

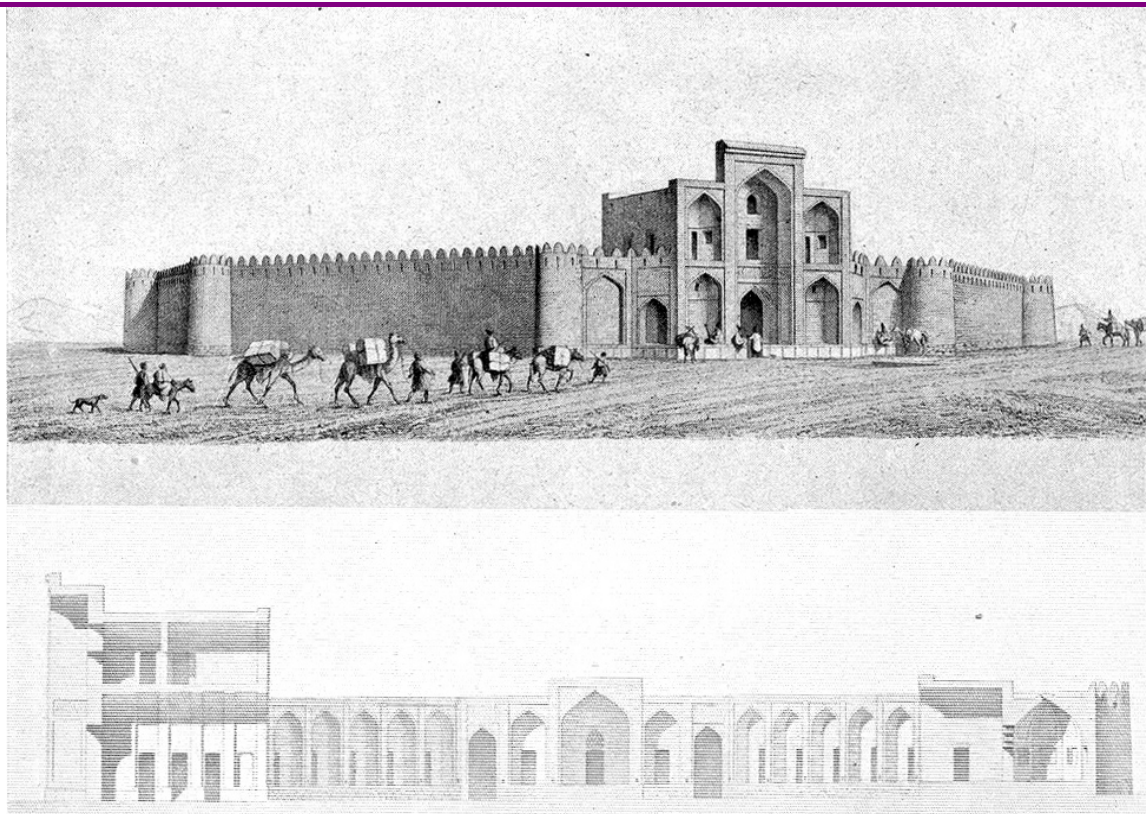


www.kervan.to.it

Rivista internazionale di studii afroasiatici

a cura dei docenti di lingue afroasiatiche della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino

n. 1 – gennaio 2005



Kervan - www.kervan.to.it

n.1 – gennaio 2005

Rivista internazionale di studii afroasiatici a cura dei docenti di lingue afroasiatiche della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino

Registrazione al n. 5835 del 27/12/2004 presso l'Ufficio Stampa del Tribunale Ordinario di Torino

ISSN 1825-263X

Direttori scientifici: Pinuccia Caracchi, Emanuele Ciccarella, Stefania Stafutti, Michele Vallaro

Comitato scientifico: Nadia Angheliescu, Pier Giorgio Borbone, Giacomo E. Carretto, Pierluigi Cuzzolin, Mahmoud Salem Elsheikh, Mirella Galletti, Giuseppina Igonetti, David Lorenzen, Paola Orsatti, Stefano Piano, Nicolay Samoilov, Maurizio Scarpari, Nicolai Spesnev, Mauro Tosco

Comitato di redazione: Marco Boella, Matteo Cestari, Alessandra Consolaro, Isabella Falaschi, Manuela Golfo, Barbara Leonesi, Luca Pisano

Direttore responsabile: Michele Vallaro

Hanno scritto su questo numero: Ezio Albrile, Paolo Branca, Gianluca Coci, Mirella Galletti, Andrea Gregorio, Stefano Piano, Luca Pisano, Stefania Stafutti, Michele Vallaro

INDICE

| | |
|--|----|
| <i>Presentazione</i> | 5 |
| <i>Foreword</i> | 7 |
| E. Albrile - La dimora di Ahreman. La guerra e le origini del dualismo iranico..... | 9 |
| G. Coci - La terza via del nuovo teatro (intervista a Satō Masafumi e Shiota Eiko, attori dell’Abe Kōbō Studio)..... | 21 |
| M. Galletti - Alle origini del dialogo tra curdi e turchi..... | 27 |
| A. Gregorio – Che c’importa delle torri, meglio l’atletica!..... | 31 |
| S. Piano - Orientamenti religiosi della poesia dell’India dalle origini vediche alla “Scuola delle ombre” della letteratura hindī..... | 37 |
| L. Pisano - Taiwanese composers and piano works in the XX century: traditional Chinese culture and the Taiwan <i>Xin Yinyue</i> | 49 |
| M. Vallaro - Sull’asíndeto fra aggettivi attributi in àrabo letterario..... | 73 |

RECENSIONI

| | |
|---|----|
| L’Occidente e gli altri. La globalizzazione e la minaccia terroristica. (<i>P. Branca</i>)..... | 87 |
| Senza radici. Europa, relativismo, cristianesimo, islam (<i>P. Branca</i>)..... | 87 |
| L’Intifadah palestinese. I diritti violati in Israele (<i>M. Galletti</i>)..... | 88 |
| Il Mediterraneo attraverso i secoli (<i>M. Galletti</i>)..... | 89 |
| Roma memoria e oblio (<i>M. Galletti</i>)..... | 90 |
| Rose di Cina (<i>S. Stafutti</i>)..... | 91 |

PRESENTAZIONE

| | |
|-----------------------|------------------------|
| کز مصر رسید کاروانی | آورد خبر شکر ستانی |
| یا رب چه لطیف ارمغانی | صد اشتر جمله شکر و قند |

| | |
|-------------------------------|---------------------------|
| Āvard xabar šakarsetān-i | k-az Meṣr resid kārvān-i |
| šad oštor jomle šakkar-o qand | yā rab ce laṭif armaḡān-i |

Uno dolce come una piantagione di canna da zucchero ha portato la notizia: «È giunta una carovana dall'Egitto. Cento cammelli, tutti zucchero e canditi; o Signore, che bel regalo!»

