà nella composizione, soprattutto quella di carattere ornato. Per finire, non essendo possibile condividere ed esporre a giudizio le composizioni nelle occasioni di comunità, in Giappone non esiste un campo letterario più o meno dipendente da quello socio-politico fino al V secolo circa. È qui che entra in gioco il ruolo del kundoku. Probabilmente importato dalla Corea intorno al III secolo, la glossatura del sinitico mediante l'antico sistema degli *okototen* 乎古止點,³⁴ non favorisce solo lo studio e l'analisi dei testi sinitici, ma coadiuva il processo compositivo creando un ponte linguistico con il vernacolo. A questo sviluppo positivo per l'integrazione del Giappone nel campo culturale sinocentrico, si aggiunge però una nota cupa: la tendenza conservatrice dello stile viene a scontrarsi tuttavia con il vernacolo giapponese. Osserviamo un esempio di comunicazione diplomatica ornata, presentata dall'ambasceria del regno di Wa 倭国 (*Wakoku* o *Woguo*, cioè il Giappone) all'imperatore Wu di Liang nel 478. Essa è riportata nel capitolo "*Bianfang yi*" 邊防一 (Sulla difesa delle frontiere, parte prima) sezione Wa 倭

³⁴ La pratica del kundoku non è mai rimasta uguale in tutte le ere, ed è stata standardizzata solo all'inizio del Novecento su direttiva del Ministero dell'Educazione (Saitō, 2021:59). Il sistema di glossatura *okototen*, ritenuto il più antico, consisteva nell'aggiunta di puntini in determinati punti del carattere, corrispondenti agli angoli ed i punti medi di un quadrato immaginario in cui il logogramma è racchiuso. Inizialmente ogni scuola aveva sviluppato i propri criteri di glossatura e per preservarne la segretezza venivano aggiunti con una polvere bianca visibile solo sotto il sole (Endō, 1981:14). Verso l'inizio del periodo Heian, la conoscenza del kundoku perse il suo carattere esoterico e le annotazioni vennero ripassate con inchiostro rosso, diventando quelli che oggi sono detti *shuten* 朱点 (punti rossi o *zhudian*). Lo stile più simile a quello utilizzato ancora oggi, detto *kaibun* 廻文 (testo riarrangiato) (Kin, 2021:23) o anche *Ichinisanten* 一二三点 (annotazioni numerate) si sviluppò molto più tardi, all'inizio del periodo Tokugawa.

(Giappone) del *Tongdian* 通典 (Raccolta di discorsi o *Tsūten*, 801) dall'autore dei Tang Du You 杜佑 (*Tō Yū*, 735-812):

封國偏遠、作藩於外。自昔祖禰、躬擐甲冑、跋涉山川、不遑寧處。東征毛人五十五國、西服衆夷六十六國。渡平海北九十五國。王道融泰、廓土遐畿。累葉朝宗、不愆于歲。 (*Tongdian*, ZHSJ:3534)

Il nostro regno è lontano e remoto, da fuori siamo vassalli. Da tempi remoti i nostri antenati, con indosso l'elmo e l'armatura, hanno attraversato montagne e fiumi, senza sosta. Ad est, hanno sconfitto 55 clan di uomini dalle lunghe chiome, ad ovest hanno sottomesso un gran numero di barbari. Attraversato l'oceano a nord, [hanno pacificato] novantacinque regni. I nostri re sono stati benevoli e retti nella condotta, espandendo il territorio e delineandone i confini. Incessantemente hanno onorato le vostre dinastie, senza mai saltare un anno.

Il *benreibun*, in quanto costruito artificiale, non aveva incassato molti colpi dall'evoluzione della lingua vernacolare cinese e nemmeno da quella scritta per funzioni esterne a quelle a cui esso adempiva nella corte imperiale: come avevamo accennato nel capitolo precedente, il *benreitai* “cinese” resiste spesso all'introduzione e all'invenzione di termini plurisillabici. Essi si presentavano come accoppiamento di due caratteri dal significato simile, usati probabilmente per distinguere omofoni nella recitazione vocalizzata, o trascrizioni di parole straniere attraverso caratteri di cui si ignorava l'aspetto semantico utilizzati solo per la loro vocalizzazione. Nel caso di questa missiva, il termine 祖禰 *zǔmì* per indicare gli antenati è un rimando a due termini presenti nel *Liji* 禮記 (Libro dei riti o *Reiki*, ca. V sec. a.C.), probabilmente inteso dai giapponesi come un vocabolo unico bisillabico, perfettamente integrato nella struttura di quattro sillabe³⁵. Altra anomalia interessante è la quartina che ho evidenziato, 跋涉山川 *báshè shān chuān*: l'ordine sintattico SVO del *wenyan* prediligerebbe separare il verbo ed il complemento oggetto bisillabici in 跋山涉川 *bá shān shè chuān*. Tuttavia, per preservare il contrasto prosodico tonale con 不遑寧處 *bù huáng nìng chù*, la frase segue un ordine SVO non originario del vernacolo giapponese ma nemmeno propriamente “cinese”. La ragione dietro queste scelte stilistiche incoerenti con l'associazione ad una singola lingua è l'incompatibilità della nostra concezione moderna di concetti come “stile”, “lingua” e “scrittura”. La missiva di Yamatai ed i parallelismi presenti in essa svolgevano una funzione diplomatica che andava oltre il semplice

³⁵ Clements (2015:100) crea una distinzione fra sinitico classico, riferito al corpus pre-Han, e sinitico post-classico, con riferimento a quello post-Han. Molti dei cambiamenti nel *wenyan* dovuti all'avvento del buddhismo in Cina, fra cui quelli fonologici e morfologici – come questo, risalgono al II secolo circa.

scambio di informazioni – specie considerando l’iperbole costituita dal numero di tribù conquistate, deliberatamente esagerato: queste scelte stilistiche ci appaiono infondate soltanto se consideriamo le prospettive “cinese” e “giapponese” come entità separate e pre-confezionate; non possiamo negare il chiaro sguardo verso l’alto di Yamatai nei confronti dei modelli provenienti da Liang, una posizione di vassallaggio non coercitiva. Ma tale compromesso era stato suggellato da una lingua franca esterna a questo binarismo, ma che allo stesso tempo si basa sul tentativo di dissociazione fra i due poli per mantenere una dinamica di potere e mutuo aiuto – la Cina non doveva temere invasioni barbariche provenienti dall’arcipelago giapponese ed il Giappone beneficiava di scambi materiali e culturali, almeno fino al IX secolo. Possiamo quindi dire che mentre l’esametro esisteva in due lingue separate svolgendo la stessa funzione legittimatrice, la stessa che spinse Ennio, Virgilio, Ovidio e Orazio a comporre in esametri le loro opere, il *benreibun* del periodo Nara esiste in una dimensione linguistica mutualmente comprensibile a tutte le parti, ma non appropriabile o opinabile da nessuna delle due. Come rimarca anche Kornicki (*ibid.* 303-4), i testi glossati non raggiungevano quasi mai lettori esterni al vernacolo in cui erano stati glossati, e prima del IX secolo, in Giappone la conoscenza del kundoku era gelosamente custodita da una dozzina di clan di scribi, specializzati nella glossatura (Endō, *ibid.*:15-6). I resoconti di alcuni letterati del VIII secolo accennano all’uso di bozze per la composizione, forse il kundoku aveva uno spazio anche all’interno del processo compositivo, senza però inficiare sul risultato finale, che i cinesi avrebbero comunque letto ed interpretato in wenyān. Basandoci sugli studi sulla ricostruzione di Nakada (1979)³⁶ dei sistemi di kundoku nelle varie ere, possiamo ipotizzare queste trascrizioni in *kakikudashibun* 書き下し文 per la frase presa in causa:

山ヲ跋ミ川ヲ涉ミ、寧ンジル處ニ違テズ

Yama wo fumi kawa wo ayumi, yasunjiru tokoro ni awatezu

山川ヲ跋涉シ、違テテ寧處セズ

Sansen wo basshō shi, awatete neisho sezu

Il primo esempio fa uso delle letture vernacolari per i sostantivi (山 *yama* e 川 *kawa*) e i verbi (跋む *fumu*, 涉む *ayumu*, 寧んじる *yasunjiru* e 處 *tokoro*), mentre la seconda per gli stessi invece usa letture sinoxeniche, accorpendo elementi con strutture grammaticali specifiche in composti bisillabici

³⁶ Attraverso lo studio e la catalogazione delle *yomikuse* 読み癖 o *yominarawashi* 読み慣わし, ossia le convenzioni sintattico-grammaticali nella glossatura, Nakada (1979) fornisce indicazioni su come la pratica del kakikudashi variasse nelle epoche Nara, Heian e Edo. Di solito, esse comprendono formule e locuzioni specifiche, ma possono interessare anche aspetti più generali della lingua delle glosse.

(山川 *sansen*, 跋涉 *basshō*, 寧處 *neisho*) detti *jukugo* 熟語. In entrambe le trascrizioni, l'ordine SVO del *wenyan* diventa SOV, vengono aggiunte preposizioni e suffissi, trasformando un tipo di lingua isolante in agglutinante. Queste “deviazioni”, come abbiamo visto, non riproducono però la medesima frase in *benreibun* in una traduzione biunivoca, mettendo in discussione il criterio della reversibilità universale del kundoku ipotizzato da Lurie. Solamente una volta reinserita nel paragrafo originale, dando precedenza nell'ordine ai criteri della cesura, dell'antitesi e infine della prosodia tonale possiamo ricostruire l'“originale” sinitico. Possiamo quindi ipotizzare che per i popoli non bilingui della Sinosfera, il *benreibun* rappresentasse, oltre ad un testamento di vassallaggio nei confronti della Cina, un simbolo di status che presumeva un'educazione linguistica in grado di dissezionare ed apprezzare lo stile, creando una gerarchia di potere in base al livello di conoscenza dei meccanismi della composizione ornata. Come già detto, i limiti della logografia – ossia la difficoltà nel reperire le pronunce esatte dei caratteri in ogni momento, e la penuria di parlanti nativi in Giappone avevano decisamente reso complicato l'apprendimento non solo del *benreibun*, ma della concezione di un campo letterario con dinamiche di potere definite sotto forma di capitale. In questo caso, soprattutto nel corso del VI e VII secolo, si apre la possibilità per alcuni membri di famiglie potenti di soggiornare nella Cina dei Sui e dei primi Tang ed apprendere meglio la composizione: i cosiddetti *rugakusho* 留学生 (studenti stranieri o *liuxuesheng*) come Abe no Nakamaro 阿倍仲麻呂 (698-770) e Kibi no Makibi 吉備真備 (695-775), monaci come Kukai 空海 (*Konghai*, 774-835) e Saichō 最澄 (*Zuicheng*, 767-822) e gli ambasciatori – *kenzuishi* 遣隋使 per i Sui e *kentōshi* 遣唐使 per i Tang potevano accedere ai nuovi materiali per lo studio oltre al potersi confrontare con altri letterati (Kang, *ibid.* 14). Di questi nuovi materiali didattici disponibili dal periodo Tang, in particolare i rimari per la composizione in versi ed i trattati sul *pingze* per la prosa. In questo periodo viene importato inoltre un metodo di notazione tonale da affiancare agli *okototen*, detto *shiseikei* 四聲圈 (Cerchio dei quattro toni o *shishengtuan*) (Kin, 2021:51-2), basato appunto sui quattro toni del cinese medio. Assegnando sempre dei punti in una posizione specifica nello spazio del logogramma, era possibile registrare la pronuncia dei caratteri; questo sistema era probabilmente frutto degli studi di fonologia avvenuti in quel periodo su testi buddhisti che necessitavano indicazioni chiare per la vocalizzazione, espandendosi poi sulla prosa per segnalare pronunce irregolari od obsolete. Non serve dire quanto fosse effettivamente utile per avvicinare i giapponesi a conquistare il gradino più alto e per loro apparentemente inarrivabile della composizione in *benreibun*.

2.5 Ipotesi sulla composizione del *Kojiki* e la sua “leggibilità”

Tenendo in considerazione le fonti che abbiamo analizzato finora, possiamo dire con confidenza che il *Kojiki* non contenga i primi esempi di stile parallelo composto in Giappone, ma sia

semplicemente la prima opera di una certa lunghezza a farne uso, nonostante l'unica sezione a contenere interi paragrafi in stile parallelo – per cui la maggior parte le proposizioni all'interno di uno stesso paragrafo sono isosillabiche – si riscontri solo nella prefazione (*jo* 序). Volendo introdurre il discorso con la stessa domanda posta da Donald Keene, la prima cosa su cui bisogna interrogarsi per comprendere il *Kojiki* è il come sia stato scritto (1999:33). In base a quanto abbiamo riscontrato per altre opere in prosa ornata come il Lunyu, è difficile pensare che il *Kojiki* sia veramente frutto di una tradizione aurale, come dichiara il suo compilatore. La leggenda vuole che il compilatore Ō no Yasumaro 太安万侶 sia stato assistito da una figura dalla memoria eccezionale, Hieda no Are 稗田阿礼, in grado di memorizzare i *teiki* 帝記 (annali imperiali) e *kuji* 公事 (dettami antichi) che contenevano miti, leggende e canzoni. Nonostante gli fosse stato assegnato il titolo di *kataribe* 語り部 (narratore), in realtà il suo ruolo era più simile a quello di un glossatore, lettore e traduttore specializzato. Il testo racconta di come l'imperatore Tenmu 天武天皇 (631-686) fosse rammaricato per l'inaccuratezza e gli errori contenuti nell'unica copia degli annali risalente al 681, l'unica superstite alla guerra civile del 645, in cui l'ultimo capo del clan Soga distrusse gran parte del patrimonio bibliografico (Kauê, 2022:33) e si fosse quindi affidato a Hieda no Are per “correggere” questi errori (Villani, 2006:11-2). Non si capisce a che genere di errori si riferisca, ma le ipotesi che si trattasse di revisioni dei contenuti o dell'ortografia sono entrambe ugualmente plausibili (*ibid.*). Il ruolo di Hieda no Are viene interpretato da Villani come un lavoro di vocalizzazione vernacolare degli annali in sinitico, che Yasumaro ha poi riscritto in una forma ortografica e stilistica più raffinata. Questo spiegherebbe la presenza di numerose note interlineari dette *shirube* 注 sulla corretta vocalizzazione in vernacolo che utilizzano il sistema fanqie con estrema precisione. Nel primo capitolo del primo volume, così viene spiegato il carattere 天:

訓高下天、云阿麻。(SNKBZ1:28)

Significa “reame celeste”, si legge *a-ma*.

Anche se il carattere 天 assume un significato particolare nella mitologia giapponese, è chiaro che i compilatori fossero innanzitutto interessati a trasmettere i racconti della storia-mitologia in maniera efficiente e comprensibile, più che a preservare l'aspetto rituale legato alla fonetica per i posteri. La prefazione tuttavia difetta di queste annotazioni, mostrandosi in apparenza come un testo sinitico neutrale, senza chiara appartenenza alla sfera “giapponese”, nonostante lo scopo del programma politico per legittimare la discendenza della stirpe Yamato dietro di essa. Takashi Kamei (citato in Lurie, *ibid.*:228) ha descritto questo fenomeno con la frase “si può leggere anche se non si legge” (コ

メなくともよめる *yomenakutemo yomeru*), per dire che attraverso il kundoku è possibile comprendere il significato del testo attraverso numerose possibili interpretazioni, ma non si può risalire ad un originale versione autentica vocalizzata. Eppure, osservando quanta puntigliosità ci fosse stata nel rendere questa prefazione il più neutrale possibile, si potrebbe obiettare e sostenere che sia effettivamente il pezzo più “leggibile” dell’intera opera.

2.6 La prefazione del *Kojiki*: caratteristiche prosodiche

La prefazione conta circa 1050 caratteri. Ad eccezione della prima frase, il celebre incipit 臣安萬侶言 “io, Yasumaro, racconto” e la formula di datazione finale, tutte le frasi sono distici paralleli, perlopiù di quattro-quattro, quattro-sei o sei-sei sillabe, anche se non mancano le eccezioni arrivando a toccare anche le dodici sillabe. Essi sono intervallati da congiunzioni 散句 (*sanku*) come *shikashite* 然シテ, *yue ni* 故ニ, *sunawachi* 乃チ. Essendo il testo sinotico originariamente privo di punteggiatura, la divisione in frasi e paragrafi è coadiuvata sia dal parallelismo, sia dalle glosse. La prosodia tonale si può ascrivere a quello che Branner definisce lo stile delle prefazioni (*preface style*) (2003:97), dato dall’unione di due stili prosodici: il primo è lo stile delle cesure (*caesural style*), in cui 1) non tutte le sillabe della frase devono essere in contrasto tonale 2) il contrasto è localizzato perlopiù sulla seconda e la quarta sillaba di una quartina o sulla terza, quinta e sesta sillaba di una sestina 3) le *sanku* ad inizio frase, definite “di entrata” (*lead in*), sono escluse dalla prosodia 4) le “parole chiave” (*key words*) come 之, 以, 而, 於, etc. ripetute nella stessa posizione in un distico sono escluse dalla prosodia, ma le sillabe da cui sono circondate devono essere in contrasto tonale. Esso è unito allo stile epigrammatico (*epigrammatic style*) o stile *Yongming* 永明 (dal nome dell’epoca in cui fu sviluppato), più recente, in cui il contrasto tonale si alterna una volta fra tutti e quattro i toni (piano, ascendente, uscente ed entrante), a meno che non vi siano congiunzioni “libere”. In quel caso, la sillaba precedente perde il contrasto tonale per ragioni di cacofonia. Le sillabe finali rimano fra di loro, una caratteristica della prosa pre-Han ereditata dalla rapsodia. Questo stile era usato invece più frequentemente negli elogi funebri. Vediamone un esempio, partendo dal primo paragrafo. Le sillabe sottolineate sono quelle prosodicamente rilevanti:

夫、

混元既凝、氣象未效、無名無爲、誰知其形。(Kojiki, SNKBZ:16)

Fū,

hùnyuán jì níng

qìxiàng wèixiào

wú míng wú wèi

shéi zhī qí xíng

Ci fu un tempo confuso in cui qualcosa iniziò a prendere una consistenza, ma ancora così indistinta, anonima, e inerte, che nessuno potrebbe descriverla. (Villani, 2006:33)

然、

乾坤初分、參神作造化之首。

陰陽斯開、二靈為群品之祖。 (*Kojiki*, SNKBZ: *ibid.*)

Rán,

qián kūn chū fēn, sān shén zuò zào huà zhī shǒu

yīn yáng sī kāi, èr líng wèi qún pǐn zhī zǔ

Poi il cielo e la terra si cominciarono a separare e primi a generarsi furono tre esseri misteriosi. Apparve la distinzione fra femmina e maschio e una sacra coppia generò una moltitudine di creature. (Villani, *ibid.*)

所以、

出入幽顯、日月彰於洗目。

浮沈海水、神祇呈於滌身。 (*Kojiki*, SNKBZ: *ibid.*)

Suǒyǐ,

chūrù yōuxiǎn, rìyuè zhāng yú xǐ mù

fúshěn hǎishuǐ, shénqí chěng yú dǐshēn

Dopo la visita al regno invisibile, il sole e la luna spuntarono dal lavacro degli occhi e vari esseri sacri spuntarono da abluzioni nell'acqua del mare. (Villani, *ibid.*)

L'intero paragrafo, usando le parole del suo traduttore, dimostra una semplicità gustosamente acerba fusa a una matura eleganza (Villani, *ibid.*:26).

2.7 La prefazione del *Kojiki*: analisi delle caratteristiche lessicali e sintattiche attraverso il kundoku

Notiamo subito come la prima metà della frase sia l'unica composta in un parallelismo perfetto, simile a quello contenuto in *Tengwangge xu*, che integra tutte insieme antitesi semantica, sintattica e tonale. La seconda parte della prima frase, al contrario, non ha un parallelismo né semantico né sintattico e solamente la sillaba finale è in contrasto tonale: come mai? La risposta potrebbe essere data da un'eccezione alle regole della prosodia non autoevidente. Confrontiamola con l'incipit del *Nihon shoki* 日本書紀 (Cronache del Giappone, 720), un progetto con finalità simile, per rivelare l'arcano:

古、

天地未剖、陰陽不分、渾沌如鷄子、溟滓而含牙。(*Nihon shoki*, SNKBZ:12)

Gǔ

tiāndì wèi pǒ

yīnyáng bù fēn

húndùn rú jīzǐ

míngxìng ér hán yá

In passato, il Cielo e la Terra non erano ancora divisi, e lo yin e lo yang non erano ancora divisi. Formavano una massa caotica come l'interno di un uovo dai limiti non ben definiti e contenente i semi di qualcosa. (adattato da Aston, 1896)

Anche qui ritroviamo la stessa struttura: una congiunzione introduttiva irrilevante, una quartina perfettamente parallela ed un'altra in cui si realizza solo il contrasto tonale sull'ultima sillaba, esattamente come avviene nel *Kojiki*, da cui non gli si può negare una certa ispirazione. La terza tuttavia non è del tutto farina del sacco di Yasumaro: 混沌如雞子 *húndùn rú jīzǐ* è un'espressione riconducibile ad un libro perduto,³⁷ il *Sanwu liji* 三五曆紀 (*Sango rekki*, ca. III sec.) di Xu Zheng 徐整 (*Jo Sei*, 220-265), rimasto sotto forma di citazioni nell'enciclopedia *Yiwen leiju* 藝文類聚 (*Geimon ruijū*, 624), usata sia come fonte di informazioni, sia come raccolta di modelli di scrittura.

³⁷ Il *Sanwu liji* è quindi classificabile come *yiwēn* 佚文 (*itsubun*), ossia uno scritto di cui non sopravvivono copie intere, ma solo frammenti raccolti sotto forma di citazione in altri libri. Questo fenomeno era molto frequente già dall'epoca Han, tanto che già esisteva una *Yiwen pian* 佚文篇 (Raccolta di frammenti da libri perduti o *Itsubunhen*, ca. I sec.) compilata da Wang Chong 王充 (*Ō Jū*, 27-97).

La quarta frase dell'incipit del *Nihon shoki* può quindi essere interpretata come uno di quelli che Branner definisce “versi di commento” (*comment lines*) che secondo lui, posti alla fine di una quartina, hanno lo scopo di alleviare la pesantezza della presentazione, dopo stringhe di versi ornati (ibid. 105). Nel caso delle prefazioni *Nihon shoki* e del *Kojiki*, questi versi di commento si trovano all'inizio della composizione, per cui ritengo che più che un espediente retorico per distendere un ritmo incalzante, essi servissero a chiarificare il contenuto di citazioni e non fossero dunque integrati nella recitazione vocalizzata. La terminologia usata da Branner è tuttavia accurata, seppur non intenzionalmente, dato che è probabile che questi commenti fossero parte di una struttura sintattica tema-commento³⁸ che coinvolgeva le due metà di una frase parallela, in apparenza “nascosta” finché il lettore non la rivelava attraverso il kundoku, senza per forza passare per la vocalizzazione sinoxenica. Una traduzione più letterale può farci notare la struttura anche in italiano:

[...] 渾沌如鷄子、溟滓而含牙。 (*Nihon shoki*, SNKBZ:12-3)

[...] 混沌として鷄の子の如きことは、溟滓にて牙も含めり。

[...] Konton toshite tori no ko no gotoki koto **wa**, meikei nite kizashi mo fukumeri.

[La massa indefinita] era un miscuglio caotico come l'interno di un uovo – che però conteneva già i semi di qualcosa.

[...] 無名無爲、誰知其形。 (*Kojiki*, SNKBZ:17-8)

[...] 名も無く為も無きことは、誰か其の形を知らむ。

[...] Na mo naku i mo naki koto **wa**, tareka sono katachi wo shiramu.

[La presenza] era ancora anonima e inerte – in questo stato, nessuno avrebbe potuto descriverla.

A questo punto, resta solo da domandarci l'origine dell'espressione 無名無爲 *wú míng wú wèi*: nella mia ricerca non sono riuscita ad individuarla tale e quale, anche se la terminologia usata, qui come in tutta la prefazione, è un chiaro rimando alla cosmologia daoista. Passaggi simili si trovano nello *Zhuangzi* 莊子 (*Sōshi*, ca. VI-III sec. a.C.), il testo che condivide il nome con il suo autore, nella sezione miscellanea “Zapian” 雜篇 (*Zatsuhen*): 無名故無爲 *wú míng wú shí* (*Zhuangzi*, GRZLM:476) con più o meno lo stesso significato. Questa reinterpretazione della prosodia tonale nelle prefazioni porta a sua volta ad una reinterpretazione del contenuto di esse. Viceversa,

³⁸ La struttura tema-commento (o tema-remà) è sintatticamente invisibile nel cinese moderno, perlopiù celata nel *wenyan* ma ovvia nel *wabun* e nel giapponese moderno, attraverso le particelle は *wa* e が *ga*, che marcano il tema.

osserviamo anche come un kundoku specifico possa aiutare a spiegare quelle che potrebbero essere percepiti come errori o incuranze dal solo testo in *wenyan*. La seconda frase riporta invece un esempio di parallelismo in stile epigrammatico: sia le proposizioni quattro-quattro, sia quelle sei-sei sono speculari, fino ai numerali posti nella stessa posizione. Ricordando che 之 *zhī* nella quinta posizione - di solito le parole chiave si trovano alla quarta posizione nello stile delle cesure (Branner, *ibid.*) - è escluso dalla prosodia, contrariamente a quanto ci aspetteremmo, le sillabe che lo circondano non sono in contrasto, lasciando il verso senza contrasto sulle sillabe rilevanti. Come possiamo accertare che questa fosse una scelta intenzionale? Nel cinese antico, i caratteri 首 *shǒu* (testa, inizio) e 祖 *zǔ* (antenato), erano omofoni e facevano rima,³⁹ essendo pronunciati entrambe [syuwX]. L'ultima frase, per concludere, rispetta appieno lo stile delle cesure: parola chiave in quarta posizione, contrasto tonale sulla seconda, terza e sesta posizione e assenza di rima finale.

2.8 La legittimazione del *Kojiki*

Ricapitolando, il primo paragrafo della prefazione del *Kojiki* è così articolata:⁴⁰

夫 (congiunzione di entrata)	Parallelismo perfetto
※○※○	
※●※●	
※※※※	
[verso di commento]	
然	Stile epigrammatico (o <i>Yongming</i>)
※※※※ ※○※※●之●	
※※※※ ※○※※●之●	
所以	Stile delle cesure
※※※※ ※●○於●●	
※※※※ ※○●於○○	

Da qui in poi i versi procedono regolarmente mescolando gli stili prosodici, talvolta sfiorando il limite delle quattro-sei sillabe ma mantenendo la struttura parallela, solo 12 volte essa viene completamente rotta, ad un intervallo regolare, forse con lo scopo di distendere il ritmo, o forse vi era l'intenzione di rivedere questi passaggi in un secondo momento. Non sta tuttavia a noi valutare la qualità dei

³⁹ Le ricostruzioni dell'etimologia dei caratteri più frequenti in cinese antico sono disponibili sulla bozza proposta da Baxter (2000) per un dizionario completo, disponibile su BAXTER, William. H. e SAGART, L. (n.d.). Baxter-Sagart Old Chinese reconstruction (Version 1.00). Online at <http://crlao.ehess.fr/document.php?id=1217> Ultimo accesso: 15 marzo 2023. La trascrizione del cinese antico segue le norme dettate da Baxter in BAXTER, William H., *A Handbook of Old Chinese Phonology*, Berlin: Mouton de Gruyter, 1992.

⁴⁰ Per annotare la prosodia dei primi versi dell'incipit, ho usato la notazione di Branner (2000), in cui il pallino bianco ○ rappresenta i toni piani, quello nero ● i toni obliqui e la croce * le sillabe non prosodicamente rilevanti.

parallelismi, piuttosto dovremmo capire come mai una prefazione dallo stile così rigoroso e pedissequo dei modelli cinesi dell'epoca abbia portato ad una ricezione mista, che ci fa guardare il *Kojiki* come un'impresa compositiva riuscita a metà. Secondo Lurie (ibid. 249-50), il *Kojiki* e la sua prefazione in *benreibun* non avevano tanto lo scopo di fare da modello di composizione in una lingua arcaica, quanto quello di registrare i racconti della tradizione orale nella maniera più stilisticamente coerente agli standard stilistici dell'epoca. È difficile però capire quali fossero questi standard e da chi fossero stati imposti. Indubbiamente, un'opera di tale calibro non poteva esimersi dall'uso della logografia, come spiega anche Yasumaro in quella che potremmo definire la prima riflessione metalinguistica nella storia della letteratura giapponese. Non si poteva concepire uno scritto senza legittimarlo per mezzo della logografia (Lurie, ibid.) ma davvero bastava l'uso dei caratteri a rendere un testo formale? Come aveva notato anche Inukai (1996), studiando le annotazioni all'interno del libro, la coerenza interna nell'uso dei caratteri all'interno del *Kojiki* è tale per cui ogni carattere possiede una lettura unica in kundoku e distingue i sinonimi in modo da non creare omofoni (citato in Lurie, ibid. 228). Tale precisione era senza precedenti, dato che le incisioni sui *mokkan* e sui *kinsekibun* non avevano funzione performativa ed erano pienamente inseriti in un contesto sociolinguistico per cui non serviva vocalizzarle per leggerle. Il verso di commento nella prefazione è forse l'esempio più lampante di questa connessione indissolubile fra stile *benreitai*, trasmissione di un messaggio e legittimazione: partendo dagli annali in prosa non ornata – o più probabilmente, in prosa che soddisfaceva solo il criterio della lunghezza dei versi, annotati in kundoku da Hieda no Are in una specie di *sodoku*⁴¹ istantaneo, venivano reinterpretati da Yasumaro, che raccoglieva, tagliava e commentava il materiale in funzione dell'agenda imperiale. Si può anche presumere che il compilatore avesse intrapreso delle scelte compositive all'interno della prefazione per facilitare la composizione in *benreitai*, alcune delle quali al di fuori dell'ortodossia dei modelli cinesi: per esempio, abbiamo visto un ampio uso di termini bisillabici, soprattutto di matrice daoista, nonostante la natura prettamente monosillabica del pianwen; interessante poi notare come i sostantivi in on'gana 音仮名 – ossia quelli usati per trascrivere nomi propri solo sulla base del suono e non del loro significato, nella prefazione siano perfettamente integrati nella prosodia: per esempio, la vocalizzazione in cinese antico della sillaba finale del nome di Yasumaro 侶 *liǔ*, tenta una rima con la

⁴¹ Il *sodoku* 素読 (vocalizzazione e ripetizione “pura”) era una pratica di lettura dei testi sinitici diffusa in Giappone, Corea e in tutte le altre aree in cui non vi era conoscenza della pronuncia in cinese antico dei logogrammi. Essa consisteva nel leggere il testo senza far variare l'ordine SVO del *wenyan* e vocalizzando i singoli logogrammi mediante la pronuncia sinoxenica più vicina all'originale del cinese antico. Ciò limitava incredibilmente la comprensibilità del testo rispetto ad una lettura in kundoku, ma era un esercizio indispensabile per avviare alla composizione in sinitico e poteva aiutare ad aggirare la necessità di glossatori per fruire di un testo.

parola 恐 *kōng*, finendo entrambe in [-huw(ng)H]⁴². La prosodia era probabilmente arrangiata da un nobile di basso rango detto *on'hakase* 音博士 (esperto di pronuncia sinoxenica) (Kornicki, ibid.:76) in base agli standard di formalità stilistica del tempo, che purtroppo non è facile definire con certezza. Intendo affermare dunque che anche se ormai i giapponesi avevano appreso e sapessero con sufficiente maestria comporre diversi tipi di prosa parallela, non vi fosse alcuna imposizione a comporre parallelismi perfetti in ogni riga o nel mantenere un medesimo stile di parallelismi per l'intera durata della prefazione. Questo grado di formalità, probabilmente dopo un ulteriore lavoro di rifinitura che sarebbe dovuto avvenire dopo il completamento dell'opera, era sufficiente a portare il *Kojiki* allo stesso livello delle storie cinesi, non era necessario paragonarsi ai maestri Tang come Wang Bo e Luo Binwang.

2.9 Uno stile fra sinitico e vernacolo

Concluderei quindi sostenendo che la differenza fra la lingua del *Kojiki* e quella del *Nihon shoki* non risiede tanto nell'aderenza a modelli cinesi o nella trasparenza nell'uso del vernacolo nel processo di lettura, ma nell'interazione fra kundoku e stile parallelo nel processo di composizione. Aggiungerei anche che il sinitico non sempre cominciava ad esistere come dialetto grafico dalla lettura e interpretazione di un testo: nel caso dei testi composti in Giappone esso si configurava già nella progettazione stilistica, anche se, come nel caso delle cronache dell'VIII, essa era ripartita fra diversi individui con competenze e livelli di conoscenza della logografia, glossatura e vocalizzazione diversi. Nonostante l'epoca Nara, inaugurata con lo spostamento della capitale da Nagaoka a Heijō nel 710, plasmandola sul modello di Chang'an (la moderna Xi'an), fosse stata all'insegna dell'imitazione dell'architettura, dell'arte e della moda dei Tang (Bender, 2012:112-3), il tentativo di emulazione pedissequa del *benreitai* sulla base dei modelli continentali è un progetto che, qualora fosse mai stato intrapreso, non si realizzerà mai. Già durante questo periodo di continui scambi, il processo compositivo dei giapponesi non si era mai uniformato totalmente con quello dei compositori cinesi considerati la base da imitare proprio per la presenza e dell'uso estensivo del kundoku. Dopo la cancellazione delle missioni tributarie in Cina nel IX secolo, vedremo come la conoscenza dei giapponesi del cinese parlato diminuirà drasticamente, portando una serie di cambiamenti ancora più evidenti al processo di composizione. Uno di essi fu lo sviluppo di un inventario di circa 1000 kanji utilizzati solo per il loro valore fonetico ed utilizzati secondo due pattern distinti all'interno del *Man'yōshū* (Vovin, 2020:28-9, Duthie, 2014:10-11). Dalle forme semplificate o corsivizzate di essi si svilupperanno gli alfabeti sillabici giapponesi. Abbiamo appena visto come coesistenza di *on'gana*

⁴² In realtà la rima non condivide la stessa vocale finale /ng/, ma visto che entrambe le sillabe condividono lo stesso tono e non c'è quindi contrasto tonale, è chiaro che l'intento fosse quello di una rima.

e *kun'gana* nella logografia di uno stesso testo non era di per sé un deterrente per l'uso dello *shiroku benreibun*, a patto che la vocalizzazione del testo fosse in cinese antico per mantenere il criterio della prosodia. Siccome non abbiamo altro se non speculazioni sulla pronuncia delle sillabe del giapponese dell'VIII-XI secolo, non possiamo che basarci sulle scelte logografiche per stabilire se un testo in sinitico aderisca o meno a tutti i criteri del parallelismo. Per nostra fortuna, dal IX secolo in poi, i compositori giapponesi hanno acquisito abbastanza dimestichezza con il funzionamento interno del campo letterario per dettare da sé la propria doxa ed applicarla con successo, ossia favorendo scambi di capitale: la prosa ornata è uno dei tanti temi su cui comincia una fervida discussione critica.

3. I manuali di composizione del periodo Heian per la creazione di una doxa nel campo del sinitico: *Bunkyō hifuron* (ca. 820) e *Sakumon daitai* (ca. prima metà X secolo), due manuali a confronto

3.1 Kanbun e wabun alla corte di Heian: un diverso tipo di legittimazione

Come affermò lo studioso Tetsuo Kaji, i primi settanta anni dall'inizio del periodo Heian (ca. 794) sono stati 'l'era all'insegna del kanbun' 漢文全盛の時代 (*kanbun zenpan no jidai*) (1927:78): ciò che intendeva era che nell'intervallo di tempo fra l'inizio dell'VIII secolo e la compilazione del *Kokinwakashū* 古今和歌集 (Raccolta di waka antichi e moderni, ca. seconda metà IX sec.), la prima raccolta ufficiale di componenti in vernacolo, la composizione in sinitico vede il suo periodo di massimo splendore: questo non significa che lo stesso tipo di legittimazione storico-politica interessasse i due filoni letterari. Possiamo tranquillamente dire anche che i *kiki kayō* 記紀歌謡, ossia le trascrizioni delle canzoni della tradizione orale registrate nel *Kojiki*, nel *Nihon shoki* e nei *Fudoki* 風土記 (Cronache di terre e di venti, 713) per mezzo degli *on'gana* e le opere in *man'yōgana* celebrassero un tipo diverso di corte e di modello socio-politico rispetto a quello della prosa ornata e dei kanshi, che, come abbiamo visto, condividevano la stessa matrice prettamente logografica fino all'invenzione degli alfabeti sillabici nell'XI secolo: il primo volume del *Man'yōshū* celebra l'instaurazione di un "centro imperiale eterno" nell'VIII secolo (Duthie, 2014:401), delimitato dai domini della capitale e protetto dai santuari shintō di Ise e Yoshino (ibid.:402), il che ci potrebbe sembrare in proporzione con la presa di potere dei Tang e la legittimazione confuciana, ma il risultato di questa legittimazione politico-religiosa fra le due corti non coincide, nemmeno tenendo in considerazione l'imitazione dei modelli cinesi discussa nel capitolo precedente. Ma cosa si intende per questo vago "centro imperiale eterno"? La differenza sostanziale risiede, secondo me, nell'estensione della legittimazione. Le varie poesie e canzoni registrate nelle opere in sinitico servivano a legittimare il percorso di evoluzione della tradizione culturale che si svolge nello spazio crono-topologico definibile come "giapponese" o "Yamato" che ha portato fine ai conflitti interni. Questa funzione non era ovviamente condivisibile con le opere in sinitico provenienti dal continente e per via del processo di omologazione dei modelli, anche le raccolte successive in vernacolo ricalcheranno questo tipo di celebrazione nell'apice della presupposta fioritura culturale del tempo corrente. Quindi, dall'VIII in poi i componimenti inseriti nelle opere si limiteranno a celebrare un determinato imperatore, fazione o famiglia, come punto di conclusione dello sforzo dei loro antenati, attraverso lo standard stilistico corrente ritenuto più simbolicamente rilevante. Per il vernacolo, abbiamo il *tanka* 短歌 (poesia corta), il *chōka* 長歌 (poesia lunga) ed il *sedōka* 旋頭歌 (poesia in cui il primo verso è ripetuto). Per il sinitico, abbiamo la poesia in stile moderno e, come nel periodo precedente, il *benreitai*, che manteneva ancora tutte le sue caratteristiche retoriche. Fra di esse, abbiamo indicato la regolazione delle sillabe del verso, le antitesi semantiche o grammaticali e la

prosodia tonale. Nel capitolo precedente abbiamo inoltre discusso di come la composizione di testi in sinitico in Giappone fosse sostanzialmente uno sforzo collettivo: gli individui veramente specializzati in tutti e tre gli espedienti che costituivano lo stile parallelo rimarranno pochi fino all'età moderna. Nel XI secolo, se ne contavano solo cinque o sei (Rabinovitch e Bradstock, 2019:47). In seguito alla diffusione della coscienza delle nomoi del campo letterario della letteratura in sinitico nell'VIII secolo, in che modo i letterati giapponesi si erano prodigati per apprenderle? Per riprendere la comparazione con la Cina dei Tang, dovremmo anche interrogarci sulle dinamiche di potere legate al *benreitai* in una corte imperiale dalla conformazione completamente diversa.

