



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

DIPARTIMENTO DISTU

**Corso di laurea in
Lingue e culture moderne**

L 11

**Il ruolo del desiderio e del pensiero cinese nel Liaozhai
zhiyi di Pu Songling**

**Insegnamento
Lingua e letteratura cinese**

RELATORE Prof.ssa Victoria Almonte

Fabio Di Giandomenico LTLC/1938

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

INDICE

Premessa	p. 3
Capitolo 1.....	p. 4
1.1.....	p. 4
1.2	p. 6
1.3	p. 7
1.4	p. 9
Capitolo 2	p. 11
2.1	p. 11
2.2	p. 13
2.3	p. 14
2.4	p. 17
Capitolo 3	p. 22
3.1	p. 22
蛙曲 <i>La canzone delle rane</i> , testo.....	p. 23
3.2	p. 25
3.3	p. 27
3.4	p. 28
3.5 Alcune riflessioni finali	p. 30
Bibliografia	p. 32
Sitografia	p. 33
Ringraziamenti	p. 34

PREMESSA

Questo lavoro si propone, in maniera modesta, di analizzare uno dei racconti presenti nel *Liaozhai zhiyi* (聊斋志异 *I racconti fantastici dello Studio Liao*) di Pu Songling (1640-1715) alla luce del pensiero cinese, delle credenze religiose, e dei concetti di tradizione letteraria popolare, retribuzione, e desiderio. Tenendo conto della sostanziale evoluzione del concetto di sentimento, *qing* 情, durante il periodo tardo Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

Un periodo di sconvolgimenti sociali e morali, ai quali però si accompagnano i primi passi verso l'approfondimento psicologico dell'io in letteratura e in filosofia. L'evoluzione fu travagliata e ostacolata da numerosi concetti filosofico-religiosi buddisti e confuciani profondamente radicati nella cultura cinese come, ad esempio, la subordinazione dell'individuo alla società o l'identificazione del desiderio umano come fonte dei mali del mondo.

In controtendenza è l'opera di Pu Songling, un autore pieno di contraddizioni, ma sicuramente innovatore, che riesce ad indagare sugli aspetti del desiderio in un mondo, quello dei sogni, non subordinato alla morale confuciana né ai dettami spirituali buddisti. Il desiderio viene declinato in ogni sua forma, e l'occasione è fornita dalle storie popolari.

1. UNA TRADIZIONE FIGLIA DELLE CREDENZE POPOLARI E DELLA TOLLERANZA RELIGIOSA

1.1 “Grande Tradizione” e “Piccola Tradizione”

Approcciando alla letteratura cinese si possono distinguere, fin dai tempi più antichi, due diverse tradizioni: la prima rappresentata da un genere letterario “alto”, un sistema di scrittura colto utilizzato da burocrati e da alti funzionari i quali costituivano il grado più alto della società cinese, la seconda rappresentata da un genere letterario “basso”, una mescolanza di culture, credenze popolari e tradizioni locali, privilegiata dagli strati più bassi della popolazione.¹ Si parla di “Grande Tradizione” e “Piccola Tradizione”.² Le due tradizioni, sebbene separate, possedevano qualcosa in comune, erano influenzate dalle credenze religiose. In riferimento alla cultura cinese non si può parlare di vere e proprie religioni, ma di sincretismo religioso delle Tre Dottrine, Sanjiao 三教, confucianesimo, buddismo, e taoismo.³ Essendo il sincretismo religioso frutto della fusione

¹ In relazione alle tradizioni cfr. W. Idema L.Haft, *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 28-30.

² Come nominate da P. Santangelo in *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, Introduzione.

³ Le tre principali dottrine non erano tutte d'origine cinese, il buddismo era infatti d'origine indiana, ma riuscì a penetrare in Cina fin dal IV secolo a.C., diventando una delle basi del processo sincretico. Per ulteriori approfondimenti sulle tre dottrine cfr. P. Santangelo *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, Librofficina, 2012, edizione digitale per Kindle, Il confucianesimo, Il taoismo, Il buddismo cinese.

di tre diverse dottrine faceva riferimento a testi diversi: i Cinque Classici confuciani⁴ alla base del complicato sistema degli esami imperiali erano considerati il canone della “Grande Tradizione”, mentre la “Piccola Tradizione” ereditò come canone tutte le storie, le credenze e le superstizioni tipiche della letteratura orale e della tradizione popolare cinese. È soprattutto fra le classi popolari, e quindi al centro della “Piccola Tradizione”, che si sviluppa la letteratura di intrattenimento⁵ con tutto il *corpus* di storie e di intrecci che in Occidente assimiliamo al genere fantastico.

⁴ *Shujing* (Libro dei documenti), *Shijing* (Libro delle odi) *Yijing* (Libro dei mutamenti), *Chunqiu* (Annali di primavera e autunno) e *Li* (Riti). Cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 63-64.

⁵ I generi che maggiormente si prestarono furono il *chuanqi* 传奇 (tradizioni legate a faccende strane) e il *baibua* 白话 (scritti in vernacolare) fino all'epoca Qing (1644-1912). Per ulteriori approfondimenti sulla letteratura d'intrattenimento cfr. W. Idema L. Haft *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 68-70.