Jalāluddīn Rūmī

La carovana, che (almeno idealmente) poteva un tempo viaggiare, come i personaggi di al-Ḥarīrī, dalla Farghana al Ghana, unendo non solo nella rima l'Asia e l'Africa, è la metafora lusinghevole e al tempo stesso l'emblema augurale di questa nuova rivista, ardentemente voluta dai docenti delle quattro discipline che per ora rappresentano gli assi portanti della ricerca e della didattica relative alle culture afroasiatiche nella Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino: le lingue e letterature araba, cinese, giapponese e hindī. Sarebbe certamente ingeneroso (oltre che erroneo) dire che nel panorama accademico italiano si sentisse la necessità d'un nuovo periodico scientifico dedicato a tutte le manifestazioni delle civiltà dell'Asia e dell'Africa: non c'è bisogno di nominare le illustri testate che tengono alto il prestigio dei nostri studii in questi campi. Ma che questa rivista possa rivestire una sua utilità è altrettanto incontestabile: la sua collocazione in rete la rende libera dai condizionamenti di disponibilità di editori, di costi della carta, di relativa uniformità di numero di pagine. Inoltre, data la versatilità del supporto, consente la pubblicazione presso che illimitata di materiali che la stampa su carta renderebbe o impossibile o troppo dispendioso riprodurre: filmati, documenti sonori, fotografie d'ogni tipo.

L'unica condizione richiesta ai contributi da pubblicarsi su *Kervan* (a parte ovviamente la congruenza tematica) è la serietà scientifica, garantita per altro da un Comitato scientifico internazionale di alto livello: per il resto ai collaboratori è lasciata totale libertà d'opinioni e di metodologie. Proprio per sottolineare il rispetto della libertà di ricerca la rivista ha rinunciato a esigere uniformità di traslitterazioni, ritenendo che tutto quanto possa rivendicare adeguatezza metodologica e coerenza interna abbia diritto di piena cittadinanza nella comunità scientifica.

La redazione di *Kervan* è particolarmente lieta che la sua iniziativa sia collegata con la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino. Questa giovane Facoltà, nata da pochi anni ma già efficacemente articolata e aperta a servizi sempre più rispondenti alle esigenze dei tempi attuali, ha fin dalla sua fondazione riposto grande fiducia nelle discipline relative all'Asia e all'Africa, cogliendo con acutezza (invero non sempre condivisa da altre istituzioni) quanto rilievo abbiano oggi questi due continenti e quanto profondamente risponda agli interessi della nostra società promuovere una conoscenza scientificamente fondata e sempre più ampia di quei popoli e di quelle culture. È per noi, dunque, dovere di giustizia e gratitudine e al tempo stesso motivo di sincera soddisfazione iscrivere qui, nella prima pagina del primo numero, due nomi: quello di Paolo Bertinetti, creatore della Facoltà e suo primo preside, senza il cui infaticabile impegno l'Asia e l'Africa starebbero ancora, a Torino, a fare accademicamente anticamera, e quello di Liborio Termine, preside felicemente regnante, che ha proseguito in quest'indirizzo con appassionata convinzione e dinamica disponibilità.

Non c'illudiamo che questa nostra *Kervan* venga salutata come la carovana di Rūmī, che abbiamo voluto porre in intestazione soltanto perché ci pareva di buon auspicio. Ci basta augurarle di poter contribuire con dignità ed efficacia al dibattito scientifico e d'esser riconosciuta dagli studiosi nostri colleghi quale strumento serio e attendibile.

I DIRETTORI SCIENTIFICI

Pinuccia Caracchi
Emanuele Ciccarella
Stefania Stafutti
Michele Vallaro

FOREWORD

آورد خیر شکر ستانی کز مصر رسید کاروانی
صد اشتر جمله شکر و قند یارب چه لطیف ارمغانی
جلال الدین رومی

Āvard xabar šakarsetān-i k-az Meṣr resid kārvān-i
šad oštor jomle šakkar-o qand yā rab ce laṭif armaġān-i

*A very sweet person brought news: «A caravan has come from Egypt!
A hundred camels, all sugar and candy. O Lord, what a fine gift!»*

Ġalāluddīn Rūmī

Once a caravan could have traveled (at least, ideally) from Farghana to Ghana, uniting Asia and Africa both in this rhyme and in fact, as happened with al-Ḥarīrī's characters. A caravan is the flattering metaphor and the emblematic starting off point of this new journal, so enthusiastically wished for by the teachers of the four disciplines - Arabic, Chinese, Japanese and Hindi Languages and Literatures, which are the pillars of the research and teaching of African and Asian cultures at the School of Foreign Languages and Literatures at Turin University. It would certainly be nearsighted (as well as inaccurate) to maintain that there was a need felt for a new scholarly periodical dedicated to all the contributions of Asian and African civilization within the scope of Italian higher education. There is no need to name the illustrious journals that are the pride of our studies in these fields. Nevertheless, it is equally indisputable that this journal could serve a useful function. *Kervan* is an on-line journal and for that reason it will be free from the restrictions of the availability of publishers, the cost of paper, and the relative uniformity of the number of the pages. Furthermore, on such a versatile platform, there is an almost unlimited opportunity to publish material that would be impossible or too expensive to reproduce in printed copies - films, audio material, and all kinds of photographs.

The only condition asked of contributors to *Kervan* (obviously, besides relevant topics) is scholarly depth, which will be guaranteed by our high-level scholarly committee. For everything else, contributors have total freedom of opinion and methodology. Precisely to underline our respect for the freedom of research, the journal does not require that contributors use standard transliterations because we maintain that everything that can be held to be methodologically appropriate and internally coherent has the right to full membership in the scholarly community.

The editorial board of *Kervan* is particularly happy that its project is connected with the School of Foreign Languages and Literatures at Turin University. This young Facoltà was founded only several years ago but it is already efficiently organized and open to providing services that answer the needs of today's world better and better. From its founding, the School has placed great faith in the academic disciplines treating Asia and Africa. It has acutely grasped how important for our society it is to promote the scholarly grounded and progressively broader understanding of the peoples and cultures of these two continents. (This insight is something that is not always shared by other institutions.) It is with a sense of justice, gratitude and sincere satisfaction that we would like to write down two names here on page one of issue number one. Paolo Bertinetti, the creator of the Facoltà, was its first dean. Without his tireless commitment Asia and Africa would still be sitting in the academic waiting room here in Turin. Liborio Termine is the happily presiding dean, who has continued to support this field with passionate conviction and dynamic availability.

We will not illude ourselves that our *Kervan* will be greeted like the caravan of Rumi, which we have wanted to place in the heading only because we thought it was good luck. We can wish only that our caravan will contribute to scholarly discourse with dignity and effectiveness and that it will be acknowledged as a serious and reliable instrument by our fellow scholars.

THE SCIENTIFIC DIRECTORS

Pinuccia Caracchi
Emanuele Ciccarella
Stefania Stafutti
Michele Vallaro

LA DIMORA DI AHREMAN LA GUERRA E LE ORIGINI DEL DUALISMO IRANICO

di Ezio Albrile

In the article the development of Iranian dualistic tradition is analyzed, with special regard to the Zurvanite problem and the beginning of “Iranian Gnosis” a.k.a. Manichaeism. Precedings of these Gnostic speculations may also be found in notables of ancient Greek dualistic myth and thought as Aristeas of Proconnesus and his tales about the struggle of Arimaspoi against the Gryphons.

Parlare di guerra significa parlare anche di un principio metafisico che è alla base della gnosi antica, in particolar modo della sua espressione iranica, il manicheismo. Lo scontro tra due livelli ontologici, tra due modalità di esistenza, la Luce e le Tenebre, è il fulcro dal quale si dispiega il mito manicheo, un mito secondo il quale la creazione ha come unica finalità il recupero della scintilla luminosa intrappolata nelle Tenebre. Condizione quindi antitetica al sentire ebraico-cristiano, che vede la demiurgia quale compimento di un piano divino e «antropico»: in ciò il manicheismo si rifà ad una mentalità arcaica, definibile come indo-iranico-gnostica, in cui due principi combattono per la supremazia sul tutto. Lo spazio ed il tempo sono relativizzati al punto da apparire come elementi negativi o come puri strumenti nella battaglia cosmica combattuta nel *gumēzišn*, l’abominevole miscuglio di πνεῦμα ed ὕλη.