3.2 Il sistema educativo della corte e l'istituzione della doxa della prosa sinitica in Giappone

Con l'importazione del sistema di divisione territoriale e tassazione descritto dal codice Ritsuryō 律令 (ca. VII sec.), nasce la necessità di educare i funzionari di corte; prendendo come spunto il sistema di esame per i non specializzandi, *keju* o *kashi* 課試 com'era conosciuto in Giappone, era ormai considerato un riconoscimento poco ambizioso,⁴³ vennero istituito il Daigakuryō 大学寮, una specie di università per l'istruzione dei figli dei nobili dal quinto rango in su: questo contava sei materie di ispirazione cinese e confuciana, fra le quali era presente anche la composizione ornata, detta *monjōdō* 文章道, gli studenti della quale venivano chiamati *monjōshō* 文章生. A differenza di quanto ci potremmo aspettare, questo non era un corso di logografia o di lingua cinese, dato che ne esistevano già uno di calligrafia 書道 (*shodō*) e di pronuncia 音道 (*ondō*), ma nemmeno uno che si occupava di critica letteraria a livello ideologico: come ricorda anche Steininger, i manuali di composizione ci descrivono una modalità compositiva incentrata sull'aspetto tecnico e sulla sfida erudita, con la composizione di gruppo trattata come un'estensione del formato competitivo dell'esame per il servizio civile (2017:16). Una volta superato l'esame per diventare *jinshi* o *shinshi* 進士, i candidati potevano specializzarsi ulteriormente ed ambire alle cattedre di una delle varie materie e anche a dare il proprio contributo nella redazione di opere su commissione imperiale, diventando *hakase* 博士, come abbiamo visto per il collettivo dietro la compilazione delle cronache. O almeno, questa era la progressione ipotetica: nel corso di circa un secolo, queste cariche erano diventate praticamente ereditarie (Clements, 2015:97), con un circolo di famiglie che avevano il monopolio sui vari dipartimenti: per esempio, la famiglia Sugawara deteneva la cattedra del corso di

⁴³ È molto probabile che il contenuto del *kashi*, ossia le domande di completamento sui testi Classici, fosse stato integrato nel *sodoku ginmi* 素読吟味, l'esame di recitazione dei testi sinitici: dato che le tecniche di glossatura non erano ancora state uniformate e dunque la medesima frase in sinitico poteva avere diverse interpretazioni a seconda dell'insegnante, del grado di istruzione dell'allievo o addirittura del suo clan di appartenenza, testare gli studenti sulla loro capacità imparare a memoria un testo dalla glossatura così variabile era un esercizio relativamente inutile.

storia e storiografia cinese 紀伝道 (*kidendō*) già dalla seconda metà dell’VIII secolo (Borgen, *ibid.*) A differenza di quanto era avvenuto in Cina però, nonostante vi fosse indubbiamente della competizione fra queste potenti famiglie, pratiche alternative alla corruzione e ai sodalizi interni al sistema delle esaminazioni si rivelavano più efficaci per ottenere il potere con alleanze⁴⁴; la più conosciuta è di certo quella dei matrimoni combinati in maniera strategica, la stessa usata dalla famiglia Fujiwara, per esempio. Inoltre, possiamo ipotizzare, anche se un’analisi dei dati storici più approfondita sarebbe necessaria, una connessione con la grandezza della corte Tang rispetto a quella di Heian: da un lato, Lee (2006:10) stima che durante il periodo di operatività dei Linghu orbitassero attorno alla corte ben 2000 candidati al *jinshi*, dall’altro nell’VIII secolo il Daigakuryō ne contava in tutti i dipartimenti circa 400, includendo anche gli specializzandi (Hisaki, 1978:109; Soga, 2009:74). In Giappone questi numeri non garantivano la possibilità di alterare gli esiti delle esaminazioni, né tantomeno di creare fasce antagoniste in grado di ordire congiure di successo contro il potere centrale dell’imperatore. Questa relativa stabilità politica interna durata quasi tre secoli fece sì che il centro di produzione culturale rimanesse centralizzato – ed il più lontano possibile da influenze religiose, onde evitare altri incidenti come quello dell’imperatrice Kōken 孝謙天皇 e del monaco Dōkyō (766)⁴⁵ (Borgen, 1994:39), senza spacciare l’educazione ed il successo all’esame come un’occasione di mobilità sociale o ricambio generazionale (Mesheryakov, 2003:196). Vedremo infatti come in Giappone la coscienza dell’appartenenza a una classe di *bunjin* 文人 (uomini di lettere) come costruito socio-identitario (Furuse, 1998:121) fosse stato un coefficiente nella legittimazione degli stili ornati, mentre nello stesso periodo autori cinesi come Han Yu si erano già volutamente distaccati dal desiderio di ottenere il riconoscimento ufficiale di letterato. Il vero grattacapo in questa comparazione, a mio parere, si trova nell’incongruenza fra il contenuto dei manuali di composizione ed il target dei compositori giapponesi nel primo periodo Heian, ossia l’era ‘all’insegna del kanbun’: nessun testo fa emergere questo limite quanto il manuale di composizione prediletto personalmente dall’imperatore Saga 嵯峨天皇 (786-842) (Komatsu et al. 2003:170), figlio di Kanmu 桓武天皇 (737-806), uno dei primi a ricoprire la carica di preside 頭 (*kami*) del Daigakuryō e maggior

⁴⁴ L’unico caso di antagonismo interno alla nobiltà che ebbe conseguenze simili a quelle dei poeti dei Tang caduti in disgrazia è la combutta dei ministri dietro alla perdita della carica di ministro della destra ed il successivo esilio di Sugawara no Michizane; ma a differenza di altri letterati cinesi che abbiamo incontrato, Michizane non aveva attivamente posto minacce al potere imperiale o partecipato alle congiure: sapeva di avere dei nemici, ma non ha mai preso posizione contro di essi, come aveva fatto invece Luo Binwang attaccando apertamente Wu Zetian e pagandone le amare conseguenze.

⁴⁵ Il monaco aveva ottenuto il favore dell’imperatrice dopo averla presumibilmente curata da una malattia. Kōken, ritornata al potere dopo la sedazione della ribellione di Fujiwara no Nakamaro (764), aveva concesso al monaco le più importanti cariche religiose ed era sul punto di cedergli il trono nonostante non fosse un membro della famiglia reale. L’imperatrice mantenne il governo fino alla sua morte, ma l’ambizione di Dōkyō venne interpretata come un tentativo di porre fine alla dinastia Yamato ed un segnale della pericolosità dell’influenza politica delle sette religiose (Bender, 1979:125).

promotore della cultura sinitica nell'antichità: il *Bunkyō hifuron* 文鏡秘府論 (Specchio della scrittura e tesoriere di espressioni rare) del monaco Kūkai, che durante i suoi viaggi aveva anche studiato poesia e calligrafia in Cina per circa una trentina di mesi. Il tempismo del completamento dell'opera, la seconda decade del IX secolo, è inoltre a cavallo di un punto di svolta nel sistema educativo: intorno a quegli anni, il curriculum di lettere aveva subito una riorganizzazione radicale in seguito ad un periodo di stagnazione delle lezioni (Hisaki, 1987:89) dato dalla carenza di materiali didattici: vi era quindi una preoccupazione da parte dei nobili di non riuscire a trasmettere con precisione gli stilemi letterari utili non solo alla redazione degli annali, ma anche alla composizione dei kanshi. Abbiamo visto che già dall'epoca Nara i giapponesi conoscevano i classici cinesi al tal punto da riuscire a replicare molte caratteristiche dello stile parallelo sia nella poesia che nella prosa, rimanendo al passo con le nomi del campo dell'epoca Tang. Mancavano tuttavia dei manuali che, oltre ad esempi pratici, mettessero nero su bianco queste regole ancora tacite e soprattutto fornissero ordine nelle varie fasi del processo compositivo e priorità diverse ai vari aspetti dello stile. Nel capitolo precedente ci eravamo domandati quale fosse lo standard della composizione ornata nell'VIII secolo: ma come possiamo ricavare questa informazione da un campo di produzione che non rifletteva attivamente sulla propria doxa? Come ho già detto, oltre alla breve riflessione di Yasumarō, non ci pervengono altre istanze in cui un autore giapponese abbia mai fatto alcuna considerazione metalinguistica sulla prosa prima del XI secolo. Anna Boschetti sottolinea come la formulazione di ipotesi astratte con effetto concreto e duraturo nell'economia di potere del campo siano indispensabili per la sua sopravvivenza (2013:34): senza una ricerca estetica collettiva, comporre in prosa ornata avrebbe perso il suo scopo. Per ovviare a questo problema, oltre alle missioni inviate in Cina per accrescere il capitale culturale della corte, Saga commissiona una serie di raccolte in kanbun, fra le quali il *Bunka shūreishū* 文華秀麗集 (Raccolta di graziose e raffinate lettere, 816), che contenevano il fior fiore delle poesie composte durante gli scambi poetici che avvenivano ai banchetti con le ambascerie, in particolare con quella dello stato di Belhae 渤海 (*Bohai* o *Bokkai*),⁴⁶ per poi innalzare poi il rango dei *monjōshō* da 正七位 *shō shichi'i* (Settimo rango superiore) a 從五位下 *ju goi no ge* (Quinto rango inferiore, basso grado)⁴⁷ e garantendo agli studenti meritevoli una specie di borsa di studio detta

⁴⁶ Bohai, conosciuto prima del 713 come regno di Jin (o Zhen), era un regno multietnico situato nella moderna provincia cinese dello Shandong. Si presume fosse composto da etnie coreane di immigrati provenienti da Goguryeo, manchu e russe chiamate Mohe 靺鞨 dai regnanti Tang, anche se la sua composizione etnica precisa è tutt'ora sconosciuta. Un altro mistero è il vernacolo usato nel regno, una lingua coreanica soppiantata dall'alfabeto kithan – tutt'ora non decifrato. Sappiamo però che i regnanti erano altamente istruiti ed usavano il sinitico per le comunicazioni interregni. Per una lettura più approfondita, si veda KIM, Alexander e MIN, Kyoungyouon. "The Problem of the Ethnic Composition of the Bohai State – A Comparative Analysis of Russian and Korean Materials." *Central Asiatic Journal*, vol. 58, no. 1–2, 2015, pp. 7–15. JSTOR, <https://doi.org/10.13173/centasiaj.58.1-2.0007>. Ultimo accesso: 17 aprile. 2023.

⁴⁷ Il sistema dei ranghi di corte giapponese detto *ikai* 位階 consisteva in nove ranghi in ordine decrescente, suddivisi a loro volta in base alla posizione - 從 *ju* (inferiori) e 正 *shō* (superiori) e al grado - 下 *ge* (basso) o 上 *jō* (alto).

gakumonryō 學問料 (Hisaki 1978:109-10). Gli effetti di questa promozione culturale nella prima metà del IX secolo culminano con circa quindici anni dopo, nell'834, quando il corso di composizione viene ufficialmente inglobato in quello di storia cinese, stabilito all'inizio dell'IX secolo come branca separata del corso di studi confuciani 明經道 (*meikyōdō*). Il *kidendō* si era dunque arricchito di capitale, diventando un curriculum poliedrico di materie umanistiche che comprendeva storia, lettere, filosofia ed estetica che nella pratica sfociavano nella composizione.

3.3 I contributi di *Bunkyō hifuron* alla costruzione della doxa

Ci aspetteremmo quindi che *Bunkyō hifuron* rispecchi questo clima culturale e sociale nel trasmettere la via della composizione ai nobili giapponesi, ma non è esattamente così. La conformazione dell'opera è data dall'unione di una decina di trattati di prosa ornata e poesia regolata in stile moderno, composti da autori cinesi perlopiù nell'arco di tempo fra la seconda metà del VII e la prima metà dell'VIII secolo, introdotti da delle prefazioni scritte in *shiroku benreitai* da Kūkai. Essa è divisa in sei volumi, che prendono il nome delle quattro direzioni, incluso il cielo e la terra (*ten* 天, *chi* 地, *tō* 東, *shi* 西, *nan* 南, *hoku* 北) nell'ordine geomantico daoista del *feng shui* 風水. Anche se molte regole tecniche si applicano indistintamente sia alla poesia regolata che alla prosa, il sesto volume *beijuan* (*hokukan*) 北卷 (quello denominato "Nord") è interamente dedicato allo *shiroku benreibun*. La prefazione al volume recita:

凡爲文章，皆須對屬；誠以事不孤立，必有配疋而成。(Bunkyō Hifuron, YYCS:109)

Tutte le lettere devono essere ornate ed è opportuno che tutte siano regolate in distici; perché la verità è che le cose non stanno mai in piedi da sole, devono avere un corrispettivo affinché ciò succeda.

Se osserviamo più a fondo le teorie del monaco in riguardo alla formazione del *benreitai* in Cina, l'idea che questo stile fosse il più conveniente e naturale per la trasmissione di messaggi è accompagnata da una legittimazione sia storico-mitica, sia religiosa, prendendo come legittimazione sia il Lunyu sia lo Yijing, ma anche lo studio dei sutra per raggiungere l'illuminazione dei Buddha e bodhisattva. Di conseguenza, tutti gli elementi che compongono la prosa ornata sono indispensabili alla trasmissione del messaggio, come vediamo invece nella prefazione al terzo volume (Est), dedicato ai distici:

或曰：文詞妍麗，良由對屬之能；筆札雄通，實安施之巧。若言不對，語必徒申；韻而不切，煩詞枉費。(ibid.:52)

Qualcuno disse: la bellezza delle parole ammaestrate in raffinata opposizione nasce dalla capacità di accoppiarle nei distici: la maestosità di un componimento passa per una tecnica in cui uno ha piena fiducia. Se le parole non si corrispondono nel parallelismo, il discorso non vale la pena che venga esposto; se non fa rima, sarà un borioso ed arrogante spreco di parole.

A grandi linee, possiamo individuare quattro importanti contributi di *Bunkyō Hifuron* alla costruzione della doxa del campo letterario della composizione in sinitico:

1. Teorie sull'origine sincretica dell'estetica letteraria, riconducendo gli espedienti retorici ad una tradizione aurale buddhista-confuciana già parzialmente perfetta, ma migliorata dai dibattiti sui difetti degli autori delle epoche Sui e Tang, in particolare fra il VI e il VII secolo. Nell'introduzione 序 al primo volume, Kūkai riassume brevemente il processo di formazione della prosa ornata:

夫大仙利物，名教爲基；君子濟時，文章是本也。[...] 故經說阿毗跋致菩薩，必須先解文章。孔宣有言：“小子何莫學夫《詩》？《詩》可以興，可以觀。邇之事父，遠之事君。”[...] 遊、夏得聞之日，屈、宋作賦之時，兩漢辭宗，三國文伯，體韻心傳，音律口授。沈侯、劉善之後，王、皎、崔、元之前，盛談四聲，爭吐病犯，黃卷溢篋，緗帙滿車。(ibid.:4-5)

Il codice morale confuciano è la colonna portante dei successi di grandi uomini; la prosa ornata è stata la base per i contributi che essi ci hanno lasciato. [...] I sutra ci dicono che chi aspira a diventare bodhisattva e avinivartanīya⁴⁸ deve innanzitutto comprendere la prosa ornata. Confucio disse: “A che pro insegnare la “poesia” ad un giovane? La “poesia” può essere usata per prevalere, per osservare. Può essere usata per servire il padre in un futuro imminente ed il re in un futuro lontano. [...] Il giorno in cui Ziyou e Zixia ebbero occasione di udire [gli insegnamenti di Confucio], nel tempo dei Qu e dei Song, che inventarono la rapsodia, e in quello i patriarchi degli Han e i maestri dei Tre Regni, gli stili e le rime venivano trasmessi oralmente e le regole dei suoni imparate a memoria. Dopo di Shen Yue e Liu Shanyin e prima di Wang [Changling], Jiao [Ran], Cui [Rong] e

⁴⁸ Gli *avinivartanīya* 阿惟越致 sono coloro che fra i bodhisattva hanno ottenuto l'illuminazione durante la loro esistenza e non perderanno mai la fede o retrocederanno allo stadio precedente (不退 *bu tui*).

Yuan [Jing],⁴⁹ ci fu un acceso dibattito sui quattro toni ed una lotta contro le malattie e le imperfezioni, riempiendo le loro borse e i loro carri di rotoli e volumi di ogni sorta.

2. La definizione di difetti, detti *bing* o *byō* 病 (malattie), con accenni al livello di gravità di alcuni di essi, che pongono in una gerarchia i vari aspetti della composizione ornata. Il termine *doṣa* (disordine, sbilanciamento, malattia) era comparso inizialmente nella letteratura sanscrita, in particolare nel trattato poetico del *Kāvyaḍarśa* (Specchio della letteratura o anche noto come Specchio di Dandin) attribuito al monaco Dandin, risalente all’VIII secolo circa (Bronner e Cox, 2013). Il testo era stato esportato in tutto il sud est asiatico e giunse anche in Cina, dove è stato poi adottato dai critici cinesi per indicare gli eccessi grossolani dei componimenti antichi, ossia quelli precedenti ai regni dei Qi e Liang (502-557). Quando poi i modelli di composizione legittimati per l’esame civile sono passati dai testi Classici alle raccolte di palazzo e ai testi didattici, l’imitazione di quei modelli obsoleti era stata criticata dagli esponenti dello stile epigrammatico (o *Yongming*) (Kwong, 2014:37-8), quella branca dello stile parallelo focalizzata sulla prosodia articolata in tutti e quattro i toni.⁵⁰ Quest’influenza si sente anche in *Bunkyō hifuron*, dove i ben 28 difetti raccolti nel quinto volume (Sud), sono classificabili in tre categorie: cacofonie (otto elementi), ridondanze (8 elementi) e tabù (4 elementi), di cui discuterò più avanti. Nonostante gli otto difetti della prosodia occupino la maggior parte della discussione, sembra che quelli relativi al contenuto, ossia le ultime due sezioni, fossero considerati più gravi dal monaco.

3. Proposte di layout, temi, stili parole “cuscinetto” e nodi⁵¹ di rime e altri esempi concreti, anticipando di quasi un secolo le “liste” di vocaboli tipiche del genere *zuihitsu* 隨筆 (miscellanea). La sezione finale dell’ultimo volume è dedicata specificamente ai vocaboli utili per la composizione in prosa. La sezione “*Xu gongye*” 敘功業 (Narrare gesta gloriose) offre suggerimenti per celebrare genericamente avvenimenti o persone. La loro utilità versava probabilmente fra opere ufficiali di carattere storiografico e bibliografico, ma questi esempi di distici e vocaboli erano probabilmente efficaci anche come messaggi di congratulazioni per la comunicazione più privata, un po’ come anche

⁴⁹ Si riferisce agli autori Shen Yue 沈約 (*Shin Yaku*, 441-513) e Liu Shanyin 劉善因 (*Ryū Zen’in*, 567-654). I successivi quattro sono: Wang Changling 王昌齡 (*Ō Shōrei*, 698-755), Cui Rong 崔融 (*Sai Yū*, 653–706), Jiao Ran 皎然 (*Kō Zen*, 730-799) e Yuan Jing 元兢 (*Gen Kyō*, ?-?). I loro trattati e le loro teorie compaiono nell’opera sotto forma di citazione.

⁵⁰ Alcuni studiosi, come Zhang Hongming, rifiutano la teoria della connessione fra il concetto di *bing* nella letteratura sanscrita e nella fonologia cinese, sostenendo invece che autori come Shen Yue avessero creato la le loro nomi nel campo della prosodia allontanandosi da quelle dominanti nel campo della poesia in stile moderno, e che la somiglianza sia pura coincidenza (citato in Schoenberger, 2016:185), Meow Hui Go sostiene invece che l’attribuzione degli otto difetti della prosodia *babing* 八病 agli autori del V-VI secolo è un errato giudizio formatosi nell’era dei Tang (citato ibid. 184).

⁵¹ Un nodo 紐 (*niu* o *chū*) è un set di sillabe con la stessa consonante iniziale e la stessa vocale media che differiscono però nel tono, coprendo tutti e quattro i toni del cinese medio. Il set può contenere dalle quattro alle sette sillabe, aggiungendo le eventuali consonanti finali del tono entrante. Utili per avere sempre sottomano le rime, il nome nasce dalla disposizione a poligono dei caratteri (Bodman, 2020:119).

oggi i distici paralleli vengono usati nei biglietti di auguri per varie occasioni, come i matrimoni e il nuovo anno. Nella sezione “*Di de lu*” 帝德錄 (Registro dei meriti imperiali) vengono invece presentati epiteti gloriosi per riferirsi ai regnanti nelle composizioni, a partire dal primo imperatore Huangdi 皇帝 (259–210 a.C.) fino all’epoca dei Tang, interrompendosi curiosamente all’inizio della reggenza di Wu Zetian.

4. Citazione di numerosi trattati letterari, fra i quali alcuni andati perduti in Cina, come il *Wenbi shi* 文筆式 (Metodi per comporre o *Bunpitsu shiki*) di cui non si conosce l’autore. Parti di questi trattati sono state poi organizzate in modo da non presentare contraddizioni. Avevo già accennato come il problema della preservazione dei libri antichi fosse particolarmente sentito nel continente e già a partire dall’epoca Han era partito un programma filologico di catalogazione volto alla ricerca e all’eventuale recupero degli *itsubun*, i libri perduti in Cina ma non in altre aree della Sinosfera. Un nuovo fervore in questo ambito si accende nell’XI secolo, allargando l’interesse oltre alla “letteratura alta” dei grandi insegnamenti, detta *daxue* 大学. I nuovi testi che ci si propose di catalogare e recuperare includevano i rimari, i glossari, le esegesi e i trattati specialistici, tutti inseriti nella macrocategoria degli *xiaoxue* 小学, o piccoli insegnamenti (Sela e Zhang, 2022). Per esempio, sebbene ci sia rimasta la tabella dei toni ideata presumibilmente da Shen Yue per armonizzarli, il *Sisheng pu* 四聲譜 (*Shiseifu*, ca. seconda metà V sec.) non ci rimane il testo originale in cui la teoria degli otto difetti viene spiegata, ma fortunatamente Kūkai riporta parola per parola il suo contenuto nella sezione “*Tiao sisheng pu*” 調四聲譜 (Armonizzare i quattro toni secondo le tabelle o *Shiseifu wo totonofu*) contenuta nel primo volume (Cielo). Questa operazione è ripetuta per numerosi altri trattati letterari preservati in Giappone sotto forma di citazione. Questa potrebbe essere anche una delle ragioni per la popolarità di questo testo in entrambe i regni, ossia la possibilità di recuperare la conoscenza perduta nel passaggio dinastico fra Tang e Song.

3.4 *Bunkyō hifuron* ed il dilemma dell’ideale di compositore di prosa sinitica in Giappone

Mentre tutti questi aspetti hanno sicuramente contribuito all’affermazione della doxa, la più grande limitazione di quest’opera è l’ostinazione ad applicare tecniche di composizione che non riflettevano appieno la realtà linguistica e sociale dei compositori giapponesi: in particolare, vorrei sottolineare due aspetti relativi a questa incongruenza. Il primo riguarda un tentativo di cancellare o ignorare le influenze del vernacolo giapponese nel processo compositivo in sinitico. Abbiamo visto come già nel V-VI secolo la pratica della glossatura e del kundoku coadiuvasse la composizione ornata in Giappone; se questa interazione fra sinitico e vernacolo non fosse mai esistita, probabilmente non sarebbe mai esistita alcuna distinzione fra sinitico e kanbun: redigere il Kojiki

senza il kundoku sarebbe stato difficile, se non impossibile. Steininger sostiene che questa scelta derivasse dal materiale di riferimento usato per redigere *Bunkyō hifuron*, contenente esclusivamente poesie e trattati dei Tang (2017:231), anche se non è chiaro se il vernacolo fosse effettivamente in una posizione di inferiorità nel processo compositivo, ragione per cui doveva essere “nascosto”. Secondo Kornicki invece, mascherare il bilinguismo è una conseguenza della diglossia (2018:35), anche se, come ho già spiegato, l’esito della composizione era sempre e comunque *benreibun*, a prescindere dalla vocalizzazione. La mia ipotesi è invece che molti popoli della Sinosfera, fra cui i giapponesi, fossero convinti che l’uso del kundoku o di ausili esterni nella composizione fosse segno di barbarie – cosa non vera, diffondendo una narrativa falsata sulla composizione per tutto il IX secolo. L’idea era che nei manuali dei Tang il processo compositivo non includesse uno step intermedio fra la scelta del genere 體 (*tai* o *ti*), dell’argomento 意 (*i* o *yi*)⁵² e la stesura del componimento – o se c’era, non partiva da una posizione “svantaggiata” come quella di chi doveva ricorrere al kundoku. Sappiamo tuttavia per certo che l’uso di bozze, dette *gaocao* 稿草 (*kōsō*) era diffuso in tutta l’Asia, compresa la Cina dei Tang. Il poeta e monaco Jia Dao 賈島 (*Ka Tō*, 779-843) ribadiva l’importanza di non esporre mai i propri versi prima di aver fatto una revisione sulla bozza, per quanto belli potessero sembrare in apparenza (Gong, 2022):

詩人貪求好句，而理有不通，亦語病也。[…] 誠為佳句矣，但進諫必以章疏，無直用稿草之理。

L’insaziabile desiderio del poeta per i bei versi e la mancanza di ragionamento è anche una malattia del linguaggio. [...] Pure quando un componimento ci sembra andare bene, per proporlo bisogna assolutamente che esso sia stato revisionato, non può mai essere presentato direttamente sotto forma di bozza.

Il che è in completo contrasto con il famoso episodio dello scambio poetico nel palazzo Kōro, nei pressi di Kyoto (883) a cui partecipò Sugawara no Michizane, ormai diventato *monjō hakase* 文章博士 (dottore in lettere). In questa parentesi autobiografica all’interno della sua opera, il *Kanke bunsō* 菅家文章 (Scritti della famiglia Sugawara, 900), Michizane è stupito dalla capacità di alcuni dei partecipanti al banchetto, fra i quali l’ambasciatore Hai Tei 裴頴 (*Hai Ding*, ?-?) di Belhae di comporre senza usare la bozza:

⁵² Bodman traduce i due termini rispettivamente come “forme” (*forms*) e “motivi” (*mood*) (ibid.). Siccome il primo termine si riferisce alla scelta fra eulogia funebre, congratulazioni, inviti, dichiarazioni di guerra, etc. ed il secondo alla stagione, il tempo atmosferico, le festività, etc. ho voluto usare termini più comprensibili e meno letterali.

凡厥所作、不起稿草。(Kanke bunsō, NKBT:555)

Ogni volta che essi componevano non usavano mai la bozza.

Questa rottura fra come i giapponesi immaginavano l'atto del comporre e come esso si svolgeva realmente aiuta a capire le dinamiche di egemonie linguistiche all'interno dei manuali; premettendo che 1. Non si conosce ancora il livello di dimestichezza nel *wenyan*, tantomeno nel cinese parlato in Belhae 2. Non ci rimangono esempi di queste bozze (Yang, 2007:144), possiamo dedurre che mentre l'opera di Kūkai ci fornisce informazioni sulla scrittura – ossia il risultato auspicabile da un compositore professionale, non ci trasmetta un'immagine accurata del processo compositivo: l'idea che comporre senza la bozza fosse commendabile non compare mai in nessuno dei trattati dei Tang contenuti in *Bunkyō hifuron*, ma allo stesso tempo, non vi sono indicazioni sul come usarla efficacemente. Questo buco nella dottrina ci lascia immaginare due esiti, due prese di posizioni differenti nel campo: la prima era quella di continuare ad utilizzare la bozza, magari come strumento propedeutico; la seconda era di puntare all'ideale di compositore “cinese” presentato dai manuali. Questa incongruenza nel campo letterario aveva dunque effetti anche sulla sfera identitaria; Kūkai sembra quindi imporre tacitamente uno standard sinocentrico che, oltre a non avere risvolti concreti nella realtà, non era nemmeno raggiungibile dalla maggior parte dei compositori: usando le parole di Steininger, questo opportunismo strategico (ibid.:16) aiutava a creare occasioni per il guadagno di capitale, modificando, seppur senza deviare troppo dai modelli, le regole del gioco innalzando l'obiettivo sempre di più, fino a definire una gerarchia all'interno dell'università – e per estensione nella corte, sposando la competizione su aspetti di nicchia: non serviva che i compositori cinesi rinunciassero per davvero alla bozza, bastava l'illusione che lo facessero a rendere gli scambi più vivaci e fruttuosi. Fra queste altre sperimentazioni tipiche di questo secolo possiamo contare anche la standardizzazione della prosodia in stile epigrammatico che i giapponesi già conoscevano ma utilizzavano meno di quella in stile delle cesure, introducendo la poetica dello *Shige* 詩格 (Le regole della poesia o *Shikaku*, ca. prima metà VIII sec.) di Wang Changling, letterato e pensatore più “filosofico” e meno “artistico” rispetto a Liu Xie – l'autore di *Wenxin Diaolong*, ed i suoi coetanei (Bodman, ibid.:29).

3.5 *Bunkyō hifuron* e la tendenza alla categorizzazione

Un'altra caratteristica che interessa anche la prosa oltre alla poesia riguarda l'organizzazione delle nomi: nel volume dedicato, Kūkai cita direttamente il *Wenbi shi* in materia di come approcciare la composizione di un distico. È opportuno notare come gli esempi del volume Nord contengano solo *benreibun* in quattro sillabe:

至若上與下，尊與卑，有與無，同與異，[...]：如此等狀，名爲反對者也。（事義各相反，故以名焉。）除此以外，並須以類對之：一二三四，數之類也；東西南北，方之類也；[...]及於偶語重言，雙聲疊韻，事類甚衆，不可備敘。在於文筆，變化無恆。或上下相承，據文便合，[...]或前後懸絕，隔句始應，[...]或反義並稱，異體而屬也。或同類連用，別事方成，[...]此是四途，偶對之常也。

(*Bunkyō hifuron, ibid.:108-9*)

Prendiamo come esempio l'alto e il basso, il solenne e il profano, la presenza e l'assenza, l'uguaglianza e la differenza [...]. Questi sostantivi sono tutti l'uno il contrario dell'altro (nel senso che il significato è opposto). Oltre a questi, ci sono anche parallelismi composti da elementi appartenenti alla medesima categoria: i numeri, come uno, due, tre, quattro. Le quattro direzioni, come est, sud, ovest e nord [...]. Dopo, nella parte su cui si pone enfasi nel parallelismo, le due sillabe saranno in rima, le cui tipologie sono tante e non c'è bisogno di elencarle tutte [di nuovo]. Nella scrittura le variazioni sono infinite. Il testo può contenere anche una combinazione di entrambi i tipi di parallelismo semantico, oppure utilizzarne metà in un emistichio e l'altra metà in quello dopo [...], o anche combinare due termini opposti sulle due metà. Si possono anche usare opposti semantici che però appartengono ad una stessa categoria. [...] Queste sono le vie del parallelismo in quattro sillabe che valgono per tutti i distici.

Quindi, ricapitolando: esistono ben sei tipi di parallelismo semantico, di cui sono riportati esempi che non ho ritenuto opportuno trascrivere: 1. Monosillabi in diretto contrasto (A-A) 2. Monosillabi appartenenti alla stessa area semantica (B-B) 3. Monosillabi di entrambe le categorie usati separatamente (A-B o B-A) 4. Bisillabi in diretto contrasto (AA-AA) 5. Bisillabi appartenenti alla stessa area semantica (BB-BB) 6. Bisillabe di entrambe le categorie (AB-AB o BA-BA). A questi si aggiungono quelli in contrasto o in parallelo grammaticale, duplicandone il numero. Se volessimo contare anche il ricorso ad un'allusione, una "frase fatta" da utilizzare quando non si sa come completare un distico come una tecnica separata, arriviamo a ben tredici categorie. Questa tendenza alla separazione minuziosa viene ripresa anche per la prosodia tonale, per la quale Kūkai sceglie un trattato che menziona otto tipi di rima 八種韻 (*ibid.:112*) ben ventinove tipi di distici 文二十八種病 (*ibid.:85*). Come si spiega questa tendenza, soprattutto in relazione con i mutamenti nei manuali del X-XI secolo? Un caso simile in Europa coinvolgeva le grammatiche di lingua greca precedenti al XV secolo: le grammatiche bizantine erano scritte in greco (così come *Bunkyō Hifuron* è scritto in *benreibun*) e contenevano una quantità abnorme di differenziazioni morfologiche: prima della

pubblicazione degli *Erotemata* di Manuele Crisolora (1360-1415) nel 1471, si contavano 56 declinazioni basate sulle desinenze del caso nominativo e 13 coniugazioni verbali basate sulle desinenze finali e sull'accento (Rollo, 2002). Qui voglio riprendere la comparazione fra i critici letterari: ho accennato alla minore accessibilità dei testi di Wang Changling rispetto a quelli di altri critici: la sua critica era molto più teorica, non possedeva la presunzione artistica degli altri trattati. Il suo obiettivo, come concorda anche Kūkai nell'introduzione, era quello di mettere in discussione gli standard stilistici di un campo letterario con una storia in divenire, non di trasmettere una dottrina assoluta senza tempo. Il che era perfettamente plausibile in un campo come quello dei Tang, in cui le sottigliezze ed i concetti più astratti assecondavano l'agenda imperiale di selezionare i migliori candidati in assoluto; ma come l'approccio allo studio more scientifico del greco pre-rinascimentale creava una barriera all'apprendimento per i parlanti del latino (Evans, 2003), possiamo ipotizzare che le minuziose distinzioni importate dal monaco in Giappone non coadiuvassero granché il processo compositivo. Steininger nota infatti che se il IX secolo fu caratterizzato dalla sperimentazione di metri, prosodie e tematiche sempre più ambiziose da parte di grandi compositori come Michizane e altri *bunjin*, il secolo successivo vede invece una semplificazione di questi elementi, relativa al fatto che i modelli dei Tang fossero stati ormai soppiantati da un canone domestico di produzione sinitica (ibid.:232).

3.6 *Sakumon daitai* e il nuovo paradigma di manuali per la composizione in sinitico

La grammatica di Crisolora fu il catalizzatore per lo studio del greco nell'Europa nel Rinascimento; ciò si deve a tre caratteristiche dell'opera: 1. La presenza della traduzione in latino delle spiegazioni in greco con testo a fronte 2. La riduzione delle categorie grammaticali sulla base di analogie fra gli elementi, non anomalie 3. Il passaggio da un approccio scientifico all'apprendimento della lingua ad uno pedagogico (Maisano e Rollo, 2002). In Giappone, un testo per l'apprendimento della composizione che svolse lo stesso ruolo fu *Sakumon daitai* 作文大体 (Fondamenti della composizione, ca. prima metà X secolo). Ideato nel 939 dall'aristocratico Ōe no Asatsuna 大江朝綱 (886-959) e rimaneggiato numerose volte fino all'era Muromachi da personaggi di spicco come Fujiwara no Munetada 藤原宗忠 (1062-1114) e Minamoto no Michichika 源通親 (1149-1202),⁵³ consiste in un volume unico, la cui concisa prefazione recita:

夫れ、学文の道は作文を先なす。若し只経書を誦して、詩賦を習わず。則ち、
謂ふ書厨子を益無きの如し。四声を辨へ、其の義を詳にし、風月を嘲る其の理

⁵³ Nonostante le numerose variazioni, il manoscritto da cui attinge l'edizione critica di Goto e Kobayashi (1974) che ho scelto è il *Kanchi'inbon* 観智院本, ossia la copia dell'opera rinvenuta nel tempio di Kyoto dallo stesso nome risalente al 1316.

を味わふ、此れより起さざる事無し。絶句を備ひ、平声を聯れ、忽てて二十八韻曰はく、「倭注初韻」と号す。(Sakumon daitai, TTZSW:6-7)

La composizione è la via che porta all'apprendimento delle belle lettere. Se uno si limita a recitare i classici a memoria non imparerà l'arte della poesia o della rapsodia. Si potrebbe però dire che ad un cuoco non è che i libri apportino chissà che beneficio. Eppure non c'è realizzazione più soddisfacente di provare un assaggio della logica che sta dietro al saper distinguere i quattro toni, prestare attenzione alle diverse sfumature dei significati, prendersi gioco dei cliché, preparare i versi regolati e accoppiare i toni nella prosodia. Mi sono preoccupato di raccogliere 28 [delle mie] rime in quello che ho intitolato il “Primo rimario per giapponesi”.