1.2 Tolleranza fra superstizioni e principi

Nonostante la netta divisione la tendenza generale fu improntata alla tolleranza specialmente da parte delle persone di ceto sociale basso, ben consapevoli della gerarchia sociale.⁶ Dall'altra parte i letterati, nonostante assumessero posizioni scettiche nei confronti delle superstizioni a causa della loro formazione confuciana,⁷ erano comunque disposti a tollerare tali superstizioni poiché considerate difficilmente estirpabili dalla “piccola” società della gente comune.⁸ Il razionalismo di matrice confuciana non impediva quindi ai letterati di prendere parte a cerimonie pubbliche o private, che anzi potevano essere utilizzate per diffondere la morale confuciana in maniera sincretica.⁹

Le due tradizioni presero gradualmente direzioni distinte, soprattutto dal punto di vista compositivo, mentre la Grande Tradizione

⁶ La Cina fu infatti uno dei primi Imperi ad avvalersi di una burocrazia colta, ciò era possibile grazie agli esami statali. Il sovrano sceglieva i propri amministratori sulla base dei testi da loro prodotti durante gli esami. Molte furono le critiche mosse agli esami perché troppo formali e complicati, la tradizione continuò comunque fino al ventesimo secolo. Per approfondimenti sugli esami statali cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, p.50.

⁷ A tal proposito appare interessante ricordare uno dei passi del *Lun Yu*, I Dialoghi di Confucio. *Zi bu yu guai li luan shen* 子不语怪力乱神 “Il Maestro non parlava di prodigi, di atti di forza, di disordini e di spiriti”. G. Bertuccioli, *La letteratura cinese*, L'Asino d'oro, Roma, 2013 p. 51.

⁸ Cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 35-36. E P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, Neconfucianesimo Ming e Qing.

⁹ Cfr. P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, Neoconfucianesimo Ming e Qing.

improntata sul sistema degli esami si concentrava su virtuosismi stilistici e letterari alla luce dei precetti del confucianesimo, la Piccola Tradizione continuava a vivere nutrendosi dell'ammirazione del popolo per gli eroi del passato, di tendenze legate a forme di sciamanesimo, e di principi religiosi divulgati dalle tre religioni. Le tematiche della natura, il culto per i morti e la famiglia erano comuni ad entrambe le tradizioni, tuttavia l'assenza di un canone specifico nella Piccola Tradizione la rese terreno perfettamente fertile per l'immaginazione creativa, il tutto fu reso più facile dalla tradizione di racconti orali¹⁰ aventi come temi la creazione dell'universo o il *pantheon* cinese.

1.3 Grandi spazi compositivi ridotti dai principi dottrinali

L'assenza all'interno della cultura cinese di una dicotomia fra il concetto di anima e quello di corpo, e più in piccolo fra quello di mente e cuore, entrambi indentificati con *xin* 心,¹¹ avrebbe potuto rendere molto ampi i confini della libertà compositiva, persino la morte era vista come

¹⁰ Come già detto eredita dai *chuanqi* 传奇 e dal *baibua* 白话.

¹¹ Per approfondimenti sull'assenza di dicotomie spirito-materia, mente-corpo e sull'unità di pensiero e sentimento si veda P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, Introduzione.

priva dei connotati tragici tipicamente occidentali,¹² tuttavia ai concetti appena presentati se ne accompagnavano altri in aperta contraddizione, ad esempio, il mondo naturale non poteva essere separato, secondo i cinesi, da quello sociale.¹³

Le norme della società avevano un peso immenso sulla vita del popolo cinese, quindi anche sulla letteratura, ed erano modellate sui valori e sulle virtù confuciane¹⁴. A farne le spese fu l'esaltazione dei desideri, come notato dal Professor. P. Santangelo, all'interno della dottrina del neoconfucianesimo il desiderio era in aperta contrapposizione con i principi celesti, questo conflitto si ripercosse anche sulla letteratura.¹⁵

Tali tendenze si inasprirono a causa della contraddittorietà del principio buddista (e neoconfuciano poi) dell'illusorietà delle passioni, secondo cui le passioni sono moti della mente che la distolgono dalla realtà, dagli impegni sociali confuciani e dall'essenza del vuoto buddista.¹⁶

¹² La morte era infatti vista come la dispersione dell'energia vitale *qi* 气, all'interno della più grande energia vitale dell'universo.

¹³ Cfr. P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, Il confucianesimo.

¹⁴ *Ren* 仁 (benevolenza), *Yi* 义 (rettezza o giustizia), *Li* 礼 (correttezza o rito appropriato), *Zhi* 知 (conoscenza), *Xin* 心 (integrità).

¹⁵ Cfr. P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, pp. 9-10.

¹⁶ La successiva elaborazione delle scuole buddiste e taoiste arrivò poi a riformulare questo principio affermando che le passioni sono il percorso che conduce all'illuminazione. Si veda P. Santangelo, *I desideri nella cultura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, p. 25.

1.4 La dimensione onirica offre spazio ai desideri e alle passioni

Il pensiero continuò comunque ad evolvere e, anche all'interno della letteratura cinese, si arrivò alle prime rappresentazioni del desiderio. Ciò avvenne in un'epoca di grandi trasformazioni morali e sociali, il periodo Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).¹⁷

Il concetto di sentimento, *qing* 情, ebbe una storia difficile e le sue sfumature non furono mai completamente chiare, ma chiara fu la sua evoluzione, come notato da Martin W. Huang:

“In traditional Chinese philosophical discourse, qing was often conceived in its relation to another important concept, xing 性 (one's inborn nature) [...] qing and xing often overlap in meaning, although they are not completely synonymous with each other...” e continua, *“... In this antithetical treatment xing was often said to be good while qing had negative connotations...”*.¹⁸

Il desiderio non riuscì quindi a scrollarsi di dosso le implicazioni negative attribuitegli dalle dottrine cinesi nemmeno dopo le loro rielaborazioni. Riuscì però ad aprirsi una strada in una dimensione diversa, quella dei sogni, dove rimase al sicuro anche durante il periodo di

¹⁷ In riferimento ai cambiamenti sociali si veda M. Sabattini e P. Santangelo, *Storia della Cina*, Laterza, Bari, 2018, pp. 476-481 e pp. 512-524.