In *Metafisica* XIV, 1087b 4ss. Aristotele afferma che tutti i platonici, compreso Speusippo, consideravano i principi alla stregua di una coppia di opposti. Lo statuto logico dell’opposizione che essi applicano alla coppia dei principi ha le sue radici e il suo punto di partenza nell’opposizione tra πέρας ed ἄπειρον enunciata nel *Filebo*¹. Dal canto suo, come dimostrano studi recenti², Speusippo dipende in particolare dalla teoria del *Parmenide* platonico piuttosto che da quella del *Filebo*: è il *Parmenide* ad offrirgli l’opposizione tra ἓν e πλῆθος, tra uno e molti, come primaria e fondamentale, e anche in questo caso si tratta dell’opposizione di due termini che tendono a porsi alle estremità opposte del reale. L’antitesi ha origini lontane nel tempo³, se diamo ascolto al frammento del Περὶ Φιλοσοφίας aristotelico trasmessoci da Diogene Laerzio, per cui si dice che i Magi:

καὶ πρεσβυτέρους εἶναι τῶν Αἰγυπτίων· καὶ δύο κατ’ αὐτοὺς εἶναι ἄρχάς, ἀγαθὸν δαίμονα
καὶ κακὸν δαίμονα· καὶ τῷ μὲν ὄνομα εἶναι Ζεὺς καὶ Ὀρομάσδης, τῷ δὲ ἄλλῳ Αἰδης καὶ Ἀρειμάνιος.

«sono ancora più antichi degli Egizi e che secondo loro due sono i principi, un demone buono ed un demone cattivo, il primo di nome Zeus e Oromasdes, l’altro di nome Ade e Areimanios»⁴.

¹ Cfr. *Phileb.* 24b.

² Cfr. M. ISNARDI PARENTE, «Supplementum Academicum», in *Memorie dell’Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Ser. IX, 6 (1995), pp. 277-278.

³ Per questo seguo GH. GNOLI, «Considerazioni sulla concezione del tempo e sul dualismo nell’Iran antico», in D. VENTURELLI-L. CIRILLO (cur.), *Il Tempo e l’Uomo*, Atti della IX Settimana di Seminari Interdisciplinari (Arcavacata 11-14 giugno 1990), Cosenza 1992, pp. 11 ss.

⁴ Diog. Laert. *Proem.* I, 8 (= fr. 6 [WALZER] = BIDEZ-CUMONT II, p. 67); Aristotele ascrive ai Magi i primordi della speculazione dualistica anche in *Metaph.* XIV, 1091b 10; cfr. anche GH. GNOLI, *Zoroaster in History* (Biennial Yarshater Lecture Series, N° 2), New York 2000, pp. 95 ss.

Il neoplatonico Damascio, rifugiatosi a Ctesifonte, presso la corte di Cosroe I, dopo la soppressione della scuola di Atene ad opera di Giustiniano nel 529 d.C., trascrive nelle Ἀπορίαι καὶ λύσεις περὶ τῶν πρώτων ἀρχῶν la notizia di Eudemo di Rodi sulla dottrina dualistica dei Magi, rilevando come essa presupponesse una sorta di ἀρχή, Tempo o Spazio, da cui i due principi contrapposti sarebbero derivati.⁵

L'importanza di questa testimonianza è evidente⁶, dal momento che in essa si riconosce una delle più antiche documentazioni su di una religiosità di area iranica, lo zurvanismo; quest'ultimo dovrebbe risalire all'epoca achemenide (VI-IV sec. a.C.) e non dovrebbe essere considerato un'evoluzione tardiva dello zoroastrismo. Ad una siffatta conclusione si potrebbe solo opporre la inautenticità della notizia attribuita a Eudemo di Rodi. Ed infatti alcuni studiosi hanno sostenuto che il filosofo neoplatonico avrebbe posto sotto l'autorità e la responsabilità del discepolo di Aristotele le speculazioni dei Magi sull'esistenza di un'entità indifferenziata⁷.

Recentemente tuttavia, il professor Gherardo Gnoli ha dimostrato come l'autenticità di una tale attribuzione debba ritenersi certa, sulla base di un dato testuale inequivocabile: il riferimento ai Magi «e a tutto il popolo ario» (Μάγοι δὲ καὶ πᾶν τὸ Ἄρειον γένος) esclude che si possa pensare ad una testimonianza del VI sec. d.C., poiché l'espressione Ἄρειον γένος deve essere considerata come una trasposizione dall'iranico fatta in epoca achemenide da un autore greco che traduceva qualcosa di simile all'antico-persiano *arya-čiça-*, «di stirpe aria»⁸. Si può quindi dedurre che Eudemo di Rodi, nella seconda metà del IV sec. a.C., abbia voluto chiarire che la dottrina dualistica da lui esposta era condivisa non solo dai Magi, ma dall'intero popolo ario, e cioè, con buona approssimazione etnografica, «iranico».

Le implicazioni proposte da una tale conclusione sono molte e di notevole importanza. Esse riguardano le origini dello zurvanismo, la sua relativa antichità e lo sviluppo storico del dualismo iranico⁹. Il pensiero religioso iranico della tarda epoca achemenide era già orientato verso forme dualistiche che oggi si possono definire zurvanite. Dal dualismo delle *Gāθā* di Zarathustra a quello dei Magi e del popolo ario di Eudemo di Rodi il passo è lungo, come dimostra lo schema seguente¹⁰:

| | |
|---|------------------------------------|
| <i>Gāθā</i> | Eudemo di Rodi |
| Ahura Mazda | «Spazio» o «Tempo» |
| Spənta Mainyu <i>versus</i> Anra Mainyu | Oromasdes <i>versus</i> Areimanios |

⁵ Cfr. Damasc. *De princip.* 125 bis (WESTERINK-COMBÈS III, p. 165, 17-24; ROUELLE I, p. 322); vd. anche BIDEZ-CUMONT II, pp. 69 ss.; e GH. GNOLI, «A Note on the Magi and Eudemus of Rhodes», in AA.VV., *A Green Leaf. Papers in Honor of Prof. Jes P. Asmussen* (Acta Iranica 28), Leiden-Téhéran-Liège 1988, pp. 283-288.

⁶ Cfr. l'importante analisi di G. CASADIO, «Eudemo di Rodi: un pioniere della storia delle religioni tra Oriente e Occidente», in S. GRAZIANI (cur. e con la coll. di M.C. Casaburi e G. Lacerenza), *Studi sul Vicino Oriente Antico dedicati alla memoria di Luigi Cagni* (Istituto Universitario Orientale – Dipartimento di Studi Asiatici/Series Minor LXI), Napoli 2000, pp. 1355-1375.

⁷ Cfr. J. SCHEFTELOWITZ, «Neues Material über die manichäische Urseele und die Entstehung des Zurvanismus», in *Zeitschrift für Indologie und Iranistik*, 4 (1926), p. 343; O.G. VON WESENDONK, *Das Wesen der Lehre Zarathustras*, Leipzig 1927, p. 14.

⁸ Cfr. GH. GNOLI, *The Idea of Iran. An Essay of its Origin* (Serie Orientale Roma LXII), IsMEO, Roma 1989, pp. 12 ss.