Anche se il testo era stato originariamente composto per un altro rimario di Asatsuna, il *Wachū setsuin* 倭注初韻 (Primo rimario commentato per giapponesi, 939),⁵⁴ possiamo già notare un abisso di differenze fra l'atteggiamento verso lo studio della letteratura presentato in *Bunkyō Hifuron* e quello di quest'opera: innanzitutto, la composizione non è più glorificata come conoscenza professionale indispensabile all'uomo; un uomo comune potrebbe vivere benissimo anche senza saper comporre, come farebbe un cuoco, ma si perderebbe il gusto di poter apprezzare le belle lettere. Questo pensiero, di cui Michizane era stato pioniere⁵⁵, aiuta a rafforzare l'identità di classe dei *bunjin*, che legittimano quindi la loro doxa con fattori esterni alla religione o alla morale. Qui si fa riferimento alla coltivazione del sinitico 素養 (*soyō*) di cui parla anche Saitō (2021:13): a differenza dell'educazione sinitica 教養 (*kyōyō*), la coltivazione implicherebbe l'accettazione dell'illusione di possedere un'essenza diversa da quella degli uomini comuni non letterati, che permette di assaporare a fondo la bellezza. Questa essenza è ancora a metà fra l'innato e l'acquisito, dato che è legata allo status sociale, non a caratteristiche intrinseche all'individuo. Potremmo certamente muovere delle critiche al sistema di potere elitario e centralizzato, ma come preavvisa Ueda (2022), incapperemmo in un binarismo che all'epoca non era né evidente né coercitivo. Alla luce di ciò, un altro aspetto che la prefazione critica è la pratica del *sodoku*: interessante notare come il verbo 誦ス (*sō-su*), “decantare”, sia lo

⁵⁴ *Wachū setsuin* è uno dei tanti dizionari di rime composti in Giappone prendendo come modello il *Qieyun* 切韻 (601), utilizzando proprio il metodo del fanqie che abbiamo visto nel primo capitolo. Un altro celebre dizionario con questa caratteristica era il *Tōgū setsuin* 東宮初韻 (Rime dal palazzo dell'est, 880) redatto da Sugawara no Koreyoshi 菅原是善 (812-880) padre di Michizane. Esso è tuttavia andato perduto.

⁵⁵ Michizane accenna a questo concetto in una sua poesia che recita: [...] 漁夫樵夫抑意難，況復詩人非俗物 [...] (*Kanke bunsō*, NKBT:451) “[...] I pescatori e i boscaioli a stento riescono a trattenere la commozione [alla vista dei pochi crisantemi rimasti prima dell'inizio dell'inverno], come possiamo trattenerci noi poeti, che non siamo persone comuni? [...]”. Il componimento è citato anche nello *Honchō monzui* 本朝文粹 (Lettere raffinate di questo regno, ca. metà XI sec.), una raccolta usata come antologia di riferimento per i componimenti d'esempio in *Sakumon daitai*.

stesso utilizzato nella definizione della rapsodia che abbiamo visto nello Hanshu. Questa scelta lessicale ci rivela che la pratica di memorizzare un testo sinitico e ripeterne la vocalizzazione come pratica di apprendimento ed estensione dell'esame civile da sola non bastava a migliorare le capacità compositive; la pratica era ancora diffusa, anche se non sappiamo con che grado di accuratezza gli studenti riuscissero a riprodurre le pronunce cinesi; per quanto il *sodoku* aiutasse a memorizzare le regole base della prosodia, esso non permetteva di sofferire agli altri aspetti legati al contenuto del componimento (Hérail, 1997:194). Nel X secolo, si contavano infatti solo due *on'hakase*, uno dei quali apparteneva alla famiglia Kiyohara 清原 – quella di Sei Shōnagon, dato che il titolo era stato allocato al meikyōdō ed aveva perso la sponsorizzazione da parte della famiglia imperiale e gran parte del suo prestigio. Questo non significa che la pratica del *sodoku* fosse pienamente inutile – sopravviverà infatti fino all'epoca Meiji, come vedremo, ma non bastava a formare compositori poliedrici. In particolare, la progressiva distorsione delle pronunce del cinese medio, che si trasformeranno nelle cosiddette *on'yomi* del giapponese moderno, creava problemi nella comprensione pratica della prosodia, della divisione in sillabe (o more) e della mono-bisillabicità dei vocaboli per i compositori giapponesi. Tenendo poi in considerazione che l'ultima missione in Cina si era svolta nella prima metà secolo precedente ed il vernacolo cinese si era radicalmente trasformato, le pratiche didattiche legate all'esame civile non erano semplicemente obsolete ed inadatte al modello sociale di Heian, ma complicate a tal punto da ostacolare la stessa sussistenza del campo: occorreva quindi integrare altri aspetti oltre alla lettura e alla stesura in maniera esplicita nei manuali.

3.7 La semplificazione delle categorie e l'uso degli *shikichō* in *Sakumon daitai*

Sakumon daitai è diviso in cinque sezioni, ma si presume che Asatsuna abbia composto solo la prima, relativa alla poesia, di cui era esperto compositore, fornendo molti dei propri componimenti come esempi. La parte relativa alla prosa è stata composta da un autore anonimo del X-XI secolo, probabilmente un monaco della setta della Vera parola 真言 (*Shingon* o *Zhenyan*) (Yamagishi, 1973:250). A livello superficiale, la differenza maggiore con *Bunkyō hifuron* è la sostituzione dei modelli dei Tang con poesie d'esempio di compositori giapponesi. Per quanto ciò rappresenti un passo avanti dal punto di vista didattico, avvicinando la tradizione letteraria costruita in due secoli agli studenti e legittimandone gli autori, l'opera presenta altre innovazioni non meno importanti: innanzitutto, come la grammatica di Crisolora aveva il testo latino a fronte delle spiegazioni in greco, abbiamo abbastanza indizi che ci potrebbero assicurare che *Sakumon daitai*, scritto in sinitico, fosse già stato glossato entro la seconda metà del X secolo; Yoshinori Kobayashi fa notare come da metà del IX secolo molti testi sinitici usati nell'apprendimento del sinitico fossero stati glossati sulla base delle lezioni tenute dagli *hakase* delle rispettive materie (1967:195): fra questi, spiccano libri come

lo Hanshu, lo Shiji, i Quattro Libri ed i Cinque Classici, letti di solito sotto forma di commentari revisionati nel periodo Tang detti *zhushu* 注疏 (*chūso*) – in cui *zhu* indica le note risalenti a prima dei Tang, interpretazioni “classiche” come note sulla pronuncia o sulla grafia, mentre *shu* indica le note successive e che apportano interpretazioni anche sul significato, talvolta differenti (Cheng, 2010:260), da autori cinesi. Per esempio, la rinomata raccolta del VI secolo, il Wenxuan 文選 (Selezione di lettere o *Monzen*) circolava in Giappone già dall’VIII secolo, ma non nella sua versione originale: il *Wenxuan jichu* 文選集注 (Raccolta di annotazioni sul Wenxuan o *Monzen shūchū*) era una versione dell’opera annotata da Lu Shanjing 陸善經 (*Riku Zenkyō*, ?-739), che sopravvive solo in Giappone e a metà fra il X e l’XI secolo era stata glossata dal *monjō hakase* Ōe no Masahira 大江匡衡 (952–1012) (Knechtges, 2015:225-6). È inoltre opportuno tenere a mente che le tecniche di glossatura avevano perso il carattere esoterico alla fine dell’epoca Nara (Endō, 1981:14-5), probabilmente per via della maggiore frequenza degli studenti alle lezioni e dell’ereditarietà delle cariche (per cui non bisognava più preoccuparsi di celare le tecniche ai non iniziati): come avevo accennato nel capitolo precedente, oltre alle note provenienti dai critici cinesi, i *kunten* 訓点 (glosse) aggiunti nelle epoche precedenti dagli scribi giapponesi erano usati come base sia per nuove interpretazioni di significato, sia per recuperare le pronunce dei caratteri per la vocalizzazione. Data l’assenza di ornamenti nello stile di *Sakumon daitai*, la sua mutevolezza testuale e relativa brevità, possiamo ipotizzare che il testo fosse quindi molto più accessibile come materiale di studio rispetto a quello di Kūkai, pensato invece per essere letto in *wenyan* dato che i trattati cinesi citati sono perlopiù invariati. Torniamo dunque sui nostri passi e compariamo il livello di compartimentalizzazione delle figure retoriche e degli stilemi fra le due opere. *Bunkyō hifuron* conta oltre 12 tipi di parallelismo, quanti ne conta *Sakumon daitai*? Tre: parallelismo semantico, grammaticale e fonetico, altrimenti detti del primo, secondo e terzo tipo da studiosi come Hightower (1959:80). I 29 tipi di distici vengono ridotti a 8, semplicemente rimuovendo quelle combinazioni di livello “avanzato”, in cui un sinogramma o un composto incorporano più tipi di parallelismo insieme: Shigenori Kudō definisce questo fenomeno “*kakekotoba-teki*” 掛詞的 (1993), richiamando la figura retorica tipica del waka 和歌 (poesie in vernacolo giapponese) in cui gli omofoni possono nascondere un significato alternativo. Ad ogni modo, essa viene illustrata come un normale esempio, senza categorizzarla separatamente. Nella stessa maniera, le 28 “malattie” della poesia e della prosa del volume Ovest vengono ridotte alle prime 8 rimuovendo le successive 20, di cui 4 vengono ritenute veramente gravi, riutilizzando sempre la metafora “corporea”⁵⁶ di *Bunkyō hifuron*, ma senza indugiare su errori con minore attestazione,

⁵⁶ Nella tradizione letteraria, i versi che compongono un componimento regolato (*zekku*) vengono chiamati come le parti del corpo di un animale: il primo verso è detto 発句 *hakku* o 頭 *kashira* (testa), il secondo 胸句 *kyoku* (petto), 腰句 *yōku*

minore gravità o che solo un lettore capace di vocalizzare perfettamente il vernacolo cinese avrebbe potuto comprendere – inclusi quindi omofoni con parole tabù o allusioni grezze. Tutti e otto gli errori riguardano la prosodia tonale, ma invece di basarsi sullo stile epigrammatico vengono riadattati gli stessi principi per quello delle cesure; al posto di utilizzare frasi di esempio per mostrarne i difetti o per illustrare le tipologie di layout e metri – il che avrebbe richiesto la presenza di un insegnante, lettore o glossatore, *Sakumon daitai* usa *hei* 平 per marcare i toni piani e *ta* 它 o 他 (altri toni) per quelli obliqui. Al posto di categorizzazioni in base alla rima e allo stile, il manuale propone sette *shikichō* 色調 per la poesia, che oggi definiremmo dei modelli/esempi per *zekku* con vari tipi di rima; osserviamo uno schema per comporre un *gogon zekku* 五言絶句 (verso regolato in 5 sillabe o *wuyan jueju*) partendo dal contrasto di toni piani e obliqui:

五言絶句、略頌に曰はく它色より平色発つ、惟だ之を知るべし：

它、平、它

平、它、平 已上発句韻

平、、它、

它、、平、 已上落句韻 (*Sakumon daitai*, TTZSW:13)

Basta sapere solo questo sul verso regolato in 5 sillabe, nei componimenti brevi si dice che i toni piani e quelli obliqui devono essere in contrasto:⁵⁷

●※○※●

○※●※○ Il verso fa rima con quello sopra

○※※●※

●※※○※ Il verso fa rima con quello sopra

L'esempio successivo è sempre un *gogon zekku*, stavolta con rima continua. Con rima continua [連韻 (*lianyun* o *ren'in*)] si intende il caso in cui due versi in rima, uno accanto all'altro, utilizzino omofoni come base della rima:

(*vita*) il terzo e 落句 *rakku* (coda) quello finale. Di conseguenza, le “malattie” della composizione hanno nomi simili: le prime quattro indicate in entrambe i manuali sono denominati rispettivamente 平頭 *heitō* (testa piatta), 上尾 *jōbi* (coda ritta), 蜂腰 *hōyō* (vita da vespa) e 鶴膝 *kakushitsu* (ginocchio di gru).

⁵⁷ Per ogni *shikichō* viene indicato il metro (*zekku* o *risshi*), il numero di sillabe (*gogon* o *shichigon*), il genere (eulogia, dichiarazione, augurio, etc.) l'uso della rima e ci sono anche note interlineari che spiegano le caratteristiche stilistiche relative alla recitazione del componimento.

五言絶句、連韻略頌に曰はく平色に発つ它色、惟だ之を知る：

平、它、平

、它、平、 韻已上発句

平它平、它

、平它、平 韻已上落句 (*ibid.*:18)

Basta sapere solo questo sul verso regolato in 5 sillabe con rima continua, con i toni obliqui in contrasto con quelli piani, come si dice nei componimenti brevi:

○※●※○

※●※○※ Il verso fa rima con quello sopra

○●○※●

※○●※○ Il verso fa rima con quello sopra

E così via. La sezione sulla prosa segue un approccio simile, suggerendo pattern tonali in stile delle prefazioni per distici di lunghezza fra le quattro e le nove sillabe, tenendo conto di accorgimenti quali i versi di commento e le particelle di entrata; aggiungerei anche che nella sezione finale dell'opera vengono riportati un esempio autoctono per ogni categoria. Questi *template* potevano svolgere varie funzioni, fra cui una guida per identificare e memorizzare gli scritti altrui, ma la più innovativa era sicuramente la possibilità di riempirlo con unità logografiche per comporre versi o prosa partendo da uno schema fisso: questo approccio top-down alla composizione era stato ampiamente criticato da Wang Changling, che propugnava invece di partire dalla più piccola unità del discorso, la sillaba, e poi “arrampicarsi sulla montagna delle idee” espandendo poco a poco lo sguardo mentale al verso, poi al distico e infine all'intero componimento (Bodman, *ibid.*:278). Possiamo quindi ipotizzare che questo tipo di manuali avessero sdoganato l'uso delle famigerate bozze, senza doverne giustificare l'uso in un sistema di potere idealizzato.

3.8 Gli effetti della rivisitazione del processo compositivo in sinitico nel campo letterario giapponese

L'allentamento di queste rigide procedure di composizione ha avuto indubbiamente effetti creativi sul campo, contribuendo all'evoluzione della doxa quanto gli altri manuali e le raccolte precedenti all'XI secolo: primo fra tutti, lo sviluppo del nuovo genere del *kudaishi* 句題詩, poesia regolata in sinitico il cui tema e filo conduttore era un verso detto *kudai* 句題 (Denecke, 2007:1-2)

che poteva essere estrapolato da un altro componimento o inventato sul momento per quella specifica occasione. Questo genere non aveva precedenti in Cina e viene descritto dalla studiosa come il risultato dello spostamento del focus letterario dall'intertestualità all'intertematicità (*intertopicity*) (ibid.:47-48), rafforzando il legame fra il kanshi ed il waka invece di quello fra il kanshi "giapponese" e la poesia regolata "cinese". Potremmo forse dire che la capacità degli agenti del campo della poesia in sinitico di stabilire una doxa con nomi chiare e condivise sia stata espressa al massimo del suo potenziale proprio attraverso il confronto con il campo della produzione vernacolare in wabun, anche nella prosa: per quanto la sostituzione dei logogrammi con gli alfabeti sillabici non potesse in alcun modo garantire di ricreare le stesse nomi del kanshi e del *benreibun*, la definizione in termini metalinguistici degli elementi della composizione ha influenzato anche l'altro campo. E non solo: nel tardo periodo Heian esistevano manuali anche per altri stili di composizione oltre alla scrittura ornata. *Kirei mondō* 貴嶺問答 (Domande e risposte alle questioni di corte, ca. seconda metà XII sec.) era un manuale attribuito al nobile Nakayama Tadachika 中山忠親 (1131-1195) dedicato interamente allo stile epistolare, detto *sōrōbun* 候文.⁵⁸ I manuali che ho voluto analizzare però testimoniano, oltre alla costruzione di un'entità astratta come il campo, quella di una coscienza letteraria collettiva che seppur delimitata dalle istituzioni centralizzate e dai legami familiari, aveva pienamente superato la dipendenza da un sistema di potere legittimato dal prestigio della Cina dei Tang. Dalle prefazioni di entrambe le opere assistiamo anche ad una prima definizione di classe di letterati-amministratori, quella dei *bunjin*, a cui l'apprendimento della prosa parallela serviva innanzitutto come chiave d'accesso alla vita politica e sociale del tempo. Senza conoscere i meccanismi del parallelismo, uno non poteva comporre i generi necessari alla vita politica, sociale ed amministrativa che si svolgeva a palazzo fra l'VIII e il XII secolo: decreti, petizioni, cronache, resoconti, ma anche le prefazioni alle raccolte poetiche che celebravano il regno o consacravano un banchetto erano nella pragmatica indissolubilmente legati allo stile parallelo ed utilizzarlo significava un impegno nella vita politica altrettanto inseparabile da quella artistica. Prima di procedere e discutere come questo sistema educativo e letterario muterà dal XII secolo in poi, è bene però chiarire alcuni dettagli. I processi di composizione di poesia in sinitico e prosa ornata non erano uniformi – o meglio, uniformati, in tutta la Sinosfera, il che garantiva ai letterati di costruire parte della propria identità culturale in relazione al proprio approccio alla cultura "cosmopolita" sinitica. Oltre al caso di Belhae e della Cina, differenti

⁵⁸ Il *sorobun* è uno stile che si sviluppò a metà del periodo Heian. Definito "stile epistolare", era tuttavia utilizzato anche per i documenti ufficiali e nell'amministrazione. Si trattava di un dialetto grafico di matrice logografica con misti elementi in kana (*kanji-kana majiribun*) e talvolta l'ordine sintattico del wabun. Raggiunto il picco dell'utilizzo nel periodo Kamakura ed Edo, dall'inizio del periodo Meiji verrà soppiantato dal kanbun kundokutai. Per una lettura più approfondita, si veda RÜTTERMANN, Markus. "So That We Can Study Letter-Writing": The Concept of Epistolary Etiquette in Premodern Japan." *Japan Review*, no. 18, 2006, pp. 57–128. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25791300>. Ultimo accesso: 27 aprile 2023.

gerarchie di potere hanno influenzato i campi della produzione, che sappiamo non erano ancora in alcun modo autonomi nelle altre aree: un autore con una carriera simile a quella di Kūkai fu Choi Chiwon 崔致遠 (*Cui Zhiyuan* o *Sai Chi'on*, 857-?), un autore che dopo un breve soggiorno dai Tang ritornò nella sua patria, il regno coreano di Silla 新羅, dove popolarizzò la prosa parallela attraverso le sue raccolte, il *Gwoonjip* 孤雲集 (Raccolta della nuvola solitaria o *Guyunji* o *Ko'unshū*) e il *Gwoonsokjip* 孤雲續集 (Continuazione della raccolta della nuvola solitaria o *Guyunxuji* o *Ko'unsokushū*). Il suo contributo si estende però anche alla rivelazione di un'identità transregionale che univa ma divideva gli intellettuali coreani, che difettavano di quello “spazio nazionale” dato dalle influenze politiche cinesi e dai conflitti interni (Yu, 2021:266-7), in netto contrasto con il modello iper-centralizzato della corte giapponese: l'uso di termini autoctoni nella prosa sinica per indicare il proprio paese e la sua capacità di integrare la prosodia ed il parallelismo nella tradizione logografica coreana precedono di quasi tre secoli la prima raccolta ufficiale di versi paralleli, il *Ryoesa* 儷史 (Storia dell'antitesi o *Lishi* o *Reishi*, ca. XIII sec.) commissionato dai primi regnanti della dinastia Joseon. Con questo esempio, voglio ricordare come quelle istanze “locali” legate allo studio e all'apprendimento si riflettessero anche sulla coscienza identitaria dei loro fruitori e produttori, indipendentemente dalla connotazione nazionale. Allo stesso tempo, questi processi influenzano il campo e le prese di posizione dei loro agenti e non possono essere veramente ascritte ad uno standard panasiatico. Anzi, anche all'interno della medesima area la *doxa* e le *nomoi* non erano mai immutabili e fisse; il processo di apprendimento è influenzato dalle pratiche produttive e viceversa. Vedremo infatti nel prossimo capitolo come la diversa conformazione della corte e della società dal tardo periodo Heian e del periodo Kamakura (1185-1333) in poi genererà nuove metodologie e nuovi materiali per apprezzare le particolarità della prosa parallela.

4. Creare e sciogliere i parallelismi: il caso del *Jikkinshō* (1252)

4.1 La narrativa buddhista in sinitico fra Cina e Giappone

La narrativa buddhista costituisce una mole non trascurabile dei componimenti in prosa prodotti nella Sinosfera dal V-VI secolo in poi ed è oggetto di studi comparativi sui contenuti (Mair e Berekzin, 2020) e sulle traduzioni (Kin, 2021). Questa branca di studi coinvolge inoltre numerose macroaree del continente asiatico, di cui un gran numero di esse appartenente alla Sinosfera: il ciclo di conferenze “Thus Have I Heard”: Patterns and Logics in Buddhist Narrative Literature” tenutosi fra il 22 e il 27 novembre 2022 ha toccato molti di questi temi e di queste aree, anche se le dinamiche di potere degli stili di composizione all’interno dei testi di narrativa buddhista non sono state ampiamente sviluppate.⁵⁹ Intanto, ricapitoliamo brevemente come il genere si era sviluppato. I primi esempi di narrativa buddhista in sinitico erano dispersi fra le numerose traduzioni dal sanscrito in sinitico dette *hanyi fodian* 漢訳佛典 (*kan’yaku butten*) che, come abbiamo visto nel primo capitolo, i monaci traduttori si prodigavano ad adattare all’elaborato standard stilistico della produzione confuciana e daoista. Solo perché l’ibridazione si era rivelata da subito non problematica dal punto di vista ideologico (Treiser e Franciscus, 2011:2), questo non significa che la letteratura buddhista al di fuori dei sutra condividesse sempre le stesse convenzioni (o nomoi) di quella delle altre religioni cinesi. Ad arricchire ancora di più il canone, fra il VI e metà dell’XI secolo i monaci viaggiano verso l’India e le loro biografie e resoconti vengono ampiamente apprezzati dall’aristocrazia Sui e Tang, la quale si era dimostrata anche aperta a nuove scuole di pensiero: fra essi, spicca il nome di Xuanzang 玄奘 (*Genjō*, 602-664), monaco della scuola della Ghirlanda Fiorita 華嚴 (*Huayan* o *Kegon*) con il resoconto del suo viaggio attraverso l’Asia Centrale e dei suoi studi nei monasteri indiani. In Giappone, gli insegnamenti di Kūkai e Saichō erano stati meticolosamente tramandati all’interno dei monasteri ed erano diventati patrimonio culturale della classe aristocratica del periodo Nara-Heian. Se il primo sosteneva che l’illuminazione fosse appannaggio di un numero di iniziati, il secondo privilegiava la pratica dei precetti accompagnata dallo studio del Sutra del Loto per ottenere l’illuminazione in questa esistenza, esportando in Giappone gli insegnamenti della scuola Tiantai 天台 (Tendai) Dopo un breve periodo di forti sentimenti anti-buddhisti echeggiati dal regno dell’imperatore Wuzong 武宗 (840-846) e la caduta dei Tang all’inizio del X secolo, gli intellettuali neoconfuciani si erano appropriati delle principali idee del buddhismo e nel XI secolo esse erano entrate a far parte del bagaglio culturale della classe intellettuale cinese (Wright, 1957:39). Una comune supposizione è che al contrario di quanto avveniva per i classici confuciani, l’ispirazione

⁵⁹ Il report del seminario è disponibile su TANG, Jianbo. “Thus Have I Heard”: Patterns and Logics in Buddhist Narrative Literature”. Conferenza online, Research Centre for Buddhist Texts and Art at Peking University, 22-27 novembre 2022. <https://glorisunglobalnetwork.org/narrative-conference-report-chinese/>. Ultimo accesso: 20 maggio 2023.

buddhista si traducesse esclusivamente nel contenuto delle composizioni in sinitico, non tanto sullo stile di esse: per quanto riconoscibile sia l’inserimento di temi legati alla transitorietà del tempo nei componimenti poetici di Wang Wei 王維 (Ō I, 699-759), Du Fu 杜甫 (*To Ho*, 712-770) e Bai Juyi 白居易 (*Haku Kyoji*, 772-846) (Owen, 2017:289-90) e la successiva influenza che essi hanno avuto nel genere del kanshi e dei monogatari in Giappone, la natura dei testi buddhisti di narrativa non era legata ad un’occasione di comunità volta alla valutazione reciproca dei compositori e al giudizio della narrazione stessa, e questo giustificerebbe questa posizione. L’intento chiaramente didascalico delle novelle buddhiste, una parte del genere *xiaoxue* 小学 (piccoli insegnamenti o *shōgaku*), predicate dai monaci itineranti sotto forma di sermoni 説教 (*shuojiao* o *sekkyō*) non presumeva una comunicazione reciproca fra mittente e destinatario del messaggio, ragione per la quale non rappresentavano un modello di scrittura da imitare ma solo una risorsa di conoscenza fattuale. Data tuttavia la grande influenza delle idee buddhiste sui generi della poesia e della prosa sinitica e vernacolare, il differente approccio al consumo della letteratura buddhista in prosa nell’epoca antica ha inevitabilmente influito sulle tecniche di composizione, ma i contraccolpi di questo approccio hanno raggiunto i suoi fruitori solo nell’epoca medievale. Per comprendere meglio la relazione non così ovvia fra *benreibun* e prosa nel Giappone del XIII secolo, ho ritenuto opportuno mettere da parte fino a questo capitolo quell’aspetto specifico del pianwen che non concerne la componente retorica della composizione, ma alcune parti del suo contenuto, per poterne osservare la rilevanza in un continuum: sto parlando dei *diangu* 典故 (*tenko*) ed il loro ruolo nella trasformazione del processo compositivo e dell’apprendimento del *kanbun*.

4.2 I *diangu*: allusioni o metafore?

Questa figura retorica è conosciuta con diversi nomi: *diangu* 典故, *gudian* 古典, *gushi* 故事 e *chengli* 成例.⁶⁰ Sebbene questi nomi siano tutti attestati con frequenza sia negli annali come lo *Shiji* e lo *Han shu*, sia nelle enciclopedie come *Yiwen Leiju*, *Taiping Yulan* 太平御覽 (Atlante dell’era Taiping o *Taihei gyoran*, fine X sec.) e *Taiping Guangji* 太平廣記 (Resoconti completi dell’era Taiping o *Taihei kōki*, 978), nell’ambito della composizione ornata essa è definita specificamente

⁶⁰ A sua volta, questa figura retorica non va confusa con i *chengyu* 成語 (*seigo*), anch’essi espressioni formulaiche usate anche nel cinese moderno costituite da quattro caratteri e tratte da aneddoti antichi, ma legati alla comunicazione prettamente orale e il cui utilizzo è del tutto estraneo alle dinamiche del campo letterario. Un’altra figura retorica simile, stavolta legata al giapponese moderno e alla sfera scritta e orale, sono gli *yōjijukugo* 四字熟語 (composti di quattro caratteri), che però non sempre fanno riferimento ad aneddoti antichi e talvolta non sono nemmeno vocalizzati con pronuncia sinoxenica. Per un approfondimento ulteriore, si veda KAUFMANN, Lena. “Reference Models for Transmitting Knowledge.” Amsterdam University Press, 2021, pp. 145–66. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1hp5hkt.7>. Ultimo accesso: 28 marzo 2023.

come *yongshi* 用事 (*yōji*), *yongdian* 用典 (*yōten*) o anche solo *yong* 用, (Yuan, Tang e Geiss, 2006:276), nonostante tutti questi termini siano pressoché sinonimi ed essa non è comunque una figura retorica esclusiva del pianwen. La definizione più comune di *diangu* è quella di allusioni a storie tratte da testi antichi citate in poesia e in altre opere (Handian Online),⁶¹ anche se secondo Han Jianghua, *diangu* e allusione letteraria non coprono la stessa area semantica: l'allusione occidentale [sic] è meno implicita e ha un campo di utilizzo molto più esteso del *diangu*, il cui utilizzo è in realtà più simile a quello delle metafore (2018:53-54). L'effetto che l'inserimento di queste metafore-allusioni appone al testo è la creazione di un parallelo con la tradizione e lo stato corrente delle cose, il conferimento di profondità e solennità al componimento, e l'elevazione della cultura personale del compositore (Cuddon, 2013:25). Se si tiene in considerazione il valore dell'intertestualità all'interno della tradizione letteraria sinica, enfatizzata ancora oggi da studi e approcci digitali come quello di Weingarten (2019), non ci dovrebbe sorprendere l'inclusione dei *diangu* fra i criteri di ciò che costituiva la composizione ornata. Come aveva ipotizzato Luo Hongkai (2015:50), l'inserimento delle allusioni era il secondo passo all'interno del processo compositivo della prosa ornata, subito dopo la regolazione delle sillabe del verso. In *Bunkō hifuron*, Kūkai parla invece delle allusioni come un'espedito utile nel caso in cui non si riesca a trovare un termine da accoppiare:

[...] 假令敘家世云：“自茲以降，世有異人。” 敘先代云：“布在方策，可得言焉。” 敘任官云：“我之居此，物無異議。” 敘能官云：“望之於君，固有慚色。” 敘瑞物云：“委之三府，不可勝記。” 敘帝德云：“巍巍蕩蕩，難得名焉。” 皆下句接上句以成義也。）何則？ 偶辭在於參事，（凡爲對屬，皆偶其辭，事若不變，辭便有闕，故須參用，如得成之也。） 孤義不可言故也。（若不取對，即須就一義相因以置言，故不可用別也。） (*Bunkō hifuron*, YYCS:116)

[...] Presumiamo di voler comporre dei versi sul proprio background familiare: “Da oggi fino al giorno del trapasso, il mondo conoscerà un grande uomo”. Adesso componiamone sul lasciare il proprio nome ai posteri: “La sua proclamazione è negli annali, come è giusto che sia”. Componiamo sull'assunzione dell'incarico: “Essere in questa posizione, non c'è dono che gli renderebbe giustizia”. Ora componiamo invece sulla promozione ad ufficiale: “L'ambizione di servire il principe, è un onore tale da far arrossire.” Successivamente, componiamo parole di buon auspicio: “Che possa con la sua bravura arrivare a governare tre contee, e che le cronache non tralascino questo traguardo”. Infine, componiamo qualcosa sul merito imperiale: “Elevarsi al di sopra degli altri ma con

⁶¹ Disponibile su: <https://www.zdic.net/hans/典故> Ultimo accesso: 28 marzo 2023.

leggerezza, com'è difficile farsi un nome". Tutti gli emistichi inferiori hanno un punto di contatto con quelli superiori, sempre mantenendo il senso della frase). Qual è la regola da seguire? Questi distici riguardano [tutti lo stesso argomento,] il servizio civile⁶² (tutti i distici sono paralleli e tutti mettono quel termine in coppia, se questa parola non venisse mai sostituita la composizione presenterebbe una lacuna. Allora converrebbe adoperare un'**allusione**, in modo da ottenere l'effetto desiderato), quindi il solo significato non basta a separare le parole (Se non si riesce a fare un parallelismo, sarebbe opportuno riprendere in mano l'idea e confrontarla con parola su cui essa si basa, dato che l'allusione non può essere citata a pezzi).

Kukai propone quindi di ricorrere alle allusioni quando, a differenza degli esempi da lui presentati, il compositore è a corto di sinonimi per indicare un medesimo concetto, facendo attenzione a considerare la lunghezza e la completezza delle allusioni confrontandola con la parola cardine, per fare in modo che essa rientri nella metrica e nel limite delle sillabe. Ricordando che la composizione di poesia e prosa non era quasi mai un atto solitario nell'antichità, questa strategia si rivelava utile soprattutto nell'evenienza in cui un altro compositore che recitava il suo scritto nel turno prima "rubasse" la parola al povero malcapitato, a cui poi toccava rivedere i propri versi in fretta e furia. Nel volume 4 (Ovest), nella discussione sui Ventotto tipi di errori nella poesia, Cui Rong raccomanda tuttavia di non esagerare con le allusioni, soprattutto di non appaiare un'allusione con un'altra allusione nel verso successivo. Questa pratica è scusata solo nel caso in cui le due allusioni non compaiano alla stessa posizione nel rispettivo emistichio (Bodman, 2020:258-9). Come abbiamo visto, in Giappone nello stesso processo la priorità era passata alla scelta del contenuto e del tono della composizione, quindi più che ricorrere al *diangu* in caso di mancanza di ispirazione, questo veniva scelto in base alla tematica: se come suggerisce Denecke nel tardo periodo Heian i poeti si erano ormai distaccati dalla dipendenza dai temi dei modelli cinesi e stavano cominciando a sviluppare temi autoctoni creando un nuovo canone di argomenti di composizione (2007:2), è probabile che la scelta dell'allusione fosse gradualmente scivolata in basso nella lista delle priorità ma non fosse mai scomparsa, come era già successo per la prosodia tonale. Ma la rilevanza delle allusioni per la comprensione del contenuto tuttavia ridimensiona l'impatto che entrambe le figure retoriche hanno avuto nella composizione in *pianwen*. Un testo che rispetta la prosodia tonale può aiutarci a individuare alcune scelte lessicali della composizione, come abbiamo visto nel caso di 無名無爲 *wú míng wú wèi* nella prefazione del *Kojiki*, ma non fornisce ulteriori informazioni sulla

⁶² Per presentare la sua tesi, Kukai inventa degli ipotetici esempi di quartine di tono celebrativo sul tema "avanzamento di carriera" ma usando in ognuna parole diverse.

motivazione di quella scelta nel contesto generale del testo a meno che non sia possibile recuperarne la fonte. Il corretto riconoscimento di un'allusione da parte di un lettore attento e istruito non fornirà molte informazioni sulle modalità di vocalizzazione, ma può rivelare aspetti legati al tono, allo scopo e alle posizioni prese dall'autore del componimento, fornendo dunque un contesto adeguato a riproporla riacciandosi ad un continuum letterario. È quindi importante reiterare il principio di reciprocità che caratterizzava gli scambi in pianwen, per cui stile e contenuto contribuivano in egual modo alla legittimazione dei componimenti, ma solo l'allusione permaneva nel testo scritto.

4.3 Breve storia delle norme bibliografiche e dei materiali di consultazione nel Giappone antico e medievale

Già nel III secolo a.C., le massime e gli insegnamenti provenienti dalla letteratura sinica venivano citati nella prosa secondo un sistema più o meno codificato di formule, la più riconoscibile di tutte era il nome dell'autore o dell'opera seguito dal verbo *iwaku* 曰 (はく) (*yue*) o *ifu* 云 (ふ) (*yun*). Solo in questo caso un lettore aveva la certezza di riconoscere una citazione e poteva rintracciarne la fonte senza l'ausilio di un mentore. L'altro metodo che abbiamo visto era la lettura vocalizzata, ma in questo periodo la conoscenza della pronuncia del cinese antico era ormai andata scemando, testimonianza di ciò i dizionari di caratteri risalenti al XIII-XIV secolo: simili al *Guangyun* 廣韻 (Spazio delle rime o *Kōin*, 1008) raggruppavano i caratteri in base alla loro appartenenza tonale nel pingze. Ritornando quindi al primo sistema, oltre ad una discussione ancora aperta sul vero significato dell'espressione 此曰 *ci yue* ('qui si dice' o 'costui disse?') (Lurie, 2011:240), esso si limitava ad esplicitare la fonte o il suo autore, senza spiegarne il contesto originario e l'utilizzo figurato. La faccenda si complicava ulteriormente quando l'allusione non era in alcun modo segnalata ed in base al suo utilizzo nel testo di riferimento essa si presentava sotto tre forme: *mingdian* 明典 (*meiten*), le allusioni che riportano il passaggio di riferimento tale e quale, senza modificarne la struttura. *Andian* 暗典 (*anten*), in cui l'allusione è presente nel contenuto con il suo significato originale, ma è riformulata o abbreviata. Infine, più rare, *fandian* 翻典 (*honten*), quando assumeva il significato contrario del riferimento originale per creare un effetto di ironia inaspettata (Lie, 2002:10-1). La seconda tipologia di allusioni si rivelava la più complicata da decifrare: a questo fine, già dalla prima metà del IX secolo erano stati dedicati dizionari contenenti attestazioni ed esempi di caratteri provenienti da fonti cinesi. Il primo di questi fu lo *Hifuryaku* 秘府略 (Tesoriere di spiegazioni, prima metà IX secolo) dello studioso confuciano Shigeno no Sadanushi 滋野貞主 (785-852), che anticipò una delle più importanti enciclopedie cinesi, il *Taiping Yulan* di 150 anni raccogliendo oltre quindicimila fonti cinesi (Bailey; 1960:3) ma senza specificarne il significato. Un'opera che usa

invece il *man'yōgana* per spiegare i termini presenti in essa è il *Wamyō Ruijushō* 倭名類聚抄 (Nomi giapponesi di cose raggruppati ed annotati, 934) compilato da Minamoto no Shitago 源順 (911-983), che però è più un elenco di sostantivi che un dizionario (ibid. 4-5), quindi più utile ad un compositore che a un lettore. Il titolo di primo vero e proprio dizionario di proverbi è attribuito al *Sezoku genbun* 世俗諺文 (Proverbi del mondo comune, 1007) compilato da Minamoto no Tamenori 源為憲 (?-1011), uno studente di Shitago, che però forniva solo le citazioni glossate, in quanto il fine era lo studio del sinitico attraverso le espressioni raccolte, non la consultazione. Nel XIII secolo infine, tre dizionari ispirati alle enciclopedie dei Song scelgono un approccio decisamente più accessibile: *Kanreishō* 管蠡抄 (Note ingenua), *Chiribukuro* 塵袋 (Sacco di polvere), e *Shūkaishō* 捨芥抄 (Note di un raccoglitore di ciarpane) sono raccolte di *kinku* 金句 (massime d'oro o *jinju*) che seguono l'ordine alfabetico *iroha* いろは con riferimenti alla letteratura cinese buddhista e confuciana con l'obiettivo di trasmettere gli insegnamenti utili ad una vita all'insegna della morale (ibid.:34). Come possiamo vedere, il paradigma educativo puntava all'istruzione degli studenti riducendo il numero di materiali da cui essi dovevano attingere a patto di ottenere comunque lo stesso tipo di conoscenza il più olistica possibile.