¹⁸ Martin W. Huang, *Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of Qing in Ming-Qing Literature*, University of California, *Chinese Literature: essays, articles, reviews*, 1998, www.jstor.org/stable/495268, p.154.

inasprimento della morale confuciana durante i Qing.¹⁹ Proprio in questo periodo, in aperto conflitto con le tendenze letterarie, si inserisce il *Liaozhai zhiyi* 聊斋志异²⁰ di Pu Songling 蒲松龄 (1640-1715) che pone i desideri nella dimensione dei sogni, laddove le leggi morali non possono operare.

¹⁹ Si tratta dell'inasprimento dei principi morali confuciani successivi all'ascesa del neoconfucianesimo. Sotto i Qing (1644-1911) la dottrina venne utilizzata come una vera e propria arma di controllo sociale. Per approfondimenti sulla formazione della potenza mancese si veda M. Sabattini e P. Santangelo, *Storia della Cina*, Laterza, Bari, 2018, pp. 485-531.

²⁰ "I racconti fantastici dello Studio Liao", cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, p. 68.

2. PU SONGLING E IL LIAOZHAI ZHIYI

2.1 Rincorrendo un ideale di perfezione fra esami e ribellioni.

Pu Songling nacque nel 1640 a Zibo 淄博 nella provincia dello Shandong 山东,²¹ in una famiglia di mercanti con la passione per la letteratura. Il padre aveva un'ottima formazione e la madre era una donna forte e gentile.²²

Visse il crollo della dinastia Ming (1368–1644) all'età di 4 anni, il cambio dinastico non ebbe grande impatto sulla sua mente ancora infantile ma egli vivrà altre esperienze che lo segneranno a vita.

Nel 1658 superò l'esame *xiucai* 秀才, ma non riuscì a superare l'esame *gongsheng* 贡生 fino all'età di 71 anni,²³ e nel 1662 si trovò ad assistere ai massacri ordinati dall'impero a seguito della rivolta di Yu Qi,²⁴

²¹ Zibo 淄博 è la prefettura che amministra il distretto dello Zichuan 淄川 nello Shandong 山东, odierna Cina Orientale.

²² Per ulteriori informazioni biografiche si veda P. Santangelo *Revisting Liao-zhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., pp. 9-14.

²³ Il *xiucai* 秀才 e il *gongsheng* 贡生 erano rispettivamente l'esame nazionale e l'esame di livello massimo. Pu Songling ottenne il titolo di *mingjing* (esperto dei classici) e *jinshi* (studioso introdotto) superando il *xiucai* 秀才 a soli 19 anni, ma non riuscì a superare il *gongsheng* 贡生 fino a 71. Per ulteriori approfondimenti sulla vita del letterato e il sistema degli esami cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 45-50.

²⁴ Una rivolta contadina su larga scala guidata da Yu Qi 于七 (??-1661) nella penisola dello Shandong 山东 durante la dinastia Qing (1644-1911). La rivolta cominciò nel 1648 e fu sedata solo nel 1662 quando l'imperatore Kangxi (1654-1722) ordinò al

le sofferenze dei rivoltosi instillarono in Pu Songling un senso di pietà che lo accompagnò per tutta la vita.

Durante questo periodo difficile fu supportato da Liu Ruren 刘孺人 (1644-1713) presa in sposa con un matrimonio combinato nel 1657.²⁵

I due si amarono profondamente ed ebbero un figlio. Nonostante Pu Songling fosse sempre fuori casa per partecipare a numerosi esami imperiali la moglie si dedicò completamente a lui fino al giorno della sua morte.²⁶

Pu Songling passò la maggior parte della sua vita lavorando come precettore privato e come segretario con un tenore di vita mediamente agiato, morì nel 1715.

governatore della zona di reprimerla nel sangue. Cfr. www.baike.baidu.com/item/于七之乱 *Yu Qi zhuàn*.

²⁵ Il padre di lei ammirava infatti il talento letterario di Pu Songling.

²⁶ Il rispetto per sua moglie è testimoniato da un ulteriore avvenimento: nel 1670 Pu Songling incontrò la cantante cortigiana Gu Qingxia 顾青霞 (??-1688) della quale si invaghì. Nonostante il concubinato fosse permesso egli non “tradi” mai la moglie e alla morte di Gu Qingxia dedicò alla bella cantante un poema. Probabilmente ci sono degli errori storici nelle datazioni, la morte di Gu Qingxia è datata 1688, ma si suppone che Pu Songling l’abbia incontrata nel 1670 quando lavorava come segretario nel *Jiangsu* 江苏. Cfr. P. Santangelo, *Revisiting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., p. 10.

2.2 Una fitta rete di contraddizioni

Pu Songling passò la maggior parte della sua vita aspirando alla vetta dei letterati e preparandosi numerose volte per gli esami imperiali, durante questo processo di *lifelong learning* egli riuscì ad interiorizzare profondamente i valori confuciani, il continuo fallimento tuttavia alimentò un senso di critica e di insofferenza nei confronti del sistema degli esami, difficile ed estenuante.²⁷

Emerge, dunque, la figura di un intellettuale continuamente in tensione fra valori interiorizzati a seguito della preparazione confuciana, e credenze filosofico-religiose frutto dell'influsso del pensiero popolare; un uomo che si preparava con abnegazione a vivere una vita, quella del letterato, che lo avrebbe “costretto” a guardare con diffidenza tutto ciò che per propensione o interesse personale sembrava ammirare.