⁹ Cfr. da ultimo GH. GNOLI, «L'évolution du dualisme iranien et le problème zurvanite», in *Revue de l'Histoire des Religions*, 201 (1984), pp. 115-138; e M. BOYCE, «Some Reflections on Zurvanism», in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 19 (1957), pp. 404-416; ID., «Some Further Reflections on Zurvanism», in AA.VV., *Papers in Honor of Prof. Ehsan Yarshater* (Acta Iranica 30), Leiden-Téhéran-Liège 1990, pp. 20-29; una revisione delle diverse ipotesi è in S. SHAKED, «The Myth of Zurvan: Cosmogony and Eschatology», in I. GRUENWALD-S. SHAKED-G.G. STROUMSA (eds.), *Messiah and Christos. Studies in the Jewish Origins of Christianity Presented to David Flusser* (Texte und Studien zum Antike Judentum 32), Tübingen 1992, pp. 219-240.

¹⁰ Cfr. GNOLI, «Considerazioni sulla concezione del tempo», p. 12; vd. anche I. GERSHEVITCH, «Zoroaster's own Contribution», in *Journal of Near Eastern Studies*, 23 (1964), pp. 12-38.

Secondo il mito Zurwān,¹¹ il Tempo, è il padre di due gemelli, Ohrmazd e Ahreman. Poiché egli ha promesso di dare lo scettro del mondo al primogenito, ed essendo Ahreman venuto alla luce prima di suo fratello, Zurwān, fedele al suo impegno, fa di Ahreman una sorte di *princeps huius mundi*, ma nello stesso tempo stabilisce la durata del suo dominio (il «Tempo limitato»: in pahlavi *Zurwān i kanāragōmand*). Sotto un aspetto apparentemente arcaico si cela in realtà una dottrina frutto di un pensiero sofisticato, certamente influenzato dalle speculazioni astrologiche peculiari della tarda religiosità mesopotamica nel periodo achemenide ed ellenistico.

L'evoluzione dalla formula dualistica Spənta Mainyu contro Anra Mainyu (+ Ahura Mazdā) a quella Ahura Mazdā contro Anra Mainyu (+ Zurwān) è importante per comprendere lo sviluppo storico dell'antica religione iranica e il rapporto tra zoroastrismo, zurvanismo e manicheismo.

Il dualismo delle *Gāθā* subì una profonda trasformazione. Partendo dall'idea originaria di un Dio creatore posto al di sopra dei due Spiriti gemelli contrapposti, Spənta Mainyu e Anra Mainyu, la formula dualistica si modificò, come si è visto, nel senso che fu Ahura Mazdā stesso ad opporsi ad Anra Mainyu. Il dio di Zoroastro fu quindi degradato al ruolo di semplice e simmetrico oppositore di Ahreman.

Numerose e di differenti epoche – dal periodo achemenide fino alla letteratura zoroastriana d'epoca medievale – sono le testimonianze di questo nuovo dualismo:¹² dal Περὶ Φιλοσοφίας di Aristotele, a Eudemo di Rodi presso Damascio e al *De Iside et Osiride* di Plutarco; dalle fonti cristiane, armenie e siriane relative al mito di Zurwān, a Eznik di Kołb, Ehišē Vardapet, Teodoro bar Kōnī e Yohannān bar Penkayē; da varie tracce sparse nei testi zoroastriani, all'Avesta cosiddetto recente e alla letteratura pahlavi.¹³

Tutte queste testimonianze della nuova formula dualistica Orosmasdes *versus* Areimanios, sia quelle che vi fanno esplicito riferimento, sia quelle che la sottintendono, come Plutarco o Aristotele, presuppongono la concezione di un «Tutto uno e intelligibile», Spazio o Tempo: καλοῦσιν τὸ νοητὸν ἅπαν καὶ ἡνωμένον, come afferma Damascio¹⁴. Il Tempo, cioè Zurwān, è il nuovo principio che domina la formula del nuovo dualismo iranico. L'evoluzione di questo dualismo e il problema zurvanita sono intrinsecamente connessi: sono aspetti diversi di un medesimo sviluppo storico al cui interno si collocano due diverse concezioni del tempo, quella lineare appunto, e quella ciclica.

Senza dubbio lo zurvanismo – quali che ne siano la genesi e l'interpretazione – era portatore di una concezione del tempo ciclico, del «Grande Anno» di 12.000 anni, suddiviso in quattro periodi di 3.000 anni ciascuno. Non è possibile addentrarsi nelle molteplici implicazioni storiche di questa complessa problematica, si può solo rinviare alla cospicua letteratura su questi argomenti. Essa riguarda sia lo sviluppo storico del mazdeismo zoroastriano, sia l'irradiazione di alcune sue idee fondamentali al di fuori del mondo religioso iranico. Il dualismo zoroastriano, quale si presenta nelle *Gāθā*, era invece portatore, come si è detto, di una concezione del tempo lineare in cui si compendiano la sua soteriologia e la sua escatologia.

Ora, definendo il dilemma sulle origini dello zurvanismo, daremmo un contributo decisivo alla comprensione dello sviluppo storico della religione iranica antica, risolvendo in tal modo il problema stesso della compresenza in essa delle due concezioni del tempo, quella lineare e quella ciclica. Sarà quindi la formazione dello zurvanismo a darci una risposta, fermo restando che lo zoroastrismo originario proponeva una concezione del tempo lineare, conforme ad una dottrina profetica fondata su un forte dualismo ontologico che annunciava un ἔσχατον irreversibile e la vittoria della Luce sulle Tenebre.

¹¹ A questo riguardo ancora fondamentale il poderoso lavoro di R.C. ZAEHNER, *Zurwān. A Zoroastrian Dilemma*, Oxford 1955 (repr. New York 1972); maggiori ragguagli anche in GH. GNOLI, «Zurvanism», in M. ELIADE (ed.), *The Encyclopaedia of Religion*, XV, New York-London 1987, p. 596.

¹² Cfr. anche GH. GNOLI, «Dualism», in E. YARSHATER (ed.), *Enciclopedia Iranica*, VII, Costa Mesa 1996, pp. 576b-582a.

¹³ Cfr. ZAEHNER, *Zurwān*, pp. 419-428.

¹⁴ *De princip.* 125 bis (WESTERINK-COMBÈS, p. 165,18-19; ROUELLE I, p. 322).

È indubbio che lo zurvanismo, con le sue speculazioni sul tempo, la numerologia e l'idea del «Grande Anno», è la logica conseguenza dell'incontro tra zoroastrismo e cultura babilonese¹⁵. Le sue origini possono rintracciarsi nella seconda metà del periodo achemenide. Quale propaggine all'interno della Chiesa zoroastriana lo zurvanismo si andò differenziando nei primi secoli della nostra era; in seguito diatribe teologiche portarono alla sua soppressione in favore del dualismo ortodosso. Gli scritti zurvaniti vennero espunti dai testi zoroastriani. Tuttavia una attenta e continua lettura dei testi in pahlavi ha rivelato una folta documentazione zurvanita sfuggita all'epurazione ortodossa¹⁶. Bisogna però sottolineare come la nostra conoscenza del fenomeno zurvanita, pur rinnovata dal riaffiorare di queste interpolazioni medio-persiane, dipenda ancora da fonti allogene riguardo a principi dottrinali quali il mito «gemellare».