4.4 I cambiamenti socio-politici alla fine del XII secolo ed il nuovo studioso di sinitico del periodo Kamakura

Alla fine del XII secolo, le esigenze educative della classe istruita giapponese erano cambiate insieme allo stravolgimento dell'ordine sociale avvenuto con la decentralizzazione del potere imperiale e l'indebolimento della corte (Ichiko, 1983:258). La dispersione culturale degli agenti nel campo comportò una riduzione degli scambi letterari e delle occasioni di comunità, esacerbate dai tumulti interni della Guerra Genpei 源平合戦, (*Genpei Gassen*, 1180-1185). Il secolo successivo, situato nel pieno periodo della degenerazione della legge buddhista 末法 (*mofa* o *mappō*) dopo diecimila anni dalla morte del Buddha Shakyamuni (Marra, 1988:42), vede una insorgenza nella composizione e nel consumo di narrativa buddhista anche in Giappone, dopo che essa si era affermata in Cina nel XI secolo ed era pienamente apprezzata dagli intellettuali. Il paradigma del fruitore di letteratura sinitica nel medioevo dunque non condivide lo stesso habitus di quelli del periodo storico precedente: possiamo dire che la nuova classe di guerrieri possessori di terreni, detti *bushi* 武士, consumasse più letteratura sinitica di quanta ne producesse, interfacciandosi con ostacoli logistici, relegando la composizione a monaci ed eremiti, esterni ai conflitti. Dato che la legittimazione istituzionale per l'atto compositivo per tutti i periodi Nara ed Heian era inglobata nelle occasioni di ritrovo dei banchetti ufficiali e privati (Minguzzi, 2021:507), la diminuzione di queste occasioni ha

portato inevitabilmente ad un calo della produzione, facendo ricadere i lettori su testi composti nei secoli precedenti in Giappone e meno su quelli importati da Cina e Corea per via delle ostilità fra i regni. Questo non significa che nel periodo Kamakura non vi fosse spazio per la creazione di un campo di produzione in sinitico autonomo o che gli scambi poetici fossero del tutto assenti; ma come sostiene Soga, l'istruzione ricevuta dai membri della classe combattente, soprattutto ai bassi ranghi, non era abbastanza valorizzata per revitalizzare lo stesso grado di fioritura culturale dei secoli precedenti (Soga 2009:76). Alla dispersione spaziale si aggiunge anche quella temporale, o meglio, la drastica riduzione del tempo che i letterati laici potevano dedicare allo studio delle belle lettere: lo studioso Kazumasa Hinata ha provato a descrivere le routine quotidiane dei nobili del medio e tardo periodo Heian e sostiene che quelli di alto e medio rango passassero quasi oltre dieci ore interagendo con materiale scritto, sia nello studio dei testi vero e proprio, sia durante occasioni di lavoro come i concili e le udienze, ma anche per diletto, durante i banchetti e nel tempo libero (2004:429-30). Ciò garantiva un ritmo di apprendimento relativamente rapido per gli studenti, coadiuvati da un numero di insegnanti specializzati in vari aspetti della cultura sinitica, impossibile da replicare nell'epoca Kamakura. Tutti questi cambiamenti sociali rendono difficoltoso per la nuova classe erudita "recuperare" il canone letterario accumulatosi nei quattro secoli precedenti per continuare a comporre prosa ornata ed inserirsi efficacemente nella tradizione, senza contare che i cambiamenti linguistici, morfologici e lessicali nel avevano reso la mera comprensione dei testi in sinitico ancora più difficile di quanto non lo fosse mai stata prima, approfondendo il divario fra lingua scritta e parlata ed aggravando la tendenza alla diglossia del vernacolo giapponese. Mentre la lingua parlata stava piano piano avvicinandosi alle forme e alla fonetica del giapponese moderno, la lingua scritta era ancora legata ai generi letterari. Alcuni dei cambiamenti nel parlato però avevano influenzato lo scritto, in particolare il vernacolo che faceva da "supporto" alla pratica del *kakikudashi* del *kanbun*, rendendo più difficile il processo di lettura del. Fra essi contiamo soprattutto modifiche nel sistema verbale, delle particelle e degli ausiliari: per esempio, l'uso della forma attributiva 連体形 (*rentaikei*) invece della forma conclusiva 終止形 (*shūshikei*) dei verbi per dare un tono meno definitivo alla frase (Tollini, 2002:113), che contrasta fortemente con la grammatica del *kobun*. Dall'altro lato, vediamo la scomparsa graduale di alcuni ausiliari tipici anche della letteratura in vernacolo del periodo Heian, come *-tari*, *-nari*, *-meri*, *-kemu* e la comparsa di nuove forme come *-tashi* e *-nashi*, con un aumento nell'uso delle particelle segna-caso 格助詞 (*kakujoshi*) ed una loro regolazione preferita alla vecchia usanza di affidare la funzione grammaticale delle parole alla loro posizione nella frase (come succedeva anche nel *wenyan*) (ibid.:121). Questi cambiamenti non implicano comunque che il problema risiedesse nella logografia in sé: dopotutto, i testi medievali in giapponese medio, come *Heike Monogatari* 平家物語 (Il racconto della famiglia Taira, XIV sec.) e *Tsurezuregusa* 徒然草

(Ore d'ozio, 1332) del monaco Yoshida Kenkō 吉田兼好, contano circa il doppio dei *kango* di opere del X secolo come il *Makura no Sōshi* 枕草子 (Note del guanciale, fine X sec.) di Sei Shōnagon 清少納言 (Calvetti, 1999:109). La pressione nel generare nuovi strumenti per lo studio del sinitico in questo periodo era mossa principalmente dalla mole di allusioni e citazioni dotte che costituivano la cultura di riferimento. Non ogni singolo componimento ne conteneva, questo è certo, e le enciclopedie di epoca Tang e Song costituivano ancora una risorsa didattica preziosa. Sembra invece che a necessitare chiarimento più approfondito fossero i *diangu* più “nuovi”, ossia quelli canonizzati nell'intervallo di tempo fra la fine delle relazioni tributarie fra Cina e Giappone, la maggior parte dei quali di origine buddhista che non erano ancora stati registrati nelle enciclopedie o erano presenti in enciclopedie mai pervenute in Giappone. Kūkai e gli altri maestri di scrittura ornata non avevano mai messo in dubbio che i loro studenti fossero in grado di assimilare tutti gli espedienti retorici della prosa ornata e le loro prescrizioni non concernevano l'aspetto epistemologico relativo alla scrittura tanto quanto quello tecnico. La mancanza di tempo e la penuria dei materiali tuttavia rischiava di lasciare un'impressione superficiale di quello che è il macrocosmo storico, religioso e letterario, date le occasioni più rare di esporre a giudizio la propria cultura. Fortunatamente, la quantità di nozioni contenutistiche non è mai stata un deterrente per l'apprendimento del sinitico; se nei secoli precedenti i giapponesi si erano preoccupati di riuscire a creare parallelismi raffinati che potessero rivaleggiare con quelli degli autori cinesi, nel periodo Kamakura la loro attenzione si sposterà invece su come “scioglierli”: questa strategia didattica era effettivamente adatta al nuovo tipo di studenti. Invece di far memorizzare loro quanti più testi sinitici possibili in modo che il loro incontro con i *diangu* avvenisse in maniera naturale ma decontestualizzata, nuovi materiali per lo studio permettono di assimilarli con una rete di connessioni semantiche e sociali che non avevano avuto la possibilità di sviluppare prima d'ora.

4.5 La struttura narrativa dell'allusione: esempi da *Ersishi xiao ji* (prima metà XIV sec.)

Quali erano dunque le caratteristiche stilistiche e contenutistiche delle allusioni? Come accennato, la fonte di molte allusioni è la letteratura sinitica in prosa ornata: la maggior parte di esse è composta da quattro sillabe che spesso costituivano l'emistichio superiore di un distico, anche se ne esistono di sei sillabe e a volte l'emistichio inferiore può essere incluso; nel primo capitolo abbiamo osservato come gli intellettuali classicisti come Han Yu e Ouyang Xiu che rifiutavano il *benreitai* fossero coinvolti nella produzione di narrativa aneddotica di carattere didascalico con forte ispirazione buddhista e neo-confuciana usando il *guwen*, ma le allusioni alle loro novelle erano comunque convertite in emistichi in *benreibun* per adattare allo standard stilistico egemone e reinserirle in altre composizioni in *benreibun*. Una caratteristica interessante dei *diangu* e della

narrativa sincretica dell'epoca premoderna è quella che Jay L. Garfield descrive come l'“etica dell'input” (*input ethics*), contrapposta all'etica dell'output (*output ethics*) tipica del pensiero filosofico occidentale [sic!] (2017:30): nelle fiabe e nelle novelle della tradizione europea, l'enfasi narrativa sembra essere posta sulla conclusione seguendo un ragionamento induttivo. In pratica, si ricava un monito generalizzato da uno specifico episodio. Nella narrativa sinetica invece si ricava materiale per le allusioni con il procedimento opposto: quello che spicca a livello intuitivo è l'apparente genericità del contenuto dell'allusione anche quando viene riportata tale e quale dalla sua fonte: questo perché l'insegnamento non è fisicamente contenuto nella logografia e sembra quasi di leggere un riassunto estremamente fattuale della singola vicenda isolata.⁶³ Per esempio, i *gushi* della famosa raccolta in prosa parallela *Ershisi xiao ji* 二十四孝集 (Raccolta di ventiquattro storie di pietà filiale o *Nijūyonkyōshū*, ca. seconda metà XIII - prima metà XIV sec.) compilata nell'epoca Yuan da Guo Juye 郭居敬 (*Kaku Ikei*, ?-?) seguono un preciso formato di quattro sillabe che sintetizzano la premessa della novella raccontando l'azione scatenante che porta i protagonisti ad ottenere la benevolenza del Buddha.⁶⁴ Sia che si tratti di aneddoti che di massime, quelli di quattro sillabe in particolare presentano una struttura sintattica rigida legata a rudimentali principi di storytelling con l'obiettivo di evidenziare il ruolo del principio di retribuzione karmica 報 (*bao* o *mukui*) che premia il bene e punisce il male secondo la formula 勸善懲惡 (*quang shan cheng e* o *kanzen chōaku*). Anche nei *diangu* di origine non buddhista, la formula punta ad essere breve, incisiva e parsimoniosa nell'uso di abbellimenti, per garantire al compositore la massima libertà creativa su quello specifico tema:⁶⁵

⁶³ Questa analogia, per quanto rilevante possa essere per spiegare il livello di difficoltà nell'apprendere i *diangu*, non tiene conto dei numerosi casi in cui nelle rispettive culture di riferimento i due processi si invertono: innanzitutto, molti *diangu* fanno riferimento in maniera esplicita solo alla conclusione dell'aneddoto ed ignorano la progressione della vicenda. Per esempio, il proverbio “chi troppo vuole nulla stringe” proposta dalla favola del cane e dell'osso di Esopo (CLXXXV) e Fedro (I, 4) è scritta in maniera simile in sinetico, 貪小失大 *tān xiǎo shī dà* (Una grande perdita per un piccolo profitto), dal *Lushi Chunqiu* 呂氏春秋 (Annali del periodo delle primavere e degli autunni del cancelliere Lu o *Ryōshi Shunjū*, 239: cap. 78, 5). Allo stesso modo, numerosi detti di matrice europea, soprattutto legati alla cristianità, appaiono oscuri se non si conosce la vicenda originale: “essere come San Tommaso”, per indicare una persona diffidente, “lavarsene le mani [come Ponzio Pilato]”, per indicare una faccenda in cui è meglio non impicciarsi, “bacio di Giuda”, per indicare una falsa promessa di fedeltà, etc.

⁶⁴ Il titolo completo dell'opera è *Qianxiang ershi xiao shixuan* 全相二十四孝詩選 e copre un intervallo di tempo che va dal periodo pre-Han ai Song. Curiosamente, nel 2012 quest'opera fu l'ispirazione per una campagna diretta dalla All-China Women's Federation e dall'All-China Geriatric Working Committee intitolata *Xin Ershisi Xiao* 新二十四孝 (Ventiquattro nuove storie di pietà filiale), in cui vengono presentati esempi contemporanei di pietà filiale, con l'obiettivo di incoraggiare i giovani ad assistere i loro genitori, parenti e vicini istruendoli all'uso della tecnologia (New York Times, 2012).

⁶⁵ Il simbolo ○ qui rappresenta un'unità logografica generica.

1. ^{agente della retribuzione} ○ ^{azione retribuita} ○ ○ ○

Struttura sintattica: ^{soggetto} ○ ○ ^{verbo} ○ ^{complemento} ○

Esempi: 丁蘭刻木 *Dinglan ke mu / Teiran moku wo kizamu* (lett. Dinglan incide [una statua] di legno [per la madre defunta]. Fig. Bisogna dimostrare pietà filiale ai genitori ad ogni costo, anche quando non ci sono di persona).

La vicenda si svolge durante il regno degli Han dell'Est (25-220). Dinglan era rimasto orfano da bambino. Per dimostrare ai genitori pietà filiale, scolpisce una statua di legno della madre e la serve e riverisce per anni come se ella fosse ancora con lui. La moglie di Dinglan, infastidita dalla sua bizzarra ossessione, prova a bucare il dito della statua di legno della madre con uno spillo e la statua prende vita, sanguinando e versando lacrime. Alla vista di ciò, Dinglan decide allora di abbandonare la moglie, oltraggiato dal suo comportamento empio. La novella proviene dal *Shiyimian Shenzhou Xinjing Yishu* 十一面神呪心經義疏 (Undici facce di dei e maledizioni nel Sutra del Cuore o *Jūichimen Shinju Shinkyō Giso*, ca. seconda metà VII sec.) del monaco Huizhao 慧沼 (Hishō, ca. XI sec.).

曾子心痛 *Zengzi xin tong / Saushi no kokoro itashi* (lett. A Zengzi fa male il cuore [sapendo che sua madre è in pericolo]. Fig. I figli sono legati indissolubilmente ai genitori, a tal punto da percepire fisicamente anche il loro dolore).

Zengzi era uno dei discepoli di Confucio, famoso per la sua devozione nei confronti della madre. Un giorno, mentre lui si era allontanato da casa per raccogliere legna, un ospite inaspettato si presenta al cospetto di sua madre. Questa, in preda al panico, si morde il dito e Zengzi avverte nello stesso momento un forte dolore al petto. Preoccupato per la madre, corre subito a casa per rassicurarla ed accogliere dignitosamente l'ospite. La vicenda è raccontata nel *Soushen ji* 搜神記 (Alla ricerca del soprannaturale o *Sōshinki*, ca. prima metà IV sec.) di Gan Bao 干寶 (*Kan Bō*, 315-336) (*Soushen ji*, GRZLM:308).

孝感動天 *Xiaogan dong tian / Kyaukan ten wo ugokasu* (lett. La pietà filiale [dell'imperatore Yu Shun] muove il Cielo. Fig. Chi dimostri pietà filiale nonostante le circostanze difficili, verrà ripagato dal Cielo.)

Il quinto dei Cinque Imperatori leggendari, Yu Shun 虞舜 (*Gu Shu*, 2294-2194 a.C.), era maltrattato dalla sua matrigna e dai suoi fratellastri, che lo costringevano ai lavori più umili tentando più volte anche di assassinarlo. Suo padre, ormai vecchio e cieco, non gli offriva conforto ma lo spronava a migliorarsi e a correggere anche le più piccole mancanze. Yu Shun non si ribellò mai e la sua devozione nei confronti del padre veniva ripagata dalla natura: quando i fratellastri lo mandavano a

lavorare i loro campi, gli elefanti tiravano l'aratro al posto suo e gli uccelli estirpavano le erbacce per lui. L'episodio è contenuto nel capitolo "Fei xiang" 非相 (Negazione delle apparenze) dello *Xunzi* 荀子 (*Junshi*, VI-III sec. a.C.) (*Xunzi*, ZHSJ:51-2).

2. ^{azione retribuita} ○ ^{effetto della retribuzione} ○ ○ ○

Struttura sintattica: ^{v. b. compl.} ○ ^{v. b. compl.} ○ ○ ○ ○

Esempi: 刻木事親 *Ke mu shi qin / Moku wo kizami, oya wo tsukafu* (lett. Scolpire [una stata di legno] e trattarla come fosse il proprio genitore [defunto]. Identico a 丁蘭刻木 *Dinglan ke mu*).

嚙指痛心 *Nie zhi tong xin / Yubi wo kami, kokoro itashi* (lett. [Sua madre si] morde il dito e [a Zengzi] fa male il cuore. Identico a 曾子心痛 *Zengzi xin tong*).

棄官尋母 *Qi guan fu mu / Tsukasa wo sute, haha wo tazuneru* (lett. Abbandonare il proprio posto di ufficiale per cercare la propria madre. Fig. Lasciare una carriera di successo per dedicarsi alla famiglia).

Zhu Shouchang 朱寿昌 (*Shu Jushō*, ?-?) ei Song non conobbe mai sua madre, una concubina che rimase coinvolta in una lotta di potere e fu seppellita viva insieme al defunto marito. Una volta cresciuto, Zhu assume un importante incarico di ufficiale nel governo, ma dopo aver letto il Sutra del Diamante decide di abbandonare la sua posizione per andare alla ricerca della tomba della madre. Una volta scovata in un angolo remoto dello Shaanxi, Zhu scopre che sua madre è in realtà ancora viva, nutrita e protetta per oltre cinquant'anni dallo spirito del padre defunto. La vicenda proviene dal *Song shi* (1343) (*Song shi*, ZHSJ:13405).

3. ^{a g e n t e} ○ ○ ^{mezzo della retribuzione} ○ ○

Struttura sintattica: ^{s. o. g.} ○ ○ ^{veicolo della retribuzione} ○ ○

Esempi: 丁蘭木母 *Dinglan mu mu / Teiran no moku no haha* (lett. La madre di legno di Dinglan. Identico a 丁蘭刻木 *Dinglan ke mu*).

親嘗湯藥 *Qin chang tangyao / Oya no tanyaku wo ajiwafu* (lett. Assaggiare la medicina per la propria madre. Fig. Trattare i genitori come si vorrebbe essere trattati come figli).

Il quarto figlio del grande generale degli Han Liu Bang, Liu Heng 劉恆 (*Ryū Kō*, 203-157 a.C.), a soli otto anni prende il potere ma quando sua madre si ammala lui si prende comunque cura di lei, arrivando ad assaggiare per lei la medicina affinché fosse della temperatura giusta per l'assunzione. Sua madre guarì e il suo regno prosperò. L'episodio è contenuto nello *Shiji*, nel capitolo intitolato

“Yuan Ang Chao Cuo leizhuan” 袁盎鼂錯列傳 (Biografie di Yuan An e Chao Cuo) (*Shiji*, ZHSJ:2738-9).

4. ^{agente}○○之 ^{azione retribuita}○

Struttura sintattica: ^s○○^g之^{gg}○

Esempi: 虞舜之勳 (lett. I prodigi di Yu Shun. Identico a 孝感動天 *Xiaogan dong tian*).

親之湯藥 (lett. La medicina della madre. Identico a 親嘗湯藥 *Qin chang tangyao*).

Come abbiamo appena visto, un medesimo *diangu* poteva essere espresso con diverse strutture sintattiche, soprattutto quelli famosi come l’episodio di Dinglan o di Yu Shun. Possiamo addirittura dire che era più probabile per i giapponesi imbattersi in una riformulazione - che avevamo chiamato *andian* nella terminologia di Lie, che nella forma originale di un determinato *diangu* – chiamata *mingdian*. Ma anche se forme sintattiche diverse rivelano alcuni particolari differenti come il nome del protagonista, la vicenda scatenante o il risultato dell’azione, l’immagine che il lettore non esperto aveva della vicenda rimaneva sempre incompleta. Era però necessario che gli studenti apprendessero sia il significato figurato dell’espressione sia l’esatto contesto originale a cui essa si riferiva: questo perché la natura didascalica dei *diangu* li elevava al di sopra di semplici modi di dire o orpelli retorici utili solo ad abbellire la composizione. Già dal XI secolo, la composizione in *benreibun* aveva unito lo studio della letteratura alla trasmissione della morale in maniera indissolubile e, con la frantumazione della coscienza nobiliare, le lettere dovevano servire a formare intellettuali capaci di applicare gli insegnamenti all’ambito pratico degli affari di stato ed interpersonali.

4.6 Lo stile del *Jikkinshō*: fra wabun e *benreitai*

Ora che abbiamo definito i punti nevralgici delle allusioni, gli strumenti che finora erano stati usati in Giappone per decifrarle e l’atteggiamento dei nuovi studenti nei confronti del sinitico, possiamo osservare come nel *Jikkinshō* 十訓抄 (Dieci lezioni commentate, 1252) e negli altri *shōmono* 抄物 (commentari ad opere in sinitico / kanbun / cinese) queste nuove esigenze educative vengono affrontate. A differenza di altre raccolte di *setsuwa*, come il *Nihon ryōiki* 日本靈異記 (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, ca. IX sec.)⁶⁶ e lo *Shasekishū* 沙石集 (Raccolta di sabbia e ciottoli, 1279–1283), il *Jikkinshō* non pone come scopo della lettura l’ottenimento dell’illuminazione o della salvezza dopo la morte, focalizzandosi invece sul qui ed ora dei giovani uomini di quel periodo attraverso novelle raccolte da vario materiale, sia proveniente dal

⁶⁶ Il titolo completo è *Nihonkoku Genpō Zen’aku Ryōiki* 日本国現報善悪靈異記 (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone di immediata retribuzione del bene e del male).

canone sinitico, sia da quello della letteratura in kana (Brownlee, 1974:133). Come abbiamo visto, questo approccio didascalico è molto più simile a quello dei classici confuciani, qui sincretizzati con i principi buddhisti di benevolenza, armonia e non-violenza; come fa notare anche Trubnikova, il target dei lettori del *Jikkinshō* non corrispondeva a quello della *setsuwa bungaku* dello stesso periodo, diretta invece a lettori con una conoscenza epistemologica del mondo più ampia e più interessati all'aspetto metafisico dell'esistenza (2019:68-9). Questo approccio, in linea con la tradizione ma in netto contrasto allo stesso tempo, è evidente sin dalla prefazione scritta in quello che appare come wabun, osservando le parti che ho sottolineato:

それ、世にある人、ことわざしげき振舞につけて、高き賤しき品をわかず、賢なるは徳多く、愚なるは失多し。しかるに、いまなにとなく、聞き見るところの、昔今の物語を種として、よろづの言の葉の中より、いささかその二のあとをとりて、良きかたをば、これをすすめ、悪きぢすをば、これを誡めつつ、いまだこの道を学び知らざらむ少年のたぐひをして、心をつくる便となさしめんがために、こころみに十段の編を別かちて、十訓抄と名づく。(Jikkinshō, SNKBZ:17)

In questo mondo gli uomini sono molto diversi tra loro e hanno una grande varietà di interessi, ma c'è una cosa che tutti hanno in comune, siano essi potenti o umili: i saggi hanno tutto da guadagnarci e gli stolti hanno tutto da perdere. Quello che farò è selezionare da abbondante materiale di tutti i tipi di racconti antichi e moderni, sia orali che scritti, per seguire le tracce dei saggi e degli stolti attraverso la storia, promuovendo la virtù e rimproverando il vizio. Questo vuole essere un aiuto per la formazione di un buon carattere nei giovani che non hanno ancora ricevuto un'istruzione adeguata di questo tipo. Per cominciare, l'ho divisa in dieci parti e l'ho chiamata "Dieci lezioni commentate".

Oltre alla citazione nella prima riga ripresa dalla prefazione del *Kokin Wakashū*, osserviamo attentamente le parti che ho sottolineato: se applichiamo il principio di reversibilità del kanbun kundoku e considerassimo come dei distici queste frasi dal significato parallelo, possiamo ricostruire delle ipotetiche quartine in prosa ornata: 賢者徳多、愚者失多 *xián zhě dé duō, yú zhě shī duō* e 若良人勸、若悪筋誡 *ruò liáng rén quàn, ruò è rén jiè*. Prendendo anche in considerazione l'uso delle congiunzioni di entrata, possiamo definire questo stile di wabun un tentativo di imitare il *benreitai* del sinitico dei modelli classici? Il compilatore, che descrive se stesso come un vecchio eremita che vive sul monte Higashiyama, sostiene di aver scelto questo stile affinché il testo potesse essere letto in solitudine (quindi in assenza di un maestro di pronuncia e di glosse) e nei momenti liberi (quindi

al di fuori delle interrogazioni o della preparazione per la performance), utilizzando il sillabario giapponese a discapito della lunghezza dell'elaborato. Egli non esita ad esternare il suo disprezzo per gli inutili fronzoli dello stile antiquato degli epitaffi – lo stile *Yongming*, che distraggono dalla via del Buddha e distorcono la realtà dei fatti (Brownlee, ibid.). Questa dichiarazione poetica ci lascia dunque intendere che il wabun, nel periodo precedente relegato alla vocalizzazione delle glosse (se non del tutto escluso dalla sfera del sinico come la lingua delle “opere giapponesi” in “giapponese”), fosse diventato in epoca Kamakura una componente attiva della cultura sinica, ricalcando caratteristiche stilistiche del *pianwen* – come la rigidità nell'ordine di espressione dei concetti, e del *guwen* – come il rifiuto di un linguaggio pomposo e vuoto di contenuti. A mio parere, è bene tenere a mente riflessioni di questo tipo quando associamo etichette razzializzanti agli stili di composizione, definendo per esempio il *benreitai* come uno stile “cinese” – magari intendendo invece “prettamente logografico”, quando anche questa definizione non copre ogni sfumatura sotto la quale lo stile si presenta. Non possiamo però ancora parlare di stile *kanbun kundokutai* (stile di scrittura del kanbun kundoku), dato che la prosa non imita ancora con abbastanza fedeltà una glossatura autentica, prediligendo ai *kango* ancora i *wago*. Quando osserviamo questi parallelismi “sciolti”, non possiamo non domandarci se l'attacco al campo letterario mosso dagli oppositori del *pianwen* in Cina abbia influenzato la scelta di comporre il *Jikkishō*. In Cina, la veemenza degli attacchi al *pianwen* aveva fatto sorgere lo stile classico, ma ciò non aveva privato lo stile parallelo della sua egemonia; in Giappone, nonostante opere come gli scritti di Han Yu fossero ampiamente state lette e apprezzate dai nobili del periodo tardo-antico,⁶⁷ nonostante la natura ereditaria delle cariche, non vi era alcun blocco all'innovazione e alla sperimentazione dato da minore autonomia nel campo, quindi le loro critiche perdevano la loro mordacia ideologica. In sostanza, le medesime teorie avevano sortito effetti diversi in campi letterari con conformazione di agenti diversa: in Giappone non c'erano mai stati i perfidi ministri e gli intellettuali opportunisti di cui si lamentava Ouyang Xiu – e le rivolte interne alla corte che erano state sedate nel sangue non avevano nulla a che fare con la questione delle dinamiche interne al campo letterario in sé.⁶⁸ Quello che invece c'era erano i kana come alternativa ai caratteri cinesi. Dunque, a parte gli stereotipi sulla separazione netta fra kanbun e wabun, cos'è che

⁶⁷ Abbiamo testimonianza di ciò dalle influenze che questi autori hanno avuto nei kanshi. In particolare, una poesia di Fujiwara no Tadamichi 藤原忠通 (1097-1164) fa riferimento esplicito ad un componimento del poeta classicista (Rabinovitch e Bradstock, 2019:82).

⁶⁸ Fra il X e il XIII secolo, numerosi intellettuali cinesi furono vittima di scontri fra fazioni e finirono esiliati o condannati: oltre a Luo Binwang, si contano anche Han Yu (esiliato due volte, prima a Yangshan, poi a Chaozhou, per i suoi scritti contro l'imperatore Xianzong (Shang, 2023), Su Shi 蘇軾 (*So Shoku*, 1037-1101) (esiliato in Hainan per aver criticato le riforme del ministro Wang Anshi 王安石 (*Ō Anshi*, 1021-1086) (Hargett, 2000), Liu Zhi 劉摯 (*Ryū Geki*, 1030-1098) (esiliato a Xinzhou e poi impiccato per diffamazione contro l'imperatore), Huan Tingjian 黃庭堅 (*Ki Teiken*, 1045-1105) (esiliato per lo stesso motivo) ed altri (Murk, 2000:20). In contrasto, nel Giappone Heian non ci pervengono casi di intellettuali esiliati per via delle loro posizioni. Il caso dell'invidia nei confronti di Michizane è l'unica eccezione.

effettivamente separava questi stili di composizione oltre alla differenza fra una matrice logografica o una sillabica? Questa sincrasi stilistica appare ancora più ovvia se osserviamo come il *Jikkinshō* risolve il problema della comprensione delle allusioni.

4.7 L'allusione nel *Jikkinshō*: confronto fra manuali

Anzitutto, apprendere il significato di un *diangu* o di una massima significava anche agire in accordo ai buoni principi promossi da esso. Tutti i 282 aneddoti presentati ricadono in una delle dieci lezioni che i discepoli devono apprendere e praticare anche al di fuori dallo studio, tralasciando quindi modi di dire più volgari o il cui contenuto potesse incitare ad empietà o inciviltà. Come avviene nello *Ersishi xiao ji*, le novelle hanno protagonisti che discendono da tutte le ere a partire da quella del mitico imperatore Nintoku 仁徳天皇 (ca. metà I sec.) fino all'XI secolo e, come era avvenuto per il *Nihon ryōiki*, esse sono perlopiù ambientate in Giappone, talvolta adattando le differenze geografiche per ridurre al minimo la distanza fisica con lettori. Dov'è dunque il lato rivoluzionario in ambito educativo di quest'opera? Per farci un'idea di quanto questa nuova commistione di conoscenza letteraria e morale fosse stilisticamente efficace, proviamo a confrontare il medesimo *diangu*, tratto dal celebre incipit dello *Xunzi* - uno dei più importanti testi confuciani e quindi immancabile nel repertorio culturale di ogni gentiluomo istruito, riportato nel suo testo originale, in un'enciclopedia di periodo Heian, in una raccolta di *setsuwa* del periodo Kamakura e nel *Jikkinshō*:

青、取之於藍，而青於藍。(Xunzi, ZHSJ:1)

Il colore blu, che si estrae dalla pianta dell'indaco, è più blu dell'indaco.

青於藍・藍於 (アイヨリモ) 青 (し) (Sezoku genbun, TTZSW:79)

[Il blu] è più blu dell'indaco.

されば、愚痴のやからを利益する方便こそ、実に深き慈悲の色、こまやかなる善巧の形なれば、青きことは藍より出でて藍よりも青きが如く、尊きことは仏より出いでて仏よりも尊きは、ただ和光神明の利益の色なり。(Shasekishū, SNKBZ:33)

Quindi, i mezzi che apportano benedizioni ai non illuminati sono proprio un carattere per davvero misericordioso fino in fondo e un atteggiamento attento e saggio, come **il blu che viene dalla pianta dell'indaco è più blu dell'indaco**, la guida che viene dal Buddha aiuta a guidare [gli altri] più del Buddha stesso, la sola misericordia pari a quella delle divinità è proprio la qualità che porterà le benedizioni.

なかにも、世の中の変りゆくさま、昔よりは次第に衰へもて行くにつけつつ、道々の才芸も、また父祖には及びかたき習ひなれば、藍よりも青からんことは、まことにまれなりといへども、かたのごとくなりとも、箕裘の業を継がざらむ、くちをしかりぬべし。(Jikkinshō, SNKBZ:386-7)

Allo stesso tempo, la natura mutevole del mondo ancor più di allora continua a degenerare; questo vale anche per i talenti che incontriamo durante la nostra vita o gli insegnamenti che ci hanno trasmesso i nostri antenati, **anche se provengono dalla pianta dell'indaco non diventano più blu**: che ciò sia inusuale o sia perfettamente nella norma, dovrebbe essere cosa naturale ereditare il talento di chi ci ha preceduti.

Tutti e tre i testi fanno riferimento ad una massima di Confucio in *benreitai*, che spiega l'importanza di non interrompere il lavoro e gli studi iniziati da chi è più anziano di noi. Ho evidenziato la sua comparsa. L'espressione ha il significato figurato di "l'allievo supera il suo maestro". La massima è riportata nella sua forma *mingdian* in *Sezoku genbun*, che offre solo la glossatura di essa: se consideriamo il *kanbun kundoku* come un atto di traduzione dal sinitico al giapponese, questa potrebbe anche contare come una spiegazione, ma ricordandoci che i letterati del periodo Kamakura necessitavano di contestualizzare le massime per poterle applicare nella vita quotidiana, non solo di saperle leggerle e scrivere, questo tipo di dizionario non era più adatto all'apprendimento. Le glosse del *kundoku*, che aiutano il lettore a vocalizzare la frase in vernacolo giapponese rendendone la comprensione più immediata, fanno in realtà solo da paratesto, visto che la frase presa in causa rimane in sinitico affinché possa essere replicata in altre composizioni sinitiche: il *benreibun* rimane quindi, a livello logografico ed interpretativo, pressoché intatto. Lo *Shasekishū* del monaco Mujū Dōkyō 無住道曉 (1227-1312) adotta invece uno stile sillabico *wabun* simile a quello del *Jikkinshō*, ma con una tendenza nell'uso di vocaboli *wago* molto più marcata, offrendo una spiegazione facilmente comprensibile ad un lettore non abile nella decifrazione delle glosse: ma si tratta davvero di una spiegazione del contenuto dell'allusione? Mujū traccia una similitudine fra il blu più blu della pianta di indaco e la possibilità di ottenere più benedizioni dal Buddha operando con misericordia che solo pregando il Buddha; non si parla né di studio né della trasmissione dei talenti presente nel discorso originario dello *Xunzi*, mentre il significato di "allievo che supera il maestro" viene distorto per veicolare un insegnamento buddhista. È quindi chiaro che il lettore ideale dello *Shasekishū* disponesse già delle conoscenze letterarie atte ad identificare l'allusione anche in un contesto diverso da quello originario. Rimane però un mistero se ci sia o meno un'ulteriore ragione ideologica dietro al riutilizzo di un'allusione proveniente da un testo confuciano in un contesto buddhista: il sincretismo fra le due

dottrine era davvero così perfetto? Non vi è una contraddizione nel sostenere che serva mantenere in vita una retta condotta morale quando basta volgere il proprio cuore agli insegnamenti del Buddha per ottenere benefici nella vita ultraterrena? Osserviamo infine il passaggio tratto dal capitolo decimo, *Saigei wo shoki subeki koto* 才芸を庶幾すべき事 (Talent e doni a cui tutti dovremmo aspirare) (*Jikkinshō*, SNKBZ:385): l'allusione stavolta si presenta come una *fodian*, esprimendo il significato contrario rispetto all'originale, ma è nondimeno evidente, inserita nell'argomentazione mossa dal compilatore: nel pieno periodo di crisi in cui volge il Giappone a metà del XIII secolo (la crisi del *mappō*?), anche il principio naturale per il confucianesimo per cui i padri trasmettono le loro conoscenze ai figli sta venendo meno: le nuove generazioni hanno un minore bagaglio culturale di quelle di una volta: allora il blu non supera in intensità la pianta di indaco che lo ha generato. Per rendere ancora più chiaro il significato, con l'espressione 箕裘の業を継がざらむ *Mikyū no gyau wo tsugarazamu*, una riformulazione di un'allusione al *Liji* che recita 克紹箕裘 *ke shao jiqu* (lett. continuare a imbracciare il capotto e il setaccio. Fig. proseguire sulle orme dei propri antenati). Il *Jikkinshō* si rivela il tipo di materiale didattico più adatto per la sua fedeltà al materiale di riferimento, la capacità espositiva con cui esso lo presenta – uno stile non logografico ma reminiscente delle strutture parallele dei classici e l'attualità degli insegnamenti e delle argomentazioni presentate per promuovere il buon agire in entrambe le dottrine. Tutto questo senza il bisogno di un insegnante o di consultare altre fonti primarie.

4.8 La narrativa buddhista e la legittimazione dello stile parallelo nel periodo tardo antico e medievale

Per concludere, vorrei riportare il discorso sulla questione identitaria. Come abbiamo visto, a partire dal periodo tardo-antico la legittimazione della cultura sinica e dello stile parallelo non dipendeva più né dal sistema centralizzato dei letterati di corte né dalle relazioni diplomatiche con la Cina e la Corea. Perché la cultura sinica, compresa la composizione e la fruizione della prosa ornata è rimasta rilevante anche in una società guerriera in cui il capitale culturale non si traduceva immediatamente in capitale sociale ed economico? Il ruolo della legittimazione religiosa, soprattutto nell'ambito buddhista potrebbe farci ricredere sull'affermazione proposta all'inizio, ossia la totale divergenza fra influenze buddhiste e stili di composizione. L'ibridazione con il confucianesimo, che nel corso dei secoli successivi diventerà neoconfucianesimo, ha creato un nuovo paradigma di accessibilità alla conoscenza relativa alla cultura di riferimento senza abbandonare gli stilemi della tradizione, sebbene essi non servissero più a legittimare la composizione in sé. A prova di ciò, i protagonisti delle novelle del *Jikkinshō*, oltre alle doti di misericordia e compassione, ottengono una buona retribuzione karmica sfruttando la saggezza delle opere da cui estraggono i *diangu* adatti a quella specifica situazione, ottenendo l'approvazione del narratore. Un esempio emblematico di ciò

è la cinquantunesima novella del capitolo primo, *Hito ni megumi wo hodokosu beki koto* 人に恵を施すべき事 (Cose che portano le persone ad ottenere le benedizioni), che vede protagonista Minamoto no Moroyori 源師頼 (1084-1139), un nobile che dopo aver passato parecchi anni recluso in casa in preda alla depressione, in seguito all'avanzamento di carriera di un amico, decide finalmente di recarsi al mausoleo della sua famiglia per assistere ai riti necessari. Una volta giunto alla sede, domanda al suo collega Fujiwara no Narimichi 藤原成通 (1097-1162) i dettagli sull'etichetta e i comportamenti da tenere durante il rituale. Narimichi gli risponde con supponenza che si aspettava che dopo anni di reclusione Moroyori avesse dimenticato le regole del rituale, ma a quel punto il protagonista ribatte dicendo:

入大廟毎事問云々 論語 (Jikkinshō, SNKBZ:100)

[Confucio] nei Dialoghi diceva che ogni volta che uno entra in un mausoleo è bene che faccia domande [sul corretto svolgimento dei riti] e tutto il resto.