Pu Songling viveva infatti in un ambiente principalmente rurale dove i venti di cambiamento provenienti dai palazzi d'oro della capitale venivano combattuti con la riaffermazione dei valori tradizionali: in particolar modo il dovere morale e la pietà filiale.²⁸

²⁷ Cfr. P. Santangelo, *Revisiting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., p. 108.

²⁸ La pietà filiale, in cinese *xiao* 孝, è una delle virtù più importanti per la Cina, il significato originale è quello di sostenere i genitori con tutte le proprie forze, l'estensione del concetto al rispetto fra figli e genitori, e viceversa, è un precetto confuciano. Si veda P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, Edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, il confucianesimo.

Nonostante Pu Songling accettasse i principi confuciani, si serviva del genere *zhiguai* 志怪 che mescolava elementi buddisti e taoisti²⁹, la dicotomia era quindi fra la dimensione sociale, rappresentata dai principi del confucianesimo, e quella ascetico-spirituale buddista e taoista. Ad oggi potremmo dire che egli si preparasse con abnegazione a vivere una vita, quella da letterato, che lo obbligava a condannare o a guardare con diffidenza tutto ciò che per fede o propensione personale sembrava ammirasse.

2.3 Il *Liaozhai zhiji*, un mondo che richiede cuore ma non coscienza.

L'opera principale di Pu Songling è il *Liaozhai zhiji*, una raccolta di 435 novelle popolari scritte in cinese vernacolare. La raccolta non fu mai pubblicata dall'autore ed emerse solo nel 1766 per mezzo del nipote.

Nella stesura delle novelle Pu Songling fu influenzato dalle già citate tradizioni, ma compaiono anche elementi tipici della letteratura tardo Ming e Qing come le forme colloquiali nei dialoghi, o il culto delle

²⁹ Il genere *zhiguai* 志怪, comunemente tradotto come il genere dello “strano” deriva dagli antichi *zhiguai xiaoshuo* 志怪小说, i racconti miracolosi. In questi racconti vengono addotte le prove dell'esistenza di dèi, fantasmi e spiriti, alcune di queste storie sono d'origine indiana e venivano scritte come evidente propaganda di concetti buddisti come la reincarnazione. Cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 129-130.

passioni che trova nel *Liaozhai zhiyi* la più ampia espressione.³⁰

Il complicato e dibattuto concetto di *qing* 情 viene interpretato in maniera diversa da Pu Songling, diventando una sensazione ossessiva e insistente in grado di determinare il destino e la vita delle persone, portando alla realizzazione della felicità o alla distruzione totale.³¹

Il concetto è estremamente sfuggente ma sembra accomunare uomini, dei e persino animali, ed è così radicato all'interno del pensiero da assumere un carattere quasi religioso.

L'uso del *baihua* 白话³² per le storie della raccolta sembra legittimato dalla volontà dell'autore di reggersi su antiche, anche se esigue, fondamenta riguardanti la dimensione onirica e sovrannaturale, come giustamente evidenziato da K. McMahon in relazione al cambiamento di ruolo del desiderio nel *Liaozhai zhiyi*:

“... *Dreams, of course, appear in vernacular fiction as well, but typically for a more didactic purpose and without the play of subtlety found in Liaozhai...*”.³³

La raccolta rappresenta quindi un'innovazione letteraria che declina

³⁰ Cfr. P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, pp. 49-50.

³¹ Cfr. P. Santangelo, *Revisiting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., p. 42.

³² Il vernacolare.

³³ K. McMahon, University of Kansas, Review, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* by J. Zeitlin, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 16, 1994, www.jstor.org/stable/495318, p.172.

il desiderio in ogni sua forma, da quello materiale a quello sessuale.

Il concetto di desiderio nel *Liaozhai Zhiyi* può brillare di colori vividi per una ragione ben precisa: non è sottoposto alle leggi morali e sociali della società poiché si sviluppa spesso nell'ambiente onirico o nel mondo degli spiriti.³⁴

Gli spazi sono quindi spazi eterei dove, quasi sempre, le coordinate del cronotopo sono scarse o assenti e il tempo della storia e quello della narrazione non coincidono mai.³⁵ La perdita delle coordinate viene però bilanciata da un vasto orizzonte in un mondo soggiacente al nostro ma parallelo che lascia libertà compositiva all'autore; una vera e propria mimesi³⁶ che permette la creazione di un "simil-reale" plausibile al quale è possibile relazionarsi, ma comunque sufficientemente distante dal mondo reale da essere autonomo dai concetti condivisi di etica o civiltà.

Il *Liaozhai Zhiyi* rappresentò un *unicum* per la sua caratteristica di indagare sul rapporto fra desiderio e realizzazione, finendo per consolidare

³⁴ Cfr. P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, p. 50.

³⁵ Per informazioni riguardo alle coordinate del cronotopo nella dimensione dei sogni si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 94-95.