Se accettiamo questa interpretazione¹⁷ possiamo affermare che la concezione del tempo ciclico si diffonde nel pensiero religioso iranico insieme con lo zurvanismo e quindi come conseguenza dell'incontro dello zoroastrismo achemenide con la civiltà mesopotamica. Questa conclusione deve far meditare: la trasformazione dell'antica formula dualistica zoroastriana Spənta Mainyu *versus* Anra Mainyu (+ Ahura Mazdā) nella nuova formula che abbiamo definito zurvanita, Oromasdes *versus* Areimanios (+ Zurwān), non può rappresentare un mero sviluppo del pensiero teologico, senza reali conseguenze sulla vita religiosa e sulla visione del mondo, come è stato recentemente affermato. Il fatto stesso che essa implichi una concezione del tempo radicalmente diversa deve indurci a considerare la portata di una siffatta trasformazione in ben altro modo.

Lo sviluppo del dualismo iranico sotto l'influenza dell'astronomia e dell'astrologia babilonesi e della religione astrale della Mesopotamia verso la metà del I millennio a.C., lungi dal conservare nella sua integrità l'insegnamento zoroastriano sulla dignità dell'uomo, il suo valore morale e la sua libertà, provocò un radicale rovesciamento di valori¹⁸. Mentre il dualismo delle *Gāθā* poneva al di sopra e al centro di tutto Ahura Mazdā, e dunque l'uomo, che ne è il simbolo terreno e corporeo, e opponeva i due Spiriti in conseguenza delle loro libere scelte, il nuovo dualismo del sincretismo iranico-babilonese e zurvanita degradava Ahura Mazdā al rango di Anra Mainyu e innalzava il Tempo al di sopra di tutto. Mentre quello esaltava il ruolo e il valore del Dio unico e della scelta morale dell'uomo, questo finiva inevitabilmente per sminuire il Dio creatore, assoggettando l'uomo all'onnipotenza del Tempo, da cui l'anima non può liberarsi: il tempo è più potente delle due creazioni, quella di Ohrmazd e quella dell'Avversario, dello «Spirito Maligno»; il Tempo «da cui nessuno tra gli uomini mortali si salva», come leggiamo nel *Bundahišn*¹⁹. Senza dubbio in questi concetti troviamo le basi di un fatalismo religioso che ha lasciato ampia traccia anche nell'Iran medievale²⁰.

L'eresia zurvanita quindi, con la sua concezione del tempo ciclico e con l'esaltazione in senso tendenzialmente monistico di Zurwān al di sopra dei protagonisti del dramma dualistico, adattò la tradizione zoroastriana alle tendenze religiose, filosofiche e scientifiche del Vicino Oriente d'epoca achemenide ed ellenistica, modificando profondamente lo zoroastrismo nel suo dualismo fondamentale. Spetterà al manicheismo riproporre anche in Iran, sia pure su nuove basi, una concezione dualistica nettamente anti-zurvanita. I manichei attaccheranno fermamente coloro che affermavano che Ohrmazd e Ahreman erano fratelli o che Dio aveva creato sia il Bene che il Male.

¹⁵ Cfr. GH. GNOLI, «Babylonian Influences on Iran», in E. YARSHATER (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, II, London-New York 1989, pp. 334a-336b.

¹⁶ Cfr. in partic. H.S. NYBERG, «Questions de cosmogonie et cosmologie mazdéennes», in *Journal Asiatique*, 214 (1929), pp. 192-310; *ivi*, 219 (1931), pp. 1-134 e 193-244; ZAEHNER, *Zurvān, passim*; G. WIDENGREN, «Zervanitische Texte aus dem "Avesta" in der Pahlavi-Überlieferung. Eine Untersuchung zu Zātspram und Bundahišn», in G. WIESSNER (Hrsg.), *Festschrift für Wilhem Eilers*, Wiesbaden 1967, pp. 278-287; ID., «Philological Remarks on some Pahlavi Texts chiefly concerned with Zervanite Religion», in AA.VV., *Sir J.J. Zarhosti Madressa Centenary Volume*, Bombay 1967, pp. 84-103.

¹⁷ Cfr. W.B. HENNING, *Zoroaster. Politician or Witch-doctor?*, London 1951, pp. 49 ss.; ed anche GH. GNOLI, *Zoroaster in History*, pp. 62 ss.

¹⁸ Cfr. anche il recentissimo M. STAUSBERG, *Die Religion Zarathushtras. Geschichte – Gegenwart – Rituale*, I, Stuttgart-Berlin-Köln 2002, pp. 162 ss. (dove però le problematiche zurvanite sono praticamente sparite!).

¹⁹ *Bund.* (Ir.) I,25; cfr. GNOLI, «L'évolution du dualisme», p. 134 n. 35.

²⁰ Cfr. H. RINGGREN, *Fatalism in Persian Epics* (Uppsala Universitets Årsskrift 13), Uppsala-Wiesbaden 1952, pp. 72 ss.

Anche il dualismo di Mani, come quello di Zoroastro, porrà l'uomo al centro dell'opera di salvezza, riscattando Ohrmazd dalla degradazione in cui era caduto nella teologia zurvanita e facendone l'Uomo Primordiale, che nell'orizzonte gnostico caratteristico della nuova dottrina è il vero dio redentore. Forse anche per influsso della propaganda manichea, oltre che di quella cristiana e islamica, lo zoroastrismo successivo cercherà anch'esso di cancellare l'eresia zurvanita, impregnata di fatalismo astrale e influenzata dall'idea dell'eterno ritorno dei «Grandi Anni»: è così che deve essere spiegato il noto passo del IX libro del *Dēnkard* che esprime la stessa condanna, presente nella letteratura manichea, della teoria secondo la quale Ohrmazd e Ahreman devono essere considerati «due fratelli in un unico grembo»²¹.

Col manicheismo²² un nuovo umanesimo si diffonde per larga parte del continente euroasiatico, soprattutto sulle vie di comunicazione e dei commerci, nelle metropoli e negli empori, tra intellettuali e mercanti. Nel manicheismo le civiltà del mondo antico, dall'Occidente greco e romano all'Oriente vicino e medio, all'Asia centrale e alla Cina, si incontrano scambiandosi stimoli e idee alla luce di una spiegazione ultima che svela l'essenza del tutto, nella speranza della redenzione dal male, sia degli individui che dell'intera umanità. A coloro che conquistano la consapevolezza della lapsaria situazione materiale in cui è immersa la loro Anima divina, nell'angoscia e nella sofferenza, si dischiude un orizzonte di verità e di redenzione con un radicale capovolgimento di valori. All'uomo vecchio si può sostituire l'uomo nuovo, proteso verso un Nuovo Paradiso e un Nuovo Eone. L'Anima, con l'aiuto del Νοῦς salvatore, s'interroga sulle proprie origini e, finalmente consapevole della sua natura celeste, ridiventa cosciente, aprendo gli occhi dello spirito e risvegliandosi alla luce della gnosi.

Il manicheismo considera le Tenebre un principio essenzialmente, esistenzialmente e originariamente indipendente dalla Luce. Tuttavia, aggredendola, le Tenebre si mescolano alla Luce nella vita presente e nell'essere umano, come pure in tutta la creazione²³. Il mondo attuale è pertanto un miscuglio dei due principi, della Luce e delle Tenebre, a cui proprio la creazione deve porre fine ripristinando gradualmente la loro originaria separatezza, in condizioni tali però, che rendano impossibile un nuovo miscuglio. I due principi, o «radici», non sono generati e non hanno nulla in comune: essi sono irriducibilmente contrapposti in ogni manifestazione. La Luce è buona e identificata con Dio; Le Tenebre sono malvagie e identificate con la Materia, la ὕλη. Dal momento che essi sono coevi e coeterni, il problema dell'origine del male viene risolto nel modo più estremo. La sua esistenza non può essere negata: è dappertutto e può essere sconfitto soltanto dalla conoscenza, la γνῶσις che porta alla salvezza attraverso il discernimento da parte dell'uomo di ciò che in lui è estraneo e superiore all'essere contingente, corporeo, condizionato dai suoi legami materiali, temporali e ambientali. In questo consiste la «separazione» (χωρισμός, *wizārišn*) della Luce dalle Tenebre.