Al che Narimichi si scusa ed esprime rimorso per le sue parole inconsiderate. Il compilatore dà infine la spiegazione di questa allusione in wabun:

この意は、孔子、大廟に入りて、まつりごとにしたがふ時、事ごと、かの令長に問はずといふことなし。人、これを見て、「孔子、礼を知らず」と難じければ、「問ふは礼なり」とぞ、答へ給ひける。(ibid.)

Il significato di questa allusione che anche Confucio, quando andava a porgere visita al mausoleo per affari legati al governo del paese, non c'era una volta in cui non facesse domande al capo cerimoniere sullo svolgimento dei riti. Le persone, a vederlo, lo criticavano dicendogli: “Confucio non conosce i riti”, e lui gli rispondeva “Fare domande è una parte del rito”.

L'allusione al *Lunyu*, oltre ad essere segnalata in accordo con le norme stilistiche tradizionali e spiegata attraverso il wabun, eleva il protagonista non solo in senso morale – l'attenzione nello svolgimento corretto dei rituali era un caposaldo della dottrina sia confuciana che buddhista, ma anche intellettuale, facendogli zittire il suo collega in maniera dotta e cortese. L'allusione, da espediente retorico per la composizione ornata, diventa mezzo di trasmissione di una cultura morale e sociale, la quale fiorirà nei periodi storici successivi.

5. Il *benreitai* nel Giappone e nella Cina “moderni”: le edizioni kun’yaku e la ricerca del parallelismo in *Tsūzoku sangoshi* (1882)

5.1 Il *benreitai* dagli Yuan al XVII secolo: legittimazione perduta o autonomia ritrovata?

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, gli attacchi al campo letterario nel periodo dei Song del Nord da parte dei classicisti o il rifiuto delle nomi degli aderenti allo stile Xikun non erano bastati ad affossare il prestigio del *pianwen*. Il suo centro di dispensazione di capitale sociale e simbolico, ossia la corte imperiale, aveva continuato a tenere in piedi il sistema delle esaminazioni civili, ricompensando coloro che perpetuavano la medesima doxa, quella dello stile parallelo. Dunque, come succede in tutti i campi di produzione artistica che godono di un basso livello di autonomia, l’unica forza abbastanza influente da smuovere una situazione di stallo come quella creatasi nel campo dopo il XII secolo nel continente, è una crisi al sistema di potere politico o religioso che dispensa il capitale (Speller, 2011:28). Le pressioni prima dei popoli jurchen – che fonderanno la dinastia Jin (1115-1234), e poi dei mongoli con la dinastia Yuan (1279-1368) nel XIII secolo e il successivo annientamento dei Song del Sud catalizzarono proprio questa *tabula rasa* nel campo del sinico: dato che la lingua dell’amministrazione imperiale era diventata il mongolo (Haw, 2014:5) ed essa non dispone di un alfabeto logografico, l’incentivo a comporre prosa parallela o poesia in stile moderno cala drasticamente. Di conseguenza, l’eliminazione delle domande sulla composizione all’esame imperiale per favorire l’élite mongola a discapito dei cinesi del sud (Ebrey: 2010:145-7), oltre a ridurre il numero totale dei dottori avviati, blocca effettivamente la possibilità di ottenere capitale sociale, economico e simbolico per tutti gli agenti del campo letterario. Alla coda di questo effetto domino scatenato dalla disgregazione del sistema di potere associato alla corte Song, vi sono cambiamenti linguistici radicali che alterano considerevolmente la capacità degli intellettuali di apprezzare e comporre in *benreitai*: un esempio che avevo già menzionato era la scomparsa del tono entrante, già in disuso nel XVI secolo nel cinese vernacolare, come testimonia il rimario *Zhongyuan yinyun* (Rimario della pianura centrale o *Chūgen on’in*, 1324), cosa che impediva di comprendere appieno la prosodia tonale. Il rimario inserisce i caratteri con tono entrante in una delle altre tre categorie di toni obliqui, giustificandone l’allocazione sulla base delle opere dei maestri del teatro *zaju* 雜劇 (*zatsugeki*) (Shen, 2020:262), popolarizzato proprio in quel periodo, e non di generi come la poesia o la rapsodia. Questo non significa che le opere in prosa parallela fossero state disdegnate in maniera retroattiva o che gli intellettuali mongoli non sapessero assolutamente comporre in quello stile: dopotutto, la dottrina neoconfuciana di Zhuzi era stata approvata come ortodossia dell’impero (Tiwald, 2020), e abbiamo visto come egli fosse un ardente difensore dello stile e della “naturalzza” dei suoi elementi. Tuttavia, mantenere l’illusione del prestigio dello stile era diventato molto difficile

in assenza del rinforzo concreto del capitale: possiamo dire che il campo letterario esiste solamente quando abbastanza agenti si riescono a convincere ad aderire alla doxa, il che richiede uno sforzo artistico e materiale non indifferente. Proprio per queste ragioni, i compositori del XIII-XIV secolo preferiscono dedicarsi ad un genere meno elaborato, come quello dei *qu* 曲 (*kyoku*); si trattava di canzoni costruite su una struttura ritmica fissa, spesso con tema di lamento: la loro ripetitività, immediatezza ed espressività le rendeva un medium artistico più apprezzato rispetto ai dispendiosi, complicati e indecifrabili versi paralleli. Per la prosa, come era successo in Giappone, uno stile più accessibile si fa strada attraverso la narrativa buddhista: in questo caso però, i monaci itineranti, spesso meno istruiti degli intellettuali di corte, mettono in scena aneddoti e storie secondo un copione che ricalca la lingua parlata: da qui nasce lo stile *bianwen* 變文 (lingua trasformata o *henbun*) (Bai e Mair, 1984:493-4). Questo nuovo interesse per storie più lunghe, trame elaborate e temi emotivi trova terreno fertile con l'ascesa della dinastia Ming (1368-1644) nella seconda metà del nel XIV secolo e l'aumento dell'alfabetizzazione del volgo grazie alla diffusione della stampa xilografica a colori (Lin, 2015:52) insieme al boom del mercato editoriale: quale clima migliore per la nascita di generi come il romanzo classico – *xiaoshuo* 小說 (*shōsetsu*), perfetto per il consumo individuale, scritto in una lingua ancora più simile al parlato ed accessibile ai lettori meno esperti? È un dato di fatto che prima del XII-XIII secolo, ogni lettore fosse anche compositore, dato che l'atto del consumo di materiale scritto era occasione pubblica di ritrovo, performance e dibattito. E non solo: la partecipazione alle attività del campo letterario – la composizione, la lettura, l'ascolto di materiale recitato, lo studio meta-linguistico, comportava un'adesione tacita, volente o nolente, anche alle attività di quello politico-religioso: questa è la conformazione usuale dei campi con bassa autonomia. Senza questa adesione non era possibile ottenere alcun capitale; anzi, una mancata adesione o una mezza adesione – in cui un intellettuale seguiva gli stilemi legittimati dalla doxa ma si trovava in disaccordo con gli altri agenti per questioni esterne come la politica, risultavano nell'immediata revoca di esso e nell'esclusione dal campo (per esempio, attraverso l'esilio e la retrocessione). Dal XV secolo in poi, i due campi, quello politico e quello letterario, prima legati indissolubilmente, cominciano a distaccarsi l'uno dall'altro, proprio come risultato della mancata fornitura di capitale ai fruitori di letteratura. La ricerca di un'altra fonte per gli artisti garantisce loro di sperimentare in maniera più libera dalle convenzioni stilistiche e tematiche (Speller: *ibid.*:19), in un campo che potremmo definire rivale di quello dei classici e della “letteratura alta” – lo *shi*, i *fu*, le cronache, etc. In risposta, i primi regnanti Ming avevano iniziato una campagna di repressione, mossi dalla necessità di estirpare ogni traccia di dissenso politico dalla corte (Mishra e Polcumpally, 2021), ma dal XV secolo in poi, la situazione si quietò considerevolmente. La nascita della letteratura di massa o di consumo tuttavia non garantisce questa nuova esplosione di creatività solo nei nuovi generi nati dalle esigenze della

nuova classe di lettori, ma anche in quelli tradizionali. Si assiste infatti ad un filone di sperimentazione che indaga sui meccanismi dello stile in maniera in apparenza giocosa, ma che per la prima volta mette in discussione la loro valenza simbolica e quella degli stili che ne fanno uso. E lo stile parallelo non ne è affatto escluso: questo componimento della poetessa Huang E 黄峨 (1498–1569) intitolato *Tian jing sha* 天淨沙 (Cielo terso e sabbioso, ca. prima metà XVI sec.) riporta tutti gli elementi della prosa parallela che ormai conosciamo, ma con una svolta inaspettata:

哥哥大大娟娟，風風韻韻般般，刻刻時時盼盼，心心原原，双双对对鸚鵡！

娟娟大大哥哥，婷婷弱弱多多，件件堪堪可可，藏藏躲躲，濟濟世世婆婆。

(*Zhonghuo shiciqu yishu meixue daibaikē*, SCCS:1799)

Gēgē **dàdà** juānjuān, fēngfēng **yùnyùn** bānbān, **kèkè** shíshí **pànpàn**, xīnxīn yuányuán,
shuāngshuāng **duìduì** jiānjiān!

Juānjuān **dàdà** gēgē, tíngtíng **ruòruò** duōduō, **jiànjiàn** kānkān **kěkě**, cángcáng **duōduō**,
jìjì shìshì pópó.

[I miei] fratelli e [le mie] sorelle sono così aggraziati e incantevoli, tutto ciò che i nostri cuori desiderano è di stare insieme per sempre, come gli uccelli che volano sempre in coppia! [I miei] fratelli e [le mie] sorelle sono così gentili ed eleganti, anche se a volte è dura sopportarsi a vicenda, a volte ci nascondiamo e ci isoliamo gli uni dagli altri, la nostra vita assieme va avanti senza mai fermarsi.

L'intero componimento, scritto a 21 anni, gioca a livello stilistico e tematico sulle coppie: coppie di logogrammi identici in versi da quattro e sei sillabe si alternano in un contrasto tonale dal ritmo vivace, perfettamente integrato nel *pingze* ma che allo stesso tempo ricorda vagamente la lallazione di un bambino. I termini, talvolta del linguaggio colloquiale, sono comunque in contrasto semantico e grammaticale nonostante il sinitico prediliga l'uso di parole monosillabiche e termini aulici. Vi è perfino un'allusione dotta, perché l'uccello che vola sempre in coppia è in realtà una creatura mitica, il *jian* 鸚, che possiede una sola ala e per volare ha bisogno di unirsi ad un suo simile. Quello che a mio parere la poetessa vuole domandare attraverso questo componimento è: dato che tutti gli stilemi associati alla legittimazione stilistica sono stati pienamente rispettati, l'opera godrebbe della stessa legittimazione riservata ai testi in *benreitai*? A prescindere dalla risposta, la riflessione implicita sull'eziologia del prestigio dello stile crea un buco nel tessuto della doxa del campo: se le categorie non marcate della "naturalità" e della "sacralità" del *benreitai* non bastano più da sole a mantenere viva l'illusione, cos'è che effettivamente legittima lo stile? La questione si fa ancora più complicata ed impellente se si tiene conto dell'identificazione a livello socio-identitario del potere dinastico con

la letteratura sinica prodotta a corte, che abbiamo visto si estendeva agli atti giudiziari, gli editti e le prefazioni alle raccolte imperiali. Verso la fine del regno dei Ming, la crisi interna di fine XV secolo aveva lasciato la corte divisa sul fronte politico e culturale, per via di rivolte contadine, movimenti anti-Han e la rapida avanzata della potenza mancese dei Qing (1644-1912), per i quali questo patrimonio letterario non era legittimo.

5.2 Il *benreitai* durante i Qing: la ricerca dell'”essenza” del *pianwen*

Ci aspetteremmo quindi che la nuova ed ultima dinastia imponga la sua lingua e cultura di riferimento cancellando la legittimazione il *benreitai* dalla storia, cosa che però non avviene. Tutto il contrario: alla fine del XVII secolo, nel pieno del regno dell'imperatore Kangxi 康熙 (1661-1722), una frangia di intellettuali di periferia esterni all'ambiente dell'accademia inaugurano un filone di ricerca storica e filologica con l'obiettivo di recuperare i testi della tradizione letteraria “autoctona” (*guoxue* 國學, successivamente *zhonghuaxue* 中華學) ed analizzarli con lo scopo di scovare quelle caratteristiche intrinseche al corpus pre-Qing in grado di definire “l'essenza culturale e identitaria della letteratura” sinica senza dover ricorrere a moralismi o teorie ideologiche (Kallio, 2011:80-4). La preoccupazione principale era che i testi fossero spiegati con un apparato di annotazioni accessibili in autonomia e dissezionati more scientifico (ibid.). L'influenza delle teorie letterarie e filosofiche provenienti dall'Europa, come quelle di Kant, Hegel e Schopenhauer (Wang, 1993:912) hanno sicuramente contribuito a questo nuovo studio dei classici. La pubblicazione dell'antologia *Guwen guan zhi* 古文觀止 (Le lettere più sofisticate dell'antichità o *Kobun kanshi*, 1695) da parte di due insegnanti di una scuola privata riporta una selezione di quelli che considerarono i migliori pezzi di prosa brevi e semi-lunghi dal periodo dagli Zhou ai Ming: la raccolta contiene opere in *benreitai* come la petizione *Jianzhuke shu* di Li Si, la prefazione *Tengwangge xu* di Wang Bo e l'accusa di Luo Binwang a Wu Zetian, con note interlineari e considerazioni sullo stile. L'opera riscosse un grande successo e aprì la strada allo studio del *wenyan* nei secoli successivi. L'interrogativo principale rimaneva dunque l'origine e le ragioni della popolarità dello stile parallelo, soprattutto nella prosa, durante i secoli. Lo studioso e poeta Yuan Mei 袁枚 (*En Mai*, 1716-1798) nella prefazione alla raccolta *Bajia siliu wenchao* 八家四六文鈔 (Frammenti in quattro o sei sillabe di otto maestri, ca. seconda metà XVIII sec.) per la cui redazione era stato selezionato insieme ad altri illustri critici del tempo, per primo prova a dare una risposta: come avevo accennato nel primo capitolo, egli conia il termine *xinglingshuo* 性靈說 (*seireisetsu*), che potremmo tradurre come “teoria della personalità” o della “spiritualità” del *benreitai* (Zhang, 2019). Tuttavia, siccome entrambe i termini sono utilizzati in maniera non marcata, preferirei utilizzare una terminologia a noi più familiare e sostituirlo quindi con “essenza”. In cosa consisteva la teoria dell'essenza del *benreitai*? Secondo Yuan e gli altri critici,

essa si riassume nell'espressione *xianche sui fu, bu hai xingling* 擗扯雖富，不害性靈 “anche se abbonda la retorica, l'essenza non viene mai intaccata” (ibid.). La spiritualità del *benreitai* viene dunque ascritta alla potenzialità intrinseca allo stile di permettere l'espressione del messaggio nonostante gli orpelli retorici del parallelismo, della cesura e della prosodia. Zhang interpreta l'essenza come i sentimenti (*xingqing* 性情) dell'autore (ibid.), ritenendo che lo stile rappresentasse un punto di espressione dei sentimenti nella maniera più elegante e consona ad una persona acculturata. Un altro critico nell'introduzione, Wu Zi 吳鼐 (*Go Shi*, 1755-1821), aggiunge: 啓事則吏曹公言，數典則俳優小說，其不得仰配於古文詞宜矣！"Le parole basate sul principio dell'ordine e della rigorosità sono quelle del gentiluomo di palazzo, quelle basate sull'eccesso e sulla ripetitività sono quelle del teatrante e del romanziere. Non mettiamo in bocca all'uno le parole dell'altro!" (ibid.). Come tutti i costrutti socio-identitari, lo stile è quindi associato ad uno standard specifico di letterato di corte e studioso confuciano esperto dei Classici e degli annali, il cui contributo sociale è visto come indispensabile nella storia della letteratura, perché conosce le tecniche della retorica atte a mitigare la sentimentalità impetuosa dell'animo umano con la bellezza delle lettere. Gli altri generi, come il teatro e il romanzo, non possono raggiungere questa perfezione, perché manca ai loro autori l'*habitus* adatto per esporre lo stesso messaggio in maniera “adeguata”. Questa essenza è infatti ciò che rende il *benreitai* così unico e speciale fra tutti gli altri stili, ma anche ciò che attira i suoi detrattori, che attaccano però opere che non rispecchiano appieno gli elementi del parallelismo e dell'allusione, o che compensano eccessivamente perché ignoranti sul “vero” stile parallelo, causandogli cattiva nomea. Sembra infatti che questi fossero convinti dell'esistenza di un qualcosa di intrinseco allo stile che lo elevasse al di sopra di altri tentativi di imitazione, qualcosa che non si evince dal testo stesso ma da un'essenza appunto, da definirsi. Da questo dibattito nasce infatti anche il termine “*pianwen*” e la comparazione con lo stile classico, il *guwen*, quando lo storico Wang Xianqian 王先謙 (*Ō Senken*, 1842-1917) dice di esso che 体之不尊，道由自弊 “uno stile così poco rispettoso fa allontanare uno dalla Via [confuciana]” (ibid.), con un attacco pesantissimo alla sregolatezza e mancanza di abbellimenti che danneggiano la missione moralista del movimento classicista. Questa nuova legittimazione proveniente dall'accademia attira non solo nuovi studiosi, ma anche compositori, fra cui donne ed intellettuali di periferia, dalle province dello Anhui, Zhejiang e Jiangsu (Liu, 2018). Nella ricerca della definizione e nella composizione di “vero” *pianwen* si attivano nuovi meccanismi di dispensazione di capitale, come la possibilità di partecipare alla redazione delle raccolte accademiche o ai dibattiti su riviste specializzate. In questo modo, la legittimazione rimane lontana dalle influenze del potere politico e religioso, possiamo quindi dire che fosse stata finalmente raggiunto un livello di relativa autonomia nel campo della composizione in

sinitico in Cina? In realtà, i discorsi degli intellettuali del XVIII-XIX secolo servivano una piccola parte in un'agenda specifica internazionale, soprattutto riguardo alla macroarea dell'Asia orientale: la notizia della sconfitta della Cina dopo la Prima Guerra dell'Oppio (1839–1842) aveva raggiunto il Giappone a metà secolo (Kornicki, 2018:136) creando una rottura nel sistema ideologico sinocentrico e nel sistema *huayi* messo in piedi sin dall'antichità. Come vedremo più approfonditamente in questo capitolo, i paesi limitrofi come il Giappone e la Corea cominciano a cambiare prospettiva, iniziando a distinguere una cultura “sinitica” autentica, millenaria e immutabile da una “cinese”, più nuova, accattivante ma anche imprevedibile e sconosciuta. L'ideale di paese centrale di riferimento *Zhongguo* 中国, in particolare quello la studiosa Ding Li ha definito degli “eterni Tang” 永遠的唐 (2015), rappresentava un mito sempre più distaccato dalla realtà della *Shina* 支那, dei fallimenti e dei disordini sul piano interno ed esterno nel territorio dei Qing. In un processo di graduale alterizzazione, in cui la definizione di una cosa si adatta in base alla percezione o agli stereotipi attribuitigli da altri che detengono il potere, fra i numerosi elementi culturali che mantengono vivo negli altri popoli della Sinosfera la cultura di riferimento sinitica, il *benreitai* gioca un importante ruolo di memento dell'influenza di essa nella storia, nella tecnica, nella religione e nel modo di pensare alla propria identità nazionale, in contrasto con la sempre più ingombrante influenza straniera proveniente dall'Europa e dalle Americhe. Ma cosa pensavano i giapponesi di questo bagaglio culturale ereditato dalla Cina? E come cambia la fruizione del sinitico alla luce di questi cambiamenti?

5.3 Atteggiamenti nello studio e nella fruizione del sinitico in Giappone nel periodo Tokugawa: fra sinofobia e sinofilia

Prima del periodo Tokugawa (1603-1868), molti dei manuali di composizione e delle enciclopedie dei secoli precedenti erano ancora in uso in Giappone. *Sakumon daitai*, il manuale che abbiamo analizzato nel terzo capitolo, aveva ricevuto un “aggiornamento” nel periodo Muromachi, che ci viene trasmesso attraverso la collana *Gunsho ruiju* 群書類従 (Libri assortiti, ca. seconda metà XVIII sec.)⁶⁹ redatta dallo studioso Hanawa Hokiichi 塙保己一 (1746-1821). Questa versione del testo, risalente a non più tardi del XVII secolo, conta numerose aggiunte e alterazioni, fra le quali una nuova sezione dedicata allo stile delle prefazioni, intitolata “*Zatsujotai*” 雑序體 (Stile assortito delle prefazioni o “*Zaxuti*”) (GSRJ:29-30) in cui viene descritto passo per passo come comporre la prefazione per una raccolta poetica. A differenza delle sezioni già presenti nel manoscritto originale

⁶⁹ Il documento a stampa è consultabile su *Gunsho ruiju*. A cura di Hanawa Hokiichi. Vol. 530. ca. seconda metà XVIII sec. National Library of Japan Digital Libraries. Ultimo accesso: 2 giugno 2023. 塙保己一編『群書類従』巻 530、18 世紀下、国立公文書館デジタルアーカイブ、<https://www.digital.archives.go.jp/file/1248784>、(参照 2023-06-02).

di fine periodo Heian e del periodo Kamakura (il *Kanchi'inbon*), le nuove aggiunte hanno un approccio più prescrittivo sulla base di modelli famosi e meno schematico; c'è meno enfasi sulla prosodia (dalla quale è escluso il tono entrante) e più enfasi sulla scelta di logogrammi alternativi a quelli comunemente usati nel vernacolo giapponese per esprimere medesimi concetti in maniera più aulica. Nonostante ciò, lo spazio collettivo che prima era occupato dal *kanshi* ed in parte dal *waka*, dal XIV secolo comincia ad accogliere anche altri generi di poesia vernacolare, come il *renga* 連歌 (poesia a catena) e successivamente lo *haikai* 俳諧 (antenato del moderno *haiku* 俳句). Per assistere ad un'espansione e ridefinizione del contesto del sinitico, riprendendo la definizione di Saitō, bisognerà aspettare la fine del XVI secolo: il miglioramento delle infrastrutture e dei collegamenti via terra in seguito all'instaurazione del *bakufu* Tokugawa, l'urbanizzazione ed il periodo di stabilità socio-economica garantiscono la nascita di un mercato editoriale basato nelle grandi città come Kyoto, Osaka e Edo (la moderna Tokyo) (Kornicki, 1998:129-30). Fra la moltitudine di libri stampati in Giappone, gran parte erano opere in sinitico composte sia nel continente (come i Quattro Libri e i Cinque Classici) sia in patria, ed erano ampiamente apprezzate dal pubblico (Matsuura, 2016:175). Oltre a dominare l'aspetto editoriale del periodo storico, la letteratura e la cultura sinitica permeavano fortemente anche nella politica, nell'educazione e perfino nella coscienza individuale degli individui: dalla 1790 lo shogunato aveva imposto il neoconfucianesimo di Zhuzi come ortodossia per le scuole locali private dette *terakoya* 寺子屋, in cui i bambini già dai 5-7 anni iniziavano a studiarne la dottrina aiutati da insegnanti, spesso monaci, ex-samurai o dai compagni più grandi, come testimonia anche l'autore e linguista Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1835-1901) nel suo resoconto autobiografico *Fukuō jiden* 福翁自伝 (Autobiografia del vecchio Fukuzawa, 1898-1899) (Saitō, 2021:22). Come avevo già accennato nell'introduzione, il contributo più significativo del neoconfucianesimo, più che negli aspetti metafisici, si riscontra nell'organizzazione formale della dottrina in un corpus di testi definito (Fung e Bodde, 1942:90), il che garantiva un'applicazione pratica più uniforme e meno contraddittoria dei principi morali. Grazie al supporto dei governanti Tokugawa, misure come il sistema di divisione della popolazione in ceti fissi (*mibun* 身分) con limitatissima mobilità sociale garantirono un lungo periodo di pace, appianando il dissenso e definendo una cultura omogenea basata proprio sul canone sinitico. Il progetto educativo dietro questo tipo di educazione su larga scala era l'apprendimento di nozioni pratiche e filosofiche attraverso l'analisi di fatti storici ripresi dalle cronache e l'applicazione dei principi a problemi legati alla vita sociale, politica ed economica del tempo. Lo scopo era dunque di formare i futuri governanti, amministratori ma anche piccoli uomini d'affari di famiglie abbienti, senza perdere di vista l'armonia collettiva e la sicurezza statale. Se questo progetto ci ricorda vividamente le stesse precauzioni che avevano preso i regnati Tang

nell’VIII-IX secolo per limitare i colpi di stato e i passaggi di potere illegittimi, è perché secondo Gu Hongfei l’atteggiamento dei giapponesi ricalcava quella purezza e perfezione che in Cina era andata perduta dopo secoli di invasioni (citato in Benesch, 2014:31): più che un’idealizzazione di un passato straniero glorioso, i giapponesi del periodo Edo vedevano se stessi come repository della “vera” cultura sinetica, trasmessa loro attraverso la letteratura logografica in *wenyan*, soprattutto in prosa. Il mito degli “eterni Tang”, che essenzializza il panorama letterario e culturale sinetico in categorie come “ordine naturale”, “regolatezza”, “eroismo” e “mascolinità” nasce proprio da questa alterizzazione della Cina come recipiente di queste categorie, poi travasate ed elaborate in Giappone, lasciandosi un guscio vuoto alle spalle. La conseguenza di questo processo fu una chiusura sia fisica che mentale a tutto ciò che era associato alla *Shina*: dal 1630 al 1850 circa non fu più permesso ai sudditi giapponesi di viaggiare fino al territorio cinese (Goree, 2020) e non ci furono nemmeno visite ufficiali. Il risultato di questa chiusura a livello culturale fu la ridotta importazione di opere compilate dopo il regno dei Song, molte delle quali giunsero in Giappone attraverso un traffico illegale e riaffiorano nel mercato giapponese (Matsuura, 2016:66) solo come ispirazione per opere vernacolari, come avvenne per le trame e i motivi in molte opere del genere *gesaku* 戯作, ossia la narrativa popolare alternativa. Non possiamo poi dimenticare come questo paradosso *odi et amo* avesse scatenato una forte risposta negli aderenti al movimento nativista (*kokugaku*), in particolare in uno dei suoi maggiori esponenti insieme a Motoori Norinaga, Hirata Atsutane 平田篤胤 (1776-1843): se davvero bastano le leggi dettate dal canone confuciano per mantenere l’armonia in un paese, come mai la Cina dei Qing si trovava in quello stato di disordine (Burns, 2007)? Secondo l’argomentazione dei nativisti, era perché a garantire la pace non era tanto il mandato celeste, frutto della teorizzazione confuciana del sistema governativo, ma la protezione e la residenza dei kami sul suolo giapponese. Sorvolando sul fatto che Atsutane risponde ad un essenzialismo con un altro essenzialismo, dobbiamo ricordare che l’alterizzazione non ha esclusivamente connotazione negativa o positiva, ma può mantenerle entrambe anche nella medesima comunità (Miyake, 2014:34): all’inizio del XVIII secolo, soprattutto nei pochi punti in cui era permesso ai mercanti provenienti dalla Cina e dalla Corea di operare, come nella città portuale di Nagasaki, si era radunato un discreto numero di studenti interessati ad apprendere la lingua cinese parlata (Kamei-Dyche, 2019:43-4). Dato che il ruolo di interprete non era né ambito né remunerativo (Kornicki, 2018:72), molti di loro si cimentavano nell’apprendimento del vernacolo per pura fascinazione personale, con monaci, mercanti o altri parlanti stazionati in Giappone nel ruolo di insegnanti occasionali. Un caso speciale riguarda il filosofo Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666-1728) che dopo una florida carriera come studioso neoconfuciano ed insegnante privato, nel 1701 grazie all’incontro con l’abate Eppō Dōshō 悦峯道章 (1655-1734) comincia a dedicarsi allo studio del cinese, acquisendo fluidità sia nella lettura che nella conversazione (Kamei-Dyche, ibid.:42).

Quest'occasione influenzerà incredibilmente il suo approccio allo studio dei classici confuciani: Sorai infatti sostiene che la fruizione dei testi in sinitico attraverso glosse che “rompono” i logogrammi sinitici in vocaboli giapponesi (*waji* 和字) sia dannosa, poiché rischia di distorcere il vero significato di termini significativi e privarli della loro pregnanza, soprattutto quando queste letture vernacolari si distaccano totalmente da quelle standardizzate nella lettura sinoxenica (Saitō, *ibid.*:54), propugnando quindi l'apprendimento del cinese per fruire direttamente del testo in sinitico e comprenderne il “vero” significato. Questa posizione estremamente radicale andava a criticare quei commentari antichi, i *chūsō* risalenti al periodo tardo-antico, con la tendenza all'uso di *waku* 和句, ossia glossature in vernacolo di opere sinitiche, considerate molto invadenti per un lettore mediamente istruito ma associate a uno stile molto particolare, quasi simile ad un *monogatari* 物語 (racconto lungo in vernacolo) o un *nikki* 日記 (diario di dame di corte). Anche in questo caso, la tecnica prediletta da Sorai non potrà essere la più efficiente – ricordando che il vernacolo cinese non era mai stato impiegato come lingua scritta prima dell'epoca moderna - ma ci dice molto sulla pluralità di atteggiamenti nei confronti della sempre più marcata distinzione fra *Zhongguo* e *Shina* sentita dagli intellettuali giapponesi: le posizioni politico-identitarie del XVIII secolo non tendevano mai all'estremo, ma esistevano in una varietà di opinioni atte a seguire un programma specifico: ogni scuola di pensiero puntava a legittimare se stessa anche attraverso posizioni che oggi potremmo definire essenzialiste, orientaliste o addirittura razzializzanti. Il fine ultimo era comunque l'auto-identificazione e l'auto-definizione di cosa significasse essere “giapponesi” in un periodo di forti cambiamenti a livello internazionale. Per vedere come queste teorie identitarie hanno influenzato il campo nella pratica, ci basta osservare l'offerta del mercato editoriale giapponese di quel secolo.

5.4 Il panorama editoriale del periodo Tokugawa: edizioni kundoku e kun'yaku

Quando abbiamo analizzato la prefazione del *Kojiki*, ho messo in luce come il kundoku dei logogrammi fosse stato implementato già durante il processo compositivo e ci indirizzi verso una lettura-interpretazione vernacolare prestabilita, anche grazie all'analisi della prosodia. Infatti, la possibilità di “leggere” il *Kojiki* c'era sempre stata, a prescindere dalla natura logografica dell'opera. Tutte le altre glossature alternative erano comunque opzioni plausibili in fatto di trasmissione dello stesso messaggio, ma si trattava di uno sforzo creativo dato dall'impossibilità di recuperare il kundoku originale. In sostanza, gli antichi non avevano voce in capitolo sulla scelta del tipo di glossatura ed interpretazione da utilizzare per un determinato testo: c'erano vari stili di kundoku e di *kunten*, ma esistevano in ecosistemi diversi (i templi, la corte, le postazioni periferiche) e spesso queste tradizioni di glossatura si trasmettevano in maniera ereditaria o fra gli iniziati alla medesima scuola, dall'epoca antica fino alla fine del XVI secolo. È proprio dalla pluralità di posizioni nell'ambito linguistico e

identitario del periodo Edo che per la prima volta nella storia i giapponesi possono scegliere di quale versione del medesimo testo glossato fruire per la lettura e per lo studio: non si trattava quindi di una semplice legge della domanda e dell'offerta, ma di un cambio di prospettiva all'approccio della letteratura sinitica. Non possiamo nemmeno ignorare come questi differenti punti di vista influenzarono la pratica stessa del kundoku: primo fra tutti, l'abbandono dello *shiseikei* e dello *shiseifu* per annotare i toni dei logogrammi nei testi di prosa (Abe, 1965:32). Escludendo la poesia, la decisione di rimuovere questa notazione era dovuta in parte alla perdita di confidenza con il cinese medio e la teoria dell'armonia dei toni, ma anche al differente scopo della performance letteraria all'interno dell'istituzione educativa del periodo Edo: l'idea della competizione erudita degli antichi aveva lasciato il posto ad un curriculum più standardizzato, in cui alla pratica della "lettura pura" (*sodoku*) si aggiungeva una seconda lettura più approfondita, detta *kaidoku* 解読, con lo scopo di testare le abilità di comprensione dei testi confuciani e delle cronache, aggiungendo magari interpretazioni critiche o anche riflessioni personali (Saitō:2021:22). Era chiaro quindi che la sola lettura pura senza annotazioni non fosse più comprensibile alla maggior parte degli studenti, salvo per testi specifici come i sutra buddhisti, ragion per cui la notazione tonale non era più una caratteristica ricercata dagli acquirenti di libri. La seconda importante innovazione a cui avevo già accennato fu la sostituzione graduale degli *shuten* (i punti rossi utilizzati per segnare l'ordine di lettura tramandati nell'epoca Heian) con gli *ichinisan ten* 一二三点 e i *kaeriten*, le notazioni numeriche e grafiche utilizzate ancora oggi nelle edizioni critiche di opere sinitiche. Sebbene la loro standardizzazione ufficiale nell'istituzione scolastica risalga agli inizi del Novecento, già dall'era Keichō 慶長 (1596-1615) si preferiva assumere un glossatore professionista e stampare le glosse direttamente sul foglio piuttosto che aspettarsi che ogni lettore annotasse da sé la propria copia (Kosukegawa, 2019). Nonostante ciò, l'uso della punteggiatura rimase scarso fino agli inizi del XX secolo e fu regolarizzato solo a metà dello stesso (Seeley, 2000:183). Un'altra aggiunta che però verrà formalizzata solo molto più avanti è l'uso costante e coerente di *furigana* 振り仮名, ossia la trascrizione in kana della lettura dei logogrammi: questa pratica soppianta l'uso degli *ongana* per le notazioni linguistiche. Queste innovazioni tuttavia non furono imposte forzatamente agli editori: molti vantavano di un catalogo diversificato, con collane differenti nello stile calligrafico, nell'apparato critico, nel paratesto (con la nascita degli *ehon* 絵本, i libri illustrati, anche di molte opere sinitiche) e, come ho accennato prima, nello stile del kundoku. Oltre al prestigio accademico del glossatore, uno doveva tenere conto del target dei lettori, della loro esperienza nella decifrazione e soprattutto dell'agenda linguistica-nazionale relativa alla proporzione fra *kango* e *wago* nel *kakikudashibun*. Ho già detto che le tradizioni di glossatura più antiche non erano state del tutto

abbandonate, in quanto asservivano un target di lettori molto esigente e relativamente cospicuo: per esempio, nonostante il vernacolo giapponese avesse da secoli accomodato la presenza di termini sinoxenici, l'edizione del *Nihon shoki* redatta dal principe Toneri 舎人親王 (636-735) nell'epoca Nara e riprodotta da numerose case editrici, fra le quali Eie Kobun 江家古文 nel 1831⁷⁰ contiene *kaeriten*, *furigana* (in katakana) e annotazioni a margine aggiunti dall'editore. La qualità del *kakikudashibun* che risulta dalla lettura glossata è però interessante:

いにしへ^い あまつちい^あま わか^わ ず、^めを^とき^わかれ^れ ざる、^まろ^かれ^れ たることを^とり^こごと^く、^くも^も 溟滓
りて^きざし^し ^ふく^く 牙^を含^めり。(Nihon shoki, EIKB:1)

In passato, il Cielo e la Terra non erano ancora divisi, e lo yin e lo yang non erano ancora divisi. Formavano una massa caotica come l'interno di un uovo dai limiti non ben definiti e contenente i semi di qualcosa. (adattato da Aston, 1898)

Ogni logogramma viene “spezzato” in un due *wago* o unito in un sinonimo comune, anche nel caso di sostantivi o verbi bisillabici come *tenchi* 天地 (terra e cielo), *in'yō* 陰陽 (yin e yang) nel primo caso e *konton* 渾沌 (brodo primordiale) e *meikei* 溟滓 (oscura distesa d'acqua) nel secondo. Ricordandoci che all'epoca di Toneri (che è tra l'altro vissuto durante la compilazione dell'opera) questo kundoku rappresentava la versione più comprensibile di un testo in sinitico per un nativo del vernacolo giapponese antico e che quindi non si trattava di una scelta stilistica deliberata, dobbiamo domandarci a chi potesse essere utile nel XIX secolo una versione di questo tipo. Confrontiamo la medesima sezione del testo, l'incipit, con l'edizione di Ichijō Kaneyoshi 一条兼良 (1402-1481) ristampata più o meno nello stesso periodo, nella prima metà del XIX secolo:⁷¹ *konton* 渾沌 (brodo primordiale) rimane nella sua vocalizzazione sinoxenica e vi è una ragione specifica. Il termine *hundun*, come molti altri presenti nelle cronache, è specifico del daoismo e del confucianesimo e possiede numerose connotazioni (Yu, 1981:479-80). Trasformarlo nel verbo *marokaretaru* (essere caotico, mescolato, confuso) significava privarlo di queste sfumature importanti per la critica, cosa che uno specialista come Sorai non avrebbe mai approvato. Tuttavia, la versione di Toneri era la più

⁷⁰ Il documento a stampa è consultabile su *Nihon shoki*. A cura del principe Toneri. Vol. 1. Eie Kobun, 1831. National Library of Japan Digital Libraries. Ultimo accesso: 2 giugno 2023.