³⁶ Lo scrittore può dar vita alla storia in due "modi" di imitazione della realtà, questi due modi sono stati identificati da Aristotele -in una visione occidentale- in mimesi diretta, sotto i nostri occhi con degli attori, e mimesi narrativa, per il tramite del narratore. Nel *Liaozhai zhiyi* sono presenti entrambe, non avendo mai l'Oriente conosciuto questa divisione. In relazione alla mimesi si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 54-55.

una tradizione negletta che partiva da interrogativi filosofici come quelli di Xunzi 荀子 (313-238 a.C.)³⁷ e continuò con romanzi del periodo Qing successivi a Pu Songling come lo *Hong Lou Meng* 红楼梦 (*Il sogno della camera rossa*)³⁸ di Cao Xueqin 曹雪芹 (1715 – 1764) che indaga apertamente sul desiderio e sulla sessualità nella dimensione del sogno.

2.4 Le tematiche e la narrazione

Al desiderio come forza in grado di modificare la vita del protagonista è sommato il concetto buddista della retribuzione.

La filosofia buddista, almeno nella forma più pura, prevede in seguito alla morte la reincarnazione in un'entità superiore o inferiore rispetto a quella precedente, più il proprio karma è positivo, più la successiva reincarnazione sarà vicina al Nirvana, e viceversa.³⁹

³⁷ Xunzi fu uno dei primi pensatori ad interrogarsi sui desideri umani, li classificò come illimitati e quindi impossibili da sopperire con risorse umane limitate. Per ulteriori approfondimenti si veda P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, p. 22.

³⁸ È probabilmente il più conosciuto romanzo del periodo Qing, il protagonista Baoyu è costantemente in lotta fra apparenza e desiderio sessuale, *se* 色, e sentimento *qing* 情. Lo sfondo è quello di una famiglia potente che contrappone alti pensieri a bassi sotterfugi nell'ombra, in particolare la tradizione del sentimento del desiderio nei sogni è portata avanti dal plot di Baoyu, indeciso su chi sposare. Per ulteriori approfondimenti su *Il sogno della camera rossa* si veda W. Idema L. Haft, *La letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 255-257.

³⁹ Per ulteriori informazioni sui principi buddisti si veda P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, Il buddismo cinese.

È nella reincarnazione che opera la retribuzione: un karma negativo è frutto di azioni non conformi ai principi buddisti, è quindi punito con una reincarnazione lontana dal Nirvana.

Nel *Liaozhai Zhiyi* la retribuzione è immediata.⁴⁰ Considerato che il processo di approfondimento psicologico è assente, i personaggi⁴¹ sono statici ed è chiara fin da subito la posizione delle virtù di ogni attore, i crudeli, i bugiardi e coloro che sono dediti ai vizi vengono immediatamente puniti dalla retribuzione karmica che distrugge l'oggetto del loro desiderio e delle loro aspirazioni, ognuno è direttamente responsabile delle proprie azioni.

La “punizione” è legata ai tempi di narrazione della storia che sono generalmente brevi e contano un numero esiguo di personaggi e di avvenimenti.

Gli attanti principali sono l'erudito, il letterato, lo straniero, il virtuoso, il monaco, la moglie, i genitori, lo spirito sovrannaturale, gli animali e gli innamorati.

⁴⁰ Cfr. P. Santangelo, *Revisting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d. pp. 14-30.

⁴¹ Dei primi passi verso l'approfondimento psicologico nella letteratura cinese saranno mossi solo durante il periodo *Wanli* (1573-1620) dove la positiva appropriazione dello spazio durante il viaggio del personaggio inizia a portare un cambiamento nella staticità dei valori. Come nel *Xiyon ji* 西游记 *Il viaggio in Occidente* di Wu Cheng'en 吴承恩. Per ulteriori approfondimenti sui romanzi dell'ultimo periodo Ming si veda W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp.237-242.

Ognuno di questi attanti può essere incarnato da un attore diverso ma il monaco l'erudito e il letterato sono sempre incarnati da uomini a causa della misoginia cinese di stampo tradizionale⁴² che non risparmiò nemmeno un innovatore come Pu Songling.

In quanto innovatore si dimostrò però capace di compiere una piccola evoluzione nel pensiero: le virtù vengono incarnate anche dalle donne nonostante l'attante "donna" sia assente perché accomunato a quello di madre, moglie, spirito.

La divisione dei ruoli in famiglia è accettata nelle opere, ma l'amore e la devozione della donna al marito apprendista letterato è il requisito fondamentale per il raggiungimento di una buona carriera.⁴³

L'ambiente domestico è presentato sotto ogni forma: con matrimonio d'amore, di comodo e persino con abusi familiari, dove la violenza può essere compiuta anche dalle donne sugli uomini.⁴⁴

⁴² Le credenze sull'impurità della donna sono ancestrali e probabilmente legate all'impurità del sangue ma anche al principio dello *yin* 阴 e dello *yang* 阳, dove lo *yin* 阴 associato alla dimensione femminile, alla terra e all'acqua era spesso legato anche ad elementi opposti a quelli della luce, come il male o l'oscurità. In cinese molti degli ideogrammi con accezione negativa presentano il radicale donna come parte semantica, come ad esempio *jidu* 嫉妒 gelosia. Cfr. P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, p. 32.

⁴³ Il principio è in linea con i dettami confuciani. Cfr. P. Santangelo, *Revisiting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., pp. 75-76.

⁴⁴ Malgrado l'innovazione di pensiero da lui promossa lo stesso Pu Songling si dichiarò preoccupato dal ruolo sempre più potente che le donne stavano conquistando nella società e le paragonò alle Yaksha delle tribù nomadi del nord. Cfr. P. Santangelo, *Revisiting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., p. 79.