Il manicheismo è dunque una «gnosi dualistica»²⁴, un dualismo radicale e assoluto. I due principi hanno nature antitetivamente distinte: la saggezza per la Luce e l'ignoranza per le Tenebre. La loro contrapposizione ha uno sviluppo dinamico in tre tempi: uno antecedente, dove la Luce e le Tenebre sono ancora separate l'una dalle altre; uno attuale o mediano, in cui le Tenebre invadono la Luce dando luogo allo stato di «miscuglio»; ed uno futuro, in cui esse si trovano nuovamente e definitivamente separate. Questa dottrina è variamente attestata nelle fonti, dal *Compendio* cinese a Sant'Agostino – *initium, medium et finis* –, e scandisce la vicenda dell'anima caduta nella materia e liberata dal suo Νοῦς mediante la conoscenza e l'anamnesi. L'uomo – e qui è l'essenza dell'universalismo manicheo – può quindi contribuire in misura determinante ad accelerare il processo naturale della separazione dei due principi grazie all'azione salvifica della gnosi, che è nello stesso tempo consapevolezza dello stato di miscuglio, riconoscimento dell'ordine cosmico e sforzo costante per ottenere la liberazione della Luce dalle Tenebre.

²¹ *Dēnkard* IX (MADAN, p. 829, 1-5).

²² Cfr. la recentissima sintesi di GH. GNOLI, «Introduzione generale», in ID. (cur.), *Il manicheismo, I: Mani e il manicheismo*, Milano 2003, pp. XII ss.

²³ Per una lettura antropologica del mito vd. anche M. TARDIEU, *Il manicheismo*, Cosenza 1996², pp. 110-111; e E. ALBRILE, «Alessandro di Licopoli e il manicheismo», in *Teresianum*, 48 (1997), pp. 737-759; ID., «Signaculum sinus. La gnosi manichea tra ascetismo ed erotismo», in *Laurentianum*, 41 (2000), pp. 335-351.

²⁴ Cfr. H.J. POLOTSKY, «Manichäismus», in *PW*, Supp. IV, Stuttgart 1935, col. 265.

Piuttosto che una speculazione metafisica troviamo alla base del dualismo manicheo una spietata analisi della condizione umana, un'angoscia e un orrore provocati dalla consapevolezza di un male onnipresente e onnipervadente. Tratto comune alle varie forme di gnosticismo e, a suo modo, anche al buddhismo. Per lo stesso fatto di essere incarnato, l'uomo soffre ed è preda delle Tenebre, sprofondato nell'ignoranza e chiuso nella prigione della Materia, dimentico dell'origine celeste della propria Anima, particella di Luce consustanziale al Dio trascendente. Se in questa vita non riesce a liberarsi dai legami materiali e vive ancora nel miscuglio delle due radici, la Luce che è in lui dovrà trasmigrare in altri corpi, finché non sarà completamente liberata dalle Tenebre. Solo per coloro che saranno arrivati alla fine del processo di liberazione la morte sarà la vera vita e la Luce imprigionata nel corpo tornerà alla dimora paradisiaca.

Caratteristica della concezione dualistica manichea è la sua versatilità, presente anche nella dottrina cosmologica zoroastriana: in un primo stato dell'essere i due «principi», le due «nature», le due «sostanze» o le due «radici» (nello zoroastrismo i due Mainyu, i due «Spiriti»), sono separati l'uno dall'altro; in uno stato successivo, il mediano, sono mescolati in seguito all'invasione da parte delle Tenebre del regno della Luce; in uno stato finale sono di nuovo separati in modo definitivo. Per questo motivo il manicheismo può essere definito come la dottrina dei due principi e dei tre tempi, in cui il dualismo di Luce e Tenebre non è statico, ma si svolge nel corso di una storia universale che progredisce verso l'ἀποκατάστασις, il ripristino delle due nature. E anche questa finalizzazione soteriologica della cosmologia ha un suo evidente sfondo zoroastriano: il rinnovamento dell'essere o della vita (*frašegird*) mette fine allo stato della mescolanza (*gumēzišn*) provocato dall'attacco (*ēbgat*) sferrato da Ahreman alla creazione di Ohrmazd.

Quel che differenzia il manicheismo dallo zoroastrismo e, più in generale, dal mondo religioso iranico d'epoca partica e sassanide, zurvanismo incluso, è però la sua natura tipicamente gnostica, che si manifesta nell'idea della consustanzialità del Dio trascendente all'anima umana, particella di Luce imprigionata nella Materia, e nell'affermazione del valore salvifico della gnosi²⁵. È la conoscenza, non la fede, che salva: «l'uomo non deve credere finché non ha visto con i propri occhi»²⁶. Nell'individuo la gnosi è conoscenza di sé e di Dio e nello stesso tempo riconoscimento dell'origine celeste del proprio io luminoso. L'anima umana è parte dell'Anima universale, frazione o particella della Luce divina. Perciò nel manicheismo di espressione iranica l'Uomo Primigenio, il protagonista del dramma dell'esistenza dapprima caduto preda delle Tenebre e poi da esse liberato, porta il nome di Ohrmazd, che nello zoroastrismo compete al Dio trascendente e creatore.

Si comprende quindi come si sia potuto vedere nel manicheismo il tipo iranico dello gnosticismo²⁷ e come si sia potuto descrivere il suo rapporto con lo zoroastrismo più o meno come quello che il cristianesimo ha avuto con l'ebraismo.²⁸ Le discussioni sulle origini etniche del manicheismo sono almeno in parte oziose per chi voglia afferrarne il più autentico significato spirituale. Che il manicheismo sia stato sincretistico non v'è dubbio, ma da un punto di vista storico ciò non significa molto, dal momento che nessuna religione, a ben vedere, può considerarsi immune da fenomeni sincretistici. Esso non è un'eresia zoroastriano-iranica né un'eresia gnostico-cristiana; è invece una grande religione universale in cui sono confluiti elementi disparati – zoroastriani, cristiani, buddhisti, mesopotamici, ellenistici –, originalmente e genialmente fusi e riplasmati dalla potente personalità creatrice di un profeta storico, vissuto nella temperie religiosa e filosofica dello gnosticismo tardoantico, convinto dell'urgenza di portare all'umanità inquieta e sofferente un messaggio unificante e pacificatore, che ponesse fine, tra l'altro, all'antagonismo delle grandi religioni d'Oriente e d'Occidente. Distinguere nel sistema manicheo gli elementi culturali ed etnici fondamentali da quelli secondari o «di stile» per ricostruirne la forma originaria, come pure si è cercato autorevolmente di

²⁵ Cfr. G. WIDENGREN, *Il manicheismo*, Milano 1964, pp. 57 ss.; GH. GNOLI, *De Zoroastre à Mani. Quatre leçons au Collège de France* (Travaux de l'Institut d'Études Iraniennes de l'Université de la Sorbonne Nouvelle 11), Paris 1985, pp. 73 ss.

²⁶ Cfr. *Keph.* CXLII, cit. in H.-CH. PUECH, *Le manichéisme. Son fondateur – sa doctrine*, Paris 1949, p. 157 n. 281; GNOLI, «Introduzione generale», p. XLII.