舎人親王選者 『日本書紀』 卷1、江家古文、1831、国立公文書館デジタルアーカイブ、<https://www.digital.archives.go.jp/item/4316728> (参照 2023-06-02).

⁷¹ Il documento a stampa è consultabile su *Nihon shoki sansho*. A cura di Ichijō Kaneyoshi. Vol. 1. ca. prima metà XIX sec. National Library of Japan Digital Libraries. Ultimo accesso: 2 giugno 2023.

一条兼良選者 『日本書紀纂疏』 卷1、約19世紀上、国立公文書館デジタルアーカイブ、<https://www.digital.archives.go.jp/file/1212186>、(参照 2023-06-02).

popolare delle due nella prima metà dell'Ottocento: oltre a quella patina di antichità, era più accessibile a lettori con bassa educazione. L'unica altra alternativa, almeno fino a metà del XIX secolo, era di leggere la versione sinitica senza glosse che lasciava al lettore la scelta sulla vocalizzazione: ma a parte occasioni di esame come i testi destinati al *sodoku ginmi*, solo pochissimi individui erano in grado di leggere un testo privo di glosse. Tuttavia, Saitō ci rivela che questa moda editoriale si inverte verso l'inizio dell'era Meiji (1868): sembra infatti che gli intellettuali trovassero molto più orecchiabile il cosiddetto “ritmo del kundoku” (*kundoku rhythm*), che percepivano come completamente differente da quello della parlata vernacolare giapponese (2021:60). Abbiamo visto come alcune caratteristiche retoriche del *benreitai* e della prosa ornata, come il parallelismo e l'antitesi, si potevano trasmettere anche attraverso un misto di kanji e kana, come nel caso della prefazione del *Jikkinshō*. Ripensando alle categorie essenzialiste che ho elencato prima, - il rigore, la tenacia, la mascolinità, gli intellettuali giapponesi avevano sviluppato nel tempo e grazie a questi costrutti socio-linguistici un amore per la lingua delle glosse, allentando la connessione fra sinitico e kundoku. Grazie anche ai nuovi media, come i giornali, un nuovo stile carico di quello spirito nazionalista di cultura e progresso si fa strada nel mondo editoriale (Ueda, 2021: 41-2): il kanbun kundokutai. Proprio in questo clima, per accomodare questa nuova domanda, le case editrici e anche alcuni manoscritti propongono un nuovo paradigma di fruizione della letteratura sinitica, oltre al sinitico e al kundoku: le edizioni kun'yaku 訓訳. Clements le definisce come “traduzioni interpretative, o traduzioni kundoku. Il kun'yaku prevedeva l'aggiunta di un ulteriore strato di glosse traduttive oltre alle consuete annotazioni del kundoku all'interno del testo.” (2015:107-8). Non si trattava di vere e proprie riscritture, ma di riformulazioni che imitavano lo stile di una vocalizzazione vernacolare di un testo sinitico; nel campo della prosa, l'esperienza di lettura offerta era quindi paragonabile alla glossatura di un testo senza il bisogno di interpretare le glosse, senza dover interrompere l'immersione dovendo leggere delle note interlineari per termini difficili e senza dover rinunciare alla piacevolezza del ritmo vivace: è inoltre probabile che la diffusione di questo tipo di fruizione a fine secolo avesse esacerbato la distinzione categorica fra kanbun e wabun, portando alla nascita di categorie contrapposte come “femminilità”, “delicatezza” e “frivolezza” associate al secondo stile durante i primi decenni del Novecento. Leggere letteratura sinitica in wabun non causava dunque solo senso di straniamento, ma allontanava il lettore dalla “vera essenza” del testo. Il kanbun kundokutai e le edizioni kun'yaku della fine del periodo Edo-inizio periodo Meiji (1868-1912) rappresentavano quindi un ottimo compromesso fra accessibilità ed elitarismo – legittimato parzialmente dagli studiosi confuciani. Oltre a ciò, le edizioni kun'yaku rappresentavano il medium ideale per introdurre in Giappone tutte quelle opere “cinesi” composte al di fuori del cronotopo

sinocentrico e dell'ideale degli "eterni Tang" e che erano state per lungo tempo trascurate da editori e lettori.

5.5 I grandi romanzi classici: storia di una travagliata ricezione

Fra queste opere rientrano sicuramente i *gudian xiaoshuo* 古典小說 (*koten shōsetsu*), i romanzi classici premoderni composti in Cina durante le dinastie Ming e Qing.⁷² Particolarmente apprezzati in patria come letteratura di massa, nonostante il genere non avesse lo stesso prestigio della poesia, la loro ricezione in Giappone è una storia di malintesi ed orientatismi, ma anche di sperimentazione e ottimismo. Mentre in Corea e Vietnam essi erano stati calorosamente acclamati già pochi decenni dopo il loro rilascio (Wakabayashi, 2005:32-3), il clima politico e ideologico giapponese ha per lungo tempo frenato l'acquisizione di questi testi. Il loro iniziale arrivo sul suolo giapponese si può datare alla fine del XVI secolo, durante le campagne belliche nel continente volute dal generale Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598). Per via della lunghezza di questi romanzi, la loro importazione si rivelava complicata e frammentaria, dato che già all'inizio del 1600 esistevano diversi manoscritti, per non menzionare le variazioni minori ispirate a questi racconti più grandi. I principali poli del contrabbando di libri del periodo Tokugawa erano le poche città ancora accessibili ai viaggiatori cinesi (Ōki e Ōtsuka, 2013:73), dove venivano importati circa mille libri all'anno di vari generi e autori (Mayanagi, 1998). Pare esistessero anche contrabbandieri professionisti ai quali potevano pervenire richieste specifiche da parte dei lettori giapponesi (ibid.). Da lì, per ottenere più copie a spese dei richiedenti, il volume veniva commissionato a stampatori specializzati in *wakokubon kanseki* 和刻本漢籍, ossia copie di libri sinitici o cinesi stampati in Giappone. Secondo Zhou Zhenhe, il valore di questi libri variava particolarmente in base all'abilità del copiatore: quelli di scarso valore erano facilmente riconoscibili dalla rilegatura in stile giapponese, da cui prendono anche il nome (2012:9), mentre quelli più elaborati puntavano ad imitare le edizioni commentate risalenti ai Song (ibid.:5). Si può quindi sospettare che una delle ragioni dietro a questa tratta di libri cinesi non fosse tanto il consumo, ma la vendita sottobanco dei libri come oggetti d'antiquariato o souvenir dalla Cina. Gli unici in grado di leggere questi libri, ovviamente pervenuti in Giappone senza glosse, erano i monaci con abbastanza dimestichezza con il sinitico da riuscire a decifrare i testi non glossati per via della tradizione recitativa sinoxenica mantenutasi nei monasteri e nei templi sin

⁷² Essi includono *Sanguo yanyi* 三國演義 (Il romanzo dei Tre Regni o *Sangoku engi*, ca. XIV sec.), *Shuihu zhuan* 水滸伝 (Il margine d'acqua o *Suikoden*, ca. 1524), *Xiyouji* 西遊記 (Viaggio a occidente o *Saiyūki*, ca. XVI sec.) e *Jin ping mei* 金瓶梅 (La prugna nel vaso dorato o *Kinpinbai*, ca. XVI sec.). Questi sono sconosciuti come i *Si Da Mingzhao* 四大名著 (Quattro grandi capolavori o *Shidai Meicho*), anche se ad essi sono spesso aggiunti anche *Hong lou meng* 紅樓夢 (Sogno della camera rossa o *Kōrōmu*, ca. metà XVIII sec.) e *Rulin waishi* 儒林外史 (Gli scolari o *Jurin gaishi*, 1750). Per un dibattito sulla loro categorizzazione, si veda PLAKS, Andrew H. *The Four Masterworks of the Ming Novel: Ssu Ta Ch'i-Shu*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

dall'epoca Nara. La loro circolazione fra i monaci ci porta anche ad escludere l'ipotesi che a frenare l'importazione dei romanzi fosse stata la censura messa in piedi dal bakufu per opere dai temi licenziosi. Oltre a loro, i migranti cinesi ed i sudditi misti, alcuni monaci gesuiti rimasti fino all'espulsione nel 1614 ed appassionati con collegamenti nel mondo editoriale, come Hayashi Gitan 林義端 (?-1711), il primo editore a prendere in considerazione la pubblicazione di *Shuihu zhuan* nell'era Genroku 元禄 (1688–1704), potevano leggere i romanzi. Nel 1734 le autorità locali proibirono l'importazione di libri dalla Cina (Wakabayashi, ibid.:32) e nel 1860 il porto di Nagasaki fu chiuso (Matsuura, ibid.:176). Qual era la ragione dietro il disinteresse degli editori giapponesi per questi libri “cinesi”, ed in particolare per i romanzi? Si trattava esclusivamente di una motivazione razzializzante? Come ho spiegato nel paragrafo precedente, anche i romanzi si ponevano sulla sottile linea fra sinofobia e sinofilia: si trattava di letteratura esterna alla sfera “alta”, lontana dall'ideale dei Tang e dal prestigio dei classici. Non avevano neppure alcuna attrattiva didascalica, in un periodo in cui il successo di un'impresa editoriale sinitica dipendeva molto dalle esigenze educative dei giovani studenti e degli intellettuali, mentre la letteratura di massa di intrattenimento era riservata soprattutto al vernacolo, con autori come Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693) e Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831) (Kamei-Dyche, 2011:175). Allo stesso tempo, una buona fetta di lettori aveva già abbastanza familiarità con i tempi, i luoghi e soprattutto i personaggi presenti nei romanzi cinesi, riconoscendoli da opere derivate come illustrazioni, il teatro, le allusioni e i motti di spirito e, nel caso di romanzi come *Sanguo yanyi*, perfino dai libri di scuola. Per esempio, i personaggi della prima parte di *Shuihu zhuan* erano particolarmente apprezzati durante il periodo Edo per la loro trasgressività e capacità di creare una connessione emotiva con i lettori (Hedberg, 2020:15). Tuttavia, un ostacolo non indifferente separava i potenziali lettori dal poter fruire di questi romanzi con la stessa facilità con cui essi prendevano in mano una qualsiasi altra opera sinitica: i romanzi non sono, per la maggior parte, scritti in sinitico, ma in un altro dialetto logografico detto *baihua* 白話 (*hakuwa*). Khasanova sostiene che esso occupi una posizione ambigua fra cinese antico e cinese moderno, che porta inevitabilmente ad una problematizzazione a livello identitario e nazionale (2021:204). Si tratta di una lingua più simile al vernacolo cinese rispetto al *wenyan*, che abbiamo detto seguiva una grammatica e una fonologia separata dalla quelle della lingua parlata. Tuttavia, sin dalla sua origine alla fine del regno dei Song del Sud, il *baihua* non ha mai imitato pedissequamente ogni cambiamento del vernacolo cinese e non ha mai soppiantato del tutto il *wenyan* nella composizione, rimanendo relegato ad una sfera specifica di generi, fra cui il romanzo. Certo, il *baihua* non era simile al sinitico quanto lo era il *wenyan* per i popoli della Sinosfera, ma nel XIX secolo era considerato una lingua letteraria a tutti gli effetti, al pari degli altri stili di composizione. Ecco perché durante l'epoca pre-moderna chiamarlo “vernacolo cinese scritto” (*written vernacular Chinese*) come lo intendeva

l'intellettuale Hu Shi 胡適 (1891-1962) è assai fuorviante. Dopotutto, in Giappone risiedevano parlanti di cinese, perché non affidare a loro la traduzione dei romanzi? Perché a differenza dei dialetti grafici legati alla tradizione, il vernacolo cinese parlato si era evoluto ad una velocità completamente diversa dal “vernacolo scritto”, e con un'uniformità ancora più irregolare. Il *baihua* non è quindi un'entità linguistica singola, ma nemmeno un dialetto: si tratta un dialetto grafico legittimato nella letteratura di genere, ma non preservatosi intatto nei secoli come il *wenyan*. Così come i glossatori esperti di sinitico non potevano leggere i romanzi direttamente, allo stesso tempo i parlanti del cinese si trovavano, seppur leggermente avvantaggiati, in considerevole difficoltà. È come se un gruppo fosse rimasto troppo indietro e l'altro troppo avanti nel continuum linguistico del “cinese”. Chiamare questi romanzi “vernacolari” inoltre presume una semplicità stilistica e contenutistica che è solo relativa nel confronto con le opere in *wenyan*: i romanzi contengono allusioni dotte, linguaggio raffinato ed aulico, termini desueti e grande liricismo. Secondo questa logica, anche i *monogatari* dovrebbero essere stati approcciabili senza annotazioni per un lettore giapponese, dato che si trattava sempre di “vernacolo giapponese”: ciò non era vero, dato che già dal periodo Kamakura esistevano versioni annotate del *Genji monogatari* (Kornicki, 2005:149), uno dei testi in vernacolo più letti ed apprezzati dai giapponesi già poco dopo il suo completamento. Quello che vorrei però sottolineare come importante in questa ricerca, è che il *baihua* non legittimava gli stessi espedienti retorici del *wenyan*: quindi niente parallelismi, antitesi, cesure e nessuna prosodia tonale. Dato che gli scambi fra gli autori erano limitati fuori dalla corte e non inerenti all'esame imperiale, questi elementi scompaiono nonostante il carattere logografico della lingua. Ritornando ancora sulle categorie associate al *benreitai* – rigore, naturalezza, ordine, prevedibilità, soprattutto per i popoli della Sinosfera che avevano mantenuto per secoli la loro posizione di paese tributario come il Giappone e la Corea, l'abbandono del *benreitai* significava una perdita nella doxa del campo, che si era definita proprio grazie alle teorizzazioni e all'impiego di esso. Un sinitico senza prosa ornata non poteva esistere in un periodo così movimentato a livello identitario ed internazionale. Com'era possibile legittimare queste opere senza lo stesso ingrediente che aveva legittimato i classici, i kanshi e quasi tutta la prosa sinitica presente sul territorio giapponese? Per lungo tempo gli editori del periodo Tokugawa non riescono a rispondere a questa domanda. I tentativi più interessanti sono concentrati nel XIX secolo e voglio prenderne in esame alcuni.

5.6 Da *Sangokushi* (ca. III sec.) a *Sangoku engi* (ca. XIV secolo): una storia per tutte le epoche?

William C. Hedberg ha descritto nel suo saggio *The Water Margin and the making of a national canon* (2020) la storia della ricezione di *Shuihu zhuan*, partendo da una domanda: “piuttosto che leggere opere di narrativa cinese come *Shuihu zhuan* come fonte di ispirazione per la letteratura

giapponese, cosa significava leggerlo come letteratura giapponese?” (2020:8). Seppur in maniera molto più riassuntiva, voglio porre la stessa domanda per il caso di *Sanguo yanyi*. Le ragioni della scelta di questo romanzo in particolare risiedono nella sua maggiore pertinenza nel contesto del sinitico letterario rispetto agli altri cinque romanzi. È il secondo romanzo più antico fra i sei, risalente al XVI secolo e pubblicato dopo la morte del suo autore, Luo Guanzhong 羅貫中 (*Ra Kanchū*, 1315-?). Esso narra la storia dell’omonimo periodo della storia cinese – *Sanguo* o *Sangoku* 三国 (220-280), segnato dalla disfatta della dinastia Han, la guerra fra i tre stati di Shu 蜀 (*Shoku*), Wei 魏 (*Gi*) e Wu 吳 (*Go*) e l’unificazione sotto la dinastia Jin. A differenza di *Jin ping mei* e *Hong lou meng*, che raccontano la storia di personaggi fittizi in un setting realistico, e di *Xiyouji* e *Fengshen yanyi* 封神演義 (L’investitura degli dei o *Fūshin engi*, ca. metà XVI sec.), in cui i protagonisti sono esseri mitologici o di fantasia in un setting soprannaturale, in *Sanguo yanyi* le vicende sono riprese dalle cronache del *Sanguo zhi* (Cronache dei Tre Regni o *Sangoshi*, ca. III sec.), i cui personaggi sono realmente esistiti e i fatti storici riportati li hanno coinvolti in prima persona. Le cronache erano giunte in Giappone nel periodo Heian (Chen, 2017:9), dove erano state ampiamente lette e studiate dai nobili e dai candidati all’esame anche al di fuori del *kidendō*: non si trattava di una semplice memorizzazione dei fatti storici, ma di un approccio multidisciplinare alla loro interpretazione, inclusa l’analisi del loro stile. Come avveniva per tutte le opere in prosa, il commentario prediletto per *Sanguo zhi* era quello di Lu Zuqian 呂祖謙 (*Ryo Soken*, 1137-1181). Con la consolidazione del corpus neoconfuciano nei secoli fra il XIV e il XVI secolo, lo studio delle cronache era diventato campo di applicazione dei suoi principi teorici, politici e filosofici, e dal lì il mercato editoriale trovò nel curriculum delle scuole una nicchia perfetta per stampare il testo in grande quantità e in vari formati. La prima versione completa di *Sangoku engi* edita in Giappone risale però al 1689, ad opera della Konami Bunzan 湖南文山 con il titolo di *Tsūzoku sangokushi* 通俗三国志 (Cronache dei Tre Regni popolarizzate o *Tongsu sanguo zhi*)⁷³ (Wei e Huang, 2022). Non se ne conosce l’autore o l’editore. Il manoscritto di base era il cosiddetto *Mōshūkōbon* 毛宗崗本 o *kobon* 古本 (versione originale antica o *guben*) edito da Mao Zonggang (1632-1709), ma il nome non ci deve ingannare: si tratta infatti di un manoscritto più recente rispetto al *Ritakugobon* 李卓吾本, edito dallo studioso Li Zhi, altrimenti conosciuto come Li Zhou (1527-1602) detto invece *zokubon* 俗本 (versione volgare o *suben*) (West, 1996). Esisteva una versione ancora più antica, il *Jiajing renwu ben* 嘉靖壬午本

⁷³ Il documento a stampa è consultabile su *Tsūzoku sangokushi*. 50 kanshu 1 maki. Konami Bunzan. 1689. Shimane University Library Digital Archive Collection. Ultimo accesso: 3 giugno 2023. 湖南文山著『通俗三国志』50 卷首 1 卷、吉田三郎兵衛、1689. 島根大学、<https://da.lib.shimane-u.ac.jp/content/1392>、(参照 2023-06-03).

(1522), ma esso non giunse in Giappone prima dell'età moderna. Si tratta di due testi completamente differenti: il *kobon* riduce i caratteri del testo dello *zokubon*, per la maggior parte in *bahua*, tagliando le parti più rozze e sostituendole spesso con tentativi di prosa parallela composta interamente da Mao su modello del *Wenxuan* (ibid.). La motivazione di Mao dietro queste riscritture era una distorsione inaccettabile del testo originale di Luo effettuata da commentatori inesperti, che andava corretta sulla base dei criteri dell'antitesi e del parallelismo per assicurare "il piacere dei lettori" (ibid.). Questo ci fa capire come anche alle orecchie dei lettori cinesi il *pianwen* apparisse più gradevole della prosa non ornata, proprio come i giapponesi amavano ascoltare il ritmo del *kundoku* - ma ciò non aveva del tutto svalutato lo stile vernacolare dei romanzi. Ad ogni modo, l'edizione di Konami Bunzan conta 50 volumi che contengono circa 5 capitoli ciascuno, seguendo la convenzione dello *zokubon* di separare le due metà⁷⁴. Si tratta di un'edizione *kun'yaku* in *kanji-katakana majiribun* 漢字片仮名交じり文 (scritto misto di kanji e katakana), con prefazione in *kanbun kundoku*. Questa versione dell'opera rimarrà l'unica impresa traduttiva completa in Giappone fino ad oltre la Seconda Guerra Mondiale (Wei e Huang, 2022), ispirando nel frattempo numerose versioni alternative che fanno esplodere in popolarità la storia: fra esse, spicca la versione illustrata *Ehon tsūzoku sangokushi* 絵本通俗三国志 (Cronache dei Tre Regni popolarizzate illustrate)⁷⁵ pubblicata ad Osaka nell'era Tenpyō 天保 (1830-44) da Ikeda Tōri 池田東籬 (1788-1857) ed illustrata con le scene più salienti in stile *ukiyo-e* 浮世絵 (stampe a colori di immagini dal mondo fluttuante) da Katsushika Taito 葛飾戴斗 (?-?), uno degli allievi del grande artista Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849). Essa è invece scritta in *kanji-hiragana majiribun* 漢字平仮名交じり文 (scritto misto di kanji e hiragana) con i *furigana* e la prefazione sempre in *kundoku*. Secondo Saitō, gli studenti del XIX secolo erano di gran lunga più attratti dalla lettura delle cronache che da quella dei classici (2021:23), più ricche di azione, conflitto e pathos. Come gli studenti dell'Ottocento in Europa avevano stabilito una connessione a livello personale ed identitario-nazionale con eroi epici quali Achille, Odisseo ed Enea (Raich, 1964:231), quelli giapponesi vedevano Liu Bei 劉備 (*Ryū Bi*, 161-223), Cao Cao 曹操 (*Sō Sō*, 155-220) e Zhuge Liang 諸葛亮 (*Shokatsu Ryō*, 181-234) come estensioni della loro identità storica, nonostante i tre non avessero nessun legame formale con il Giappone. Il *Sangokushi* era quindi

⁷⁴ Una caratteristica dei romanzi cinesi è quella di unire due eventi importanti per capitolo, che vengono riassunti nel titolo di esso. Per esempio, il primo capitolo di *Sanguo yanyi* è intitolato 宴桃園豪傑三結義 斬黃巾英雄首立功 (RZGW:1). "Tre eroi fanno un giuramento nel giardino dei peschi" e "Gli eroi ottengono una schiacciante vittoria contro l'esercito dei Turbanti Gialli".

⁷⁵ Il documento a stampa è consultabile su *Ehon tsūzoku sangokushi*. A cura di Ikeda Tōri. Osaka, ca. 1830. Center for Open Data in the Humanities. Ultimo accesso: 2 giugno 2023. 池田東籬著『絵本通俗三国志』大阪、約 1830、人文学オープンデータ共同利用センター、<http://codh.rois.ac.jp/pmjt/book/200004216/>、(参照 2023-06-02).

perfettamente inserito nella cultura di riferimento sinitica ed in teoria anche *Sangoku engi* poteva godere della stessa posizione privilegiata all'interno del canone, almeno secondo i lettori.

5.7 *Tsūzoku sangoshi* (1882): caratteri generali

Con la Restaurazione Meiji (1868) si realizza finalmente quella vicinanza storica fra i romanzi e le vicende del Giappone negli anni del *bakumatsu* 幕末 (fine del governo del *bakufu* Tokugawa): la storia dell'unificazione di un paese diviso ad opera di valorosi condottieri, fra il desiderio di riportare la vecchia dinastia al suo splendore perduto o di riorganizzare completamente l'assetto politico; quella di un manipolo di briganti mossi da un'ideale di giustizia che la decadenza del loro tempo fatica a riconoscere; anche quella di un gruppo di eccentrici viaggiatori alla ricerca di preziosi sutra e allo stesso tempo, dell'illuminazione: quale miglior periodo per riportarle ancora una volta in auge? Per farlo, gli editori avevano studiato attentamente l'evoluzione delle tendenze sulla fruizione delle opere sinitiche dei loro lettori, che ormai includevano anche gran parte del pubblico generale. Data la natura episodica delle vicende dei romanzi, un nuovo medium venuto dall'Europa si prestava perfettamente a questo progetto: le riviste. Nonostante i volumi di *Sanguo yanyi* fossero ancora in circolazione, inserire il romanzo a puntate in una rivista avrebbe esposto nuovi lettori all'opera e incrementato le vendite dei volumi monografici. Nel 1882, l'editore Shimizu Ichijirō 清水市次郎 (?-?), appassionato collezionista di libri antichi e sinologo dilettante, inaugura la serie kun'yaku *Kankara Taiko Hiragana E Iri* 咸唐題庫平仮名絵入 (Libreria di titoli di ogni genere dalla Cina con hiragana e immagini)⁷⁶ in 65 opuscoli di circa 10 pagine l'uno, pubblicata a cadenza quadrimestrale. Nella collana sono inclusi tre romanzi pubblicati parallelamente: *Sangoku engi*, *Suikoden* e *Saiyūki*, ai quali sarà successivamente aggiunto *Sui bodai* 醉菩提 (Il bodhi ubriaco o *Zui puti*, ca. XVII sec.).⁷⁷ I capitoli sono ancora separati, l'alfabeto usato è il *kanji-hiragana majiribun*, con i *furigana* su quasi tutti i termini in kanji. Come le edizioni precedenti, dispone di un indice e di una scheda dedicata agli innumerevoli personaggi detta *seishi* 姓氏, dove per *Sangoku engi* vengono indicato il nome, l'esercito di appartenenza, i loro legami di parentela e altri fatti rilevanti di ognuno di loro per ricordarne nome e volte. La collana presenta anche delle illustrazioni a stampa monocromatiche ad opera dell'artista Kobayashi Nen 小林年 (?-?). Dalle comunicazioni interne ai lettori, 報告 (*hōkoku*),

⁷⁶ Il documento a stampa è consultabile su Shimizu Ichijirō (comp.). *Kankara Taiko: hiragana eiri*. Dai 1 gō. A cura di Shimizu Ichijirō. Osaka, ca. 1882. Ultimo accesso: 2 giugno 2023.

清水市次郎編『咸唐題庫：平仮名絵入』第1号, 法木徳兵衛, 1882. 国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/880737>. (参照 2023-06-02) .

⁷⁷ Il romanzo è conosciuto con diversi nomi, ma il più accreditato è *醉菩提全傳 Zui puti quan zhuan* (Vita del bodhi ubriaco). Autore ed anno di pubblicazione sono sconosciuti. La storia narra delle avventure del monaco Ji Gong 濟公 (*Sei Kō*, 1130-1209), che si diceva possedere poteri sovranaturali e modi non ortodossi.

che l'editore è molto propenso a lasciare all'inizio di ogni puntata, scopriamo che il prezzo di un singolo opuscolo era di appena un *sen* 一錢, circa 200 yen odierni, che si rivelava un ottimo prezzo per seguire quattro storie contemporaneamente. Il titolo della collana è stato scelto dall'editore, che nella prefazione spiega che *taiko*, oltre a significare “libreria di titoli”, è un gioco di parole con l'omofono *taiko* 太鼓, ossia il tamburo, che evoca l'immagine dell'inizio di uno scontro fra eserciti o della partenza della nave verso un viaggio in India. L'obiettivo della raccolta, secondo la prefazione, è appunto quello di raccontare storie appassionanti provenienti da *Koma* 高麗 e da *Morokoshi* 唐土: questa terminologia per indicare la Cina, al di fuori di *Zhongguo* e *Shina* che già conosciamo, ha dei risvolti alterizzanti. *Koma* fa riferimento all'antico regno coreano di Goguryeo (*Gaoli* o *Kokuryō*), considerato il più sinicizzato della penisola, fino alla sua annessione nel VII secolo a Silla e a Belhae⁷⁸. *Morokoshi* invece indica letteralmente “persone dei Tang” e, come ho spiegato prima, implicava che ogni civiltà sul suolo cinese, a partire dagli Han fino ai Qing, fosse identificata secondo il paradigma degli “eterni Tang”, ossia il loro grado di civilizzazione o imbarbarimento rispetto al picco della cultura Tang nel VII-VIII secolo. Questa terminologia era utilizzata frequentemente durante il periodo Edo, anche in pubblicazioni scientifiche come *Morokoshi kinmō zui* 唐土訓蒙図彙 (Enciclopedia illustrata della Cina, 1719) di Tachibana Morikuni 橘守国 (1679–1748), dove vengono associati ai Tang personaggi vissuti in ere del tutto anacronistiche, ma anche luoghi, piante, animali, stili architettonici e artistici, perfino esseri mitici. Vista l'influenza delle scienze europee nell'ultimo ventennio del XIX secolo in Giappone, in particolare delle nuove teorie darwiniane sulla specie (Ueda, 2021:34-35), *Kankara Taiko* non poteva sottrarsi al nuovo paradigma sociale egemone se voleva cavalcare le ultime tendenze del mercato e aumentare il mistero e l'entusiasmo dietro a queste storie. A differenza delle precedenti edizioni, in cui l'obiettivo era di fare da “specchio” della storia per le generazioni future – facendo leva sulla pregnanza didascalica di *Sanguo zhi*, *Kankara Taiko* fa un passo in più e orientalizza la Cina attraverso modelli sia positivi sia negativi: l'epicità e la disfatta, la bellezza ed il mistero, la gloria e la decadenza.

5.8 Alla ricerca del parallelismo in *Tsūzoku sankoku engi*: confronto con *Sanguo yanyi*

Lo sguardo giapponese orientalista si estende anche allo stile parallelo. Gli intellettuali dei Qing avevano provato a definirne l'essenza per identificare la produzione in prosa in sinitico sul piano della letteratura internazionale e domestica, costellata da numerosi nuovi generi e stili, sorti dopo la disgregazione del sistema legittimatore della corte. Nello stesso periodo, il kanbun kundokutai, uno stile che cercava di imitare la lettura vernacolare del sinitico, era stato legittimato dagli intellettuali

⁷⁸ La composizione etnica e l'appartenenza culturale di *Goguryeo* dopo il VII secolo è ancora un tema di dibattito acceso fra studiosi cinesi e coreani. La prefazione di *Kankara Taiko* la intende però come cinese.

giapponesi come lingua della cultura, della politica, scienza e dell'educazione, sedimentandosi come predecessore del *kokugo* 国語 (lingua nazionale) (Ueda, ibid.:50-1). Per fare ciò, lo stile kundoku doveva ricevere la stessa etichetta di lingua più adeguata a rappresentare il progresso, ma soprattutto la tradizione: l'esistenza del *benreitai* in un continuum ininterrotto dall'età antica a quella moderna poteva essere giustificato solo così. Ciò significava che i suoi elementi più riconoscibili per i lettori del XIX secolo, ossia il parallelismo, la regolazione delle sillabe e l'allusione (senza la prosodia), dovessero essere in prima linea per manifestare tutte le categorie arbitrarie di ordine e regulatezza che lo legittimavano. Per questa ragione, più che definire *Tsūzoku sangoshi* una traduzione di *Sanguo yanyi*, vorrei soffermarmi sull'aspetto creativo dietro alla ricerca di queste caratteristiche in una prosa del tutto esterna ai processi compositivi che interessavano la prosa ornata premoderna. Cosa significava per i giapponesi "comporre" prosa ornata fuori dalla corte e senza la sicurezza di un riscontro immediato nel campo letterario non autonomo? L'incipit del romanzo tratto dall'edizione kun'yaku recita:

熟邦家の興廢を見るに、古より今に至るまで、治を極まるときは則ち乱に入り、
乱を極まるときは則ち治に入る。(Tsūzoku Sangoshi, KKTK:1)

È inevitabile che, osservando l'ascesa e il declino degli stati, dall'antichità fino ad oggi, una situazione di estremo ordine porti al caos e una situazione di estremo caos porti all'ordine.

Questo è invece come Mao Zonggang aveva interpretato l'incipit: ricordando che non stiamo analizzando la stessa edizione letta dalla grande maggioranza del pubblico, ma il manoscritto che gli editori giapponesi avevano usato come base, non dovremmo fare l'errore di pensare che questo confronto fosse noto al pubblico della rivista:

人謂魏得天時、吳得地理、蜀得人和，乃三大國將興，先有天公、地公、人公三
小寇以引之。(Mao Zonggang piping ben Sanguo yanyi, YLSS:11)

Si dice che Wei avesse il controllo sul tempo, Wu sulla geografia e Shu sull'armonia fra gli uomini, per questo i tre grandi stati prosperarono: a scacciare i piccoli banditi, nel primo c'era il signore del cielo, nel secondo quello della terra, nel terzo quello degli uomini.

Come sostiene Tanaka Naoko, l'effetto che questo incipit doveva avere sui lettori giapponesi non era tanto di introdurla da zero alla vicenda dei Tre Regni, ma di creare un parallelo fra la storia antica ed il qui ed ora della realtà sociale e politica del Giappone della prima epoca Meiji (2002:29-30). Il

manoscritto più antico recitava semplicemente: 後漢桓帝崩，靈帝即位，時年十二歲 (ibid.) “L’imperatore Huan degli Han perì e l’imperatore Ling salì al trono, all’età di dodici anni.”, catapultando il lettore *in medias res* senza alcun tipo di avvertimento. Ciò non deve stupirci, visto che il romanzo non era nato come un’opera didascalica, ma per risanare la sua legittimazione, Mao era voluto intervenire e “correggere” questa mancanza con le sue aggiunte. A prima vista, la sua interpretazione risponde perfettamente ai criteri semantici che abbiamo imparato a riconoscere nel nostro viaggio nel mondo dello stile parallelo e della prosa ornata: i tre regni sono associati a tre elementi naturali, mentre i grandi stati sono in contrasto con i piccoli banditi. Ma la frase non è organizzata in distici, e anche se provassimo ad isolare gli elementi non prosodicamente rilevanti come il verso di entrata *renwei* 人謂 e la congiunzione *nai* 乃, gli elementi in parallelo o contrasto non sarebbero comunque allineati. A livello concettuale potremmo chiamarla “prosa ornata”, ma l’esecuzione a livello pratico doveva aver fatto storcere il naso ai giapponesi. Anche i critici cinesi del XIX secolo erano estremamente difensivi in fatto di cosa rappresentasse “vera” prosa parallela, ragion per cui nessun passo del romanzo era mai stato associato al movimento o elogiato in quanto esempio di *pianwen*, nonostante l’intento dichiarato da Mao. Il famoso incipit 分久必合，合久必分 *fēn jiǔ bì hé, hé jiǔ bì fēn* (RZGW:1) “Tutto ciò che è diviso è destinato ad essere unito e tutto ciò che è unito è destinato ad essere diviso” non proviene da questa versione ma da una collazione avvenuta nel Novecento, e forse sarebbe stato più appetibile agli occhi e alle orecchie del pubblico giapponese. Nonostante non si conosca l’identità del traduttore-compositore di *Tsūzoku sangoshi*, possiamo ipotizzare che, pur non avendo un’educazione formale sulla composizione, avesse talmente tanta familiarità con le convenzioni letterarie legittimate della prosa parallela da riuscire a replicare fedelmente un *kundoku* basato su un testo sinotico immaginario, almeno secondo il pubblico giapponese: entrambe le versioni di *Tsūzoku Sangoshi* si aprono con una particella d’entrata esclusa dalla prosodia (inesistente), letta *tsurazura* 熟 in accordo con i *furigana*. Questa scelta, frequente in tutto il romanzo, ci fa capire che sebbene egli non avesse ben chiare le nomoi che si erano sviluppate nei secoli nel campo della composizione della prosa, egli riuscisse ad “indovinarle” a forza di consumare letteratura simile e a propagare la loro legittimazione. Il primo emistichio potrebbe essere ricondotto ad un verso di 5 o 6 sillabe, a seconda che *no* の sia volto in kanji 之 o meno. Con 5 sillabe, il verso successivo diventerebbe di commento e quindi irrilevante nell’ipotetica prosodia, mentre con 6 sillabe si forma una struttura di 6-4 sillabe, tipica dei classici e delle cronache. Nel secondo verso, l’editore ha reso l’*okiji* 置き字 (carattere tralasciabile) *ori*, 自 o 於, in kana, secondo le norme del *kundoku* più seguite, mettendo anche *inishihe* 古 e *ima* 今 in contrasto, come aveva intuito Tanaka. Il distico finale in 5 sillabe rappresenta un parallelismo perfetto, con la congiunzione nel punto giusto

e il contrasto fra *ran* 乱 e *ji* 治: *jí zhì zé rù luàn jí luàn zé rù zhì* 治極則入乱、乱極則入治. Il resto del romanzo contiene esempi molto più elaborati, ma questo livello di conoscenza delle norme stilistiche del kundoku era abbastanza per catturare subito l'attenzione ed ottenere l'approvazione del pubblico mediamente istruito che prendeva in mano il libro o la rivista.