Lo spirito è quasi sempre una donna ed è pura sublimazione dei desideri della propria vita passata, o dei propri sentimenti: amore, invidia o desiderio di vendetta. Nonostante dei connotati a prima vista negativi, lo spirito femminile utilizza spesso le proprie capacità per aiutare gli umani a superare le difficoltà o farli ravvedere dei propri comportamenti sbagliati, salvandoli dalla forza della retribuzione.⁴⁵

La raccolta contiene storie di qualunque tipo, e in quelle dove non è presente l'estremizzazione sessuale o distruttiva del desiderio sono frequenti i riferimenti metaletterari alla musica,⁴⁶ al teatro e alla scrittura.

Fra le tematiche rientra la già citata critica sottile al sistema degli esami imperiali, riferimenti alla gerarchia sociale e ai valori tradizionali e interrogativi sul senso della propria vita, dell'universo, o sulla correttezza dei principi morali e delle leggi ufficiali.⁴⁷

Un vero e proprio caleidoscopio di tematiche per dei racconti dove Pu Songling è narratore onnisciente ed esterno, e dove le storie possono contenere altre storie.⁴⁸ I finali sono spesso aperti e anticlimatici e la visione sparisce velocemente come è apparsa. L'unico dubbio che

⁴⁵ Cfr. P. Santangelo, *Revisiting Liao zhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., pp. 65-75.

⁴⁶ *The frogs' song* si veda www.gutenberg.org/files/43629/43629-h/43629-h.htm.

⁴⁷ *Tiger of Chao Ch'eng*, si veda www.gutenberg.org/files/43629/43629-h/43629-h.htm.

⁴⁸ Per approfondimenti sul patto narrativo e sul punto di vista della narrazione si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 72-93.

permane nella mente del lettore riguarda il modo in cui avventure spesso vissute nei sogni possano influire sulla realtà quando i loro effetti dovrebbero essere limitati alla dimensione onirica.⁴⁹

La legittimità dei racconti è spesso testimoniata in prima persona dall'autore che, anche se esterno, dimostra di possedere un punto di vista interno alla storia, è quindi facilmente intuibile la funzione pedagogica.

⁴⁹ Cfr. P. Santangelo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001, pp. 51-52.

3. LA CANZONE DELLE RANE

3.1 La storia

Il componimento che ho scelto di analizzare si intitola *Waqu* 蛙曲 (*La canzone delle rane*), i motivi della mia trattazione partono da una semplicità dal punto di vista compositivo. La scelta è anche subordinata allo spazio di approfondimento limitato riservato a una tesi triennale. Ho comunque tutta l'intenzione di continuare ad analizzare le raccolte di fiabe cinesi durante i miei studi, al fine di acquisire maggiore competenza riguardo la letteratura cinese popolare.

Il racconto narra, in maniera limpida e immediata, il rapporto fra l'antica società cinese, gli animali e la musica. La narrazione, a primo impatto semplicistica, è molto simile al canone compositivo delle favole occidentali, come quelle dei Fratelli Grimm, le quali espongono concetti in maniera chiara ed immediata nel tentativo di veicolare una morale. Nella fattispecie risulta difficile interpretare se la volontà di Pu Songling fosse quella di fornire un affresco dell'epoca o di veicolare una morale, che poteva probabilmente essere legata al ruolo della musica o alla condizione degli animali.

Di seguito ho riportato la traduzione italiana del testo a cura di Renata Pisu, ho modificato la punteggiatura per necessità legate alla

sintassi.

È inoltre presente la versione originale del testo (*yuanwen* 原文), in cinese classico, e la versione tradotta in cinese semplificato (*yinwen* 译文). Il testo italiano è tratto da un'edizione che utilizza un sistema di traslitterazione precedente al *pinyin*, Wang Zi Xun è quindi indicato, secondo il sistema *Wade-Giles*, come Wang Tze Sun. Si preferirà nel testo la versione in *pinyin*.

La canzone delle rane

Wang Zi Xun raccontava un giorno che in un suo viaggio nella capitale passò dalla piazza del mercato e vide una persona che dava spettacolo. Portava con sé una cassa di legno suddivisa in dodici scomparti tutti uguali: in ognuno di quelli si poteva vedere una rana rannicchiata. L'uomo aveva in mano una sottile asticella. Quando la batteva sulla testa di una rana, questa immediatamente emetteva il suo canto. Se qualcuno gli dava una moneta d'argento, egli picchiava a volte qua, a volte là, come se battesse sui piatti di bronzo di uno xilofono, e il canto, fatto di note alte e di note basse, si distingueva perfettamente.⁵⁰

⁵⁰ R. Pisu A. Fumagalli, *Pu Sugnlng e il suo tempo*, Bolis, Bergamo, s.d., p.79.

《蛙曲》 原文

王子巽言：“在都时，曾见一人作剧于市。携木盒作格，凡十有二孔；每孔伏蛙。以细杖敲其首，辄哇然作鸣。或与金钱，则乱击蛙顶，如拊云锣，宫商词曲，了了可辨。

《蛙曲》 译文

王子巽说：“在京城时，曾见到一个人在街市上演杂耍。他带着一个木盒子，里面做了许多格子，共有十二个孔。每个孔格里都趴伏着一只青蛙。演杂耍的用细棒敲青蛙的头，青蛙就呱呱鸣叫。若有人给他钱，他就乱敲青蛙的头顶，如同打击云锣奏出的乐声，五音曲调，一一可辨，听得清清楚楚。⁵¹

La storia appartiene al filone dello *zhuiguai* 志怪 “strano” e non contiene né spiriti né esseri sovrannaturali, anzi dipinge un contesto di vita molto comune, la piazza della capitale.