²⁷ Cfr. H. JONAS, *Lo gnosticismo*, Torino 1995², pp. 223 ss.; WIDENGREN, *Il manicheismo*, pp. 58-59; K. RUDOLPH, *La gnosi* (Biblioteca di cultura religiosa 63), Brescia 2000, p. 429.

²⁸ Cfr. A. BAUSANI, *Persia religiosa*, Cosenza 1999², p. 127.

fare²⁹, può quindi servire solo in parte a risolvere il problema della sua interpretazione storico-religiosa.

Oltre al dualismo, un altro tratto caratteristico del manicheismo come religione rivelata – esso è nello stesso tempo una ἀποκατάστασις e un μυστήριον – è dunque il suo originale e coerente universalismo, concepito consapevolmente dal suo fondatore, che vergò in prima persona il patrimonio di Sacre Scritture della nuova fede, della quale promosse e attuò, sia col suo esempio, sia mediante una vera e propria organizzazione apostolica, la preminente vocazione missionaria.

Echi antecedenti di una siffatta speculazione gnostico-iranica sono rintracciabili, oltre che nell'ampio spettro religioso di area mediterranea e vicino-orientale, in alcune figure cardine del dualismo antico. Solitamente la ricerca storico-religiosa ha di volta in volta chiamato in causa i vari Empedocle, Parmenide, Pitagora, ed ovviamente il «divino» Platone³⁰; qui ci interessa però parlare brevemente di una singolare figura di «iatromante»³¹ ed estatico del mondo classico, Aristeia di Proconneso³².

Aristeia è senza dubbio il viaggiatore estatico la cui figura è stata meglio delineata dalla tradizione, in primo luogo a causa della fortuna del suo poema Ἀριμιάσπεια ἔπεια – databile probabilmente al VII sec. a.C. –, che gli autori più tardi non hanno letto, poiché era scomparso prima della fondazione della Biblioteca di Alessandria. Aulo Gellio, che pretendeva di averne trovato una copia a Brindisi³³, si ispirava probabilmente alla medesima compilazione greca utilizzata anche da Plinio³⁴ e, prima ancora, da Erodoto. La notizia di Erodoto, forse la più antica³⁵, tratteggia in modo emblematico le vicissitudini di uno iatromante un tempo invasato da Apollo-Febo: il nucleo centrale della narrazione parla di un Aristeia che, entrato in un laboratorio di concitura della lana – così infatti è da intendere il termine usato da Erodoto κναφέα < κναφεῖον³⁶, «cardatore» –, vi morì. Il cardatore chiuse subito bottega e corse ad avvisare i parenti del defunto. Giunti che furono con il necessario per portare via il cadavere, aperta la porta del laboratorio, non trovarono più nulla.

La storia di Aristeia è un alternarsi di «presenze» e di «assenze»³⁷, un tratto rilevante della sua biografia che rende possibile la separazione dell'anima dal corpo, se non addirittura la trasmigrazione o telecinesi del corpo medesimo, come pare suggerire la testimonianza di Massimo di Tiro:

... ἔφασκεν τὴν ψυχὴν αὐτῷ καταλιποῦσαν τὸ σῶμα, ἀναπτῶσαν εὐθὺ τοῦ αἰθέρος, περιπολῆσαι τὴν γῆν Ἑλλάδα καὶ τὴν βάρβαρον καὶ νήσους πάσας καὶ ποταμοὺς καὶ ὄρη...³⁸

²⁹ Cfr. H.H. SCHAEFER, *Urform und Fortbildungen des manichäischen Systems* (Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925), Leipzig 1927, pp. 65 ss.

³⁰ Per una visione d'insieme si vd. U. BIANCHI, *La religione greca*, Torino 1992², pp. 266 ss.; ID., *Prometeo, Orfeo, Adamo. Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza* (Nuovi Saggi N. 66), Roma 1976, pp. 153 ss.; G. CASADIO, *Vie gnostiche all'immortalità* (Letteratura cristiana antica 4), Brescia 1997, *passim*; cfr. anche H. JONAS, *Lo gnosticismo*, pp. 257 ss.

³¹ Il termine fu coniato da I.P. CULIANU, «Iatroi kai manteis. Sulle strutture dell'estatismo greco», in *Studi Storico Religiosi*, 4 (1980), pp. 290-291.

³² Su di lui da menzionare la monografia di J.D.P. BOLTON, *Aristeas of Proconnesus*, Oxford 1962; mentre i testimonia ed i frammenti sono raccolti in A. BERNABÉ (ed.), *Poetarum epicorum graecorum. Testimonia et fragmenta*, pt. I, Leipzig 1987, pp. 144-154; testo a cui faremo costante riferimento.

³³ Cfr. Gell. 9, 4, 1-4 (= BERNABÉ test. 20, p. 149).

³⁴ Cfr. *Nat. hist.* 7, 10 (= BERNABÉ fr. 9, p. 153).

³⁵ Cfr. Herod. IV, 13, 1-14, 4 (= BERNABÉ test. 2, pp. 144-145); la notizia parallela è in Orig. *Contra Celsum* III, 26.

³⁶ Cfr. F. MONTANARI, *Gl. Vocabolario della lingua greca*, Torino 1995, p. 1100c.

³⁷ Di questa tematica ho trattato nel mio «L'Uovo della Fenice: aspetti di un sincretismo orfico-gnostico», in *Le Muséon*, 13 (2000), pp. 80-81.

³⁸ Maxim. Tyr. 38, 3c (= BERNABÉ fr. 1, p. 150).

È stata sottolineata da più parti la natura «iniziatica» e forse «sciamanica»³⁹ dell'esperienza di Aristeia a cui si riferisce sicuramente l'episodio della bottega del cardatore, palese allusione *sub specie lanae* alla morte ed allo smembramento rituale, affine, se non sovrapponibile, allo *σπαράγμος* titanico nei misteri orfico-dionisiaci⁴⁰. Significativa infatti è la recezione della vicenda di Aristeia nelle *Chiliadi* dello scoliaste bizantino Giovanni Tzetze⁴¹, dove il laboratorio di cardatura della lana è diventato un *χαλκεῖον*, una «fucina» in cui si manipolano i metalli, segnatamente il bronzo, *χαλκοῦς*, elemento legato al mondo infero ed alla catabasi oltretombale⁴².

È noto il legame tra metallurgia ed iniziazione⁴³: il fabbro primordiale Efesto è una figura cardine della mitologia greca⁴⁴, poiché legato a vicende di morte e di resurrezione rituale. La purificazione attraverso il fuoco della fucina ha quindi il medesimo valore simbolico dello smembramento culturale adombrato dal lavoro di cardatura della lana. Sempre secondo Tzetze, trascorsi *ἑπτὰ χρόνοις*, «sette tempi», che in Erodoto erano sei⁴⁵, Aristeia riappare per comporre gli *Arimaspeia* e scomparire nuovamente. È verisimile che dietro al riferimento ai «sette tempi» si celi una dottrina astrale basata sui cicli cosmici e sul rinnovamento di *Αἰών* o del «Grande Anno»; il sette si riferisce al succedersi delle ere planetarie⁴⁶. Non a caso infatti dopo 240 anni Aristeia si manifesta nuovamente ai Metapontini⁴⁷, popolazione della Magna Grecia in cerca di una ipostasi di Apollo da venerare⁴⁸. Divinità pari solo ad Apollo⁴⁹, Aristeia nelle sue migrazioni spazio-temporali assume le sembianze di un animale caro al dio oracolare, il Corvo (Κόραξ).