5.9 La costruzione della nuova identità nazionale attraverso lo stile

Concludiamo anche questa comparazione interrogandoci sul tipo di capitale che la composizione e la fruizione di opere riscritte in kanbun kundokutai apportava. Lo sforzo creativo dietro alla riscrittura di tutti e 120 i capitoli di *Tsūzoku sangoshi* era stato immane, proprio perché si trattava uno stile non più coltivato dagli individui ma appreso attraverso il sistema educativo, sociale ed identitario del periodo Tokugawa e Meiji. Il risultato fu che fino all'età moderna, grazie ai miglioramenti nella ricerca filologica e all'abbandono progressivo del kundokutai dopo la metà del XX secolo, nessuno dopo Konami Bunzan tentò di offrire una traduzione-interpretazione alternativa. Oltre al dispendio di risorse, il problema non era tanto l'ostinazione dei lettori a preferire una versione antiquata, ma la loro compiacenza nell'illusione del campo della composizione in sinitico: questo genere di letteratura di massa celebrava il cronotopo "giapponese" alla stessa maniera di opere come il *Kojiki* e le raccolte imperiali, senza più limitarsi ad un determinato regno o corte. Invece di rimanere racchiusa nelle mani dell'élite nobiliare, tutti i sudditi del territorio erano resi coscienti dell'esistenza arbitraria di un concetto, sebbene ancora prematuro, di "popolo giapponese", "nazione" ed infine "letteratura giapponese in sinitico". Era impossibile sottrarsi a questo sistema di potere, soprattutto dopo il Rescritto imperiale sull'educazione 教育に関する勅語 (*Kyōiku ni kansuru Chokugo*) del 1890, rilasciato circa dieci anni dopo la pubblicazione di *Kankara Taiko*. Con esso, oltre ad una nuova esaltazione delle virtù confuciane di pietà filiale ed eroismo, si ufficializza la cultura sinitica come *kyōyō*, abbandonando quasi del tutto il paradigma della *soyō*: alla fine, se l'obiettivo della coltivazione era quello di prevalere sui propri rivali ed avanzare nella carriera politica e accademica, quello dell'educazione era il servizio altruistico dello stato e dell'unità. Tuttavia, i benefici economici e sociali forniti dal nuovo stato Meiji incoraggiavano lo studio del sinitico a discapito di altre realtà culturali marginali o minoritarie, come quelle delle culture autoctone delle regioni di Hokkaido e Okinawa (Ueda: *ibid.*:100). Non era quindi una cultura prettamente scolastica, ma includeva elementi taciti. Infatti, mentre anche lo studio delle lingue, delle culture e delle letterature straniere ed europee cominciava ad aprire le porte agli studenti per l'ingresso nell'alta società, esso non godrà mai dello stesso valore identitario associato all'"essenza" dell'essere "giapponesi". Per raggiungere questa essenza a livello artistico e

letterario, era necessario passare per quegli stilemi legittimati nei secoli e giustificare le ragioni della loro importanza in una società mutevole e vulnerabile ad attacchi da parte di potenze estere, come l'America e l'Europa: il successo commerciale di *Kankara Taiko* culminò con il rilascio in volume dei vari episodi al termine della pubblicazione. Ciò testimonia che questo periodo di transizione nella storia del Giappone – come in tutti gli altri, del resto, era la necessità di una definizione ed una validazione dei sistemi di potere antichi, perpetrati attraverso la violenza simbolica e l'esclusione dal canone di ciò che non rispettava le categorie “naturali”. Insieme al kanshi, il *benreitai* e la prosa ornata sono stati i veicoli principali di queste categorie in ambito letterario. Ritornando al contrasto fra Giappone e Cina nel passaggio da età premoderna a moderna, a questo punto potremmo chiederci se sia mai esistito un tentativo di utilizzare lo stile parallelo del kundokutai per legittimare un'istanza del tutto slegata dal cronotopo “cinese”, ma che sfrutti comunque tutti i meccanismi della composizione che ho elencato: nonostante la sua discutibile accuratezza storica, nel 1827, l'intellettuale Rai San'yō 頼山陽 (1780-1832) compone *Nihon Gaishi* 日本外史 (Storia alternativa del Giappone), ispirando la propria prosa agli annali come lo *Shiji* (Saitō, 2021:3) e anche opere quali *Tsūzoku sangoshi* per raccontare con numerosi abbellimenti e travisamenti i fatti salienti della storia giapponese e giustificare una posizione politica pro-imperiale. Nonostante l'iniziale opposizione di alcuni signori feudali, l'opera fu un immediato successo (ibid.:98), venendo adottata anche come libro di testo. Questo testimonia la potenza degli stili di composizione nel trasmettere un'agenda politica e sociale di superiorità, anche a discapito della discutibilità dell'attendibilità storica di un'opera. Grazie alla prosa parallela, i giapponesi si sentivano quasi più “sinitici” dei cinesi.

6. Conclusioni, limiti e sviluppi futuri

6.1 Il *benreitai* e lo stile come strumento di potere nell'analisi post-modernista dell'antichità

Questo elaborato nasce come selezione istanze storiche e testuali in *shiroku benreitai* prodotte nella Cina e del Giappone premoderni e analizzate attraverso il metodo comparativo e la critica socio-letteraria bourdierana. Tuttavia, non si tratta di una semplice compilazione dei principali testi in *benreitai*: tutti i brani scelti sono rappresentazioni simboliche di sistemi di potere politico, religioso, istituzionale e sociale. Come sostenevo all'inizio, oltre alla prosa parallela, pochi altri stili di composizione anche al di fuori del sinitico e della Sinosfera hanno mantenuto una rilevanza così prolungata a livello temporale e variegata nei generi che legittimava. Il caso più affine rimane quello dell'esametro dattilico, che continuò ad essere usato dopo la stesura dei poemi omerici fino a metà XIV secolo, con il poema *Africa* di Francesco Petrarca (1341); la sua legittimazione rimase sempre legata all'essere un dono delle muse, che dovevano essere invocate nel proemio di ogni composizione in poesia che desiderava ottenere la medesima validazione nel campo letterario (Dienecke, 2014:58). Dall'antichità fino al XIX secolo, l'uso della prosa ornata esisteva invece in una vasta gamma di generi - nei Classici, nelle prefazioni alle raccolte poetiche, nelle cronache, nell'ambito giuridico e legislativo, nei libri di testo, nei romanzi, e ognuno di essi ne faceva veicolo della propria legittimazione in relazione al sistema politico vigente. I classici confuciani non erano legittimati allo stesso modo delle prefazioni di epoca Tang e Song, che non erano legittimate esattamente come le aringhe e le petizioni dello stesso periodo, nonostante il comune denominatore per l'ottenimento di capitale sociale e simbolico (la legittimazione, appunto) fosse sempre il *benreitai*. Se vogliamo spiegare questo fenomeno, dobbiamo ricordare che in un campo con basso livello di autonomia, i cambiamenti nella legittimazione di opere che usano lo stesso stile compositivo testimoniano momenti di crisi e mutamento anche nel sistema sociale, politico e culturale. Attraverso le teorie sulle nomoi del campo letterario che ci rimangono sotto forma testuale nei trattati, nelle dichiarazioni poetiche e nei manuali di composizione possiamo confrontare i risultati concreti di questi cambiamenti nella legittimazione. Nel caso del Giappone, l'analisi prosodica e del kundoku del *Kojiki* e dei due manuali di composizione pubblicati a distanza di circa due secoli l'uno dall'altro rivelano come con il cambiamento delle gerarchie di potere cambino anche le nomoi e quindi le tecniche di composizione per raggiungere il risultato auspicabile. Per esempio, abbiamo visto che gli aspetti retorici considerati importanti per i compositori del IX non erano gli stessi aspetti retorici di quelli del X-XI secolo, proprio perché le priorità dei compositori erano necessariamente connesse a quelle dei regnanti e degli amministratori, condividendo quasi lo stesso habitus. Tutti li aspetti del *benreitai* si sono formati in periodi diversi e si originano dalle nomoi di campi diversi, non sono atemporali e

non hanno sempre la stessa priorità: la prosodia tonale viene gradualmente persa, l'allusione necessita di chiarimenti e le rime vengono relegate all'ambito poetico. Proprio per questo motivo, gli studenti guerrieri del periodo Kamakura non potevano fare affidamento esattamente sugli stessi testi dei loro predecessori per apprendere la composizione sinitica, visto che davano per scontata l'appartenenza alla classe dei letterati di corte, che non esisteva praticamente più. Isolare lo stile dalle dinamiche di potere a cui la sua legittimazione era soggetta, significa mescolare differenti correnti politiche, sociali, filosofiche e letterarie in un amalgama in apparenza uniforme, a cui poi vengono inevitabilmente affibbate categorie non marcate per spiegarne la rilevanza. In realtà non solo ogni epoca storica e periodo di transizione, ma ogni paese della Sinosfera, ogni popolo e anche differenti comunità all'interno di esso hanno concordato regole diverse con i detentori del potere per ottenere capitale di vario tipo attraverso il medesimo stile. E anche quando le redini di questa gerarchia passano in mano alle masse, i lettori-consumatori erano costruttori della doxa almeno quanto gli autori, i traduttori e i compositori che assecondavano (o rettificavano) le dinamiche individuali, di classe, regionali e nazionali sullo stesso profilo. Quindi, senza un'analisi dello stile, spiegare a questi passaggi di potere, i tentativi di conservarlo e proteggerlo oppure di crearlo e giustificarlo, significa tralasciare un importante elemento creativo della composizione utile ad identificarli. Come ho già spiegato, l'autonomia in un campo gioca un ruolo chiave. Ma come sostiene Bourdieu, le sue vie sono complesse, se non impenetrabili (2013:108). Ho ribadito numerose volte come nell'antichità molti dei cambiamenti nelle nomi e nella doxa non fossero mai frutto dell'iniziativa degli agenti del campo, nonostante così venissero percepite. Tuttavia, ciò non significa che un campo con basso livello di autonomia fosse del tutto indifferente agli attacchi al campo provenienti da fonti non legittimate per modificare la propria doxa e ridefinire il prestigio di certi stili: per quanto l'attacco dei classicisti al campo fosse stato effettivamente fallimentare, la loro nuova presa di posizione – ossia la necessità di affiancare una condotta morale esemplare ed un limite ragionevole agli orpelli retorici per non sabotare la trasmissione degli insegnamenti, viene assorbita come nuova *nomos* della composizione in *benreitai* ed entra nella doxa attraverso il neoconfucianesimo. Allo stesso modo, nonostante l'esilio di Sugawara Michizane e la condanna a morte di Luo Binwang, la sua concezione della sensibilità artistica come definizione della classe erudita fu ripresa da Sakimon daitai e l'ingiusta condanna del secondo ha aperto il dibattito sulla presunta moralità dell'uso del pianwen. Anche avvicinandoci all'età moderna abbiamo esempi di come la ridefinizione della doxa abbia escluso la riscrittura di *Sanguo yanyi* di Mao Zonggang dall'ottenere il capitale simbolico del riconoscimento artistico ed invece premiato attraverso il successo commerciale quella di Konami Bunzen e Kankara Taiko, nonostante il desiderio del primo di raffinare una prosa rozza mediante il pianwen. Lo studio di queste prese di posizione in un campo dalla bassa autonomia è difficile, in alcuni casi estremamente opposto

a ciò che invece sarebbe successo in un campo dall'autonomia più alta, come quelli presi in considerazione ne *Le regole dell'arte*. La preoccupazione principale degli studiosi nell'applicare teorie post-strutturaliste al campo della composizione in sinitico è quella di finire per giudicare involontariamente le prese di posizione degli agenti come se essi fossero effettivamente coscienti di operare in un campo dominato dalle regole fisse dell'economia dei beni. Attraverso questa ricerca, ho messo in luce quanto incoscienti fossero gli agenti che componevano e fruivano del sinitico, mantenendo viva l'illusione della "naturalzza" dello stile parallelo per oltre mille anni proprio per ottenere i benefici associati al capitale dello stile. Senza un approccio critico post-strutturalista, non riusciremmo a trovare alcun fondamento dietro alla perpetuazione dello stile, per lungo tempo considerato come un'entità inafferrabile i cui meccanismi di produzione e fruizione sono un mistero. Questa definizione essenzialista ha avuto chiari effetti naturalizzanti per costrutti come le identità di classe o quelle nazionali, ma non risponde a nessuna delle domande sull'origine e sulla propagazione dello stile parallelo - o di alcuno stile di composizione per l'appunto, e non tiene conto delle differenze nell'uso dello stile sviluppatesi nello spazio e nel tempo. L'*habitus* dell'aristocratico di palazzo dei Tang, le *nomoi* dei critici come Wang Changling e la dispensazione di capitale attraverso l'esame civile non erano compatibili con quello dei loro coevi alla corte di Heian. A loro volta, per quanto il loro percepito splendore fosse una fonte di legittimazione nel periodo Tokugawa, i compositori giapponesi non potevano attenersi alla lettera alle *nomoi* dei manuali del periodo Heian, proprio perché i differenti periodi storici erano caratterizzati da cambiamenti socio-politici e culturali impossibili da paragonare: che senso aveva per i giapponesi nascondere l'uso della bozza per comporre quando l'atteggiamento dei compositori cinesi nei confronti del *kundoku* era di totale indifferenza? Che senso aveva comporre versi con la prosodia in stile *Yongming* se il lettore medio non conosceva nemmeno l'esistenza del tono entrante? Porci questo tipo di domande può aiutarci a comprendere meglio cosa motivasse i compositori ad adattare i manuali, le pratiche e perfino la logografia delle proprie opere al tipo di legittimazione che desideravano ottenere: la prefazione del *Kojiki* non poteva prescindere dalla logografia per porsi sullo stesso piano delle cronache cinesi, come il *Jikkinshō* poteva garantire la propria accessibilità solo convertendo in *wabun* i parallelismi e le allusioni e *Tsūzoku sangokushi* ha usato il *kanbun kundoku* per attirare i lettori della rivista su cui era pubblicato. Concordo con il fatto che questo approccio allo studio della letteratura sinitica possa sembrare invalidante delle altre teorie critiche con cui si possono interpretare i testi antichi e non sia affatto accattivante per i neofiti: è però un ottimo modo di superare distinzioni non marcate e ripensare ai binarismi che abbiamo incontrato finora.

6.2 Superare i binarismi e gli essenzialismi nello studio del sinitico attraverso il confronto critico

La necessità che mi ha spinto a ripercorrere dalle origini la storia del *benreitai* e della prosa parallela era proprio quella di scovare l'origine di molte delle categorie non marcate e, più che eradicarle in nome di un confronto più eticamente "corretto", ridefinirne la validità in termini coerenti con l'approccio critico intrapreso da me. Partirò dalla prima distinzione su cui mi sono soffermata, ossia la difficoltà di definire il *benreitai* come genere esclusivo della prosa o della poesia. L'attenzione ai dettagli, la regolazione delle sillabe soprattutto la prosodia tonale rendono difficile immaginare una fruizione paragonabile a quella della prosa nell'antichità classica greco-romana. Ho infatti cercato di accomodare la discussione utilizzando termini senza valenza marcata, come "distico", "cesura", "rima", "emistichio"; questa interpretazione fissa del concetto di prosa e poesia comincia già a traballare quando la logografia viene messa da parte nell'analisi del *benreitai* in kanbun prodotto in Giappone: possiamo parlare di prosa, leggendo i variegati stili prosodici dell'introduzione del *Kojiki*? Possiamo parlare di poesia, nell'interpretazione offerta dalla struttura tema-rema nascosta all'interno di quei versi, ma essenziale per la loro composizione? Quando pensiamo allo stile parallelo, ci viene istintivo pensare a casi di parallelismo perfetto e rigoroso come quello di *Tengwangge xu*: ma abbiamo visto come i parallelismi del *Jikkinshō* e di *Tsūzoku sangokushi* rispettassero comunque i medesimi principi, anche senza il bisogno dell'uso di soli logogrammi a fargli da veste esteriore. La domanda adesso cambia prospettiva e ci porta a prendere in considerazioni realtà del contesto del sinitico letterario più marginalizzate, mettendo in discussione l'immagine stereotipata di esso e ripensare anche alle categorie alterizzanti che questa definizione ha creato: prima fra tutte, la "naturalità" della prosa parallela. Una lingua non isolante, non tonale e non prettamente logografica come il vernacolo giapponese poteva essere un mezzo insito ed indispensabile nella pratica nella composizione di essa, ma solo mediante un sistema di accorgimenti specifici, come i *kunten* o il *kundokutai*. Come abbiamo visto, l'effetto era quello di imitare il ritmo del kanbun *kundoku*, cercando di preservare anche come la lettura vernacolare di un parallelismo "sciolto" potesse suonare alle orecchie di un fruitore giapponese di sinitico e fu in entrambe i casi che abbiamo visto, un grande successo commerciale ma anche educativo. Quei parallelismi venivano legittimati da entità diverse, ma ogni lettore era in grado di riconoscerli ed apprezzarli come parallelismi. Come ho detto, fare ciò era, sin dal loro arrivo nel territorio giapponese, occasione per ottenere capitale in maniera complementare alla composizione. Si tratta di un'istanza di kanbun "innaturale" o "snaturata"? Uno studio ulteriore sulla percezione degli stili tradizionali nell'era moderna in Cina potrebbe verificare o meno questa ipotesi a livello storico. Ma a livello prettamente ideologico, parlare di "naturalità" come la intendeva anche Zhuzi nel suo resoconto, è cadere involontariamente in queste trappole che è bene evitare se si vogliono cercare risposte concrete a come nascono e si formano gli stili. Ora che

abbiamo capito che gli stili non si formano in natura e non esistono in maniera trascendentale, ma sono il prodotto della compensazione in termini di capitale nell'uso di specifici stilemi retorici da parte di un'autorità o più di una nel campo di produzione, proporrei di utilizzare “convenzionale” o “legittimato” al posto di “naturale” o “appropriato” per denotare questa caratteristica relativa alla particolarità dello stile parallelo: invece di abolire del tutto la possibilità di definire lo stile, ciò che rimuoviamo dalla definizione sono le caratteristiche essenzialiste, per sostituirle con i risultati concreti ottenuti attraverso un'analisi coerente dell'elemento che ne ha permesso l'esistenza e la perpetuazione. Voglio poi soffermarmi sulla questione identitaria. Abbiamo visto nel quinto capitolo come anche le categorie di “ordine”, “regolatezza”, “eroismo” e “mascolinità” siano state associate al sinitico attraverso la popolarizzazione dello stile parallelo nella letteratura sinitica di massa. Era un'operazione commerciale certamente motivata dal guadagno, ma anche una reinvenzione dell'identità dei lettori giapponesi in un momento di smarrimento culturale. Prima del XIX secolo, non era mai servito un monito per i compositori giapponesi che il loro sinitico fosse “convenzionale”: quando non lo era, per esempio nell'uso del kundoku, delle bozze con gli *shikichō* o di vocaboli non presenti nel *wenyan*, la doxa assecondava questi cambiamenti e l'autorità nel campo. La corte, i templi o i piccoli signori locali provvedevano a ridistribuire il capitale, senza mai mettere in discussione il proprio ruolo all'interno del sistema tributario, semplicemente accantonandolo quando le missioni non avevano più alcuna utilità. Che ragione avevano gli intellettuali di periodo Meiji di utilizzare non solo la lingua sinitica ma un preciso stile di prosa appartenente ad essa per legittimare il nuovo Stato attraverso l'educazione? Come sostiene anche Saitō, “poiché il sinitico letterario è una lingua classica che si impara dai libri, le composizioni devono basarsi sui modi di discutere e descrivere le cose che si trovano nei classici cinesi. Attraverso questo processo di lettura e scrittura del kanbun, si sviluppa una consapevolezza di sé all'interno della storia” (2021:83). La varietà di situazioni pubbliche del dominio linguistico scritto che consideriamo “alto” (i processi, le orazioni, la divulgazione scientifica, le dichiarazioni di guerra, l'introduzione ai banchetti, la redazione delle cronache) avevano ingranato gli elementi del *benreitai* nella coscienza dei fruitori di letteratura sinitica e li avevano riempiti di pregnanza semantica e pragmatica, sebbene essa non fosse presente negli stessi. Ma anche nella letteratura “bassa” o di massa, come le raccolte di *setsuwa* e i romanzi popolarizzati, anche se la fruizione era decisamente più leggera e meno seria per i lettori, questa continua riflessione li spinge a confrontarsi con un passato pieno di conoscenza accuratamente occultata dagli antichi per mezzo di espedienti manovrabili solo dagli iniziati allo studio delle belle lettere. La scelta nei contenuti delle opere sinitiche, come in tutti i campi con bassa autonomia, era spesso soggetta a censure e solo mediante ibridazioni con istanze vernacolari – come quella fra il kanshi e il waka che porta alla formazione del *kudaishi*, la dimensione storico-identitaria veniva trasmessa attraverso di esse.

Sostengo quindi che fosse lo stile a fare da veicolo per la legittimazione dei generi, non viceversa. Ce lo testimoniano sia la meticolosità nelle descrizioni metalinguistiche documentate non appena il Giappone ha avuto la possibilità materiale di ottenere informazioni sulla doxa del campo della composizione cinese e la celerità con cui esse vengono adattate per lasciare spazio al vernacolo: come segnalato in *Bunkyō hifuron*, uno poteva intraprendere la stesura di un pezzo di prosa o poesia solo una volta compresi tutti i meccanismi interni allo stile. La scelta del genere era legata esclusivamente ad un'ottica utilitaria. Non esisteva "arte per l'arte". Quindi, a far scaturire questo confronto fra il sé e la propria cultura di riferimento, non era tanto il contenuto o l'aspetto grafico, ma la familiarità con gli stilemi legittimati, simbolo del picco della cultura comunicativa. Attraverso di essi, il lettore giapponese poteva percepire dal testo, il significante, la propria superiorità artistica ed "essenziale", anche senza che il significato lo rendesse ovvio. A loro volta, i critici cinesi hanno provato a riappropriarsi della legittimazione del pianwen insistendo sull'incomunicabilità della sua superiorità, per giustificare l'in apparenza inspiegabile successo, ma anche per proteggerlo calunnie dei suoi detrattori e dalla sua perdita di popolarità a partire dal XVIII secolo. Le identità "cinese" e "giapponese" sono quindi certamente definite da un contrasto di elementi differenti percepiti come autoctoni, ma anche dall'interpretazione alterizzante del medesimo elemento: il patrimonio storico, bellico, epico e mitologico del sinitico non può essere trapiantato dal cronotopo "cinese", questo lo sapevano anche i giapponesi che tentavano di sostituire questa identità sgradita con l'appellativo "*Zhongguo*", "*Tang*" o "*Morokoshi*". La patria dei classici era sempre la Cina. Il campo di battaglia di *Sanguo yanyi* era sempre stato e sarebbe rimasto in Cina. I grandi poeti e gli autori illustri della corte Tang-Song erano sempre e comunque "cinesi". Ma lo stile parallelo esisteva in Giappone in maniera ugualmente valida e legittimata quanto lo era in Cina e, come abbiamo visto, veniva utilizzato dai giapponesi come strumento di auto-identificazione e celebrazione della propria unicità e superiorità sul piano storico e artistico. Non per nulla, gli sforzi sul piano educativo dell'inizio del periodo Meiji saranno interamente focalizzati a rendere i sudditi consapevoli di ciò, ma soprattutto i paesi stranieri, in particolare gli altri ex-membri della Sinosfera e le potenze occidentali: il Giappone puntava a diventare il paese del sinitico attraverso l'uso mirato del parallelismo.

6.3 Individuo, società e cultura di riferimento: il parallelismo come veicolo del cambiamento socio-politico

Possiamo quindi definire la prosa parallela uno strumento di propaganda imperialista, colonialista e razzializzante? Abbiamo visto come in base ai cambi nella fonte della legittimazione avvenuti durante i secoli, l'identità del fruitore e compositore di prosa sinitica si modificasse e una nuova narrativa venisse applicata a livello innanzitutto individuale. Secondo un'interpretazione dei

Classici, il solo atto di comporre parallelismi era dimostrazione pratica di alta levatura morale. Possiamo dire che il saggio non potesse mai prescindere dal saper riconoscere ed apprezzare lo stile parallelo. L'esame di composizione era, prima di un'occasione per fare carriera nella politica, una delle occasioni che obbligavano l'individuo ad inserirsi nella storia per effettuare un cambiamento sociale o politico: redigere leggi ed editti, celebrare il sovrano corrente e difenderlo dalle calunnie, vagliare candidati inadeguati, portare alla luce problemi nella società e soprattutto suggerire proposte per risolverli ed ultimamente migliorarla. L'aggregazione di individui con questo stesso obiettivo (non necessariamente appartenenti alla stessa fazione o allineamento politico) era stata presa in considerazione anche da Kūkai nei suoi contributi all'opera, sostenendo nell'introduzione che la composizione potesse servire a chiunque per regolare tutti i rapporti interpersonali e sociali grazie alle virtù confuciane e buddhiste. Ciò era reso possibile solo attraverso l'uso sapiente della tecnica del parallelismo. Questa prima concezione di classe, in un mondo ancora dominato dal paradigma del clan o della famiglia come quello del Giappone del XVIII-IX fu rivoluzionaria. Con la perdita del carattere esoterico del kanbun, l'esposizione alle nomi del campo cinese trasmesse con i manuali e soprattutto l'uso del kundoku come strumento educativo e compositivo, la coscienza di una classe dei *bunjin* viene solidificata dimostrando come l'apprendimento della composizione portasse allo sviluppo di una sensibilità che doveva rimanere esclusiva: per il principio della competizione opportunistica, non tutti potevano entrare a fare parte di questa élite di letterati-amministratori. Anche quando la corte centralizzata crollò ed il collante fisico di questa classe venne meno nel periodo Kamakura, la conversione in wabun degli stilemi legittimati e la spiegazione delle allusioni fece sì che anche la classe dei *bushi* potesse identificarsi con i valori neoconfuciani (e buddhisti) a partire dalla giovane età ed utilizzandoli anche nelle situazioni di vita quotidiana. È interessante notare come in Giappone all'aumento dei fruitori non corrisponda quello dei compositori di prosa sinica: i materiali di studio diventano sempre più accessibili, ma con essi non aumenta la proporzione di detentori di capitale sociale, economico o simbolico. La limitata mobilità sociale di periodo Tokugawa aveva fatto sì che gran parte della popolazione urbana avesse accesso alla cultura sinica e contribuisse comunque alla società attraverso l'apprendimento della storia, della geografia e della filosofia, ma in maniera più microscopica. Dopotutto, riviste come Kankara Taiko erano pensate per un consumo privato, ma i piccoli commercianti, artigiani, ex-samurai, etc. potevano ricavarvi una rappresentazione universale dei valori e dei doveri universali da poi interpretare in base propria classe sociale. La componente unitaria, come ho spiegato prima, inglobava potenzialmente tutti coloro che tacitamente aderivano al sistema culturale di riferimento sinico, anche senza per forza partecipare attivamente alla vita politica o creativa. Con l'aumento dell'alfabetizzazione, andava a coprire gran parte dei residenti sul territorio giapponese, cercando di includere anche coloro che non aderivano a

quel sistema di potere e quindi rappresentavano un pericolo ideologico. Come sostiene Ueda, la “guerra razziale” del periodo Meiji (2021:20) era pienamente giustificata dal sistema di potere legato alla supremazia della cultura di riferimento “giapponese” – superiore a quella “cinese”, “coreana”, “vietnamita” e “delle Ryukyu”, e veicolata da espedienti non contenutistici come lo stile parallelo. Tenendo conto di tutti i cambiamenti dell’ autorità del campo e nell’ habitus dei compositori avvenuti sin dall’ importazione dello stile dalla Cina e dalla Corea, se lo considerassimo come uno dei tanti ingranaggi che hanno permesso agli ideali nazionalisti e razzializzanti di prosperare a fine Ottocento-inizio Novecento in Giappone, a che fase del suo sviluppo possiamo far risalire la nascita di questa strumentalizzazione dell’ espediente retorico? Anche tornando indietro alle sue origini prima degli Han e dell’ esame civile, la stesura e la modifica del corpus dei Classici seguiva comunque criteri associati alla sfera religiosa, che già aveva istituito un campo di potere con nomoi poi integrate nella doxa della composizione. Possiamo quindi dire che questa deriva autoritaria nell’ età moderna fosse destinata ad accadere per via della “natura” del *pianwen*? Ciò equivarrebbe ad apporre un giudizio all’ insegna del manicheismo, attribuendo colpe e ricadendo nel binarismo vittima-oppressore. Ho specificato come i cortigiani Tang e Song che componevano in pianwen per ottenere capitale sotto forma di cariche e prestigio simbolico lo facessero in maniera subalterna all’ istituzione imperiale, ma questo si può applicare anche fino a dopo il XIX secolo; i compositori e i fruitori non possono attivamente modificare le nomoi, a meno che l’ autorità non minacci di redistribuire il capitale, ma ogni loro presa di posizione nel campo è strettamente sorvegliata affinché possa avvenire una retribuzione immediata, anche quando il gap fra compositori e semplici consumatori si allarga. Non possiamo quindi definire i compositori di sinitico né come vittime, né come oppressori in nome della *theory* e della cancellazione delle disuguaglianze. Allo stesso modo, la ricerca attorno alle dinamiche di potere veicolate dallo stile parallelo ci aiuta a comprendere le ragioni dietro il risultato concreto, la scrittura dei pezzi in prosa – la prosodia, le allusioni, i parallelismi, attraverso una componente teorica fissa: non possiamo valutare individualmente queste istanze testuali senza una base critica. Considerando che la cultura di riferimento è ancora oggi insegnata nelle scuole, fa da base per adattamenti su vari media ed è parte integrante dell’ identità “giapponese” e “cinese”, tralasciare il ruolo del parallelismo come facilitatore dell’ azione socio-politica non ci avrebbe portato ad averne un’ immagine completa e credibile della sua influenza a livello macro e microscopico – appunto, sugli individui, sulla loro società e sul loro approccio alla definizione della loro identità storica e culturale.

6.4 Limiti e sviluppi futuri della ricerca

Questo approccio “a vista aerea” alla ricerca sugli stili tradizionali di composizione mi ha costretta a tralasciare istanze meno rappresentative di come lo stile propugnasse il cambiamento a

livello socio-politico e culturale. Queste istanze minori non vanno tuttavia scartate nel caso in cui si voglia osservare cambiamenti nel campo di produzione della prosa sinitica in un lasso di tempo più ristretto. Per esempio, oltre ai classici confuciani, anche nella letteratura daoista pre-Han vi è un uso massiccio di parallelismi e vi sono delle riflessioni, seppur indirette, sulla prosa ornata. Per esempio, un passaggio nel capitolo “*Xiaoyao you*” 逍遙遊 (Il piacere nell’agio imperturbato) dello Zhuangzi afferma che per apprezzare la prosa ornata (*wenzhang* 文章) non basti solo non essere ciechi – ossia capaci di leggere e riconoscere i caratteri, ma sia necessario un qualcosa in più oltre la capacità fisiologica umana (Zhuangzi, GRZLM:30). Questo “qualcosa in più” corrisponde proprio all’essenza, definita in termini più metafisici. Oltre ai testi religiosi, ho elencato nel primo capitolo una serie di prefazioni, lamenti e rapsodie che combinano tutti e tre gli aspetti del *benreitai*, rappresentando il culmine con *Tengwangge xu*. Come ho già spiegato però, ognuna di esse ha caratteristiche particolari dovute all’habitus del loro autore, la circostanza di legittimazione ed il loro uso degli espedienti per ottenerla: io ho voluto mostrare la varietà di generi socialmente impegnati per i quali gli espedienti erano utilizzati per una visione a trecentosessanta gradi. Ma uno studio approfondito sul singolo genere – per esempio, il ruolo del parallelismo nella prefazione ai componimenti poetici, in un periodo di tempo circoscritto – come l’VIII-IX secolo, potrebbe rivelare cambiamenti più sottili ma non meno importanti nella storia complessiva della pragmatica dello stile. Lo stesso ragionamento si può applicare anche nell’ambito giuridico e legislativo, analizzandone il ruolo nell’amministrazione dello stato ma senza dimenticare l’eteronomia che caratterizzava anche il campo della politica. Il processo di stesura – non potremmo chiamarlo propriamente “composizione”, del corpus legislativo potrebbe far emergere anche altre somiglianze e differenze con la stesura di altri pezzi di prosa che inizialmente avremmo definito come apolitici: chi ha deciso di usare il *benreitai* per gli editti e le leggi? Che conseguenze aveva sul sistema giudiziario della Cina antica? La cultura sinitica ha ancora delle ripercussioni nel linguaggio legale e nell’atteggiamento degli studiosi del campo? La bassa autonomia del campo non rappresenta quindi un ostacolo nell’analisi critica bourdieriana, ma un punto di riflessione: i vari campi dai quali la doxa è influenzata offrono prospettive diverse su come funzionano le gerarchie interne ad ognuno di essi: quale autorità ha la priorità? Che negoziazioni ci sono state per ottenere capitale? La legittimazione è sempre stata ugualmente valida in tutti i campi? Per descrivere accuratamente questo fenomeno, ho osservato le differenti risposte ai cambiamenti nella distribuzione del capitale in Cina e Giappone. Ma, come ho chiarificato già nell’introduzione, ogni popolo della Sinosfera ha utilizzato la prosa ornata (o anche il *benreitai*) fino a che la lingua vernacolare non ha sviluppato un prestigio per entrare negli ambienti utili a contribuire al bene sociale. Differenti vicissitudini storiche hanno creato autorità locali con maggior influenza sui loro subalterni rispetto all’egemonia sinocentrica con il compito di incoraggiare l’uso del sinitico in nome della

civilizzazione e del progresso. Ho già accennato come il bilinguismo fra vernacolo locale e cinese in Vietnam avesse facilitato non solo la lettura e la composizione in sinitico e che i rapporti fra i due stati sono stati anche influenzati dall'occupazione cinese della parte settentrionale (Annam) fra l'VIII e il X secolo. La genesi della pratica del kundoku nasce dalla Corea, in cui l'élite regnante non condivideva molti aspetti in comune con l'habitus dei nobili giapponesi di periodo Nara. Oppure il caso dell'autore coreano Choi Chiwon, il quale intraprese una missione simile a quella di Kūkai per importare la doxa del campo della prosa sinitica nel regno di Silla. È tuttavia difficile offrire un quadro completo senza l'analisi testuale delle istanze prodotte, a cui non ho potuto provvedere in questa ricerca. Come già stabilito, sarebbe necessario allargare lo sguardo il più possibile nel campo degli area studies, coinvolgendo nella ricerca quanti più frammenti utili a completare il mosaico delle dinamiche alle quali ogni popolo era legato, più o meno intensamente. Questa analisi farà sicuramente emergere gerarchie basate su categorie non marcate anche quando non vi sono scambi diretti, come abbiamo visto nelle tensioni fra Giappone e Cina, per sollecitare il miglioramento era impossibile non modificare un'istanza "aliena" con una "autoctona": sostituire i kanji con il wabun, cambiare manuale di composizione preferendone uno più semplice, riscrivere un pezzo di prosa per renderlo più appetibile al pubblico. Dobbiamo però tenere a mente il ragionamento fatto nel paragrafo precedente: fino a quanto possiamo risalire prima di trovare la causa di questi giudizi senza noi stessi imporre uno sguardo accusatorio su queste manovre non esclusive di nessun popolo? Se poi volessimo superare anche la concezione di lingua vernacolare associata ad una nazione, dovremmo osservare anche gli alfabeti dei popoli che pur essendo stati parte della Sinosfera non hanno mai avuto un'identità nazionale specifica a loro assegnata. Questo a prescindere se il loro alfabeto fosse logografico o sillabico. Ho accennato al regno multietnico di Balhae discutendo del loro approccio alla composizione sinitica durante i banchetti, ma possiamo elencare anche quello dei Jurchen o Manchu e dei Kithan o Liao, che si sono sinicizzati con il tempo ed hanno avuto contatti floridi con altri popoli della Sinosfera: anche le loro lingue scritte contengono parallelismi? Possiamo, anche senza decifrarle, identificare pattern di antitesi raffinata ed intenzionale? Cosa possono dirci sui meccanismi della comunicazione ornata e sulle gerarchie di potere in questi regni?

Conclusione:

Questa mia ricerca non è che una goccia nell'oceano delle possibilità che l'analisi critica dell'antichità e della classicità può offrire. È certamente più semplice e meno faticoso lasciare ogni componimento nella sua bolla isolata, a cui potremmo assegnare una serie di categorie arbitrarie binarie per navigare fra la quantità di testi, generi e autori di prosa sinitica sparsi per tutti i periodi storici, fino ad oltre l'età moderna. Oltre alla facilità nel trasmettere essenze millenarie dal carattere vago, mistico ed

indescrivibile in campo educativo, ciò si presta perfettamente anche nell'incremento di *soft power* associato al mercato editoriale e all'ambiente accademico in generale. Non dimentichiamo inoltre che oltre agli influssi di capitale simbolico, il parallelismo e l'antitesi raffinata sono ancora oggi ampiamente remunerativi; tornando al mio esempio all'inizio dell'elaborato, pensiamo alla loro rilevanza perpetuata attraverso la vendita di biglietti d'auguri, decorazioni, commissioni di opere calligrafiche e la stesura (o la riproduzione) di messaggi pubblici che necessitano di essere trasmessi in prosa ornata per legittimare l'occasione ad essi associata (festività, celebrazioni, avanzamenti di carriera, etc.). Trovo opportuno ripetere che l'obiettivo di questo elaborato non è né di recidere la fonte della legittimazione del *benreitai*, né di screditarne gli utenti. Il mio obiettivo principale era quello di analizzare il paradosso della "naturalità" associata a questo stile tradizionale di composizione, dimostrando come le sue iterazioni fossero frutto di fenomeni tutt'altro che "naturali": non c'è nulla di "naturale" nella decisione arbitraria che due o più caratteri accostati l'uno all'altro in un verso dalle sillabe ridotte possano cambiare le sorti della politica di un intero paese, offrire legittimazione ad un sovrano o definire l'identità di un intero popolo. È però da questo tipo di realizzazioni che possiamo osservare quanti altri concetti oltre al *benreitai* siano perfettamente inseriti nelle nostre culture di riferimento e godano di questo appellativo di "naturalità": da ciò ci rendiamo conto di come essi sono stati sfruttati da coloro che avevano la formazione educativa adatta e hanno appreso l'arte di dominare i suoi dispositivi di legittimazione interni – come il parallelismo.

Bibliografia

Fonti secondarie

ABE Ryūichi, “Muromachi jidai izen ni okeru Gochū Kōgyō kōshōdenryū ni tsuite: Kiyohara ie kyūzō Kamakura shōbon kaigenshi chūbon wo chūshin toshite”. *Bulletin of the Shidō Bunko Insitute* 4, marzo 1965, pp. 1-85.

阿倍隆一「室町時代以前に於ける御注孝経講誦伝流について：清原家旧蔵鎌倉鈔本開元始注本を中心として」、*斯道文庫論集* 4、1965年3月、pp. 1-85.

ALLAN, Sarah. “On Shu 書 (Documents) and the Origin of the Shang Shu 尚書 (Ancient Documents) in Light of Recently Discovered Bamboo Slip Manuscripts.” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 75, no. 3, 2012, pp. 547-57.