La sua particolarità è data dall'essere un racconto che narra di un

⁵¹ Sia per il testo originale che per la versione tradotta in cinese semplificato si veda www.baike.baidu.com/item/蛙曲.

altro racconto, in stile metaletterario.⁵² Pu Songling racconta infatti di un certo Wang Zi Xun 王子巽, che durante uno dei suoi viaggi assistette ad uno spettacolo nella piazza della capitale.

Lo spettacolo è rappresentato da un saltimbanco musicista, che compone una musica molto particolare usando come strumenti delle rane.

Esse sono posizionate in una cassa di legno e percosse con un'asticella, proprio come fossero degli strumenti a percussione, molto simili ad uno xilofono.

3.2 Due livelli di narrazione

Il tempo della storia e quello della narrazione in questo componimento non coincidono, Pu Songling è infatti narratore di primo livello,⁵³ il quale racconta di una storia che gli è stata a sua volta raccontata da un altro individuo, Wang Zi Xun.

Wang Zi Xun, probabilmente, non è mai esistito. Egli è uno strumento della finzione letteraria dell'autore, nel testo è, tuttavia,

⁵² Non esiste infatti un racconto in cui, nel corso della narrazione, non affiorino altre storie. Questa caratteristica è utilizzata da diversi autori per aprire dibattiti riguardo numerosi altri processi creativi parlando di narrazione, esposizione teatrale, o scrittura. Riguardo ai racconti multipli si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 68-71.

⁵³ Per approfondimenti sul punto di vista della narrazione si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 72-93.

narratore omodiegetico di secondo livello. Possiede un punto di vista interno al testo perché protagonista dell'episodio raccontato.⁵⁴

Il racconto viene riportato da Pu Songling nel *Liaozhai Zhiyi* come un'esperienza autobiografica, ciò può indurre il lettore inconsapevole a ritenere affidabile Wang Zi Xun, e ad imputare eventuali errori di trasmissione, o versioni diverse della storia, al narratore di primo livello, Pu Songling.

La storia è una vicenda popolare tramandata oralmente, come tutte quelle del *Liaozhai Zhiyi*. La creazione del narratore di secondo livello risponde quindi alla necessità di immergere il lettore in un piano narrativo confuso e opaco, dove le coordinate di tempo e luogo non sono importanti.⁵⁵

⁵⁴ Conosce infatti il punto di partenza e di arrivo della storia che, all'atto della narrazione di secondo livello, è ignoto anche a Pu Songling. In relazione alla posizione del narratore omodiegetico si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 82-87.

⁵⁵ Riguardo la confusione utilizzata come giustificazione per l'assenza di coordinate si veda R. Bourneuf R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d., pp. 95-97.

3.3 Le coordinate del cronotopo

Le coordinate temporali della storia non sono chiare, si parla infatti di “un giorno”⁵⁶ per quanto riguarda il racconto di Wang Zi Xun a Pu Songling, mentre non abbiamo alcuna informazione circa il viaggio di Wang Zi Xun nella capitale.

Non ci è dato sapere il luogo nel quale avviene l'incontro fra Pu Songling e Wang Zi Xun, ma gli ambienti della vicenda principale sono perfettamente immaginabili, anche se non descritti in maniera approfondita. Sappiamo che Wang Zi Xun si trovava nella capitale,⁵⁷ e in particolare nella piazza del mercato.

Le uniche indicazioni di spazio successive riguardano il particolare strumento musicale del saltimbanco, una scatola di legno (*yi ge mu hezi* — 一个木盒子) con dodici buchi, ognuno dei quali contiene una rana in posizione prona.

⁵⁶ L'uso del passato è dato nel testo cinese dalla presenza di *ceng* 曾, avverbio che indica un passato indefinito. Si veda testo par. 3.1 di questo lavoro.

⁵⁷ *Zai jing cheng* 在京城, nella capitale. Si veda testo par. 3.1 di questo lavoro.

3.4 Le tematiche, i riferimenti culturali e di pensiero

La narrazione è, al secondo livello, racconto di un vero e proprio concerto musicale. La musica era infatti importante per la tradizione orale di questo periodo, esisteva un vero e proprio genere conosciuto come *shuochang wenxue* 说唱文学 (letteratura narra-e-canta). Essa si differenziava dal teatro perché rappresentata non da attori ma da cantastorie professionisti che si servivano dell'accompagnamento musicale.

Il saltimbanco di cui narra Wang Zi Xun è lontano dall'essere un cantastorie di professione,⁵⁸ ma per vivere svolge un mestiere molto simile per strada.⁵⁹

Il canto delle rane è descritto come alto o basso,⁶⁰ ma sempre limpido poiché, come notato dal prof. Paolo Santangelo, la musica svolge un ruolo rilevante sia nella socialità che nella religiosità. È sicuramente un linguaggio astratto ma la sua immediatezza la rende un mezzo di comunicazione formidabile al quale non ci si può avvicinare senza

⁵⁸ I cantastorie erano infatti altamente specializzati, dei veri e propri musicisti che raccontavano storie. Molte famiglie potenti possedevano al loro servizio uno o più cantastorie. Cfr. W. Idema L. Haft, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis, 2020, pp. 266-271.

⁵⁹ *You ren gei ta qian* 有人给他钱, ci sono persone che lo pagano. Si veda testo par. 3.1 di questo lavoro.

purificare la propria mente.⁶¹

Le rane sono probabilmente utilizzate come strumenti musicali a causa della povertà del saltimbanco che non può permettersi di acquistare uno strumento musicale reale. Questi animali, loro malgrado, sperimentano una probabile condizione di insofferenza a causa di quello che appare essere un vero e proprio abuso: cantano solo quando percosse da un'asticella.

Ciò non sfugge alla sensibilità del lettore moderno, e si presume non sia sfuggito nemmeno al lettore cinese di epoca Ming, tantomeno all'autore. Gli animali sono infatti portatori di emozioni e desideri nel *Liaozhai Zhiyi* grazie ad un umanesimo animale che affonda le sue radici nel buddismo cinese.⁶²

È doveroso aggiungere che la rana, in Cina, anche al giorno d'oggi è simbolo di fortuna e ricchezza; è forse anche per questo motivo che il saltimbanco sceglie di “suonare delle rane”. Dal punto di vista letterario, inoltre, le rane non sono un'innovazione all'interno del *Liaozhai Zhiyi*, esse sono infatti presenti anche in altri racconti.⁶³

⁶¹ Cfr. P. Santangelo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012, il confucianesimo.

⁶² In relazione all'umanesimo animale nel *Liaozhai zhiyi* si veda P. Santangelo, *Revisiting Liaozhai zhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d., pp. 46-50.

⁶³ In *The Frog Bride* la rana è utilizzata in una declinazione simile a quella de *La principessa e il ranocchio*. Per *The Frog Bride* si veda www.chinaheritage.net/journal/the-frog-bride/.

3.5 ALCUNE RIFLESSIONI FINALI

Alla luce di quanto presentato Pu Songling si configura come un autore caratterizzato da un'estrema tensione interiore dal punto di vista del pensiero; ma anche come un autore in grado di esercitare la scrittura secondo canoni estremamente variegati.

La sua aspirazione politica lo subordinò ad una vita d'abnegazione agli studi, vita durante la quale interiorizzò i precetti confuciani, buddisti e taoisti. L'epoca era tuttavia un'epoca di innovazioni e, poiché ogni uomo vive il suo tempo, Pu Songling si trovò a raccogliere nel suo bagaglio personale i grandi dibattiti filosofico-religiosi attorno alla natura dell'amore e del desiderio.

Egli fu uno dei primi autori a guardare con occhio lucido il mondo onirico, finora solo relegato alla dimensione della letteratura popolare. Si dimostrò in grado di intrecciare insieme numerosi riferimenti a quella "tradizione alta" che mai avrebbero potuto convivere con le credenze della "tradizione bassa" se non in un mondo dove non è richiesta coscienza.

L'esperienza del *Liaozhai Zhiyi* fu fondamentale poiché riuscì a salvare dal baratro della dimenticanza racconti squisitamente popolari che ad oggi costituiscono un *corpus* di storie imprescindibile nella letteratura

popolare cinese.

Ogni cinese conosce infatti almeno una storia contenuta nella raccolta, o una versione di essa; ciò dimostra che quel filone “basso”, e spesso negletto, possedeva una forza espressiva che nulla invidiava alla letteratura dei burocrati e dei letterati “tradizionali”, perché in grado di far decollare il lettore sulle ali dei sogni.

BIBLIOGRAFIA

- Bertuccioli Giuliano, *La letteratura cinese*, L'Asino d'oro, Roma, 2013.
- Bourneuf Roland, Ouellet Réal, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, s.d.
- Huang Martin, *Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of Qing in Ming-Qing Literature*, Chinese Literature: essays, articles, reviews (CLEAR), Vol. 20, 1998.
- Idema Wilt, Haft Lloyd, *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Lavis 2020.
- McMahon Keith, University of Kansas, Review, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* by Judith T. Zeitlin, Chinese Literature: essays, articles, reviews (CLEAR), Vol. 16, 1994.
- Pisu Renata, Fumagalli Armando, *Pu Songling e il suo tempo*, Bolis, Bergamo, s.d.
- Sabattini Mario, Santangelo Paolo, *Storia della Cina*, Laterza, Bari, 2018.
- Santangelo Paolo, *I desideri nella letteratura cinese*, Cafoscarina, Mestre-Venezia, 2001.
- Santangelo Paolo, *Revisiting Liaoꝑhai ꝑhiyi*, WriteUp Site, Aprilia, s.d.
- Santangelo Paolo, *Storia del pensiero cinese*, Newton Compton, edizione digitale per Kindle a cura di Librofficina, 2012.

SITOGRAFIA

<http://chinaheritage.net>

<http://www.jstor.org>

<https://baike.baidu.com>

<https://www.gutenberg.org>

RINGRAZIAMENTI

I ringraziamenti che intendo fare riguardano innanzitutto i miei compagni di corso, è secondo me indispensabile la presenza di compagni con i quali si può affrontare ogni tipo di difficoltà, dal dubbio sull'impaginazione di un documento all'ansia per un esame imminente.

Dal punto di vista pratico devo ringraziare la mia relatrice e professoressa Victoria Almonte per avermi insegnato tutto quello che so sulla letteratura cinese, per avermi indirizzato su di una strada che reputo giusta, e per aver alimentato quelle scintille che avevo dentro fino a farle fiorire in un meraviglioso fuoco che arde di conoscenza per tutto ciò che riguarda la Cina.

Ringrazio il professor Giovanni Borriello e la professoressa Tang Xiangyi per i loro consigli e per avermi aiutato a sciogliere numerosi dubbi di carattere storico-culturale.

Ringrazio inoltre la professoressa Paola Del Zoppo per avermi permesso di partecipare ad un corso di letteratura tedesca che fornisce basi d'approccio a quella che è la letteratura in generale.

Ringrazio infine la mia famiglia per tutto ciò che solo una famiglia può fare.