ARIMA Manabu e KAWAZOE Shoji. *Fukuoka no Chimei*. Tokyo: Heibonsha. Chihō Shiryō Center, 2004.

有馬学 選・川添昭二 選『福岡の地名』、東京、平凡社、地方資料センター、2004年

ASTON, William George. *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*. The Japan Society, supplement 1, London, 1896.
[https://en.wikisource.org/wiki/Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697](https://en.wikisource.org/wiki/Nihongi:_Chronicles_of_Japan_from_the_Earliest_Times_to_A.D._697). Ultimo accesso: 27 maggio 2023.

BACCINI, Giulia. “La bellezza che porta all'eccesso (yin li 淫麗) Utilizzo e rilettura del giudizio critico di Yang Xiong nei confronti della poesia rapsodica durante il primo medioevo cinese (220-598).” *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale* [online]. Vol. 53 – Giugno 2017, pp. 235-256.

BAI, Huawen e MAIR, Victor H. "What is Pien-wen?" *Harvard Journal of Asiatic Studies* 44.2 (1984): 493-514.

BAILEY, Don Clifford. “Early Japanese Lexicography.” *Monumenta Nipponica*, vol. 16, no. 1/2, 1960, pp. 1-52.

BARTSCH, Shadi. “Roman Literature: Translation, Metaphor & Empire.” *Daedalus*, vol. 145, no. 2, 2016, pp. 30-39.

BENDER, Ross. “Emperor, Aristocracy, and the Ritsuryō State Court Politics in Nara.” In *Japan Emerging: Premodern History to 1850*. Westview Press, Philadelphia, 2012. pp.111-121.

BENDER, Ross. “The Hachiman Cult and the Dōkyō Incident.” *Monumenta Nipponica*, vol. 34, no. 2, 1979, pp. 125-53.

BODMAN, Richard W. *Poetics and Prosody in Early Mediaeval China a Study and Translation of Kūkai's Bunkyō Hifuron*. Melbourne & Basel: Quirin, 2020.

BORGEN, Robert. *Sugawara No Michizane and the Early Heian Court*. University of Hawaii Press, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Le regole dell'arte*. A cura di Anna Boschetti. Milano: il Saggiatore, 2013.

BRANNER, Prager David. “Tonal Prosody in Chinese Parallel Prose”. *Journal of the American Oriental Society*, Jan. - Mar., 2003, Vol. 123, No. 1, (Jan. - Mar., 2003), pp. 93-119.

BRONNER, Yigal e COX, Whitney. 'Sanskrit Poetics through Dandin's Looking Glass: An Alternative History', in Yigal Bronner (ed.), *A Lasting Vision: Dandin's Mirror in the World of Asian Letters* (New

York, 2023; online edn, Oxford Academic, 23 Mar. 2023), <https://doi.org/10.1093/oso/9780197642924.003.0006>, Ultimo accesso: 27 maggio 2023.

BROWNLEE, John. "Jikkinshō. A Miscellany of Ten Maxims." *Monumenta Nipponica*, vol. 29, no. 2, 1974, pp. 121–61.

BURNS, Susan. "The Kokugaku (Native Studies) School." in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2009 edition (digital), 2007. <https://plato.stanford.edu/Archives/spr2009/entries/kokugaku-school/>. Ultimo accesso: 2 giugno 2023.

CAI Deli 蔡德莉. "Shi bijiao 'Pianti wenchao' yu 'Pianwen leizuan' 試比較《駢體文鈔》與《駢文類纂》 (Tentativo di comparazione fra 'Pianti wenchao' e 'Pianwen leizuan'). *Chifeng Xueyuan Xuebao* (Hanwen zhexue shehui kexue ban), 2011 (12). Ultimo accesso: 15 febbraio 2023.

CALVETTI, Paolo. "Introduzione alla storia della lingua giapponese". Napoli: Istituto Universitario Orientale-Dipartimento di Studi Asiatici, XI. 1999.

CHANG, Kun, "Ancient Chinese phonology and the Ch'ieh-yün", *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, 10 (2): 61–82. 1974.

CHENG, Sudong 程苏东. "Zai lun 'Shisanjing' de xingcheng yu 'Shisanjing zhushu' de jieji" 《再论“十三经”的形成与〈十三经注疏〉的结集》 (Ulteriore discussione sulla formazione dei Tredici Classici e sulla compilazione dei "Tredici Classici annotate"). in *Guoxue yanjiu*. vol. 25, pp. 257-299, Beijing University Press, 2010.

CLEMENTS, Rebekah. *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*. Cambridge University Press, 2015.

CUDDON, John Anthony. *A dictionary of literary terms and literary theory*, Wiley-Blackwell, 5th edition, 2013.

DENECKE, Wiebke. *Classical World Literatures Sino-Japanese and Greco-Roman Comparisons*. Oxford University Press, 2014.

DENECKE, Wiebke. "Topic Poetry Is All Ours": Poetic Composition on Chinese Lines in Early Heian Japan". *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 67, pp. 1-49, 2007.

DENECKE, Wiebke. "Obsessions with the Sino-Japanese Polarity in Japanese Literature." *China Review International*, vol. 14, no. 2, 2007, pp. 360–68.

DUTHIE, Torquil. *Man'yōshū and the Imperial Imagination in Early Japan*. Boston: BRILL, 2014.

EBREY, Patricia Buckley. *The Cambridge Illustrated History of China* (2nd ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ELMAN, Benjamin A. *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China*. University of California Press, Oakland. 2000.

ENDŌ Yoshimoto. *Kunten shiryō to kuntengo no kenkyū Kaitōban*. Kyoto: Rinsen Shoten, 1981.
遠藤嘉基 『訓点資料と訓点語の研究』、京都、臨川書店、1981年。

EVANS, Richard L. S. "Chrysoloras' Greek: The Pedagogy of Cultural Transformation." *American Classical League Newsletter of the Texas Classical Association*, Houston, gennaio 2003, pp. 20-3.

FENG, Shengli e HENSON, Ash. "Parallel Prose and Spatiotemporal Freedom: A Case for Creative Syntax in "Wucheng Fu." *Journal of Chinese Literature and Culture* (2015) 2 (2): pp. 444–480.

- FUNG, Yu-Lan e BODDE, Derk. "The Rise of Neo-Confucianism and Its Borrowings From Buddhism and Taoism." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 7, no. 2, 1942, pp. 89–125.
- GARFIELD, Jay L., 'Buddhist Ethics as Moral Phenomenology', *Buddhist Ethics: A Philosophical Exploration*, New York, 2021; online edn, Oxford Academic, 23 Dec. 2021, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190907631.003.0003>, Ultimo accesso: 30 marzo 2023.
- GERLINI, Edoardo. *The Heian Court Poetry as World Literature From the Point of View of Early Italian Poetry*. Firenze University Press, 2014.
- GONG Mindi 龔敏迪. "Wenxue tanyuan" jie "Feng qiao ye bo" 【文學探源】 解〈楓橋夜泊〉 (Interpretazione letteraria approfondita per svelare "Una notte al ponte degli aceri"). *The Merit Times*, 24 gennaio 2022. <https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=727780>. Ultimo accesso: 18 marzo 2023.
- GORDON, Peter. 'Language and Consciousness', in *Encyclopedia of Consciousness*, Academic Press. New York, 2009, pp. 447-59.
- GOREE, Robert. "The Culture of Travel in Edo-Period Japan." *Oxford Research Encyclopedia of Asian History*. 19. Oxford University Press. <https://oxfordre.com/asianhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-72>. Ultimo accesso: 18 giugno 2023.
- GUANG, Xing. "Buddhist Impact on Chinese Culture." *Asian Philosophy*, 2013, 23:4, <https://philpapers.org/rec/GUABIO>, pp. 305-322. Ultimo accesso: 22 febbraio 2023.
- HAN, Jianghua. "Conceptual Blending Analysis of Diangu (典故 Classic Allusions) As Metaphor in A Dream of Red Mansions". *Manusya: Journal of Humanities* 21.2 (2018): 52-71.
- HANNAS, William C. *Asia's Orthographic Dilemma*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- HARGETT, James M. "Clearing the Apertures and Getting in Tune: The Hainan Exile of Su Shi (1037-1101)." *Journal of Song-Yuan Studies*, no. 30, 2000, pp. 141–67.
- HARRISON, Simon P. 'On the Limits of the Comparative Method' in *The Handbook of Historical Linguistics*, Blackwell Publishing, 2003, pp. 213-243.
- HIGASHI Hidetoshi 東英壽. *Fugu yu Chuangxin: Ouyang Xiu Sanwen yu Guwen Fuxing* 復古與創新：歐陽修散文與古文復興 (Restauro dell'antichità e innovazione: la prosa di Ouyang Xiu e la rinascita della letteratura antica) Shanghai Guji Chubanshe, 2013.
- HINATA Kazumasa. "Genji Monogatari to Heian kizoku to seikatsu to bunka ni tsuite no kenkyū – Kizoku no ichinichi seikatsu ni tsuite". *Memoirs of the Institute of Cultural Sciences of Meiji University* 54, 31 marzo 2004, pp. 415-34.
日向一雅「源氏物語と平安貴族と生活と文化についての研究-貴族の一日生活について」、明治大学人文科学研究所紀要 54、2004年03月31日、 pp. 415-434.
- HÉRAIL, Francine. "Poetry composition session at Heian Court." *Dai 20 kai Nihon bungaku kenkyū shūkai kōen*, 8 novembre 1996.
- HISAKI Yukio. "Daigakuryō oboegaki." *Yokohama Kokuritsu Daigaku Kyōiku Kiyō*, 18, pp. 102-118. 30 novembre 1978.
久木幸男「大学寮覚書」、横浜国立大学教育紀要 18、1978年11月30日、 pp. 102-118.
- HISAKI Yukio. "Daigakuryō oboegaki: Kō Meishi shi no hihan ni kotaeru." *Yokohama Kokuritsu Daigaku Kyōiku Kiyō*, 27, pp. 89-106. 31 ottobre 1987.

久木幸男「続大学寮覚書：高明士氏の批判に答える」、横浜国立大学教育紀要 27, 1987 年 10 月 31 日、pp. 89-106.

HO, Norman P. "Understanding Traditional Chinese Law in Practice: The Implementation of Criminal Law in the Tang Dynasty (618-907 AD)". *UCLA Pacific Basin Law Journal*, 32(2), 2015. <https://escholarship.org/uc/item/6vq6808n>. Ultimo accesso: 22 febbraio 2023.

HON, Tze-ki. "Ermetism, sagehood, and public service: the Zhouyi Kouyi of Hu Yuan." *Monumenta Serica*, vol. 48, 2000, pp. 67-92.

HÜRTER, Jens. "The Fountainhead of All Learned Tradition: Liu Shipei's Treatise on the Official Scribe and Its Significance for Chinese Culture." *Oriens Extremus*, vol. 44, 2003, pp. 43-50.

HUTERS, Theodore. "A New Way of Writing: The Possibilities for Literature in Late Qing China, 1895-1908." *Modern China*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 243-76.

ICHIKO Teiji. "Chūsei no bungaku". A cura di Ichiko Teiji e Noma Kōshin, in *Nihon Koten Bungaku Daijiten*. Vol. 4. Tokyo: Iwanami Shoten. 1983.

市古貞次「中世の文学」、市古貞次 選・野間光辰 選、日本古典文学大辞典 第4巻、東京、岩波書店、1983年。

JIE, Andi. "As China Ages, Beijing Turns to Morality Tales to Spur Filial Devotion." *New York Times*, 8 settembre 2012. <https://cn.nytimes.com/china/20120908/c08parents/dual>. Ultimo accesso: 30 marzo 2023.

KAJI Tetsuo. "Bunkyō Hifuron Gaisetsu". *Hikyō Kenkyū* Vol. 26, 1927, pp. 76-85.
加地哲定「文鏡秘府論概説」、密教研究 26 巻、1927 年、pp. 76-85.

KALLIO, Jyrki. "Reading Between the Lines of a Classical Chinese Prose Anthology: Guwen Guanzhi As a Subtle Challenge to State Orthodoxy". 2021. *The Journal of the European Association for Chinese Studies*, vol. 1, dicembre. 2022, pp. 59-87.

KAMEI-DYCHE, Andrew T. "Japanese Intellectual Exchange with China & Korea During the Edo Period." *Ancient History of Asian Countries*, 4. Japan Spotlight, 29 ottobre 2019.

KAMEI-DYCHE, Andrew T. "The History of Books and Print Culture in Japan: The State of the Discipline." *Book History*, vol. 14, 2011, pp. 270-304.

KANG, Etsuko H. *Diplomacy and Ideology in Japanese-Korean Relations: from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Palgrave MacMillan, New York, 1997.

KAUÊ, Otávio Metzger. "O Declínio E Queda Dos Soga." *Afro-Ásia* 66. 2022, pp. 13-44.

KEENAN, Barry C. "Neo-Confucian Education." *Neo-Confucian Self-Cultivation*, University of Hawai'i Press, 2011, pp. 20-34.

KEENE, Donald. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt. 1999.

KHASANOVA, Feruza. "On the issue of the chronology of the history of baihua language" *Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences*, vol. 1, no. Special Issue 1, 2021, pp. 200-216.

KIN, Bunkyō. *Literary Sinitic and East Asia: A Cultural Sphere of Vernacular Reading*. A cura di Ross King, Brill, Leden, 2021.

KNECHTGES, David R. "The Wenxuan Tradition in China and Abroad." Rao Zongyi Guoxueyuan yuankan di 2 qi, Marzo 2015, pp. 207-38.

KOBAYASHI Yoshinori. *Heian Kamakura jidai ni okeru kanseki kundoku no kokugoshiteki kenkyū*. Tokyo: Tokyo Daigaku shuppankai 45 (4), Meiji Shoin, 1968, pp. 134-138.

小林『平安鎌倉時代における漢籍訓読の国語史的研究』、東京、東京大学国語国文学会 編 45 (4), 明治書院、1968 年、pp. 134-138.

KOMATSU, Kuniaki, et al. *Writings of Nichiren Shōnin: Doctrine 1*. Japan Nichiren Shū Overseas Propagation Promotion Association, 2003.

KORNICKI, Peter Francis. "Unsuitable Books for Women? 'Genji Monogatari' and 'Ise Monogatari' in Late Seventeenth-Century Japan." *Monumenta Nipponica*, vol. 60, no. 2, 2005, pp. 147-93.

KORNICKI, Peter Francis. *Languages, Scripts, and Chinese Texts in East Asia*, Oxford University Press, 2018.

KORNICKI, Peter Francis. *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Leiden, Boston, and Cologne: Brill, 1998; paperback ed., Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

KOSUKEGAWA Teiji. "Kotoba no gimon: kanbun no kundoku wa itsu kara hajimemashita ka." *Kotoba Kenkyūkan* 84. 29 luglio 2019. <https://kotobaken.jp/qa/yokuaru/qa-84/>. Ultimo accesso: 3 giugno 2023.

小助川貞次「ことばの疑問 漢文の訓読はいつから始まりましたか」、ことば研究館 84、2019 年 7 月 29 日、(参照 2023 年 6 月 3 日)。

KRAMSCH, Claire J. *Language and Culture*. Oxford University Press, 1998. Ultimo accesso: 9 gennaio 2023.

KRISTENSEN, Randi Gray e CLAYCOMB, Ryan M. *Writing Against the Curriculum: Anti-Disciplinarity in the Writing and Cultural Studies Classroom*. Lexington Books, 2009.

KUDŌ Shigenori. "Heiancho kanshibun ni okeru engo kakekotoba-teki hyogen." In *Chuko bungaku to kanbungaku* 1, vol. 3 of *Wakan hikaku bungaku sasho*, edited by Wakan Hikaku Bungakkai, Tokyo: Kyūko shoin, 1993, pp. 203-24.

工藤重矩「平安朝漢詩文における援護掛詞的表現」、中古文学と漢文学 1、和漢比較文学叢書 卷 3 和漢比較文学会 編、東京、波古書院、1993 年、pp. 203-24.

KWONG, Kin Hung. "A Survey and Discussion on 'Harmonizing the Four Tones, Expelling the Eight Defects' in the Examination Fu of the Tang Dynasty." *Journal of Oriental Studies*, vol. 47, no. 2, 2014, pp. 37-51.

LEE, Thomas H. C. "Imagining the Chinese Examination System: Historical Nature and Modern Usefulness." *China Review International*, vol. 13, no. 1, 2006, pp. 1-12.

LEECH, Geoffrey Neil. *Principles of Pragmatics*. Longman Linguistics Library, Londra: Routledge, 2016.

LEI Shujuan 雷淑娟. "Yongdian de yiyi: wenbenjian de zaoyu." 用典的意义:文本间的遭遇 (Il significato dell'allusione: incontro con i testi). *Xiuci Xuexi* (4) 5-6, 2002.

LI Yifei 李一飛. *Yang Yi nianpu* 楊億年譜 (Vita e opera di Yang Yi), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 2002.

- LIN, Hang. "Printed as Handwritten: The Importance of Calligraphy in Printing in Late Ming China". *The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series 1*, gennaio 2015, pp. 51–76.
- LIU Jiajia 刘佳佳. "Qingdai de Jiangnan pianwen." 清代的江南骈文 (Il pianwen nel Jiangnan durante la dinastia Qing). *Zhonghua dushu bao, Tsinghua News*, 6 maggio 2018. http://m.xinhuanet.com/book/2018-05/06/c_129864151.htm Ultimo accesso: 31 maggio 2023.
- LUO Hongkai 駱鴻凱. *Wenxuan xue 文選学* (Lo studio del Wenxuan). *Zhonghua Shuju*, Pechino, 2015.
- LURIE, David B. *Realms of Literacy Early Japan and the history of writing*, Harvard University Press, 2011.
- MAIR, Victor H. e BEREZKIN Rostislav, "Buddhist Narrative Literature in China", in: Brill's Encyclopedia of Buddhism Online, Editor-in-Chief: Consulting Editors: Jonathan A. Silk, Oskar von Hinüber, Vincent Eltschinger. http://dx.doi.org/10.1163/2467-9666_enbo_COM_0048. Ultimo accesso: 25 marzo 2023.
- MAIR, Victor H. *The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1994.
- MAISANO, Riccardo e ROLLO, Antonio (a cura di), "Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente.", *Atti del Convegno Internazionale* (Napoli 26-29 giugno 1997), Napoli, 2002.
- MARRA, Michele. "The Development of Mappo Thought in Japan (I)." *Japanese Journal of Religious Studies* 15/1, 1988.
- MATSUURA, Akira. "Imports and Exports of Books by Chinese Junks in the Edo Period". *Copper in the Early Modern Sino-Japanese Trade*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2016. https://doi.org/10.1163/9789004304512_009 Web.
- MATTHIAE, Claudia. "La riflessione metalinguistica nei manuali d'italiano L2: case study." *Italiano LinguaDue*, vol. 4 n. 1, 2012, pp. 343-51.
- MAYANAGI, Makoto. "The import and reprinting of Chinese medical books during the Edo period." *Nihon tōyō igakikai Kantō Kōshin Etsushibu Ibaraki ken bu kyōiku kōenkai*, 1998. <https://square.umin.ac.jp/mayanagi/paper02/netherlandsEng.htm>. Ultimo accesso: 4 giugno 2023.
- MCNAIR, Amy. "Public Values in Calligraphy and Orthography in the Tang Dynasty." *Monumenta Serica*, 1995, Vol. 43 (1995), pp. 263-278.
- MESHERYAKOV, Alexander N. "On the Quantity of Written Data Produced by the 'Ritsuryō' State." *Japan Review*, no. 15, 2003, pp. 187–99.
- MINGUZZI, Dario. "Sinitic Poetry in Early Heian Japan: Kidendō Literacy, Banquet Culture, and the Sugawara House." *Annali Di Ca' Foscari: Rivista Della Facoltà Di Lingue E Letterature Straniere Dell'Università Di Venezia*, Vol.57 (1), 2021.
- MISHRA, Vatsala e POLCUMPALLY, Arun Teja. "Understanding Chinese media censorship: From Ming to Jinping." *Observer Research Foundation Online*, https://www.orfonline.org/expert-speak/understanding-chinese-media-censorship-from-ming-to-jinping/#_ftnref1 14 febbraio 2021. Ultimo accesso: 30 maggio 2023.
- MIYAKE, Toshio. *Mostri Del Giappone. Narrative, Figure, Egemonie Della Dis-locazione Identitaria*. Edizioni Ca' Foscari - Digital, 2014.

- MURCK, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China: The Subtle Art of Dissent*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute, 2000.
- NAGY, Gregory, "The Crisis of Performance," in: *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice* (ed. J. Bender and D.E. Wellbery; Stanford 1990), pp. 43–59.
- NAKADA Norio. *Kotenbon no kokugogakuteki kenkyū Kaiteiban Sōronhen*. Bensei Shuppan, Tokyo, 1979.
中田祝夫『古点本の国語学的研究 改訂版 総論篇』、東京、勉誠出版、1979年。
- NAKAI Wildman, Kate. "The Naturalization of Confucianism in Tokugawa Japan: The Problem of Sinocentrism." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Jun., 1980, Vol. 40, No. 1, pp. 157-199.
- NAN Fan 南帆. "Wenlei yu sanwen" 文类与散文 (Lettere e prosa). *Wenxue pinglun* 4, 1994, pp. 89-98.
- NUSCA, Marianna. "Alterizzazione: perché abbiamo bisogno di creare l'altro?". *Ultima Voce*. 18 settembre 2020. <https://www.ultimavoce.it/alterizzazione/>. Ultimo accesso: 4 maggio 2023.
- ÔKI, Yasushi e ÔTSUKA, Hidekata. "Chinese colloquial novels in Japan mainly during the Edo Period 1603–1867". In *Literary Migrations: Traditional Chinese Fiction in Asia (17th-20th Centuries)*, edited by Claudine Salmon, Singapore: ISEAS Publishing, 2013, pp. 73-90.
- OWEN, Stephen. "How Did Buddhism Matter in Tang Poetry?" *T'oung Pao*, vol. 103, no. 4–5, 2017, pp. 388–406.
- PAOLUCCI, Gabriella. "L'impegno della ragione sociologica contro le maschere del dominio." *Quaderni di Sociologia* (29) 2002, pp. 151-161.
- QIAN, Jin. "Formation Of The Xikun Style Poetry". [Tesi di master] Relatore: Donald E. Gjerston. Correlatore: Alvin Cohen. Department of Chinese, University of Massachusetts Amherst, 2009. <https://scholarworks.umass.edu/theses/249/>. Ultimo accesso: 16 marzo 2023.
- QIU Liling 邱立玲. "Tang Zhiyan" Shiliao Jiazhi Tanwei" 《唐摭言》史料价值探微 (Indagine sul valore dei dati storici nel Tang Zhiyan), [Tesi di master] Relatore: Zhang Guye, Department of Chinese Literature, Jilin University, 2005.
- RABINOVITCH, Judith N. e BRADSTOCK, Timothy R. *No Moonlight in My Cup Sinitic Poetry (Kanshi) from the Japanese Court, Eighth to the Twelfth Centuries*. Leiden, The Netherlands: Brill, 21 Jan. 2019.
- RAICICH, Marino. "Gli sudi classici nell'Ottocento." *Belfagor*, vol. 19, no. 2, 1964, pp. 229–34.
- ROLLO, Antonio. *Gli Erotemata tra Crisolora e Guarino*, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina, 2012.
- ROTHSCHILD, Harry N. *Emperor Wu Zhao and Her Pantheon of Devis, Divinities, and Dynastic Mothers*. Columbia University Press, 2015.
- SAITÔ, Mareshi. *Kanbunmyaku The Literary Sinitic Context and the Birth of Modern Japanese Language and Literature*, Brill, 2021.
- SCHOENBERGER, Casey. "The Sound and Sense of Chinese Poetry. Special number of the *Journal of Chinese Literature and Culture* (2.2; November 2015)" di Zong-qi Cai [Recensione], *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 38, 2016, pp. 182–88.

- SEELEY, Christopher. *A History of Writing in Japan*. University of Hawaii Press, 2000.
- SELA, Ori e ZHANG, Xue. "Philology and Science in Imperial China". Oxford Bibliographies, DOI: 10.1093/OBO/9780199920082-0201, 29 novembre 2022. Ultimo accesso: 29 maggio 2023.
- SHANG, Yongliang. "The Study of Han Yu's Two Exiles to South China and his Poetic Writings on the Way to the Places of Exile". *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*, 2023, 60(2): 64-73.
- SHEN, Zhongwei. "Old Mandarin: The Zhongyuan Yinyun 中原音韻." *A Phonological History of Chinese*. Cambridge: Cambridge UP, 2020. 262-93.
- SPELLER, John R. W. "Literature and Cultural Politics". In *Bourdieu and Literature*. By Speller. Cambridge: Open Book Publishers, 2011. Web. <http://books.openedition.org/obp/484>. Ultimo accesso: 8 giugno 2023.
- SKONICKI, Douglas. "'Guwen' Lineage Discourse in the Northern Song." *Journal of Song-Yuan Studies*, vol. 44, 2014, pp. 1-32.
- SOGA Masahiko. "Kyōiku no rekishiteki hatten to sono kōzō ni kan suru kōsatsu Yōroppa to Nihon no shirei wo chūshin ni." *Okayama Rika Daigaku Kiyō*, dai 45 go B, 2009, pp 71-81.
曾我雅比兒「教育の歴史的発展とその構造に関する考察ヨーロッパと日本の指令を中心に」、岡山理科大学紀要第45号B、2009年、pp. 71-81.
- STEININGER, Brian. *Chinese Literary Forms in Heian Japan Poetics and Practice*. Harvard University Press, 2017.
- STURTEVANT, E. H. "Harmony and Clash of Accent and Ictus in the Latin Hexameter." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 54, 1923, pp. 51-73.
- TANAKA Naoko. "Tsūzoku Sangoshi shiron." *Gunki Katarimono Kenkyūkai 347 kai reikai*, 2002.
田中尚子「通俗三国志試論」、軍記語物研究会347回例会、2002年。
- TEISER, Stephen F., and FRANCISCUS, Verellen. "Buddhism, Daoism, and Chinese Religion." *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 20, 2011, pp. 1-12.
- TIWALD, Justin, "Song-Ming Confucianism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.).
- TOLLINI, Aldo. *Lineamenti di storia della lingua giapponese*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2001.
- TRUBNIKOVA, N.N. "Once again about the "Miraculous Power of Waka Setsuwa Tales About Poets in the Jikkinshō." *Russian Japanology Review*, Vol. 2 (No. 2), 2019. pp. 66-91.
- UEDA, Atsuko. *Language, Nation, Race: Linguistic Reform in Meiji Japan (1868-1912)*. California University Press, Oakland, 2021.
- VANDERMEERSCH, Léon. "Les origines divinatoires de la tradition chinoise du parallélisme littéraire". *Extrême-Orient Extrême-Occident*, No. 11, Parallélisme et appariement des choses, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, pp. 11-33.
- VILLANI, Paolo. *Kojiki Un racconto di antichi eventi*. Mille Gru, Milano: Letteratura Universale Marsilio, 2006.
- VOVIN, Alexander. *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese*. Leden: Brill, 2020.

- WAKABAYASHI, Judy. "Translation in the East Asian Cultural Sphere." In *Asian Translation Traditions*. Manchester Northampton: St. Jerome, 2005, pp. 17-67.
- WANG, Hui. 'Modernity and 'Asia' in the Study of Chinese History,' in *Across cultural borders: historiography in global perspective*, Rowman & Littlefield, 2002, pp. 309-35.
- WANG, Ning. "Confronting Western Influence: Rethinking Chinese Literature of the New Period." *New Literary History*, vol. 24, no. 4, 1993, pp. 905–26.
- WANG, Shuizhao. "Wenhua: A crucial academic resource for Chinese classical criticism." Higher Education Press and Springer-Verlag, 2008, pp. 350-63. Ultimo accesso: 28 febbraio 2023.
- WEI, Wei e HUANG, Chengxiang. "The Spread and Reception of the Romance of the "Three Kingdoms" in Japan from the "Three Kingdoms" by Yoshikawa Eiji." *Modern Linguistics*, Vol. 10 No. 02 (2022), 10.12677/ML.2022.102033. Ultimo accesso: 28 febbraio 2023.
- WEINGARTEN, Oliver. "Intertextuality and memory in early Chinese writings: a case study from Huainanzi." *Early China*, vol. 42, 2019, pp. 201–236., doi:10.1017/eac.2019.4. Ultimo accesso: 28 marzo 2023.
- WEST, Andrew. "The Textual History of Sanguo Yanyi The Mao Zonggang Recension" in *The Textual History of Sanguo Yanyi*. BabelStone. <https://www.babelstone.co.uk/SanguoYanyi/TextualHistory/index.html>. Ultimo accesso: 6 marzo 2023.
- WONG, Kwok-Yiu. "Corruption and Legitimacy: on the Conundrum of Emperor Xuanzong's (R. 847-859) Government." *Monumenta Serica*, vol. 58, 2010, pp. 65–108.
- WONG, Kwok-Yiu. "The White Horse Massacre and Changing Literati Culture in Late-Tang and Five Dynasties China." *Asia Major*, vol. 23, no. 2, 2010, pp. 33–75.
- WRIGHT, Arthur F. "Buddhism and Chinese Culture: Phases of Interaction." *The Journal of Asian Studies*, vol. 17, no. 1, 1957, pp. 17–42.
- YAMAGISHI Tokuhei. *Yamagishi Tokuhei chosakushū 1 Nihon kanbungaku kenkyū*. Tokyo: Yūseido Shuppan, 1973.
山岸徳平『山岸徳平著作集〈1〉日本漢文学研究』、東京、有精堂出版、1973年。
- YANG, Jidong. "The Making, Writing, and Testing of Decisions in the Tang Government: A Study of the Role of the 'Pan' in the Literary Bureaucracy of Medieval China." *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 29, 2007, pp. 129–67.
- YU, David C. "The Creation Myth and Its Symbolism in Classical Taoism." *Philosophy East and West*, vol. 31, no. 4, 1981, pp. 479–500.
- YU Jingxiang 于景祥. *Zhongguo Pianwen Tongshi 中国骈文通史* (Storia comprensiva del pianwen in Cina). Changchun: Jilin Renmin Chubanshe, 2002.
- YU, Subin. "Re-consideration on Choi Chi-won's Prose." *Journal of Korean Literature* 44, pp. 265-313, 2021.
- YUAN, Naiying. TANG, Haitao e GEISS, James. *Readings in Classical Chinese poetry and prose*. Asian literary studies, Princeton University Press, 2006.
- ZHANG, Xinxin. "The Process of the Introduction of Western Punctuation System into China and Its Influence." *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 559,

Proceedings of the 2nd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE), 2021.

ZHANG Zuodong 张作栋. “Qingdai de pianwen xinglingshuo” 清代的骈文性灵说 (Teoria della spiritualità del pianwen). *Guangming Daily*, 23 settembre 2019. https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2019-09/23/nw.D110000gmr20190923_2-13.htm. Ultimo accesso: 11 febbraio 2023.

ZHOU Zhenhe. “Bunkashi ni okeru wakokubon kanseki no ishiki.” Tradotto da Beniko, Yoshie e Chen, Juan, *Bulletin of the Institute of Oriental and Occidental Studies, Kansai University* (45), 2012, pp. 3-12.

周振鶴「文化史における和刻本漢籍の意義」、翻訳：紅粉芳惠・陳娟、関西大学東西学術研究所紀要 (45), 3-12, 2012年04月. pp. 3-12.

ZHU Xing 朱星. *Yuwen Huibian* 語文彙編 (Compendio di lingua e letteratura). Vol. 37. Luoyang: Longmen Shudian, 1960.

Fonti primarie

Bianzhao Jingang 遍照金剛 (comp). *Wenjing Mifulun (Jianti Zhongwen ban)* 文鏡秘府論 (簡體中文版) (Specchio della scrittura e tesoriere di espressioni rare). Zhonghua chuanshi zhencang gudian wenke, Yiya Chubanshe - Simplified Chinese (SC). Edizione del Kindle. 2018.

Confucio 孔子, *Lunyu Yizhu* 論語譯注 (Dialoghi con commento e traduzione), a cura di Yang, Bojun. 2nd ed. Beijing: Zhonghua Shuju, 2002.

Du You 杜佑. *Tongdian* 通典 (Storia comprensiva delle istituzioni). Jiao Dian Ben ed. Beijing: Zhonghua Shuju, 1988.

Gan Bao 干寶. *Soushen ji quanyi*. 搜神記全譯 (Alla ricerca del soprannaturale con traduzione), a cura di Huang Diming. Zhongguo lidai mingzhu quan yi congshu. Guiyang: Guizhou Renmin Chubanshe, 1991.

Han Yu 韓愈. *Han Yu wenxuan* 韓愈文選 (Selezione dalle opere di Han Yu), a cura di T'ung Ti-te. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1980.

Jikkishō. A cura di Asami Kazuhiko. Shinpen nihon koten bungaku zenshū 51, Tōkyō: Shōgakukan, 1997.

『十訓抄』、浅見和彦校注／訳、新編日本古典文学全集 51、東京、小学館、1997 年。

Li Jingde 黎靖德 (comp.). *Zhuzi Yulei* 朱子語類 (Vari discorsi del maestro Zhuzi), a cura di Wang Xingxian. Vol. 8, Lixue congshu. Beijing: Zhonghua Shuju, 1986.

LIU, Xie 劉勰. *Wenxin Diaolong* 文心雕龍 (Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi), a cura di Ji Yun e Huang Shulin. Taipei: Jing Wen Shu Ju You Xian Gong Si, 1964.

Luo Guanzhong 羅貫中. *Mao Zonggang piping ben Sanguo yanyi* 毛宗崗批評本三國演義 (Versione critica di Mao Zonggang de Il romanzo dei Tre Regni), a cura di Mao Zonggang, Meng Zhaolian et al. Vol.1, Hunan: Yuelu Shushe, 2006.

Luo Guanzhong 羅貫中. *Sanguo yanyi* 三國演義 (Romanzo dei Tre Regni), Vol. 1, Zhongguo gudian wenxue duben congshu. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1983.

Minamoto no Tamenori (comp.) et al. *Heian shibun zanpen*. A cura di Gotō Akio e Kobayashi Yoshinori. Tenri toshokan zenpon sōsho washo no bu, 57. Tokyo: Yagi Shoten. 1984.

源為憲 撰・等『平安詩文殘篇』、後藤昭雄解題・小林芳規著、天理図書館善本叢書和書之部、第 57 卷、東京、八木書店、1984 年。

Mujū. *Shasekishū*. A cura di Kojima Takayuki. Shinpen nihon koten bungaku zenshū 52, Tōkyō: Shōgakukan, 2001.

無住『沙石集』、小島孝之校注／訳、新編日本古典文学全集 52、東京、小学館、2001 年。

Nihon Shoki. Vol. 1. A cura di Kojima Noriyuki et al. Shinpen nihon koten bungaku zenshū 2, Tōkyō: Shōgakukan, 1994.

『日本書紀 (1)』、小島憲之校注／訳・等、新編日本古典文学全集 2、東京、小学館、1994 年。

Ō no Yasumaro. *Kojiki*. A cura di Kōnoshi Takamitsu e Yamaguchi, Yoshinori. Shinpen nihon koten bungaku zenshū 1, Tōkyō: Shōgakukan, 1997.

太安万侶著『古事記』、神野志隆光訳／校注・山口佳紀訳／校注、新編日本古典文学全集 1、東京、小学館、1997 年。

- Ouyang Xu 歐陽脩 (comp.). *Xin Tang shu* 新唐書 (Nuovo libro dei Tang), vol. 18. Beijing: Zhonghua Shuju. 1975.
- Sima Qian 司馬遷 (comp.). *Shiji* 史記 (Memorie di uno storico), vol. 1. Beijing: Zhonghua Shuju. 1975.
- Sima Qian 司馬遷 (comp.). *Shiji* 史記 (Memorie di uno storico), vol. 8. Beijing: Zhonghua Shuju. 1975.
- Sugawara Michizane. *Kanke bunsō Kanke kōshū*. A cura di Kawaguchi Hisao. *Nihon koten bungaku taikai*, 72. Tokyo: Iwanami shoten, 1966.
菅原道真著『菅家文章;菅家後集』、川口久雄校注、日本古典文学体系、72、東京、岩波書店、1966年。
- Toktoghan 脱脱 (comp.). *Song shi* 宋史 (Storie dei Song), vol. 30. Beijing: Zhonghua Shuju. 1985.
- Toktoghan 脱脱 (comp.). *Song shi* 宋史 (Storie dei Song), vol. 38. Beijing: Zhonghua Shuju. 1985.
- Wang Zhongling 王鐘陵 (comp.). *Zhonghuo shiciqu yishu meixue daibaike* 中国诗词曲艺术美学大百科 (Grande enciclopedia dell'estetica dell'arte della poesia, dei versi e della canzone cinesi), Chengdu: Sichuan Ceshu Chubanshe, 1992.
- Wu Chengchuan 吳乘權 e Wu Dazhi 吳大職 (comp.). *Guwen Guanzhi* 古文觀止 (Le lettere più sofisticate dell'antichità), vol. 1, Beijing: Zhonghua Shuju, 1979.
- Xu Shen 許慎 (comp.). *Shuowen jiezi* 說文解字 (Discussione sulle lettere ed interpretazione dei caratteri), Beijing: Zhonghua Shuju Yingyin, 1963.
- Xunzi 荀子. *Xunzi xin zhu* 荀子新注 (Xunzi con nuove annotazioni), Beijing: Zhonghua Shuju, 1979.
- Zhuang Zhou 莊周. *Zhuangzi quanyi* 庄子全譯 (Zhuangzi con traduzione), a cura di Zhang Gengguang. *Zhongguo lidai mingzhu quan yi congshu*. Guiyang: Guizhou Renmin Chubanshe, 1991.