Secondo una tradizione mitografica riportata nei *Fasti* ovidiani⁵⁰, ma in realtà molto più antica⁵¹, un giorno Apollo decise di offrire una libagione sacrificale a Zeus e mandò il Corvo a prendere dell'acqua ad una sorgente. L'animale volò via con un cratere, una coppa tra gli artigli, finché giunse ad un albero di fico: *stabat adhuc duris ficus densissima pomis*⁵². Attese diversi giorni che i frutti maturassero per mangiarli. Nel frattempo Apollo trovò l'acqua per conto suo. Il Corvo, in cerca di una giustificazione plausibile, prese fra gli artigli l'Hydra, animale draconico, e con essa ritornò da Apollo, raccontando che il serpente aveva ostruito la sorgente. Ovviamente il dio onnisciente non credette alla scusa e punì il Corvo condannandolo alla sete perenne. A ricordo di questo fatto Apollo pose assieme nel cielo i tre protagonisti della vicenda: il Corvo, il Cratere e l'Hydra. In un altro mito il cretese Celeo⁵³ viene trasmutato in Corvo per aver tentato di rubare il miele sacro conservato sul Monte Ida, nell'antro dove dimora l'infante Zeus. Ora è chiaro che esiste uno stretto legame tra il miele e la libagione d'immortalità: *μελιγαθὲς ἀμβρόσιον ὕδωρ*⁵⁴. Allo stesso modo la *ἀμβροσία* raffigura il nettare

³⁹ Cfr. W. BURKERT, *Lore and Science in Ancient Pythagoreism*, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 147 ss.; CULIANU, «Iatroi kai manteis», pp. 287-290; personalmente diffido della genericità del termine «sciamanico».

⁴⁰ Per una introduzione mi permetto di rinviare ad un il mio lavoro di prossima pubblicazione dedicato a «Orfismo e gnosticismo».

⁴¹ Tzetz. *Chil.* II, 726 ss. (= BERNABÉ test. 5, p. 146).

⁴² Ho studiato questo aspetto della geografia infernale nel mio «Ade e gnosticismo» (di prossima pubblicazione).

⁴³ Cfr. M. ELIADE, *Arti del metallo e alchimia*, Torino 1982², pp. 126 ss.

⁴⁴ Cfr. K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Milano 2002², pp. 66 ss.; 107-108; 129-137.

⁴⁵ Cfr. Herod. IV, 14, 3.

⁴⁶ Cfr. l'importante F. CUMONT, «La fin du monde selon les mages occidentaux», in *Revue de l'Histoire des Religions*, 103 (1931), pp. 29-96.

⁴⁷ Herod. IV, 15, 2 (COLONNA-BEVILACQUA I, p. 660).

⁴⁸ Cfr. Aen. Gaz. *Theophr.* p. 63, 19 (COLONNA = BERNABÉ test. 8, p. 147).

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ovid. *Fast.* II, 243-266 (SCHILLING, pp. 38-39).

⁵¹ Cfr. Ps.-Erat. *Cat. Ast.* 41 (OLIVIERI, pp. 47-49); Schol. in Arat. *Phaen.* 449 (MARTIN II, p. 282, 3-13).

⁵² Ovid. *Fast.* II, 253 (SCHILLING, p. 38).

⁵³ Cfr. Ant. Lib. *Metam.* 19; e P. GRIMAL, *Dizionario di mitologia greca e romana* (Biblioteca di Studi Classici 9), ed. it. a cura di C. Condié, Brescia 1987, p. 125b.

divino prodotto dall'albero cosmico, l'albero della vita che nella versione di Ovidio coincide con la pianta di fico, la ἱερὰ συκῆ⁵⁵, il fico ruminale della tradizione latina⁵⁶, l'*axis mundi* perno di ogni esistenza. Siffatto valore paligenetico sembra presente anche nella statua che secondo Pausania celebra la vittoria di Cleostene nella battaglia di Platea, dove Κόραξ è il nome del cavallo appaiato a Φοῖνιξ nella conduzione della quadriga trionfale.⁵⁷

L'idea dell'assialità e del mito «polare» legato alla *corvi effigies* di Aristeia⁵⁸ persiste nella sua natura e nelle sue funzioni antitetiche: Ovidio nelle *Metamorfosi* sostiene che un tempo il Corvo era una candida colomba bianca⁵⁹, evento mitograficamente logico se si pensa alla maldestria di Kleinis, il pastore di armenti che in Antonino Liberale offre ad Apollo un sacrificio di animali interdetti, gli asini. Solo gli Iperborei, popolazione visitata da Aristeia, possono infatti offrire al dio oblazioni di asini⁶⁰. Il pastore, trasgredendo il divieto rituale, per punizione viene tramutato in Corvo, cioè nell'opposto del polo iperboreo. Sempre in questa ermeneutica si colloca anche il «pesce corvo» menzionato da Ateneo⁶¹, forse da identificare con la costellazione del pesce australe.

Il Κόραξ è una delle prime costellazioni dell'emisfero australe: al confine tra i due emisferi rappresenta una sorta di vegliante infero, tenendo ovviamente presente la concezione antica che localizzava l'Ade nell'emisfero australe⁶². Arato di Soli è esplicito nel descrivere l'immagine del Corvo (ἔιδωλον Κόρακος) che lambisce con il becco il κρητήρ⁶³; anche Iginio parla di un Corvo «tutto proteso verso la coppa»⁶⁴, il Cratere in cui viene libata la pozione sacra, la ἀμβροσία recante la vita imperitura, il κυκεών eleusino che permette la catabasi infera. Sotto questo aspetto infero ed oltretombale avrà una funzione simbolica di tutto rilievo nell'alchimia ellenistica ad effigiare l'inizio della *nigredo*⁶⁵.

Ma l'elemento più importante per le nostre ricerche è il probabile contenuto dell'opera vergata da Aristeia nel suo primo occultamento, gli «Arimaspeia» o «Canti Arimaspi». La trasmigrazione in sembianze animali adombrata in uno *scholium* a Pindaro⁶⁶ (τῶ μὲν ἄρ' ἄγγελος ἦλθε κόραξ ἱερῆς ἀπὸ δαιτὸς | Πυθῶ ἐς ἠγαθέην καὶ ῥ' ἔφρασεν ἔργ' ἄϊδηλα Φοῖβω ἀκερσεκόμη...) per Aristeia si concretizza nel φοιβόλαμπτος, *hapax* erodoteo⁶⁷ usualmente tradotto con «invasato da Febo»⁶⁸, ma in realtà interpretabile come nome composto a partire da φοῖβος, «splendente, luminoso»⁶⁹, e λαμβάνω,

⁵⁴ Pind. fr. 198 (BERGK) = Athen. II, 15, 41e.

⁵⁵ Sui legami tra il fico e la Grande Madre cfr. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, p. 211.

⁵⁶ Cfr. Liv. I, 5, 2; Dion. Hal. I, 32, 3; 79, 8; Serv. *Ad. Aen.* VIII, 90; 343; Plut. *Rom.* 4.

⁵⁷ Paus. *Perieg.* II, 10, 7-8. (JONES III, p. 62).

⁵⁸ Cfr. Plin. *Nat. hist.* VII, 174 (= BERNABÉ test. 10, p. 147).

⁵⁹ Ovid. *Metam.* II, 534-541.

⁶⁰ Cfr. il mio «La liturgia dell'Asino. Elementi di una transizione simbolica», di prossima pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale sul tema *La Persia e Bisanzio* (Atti dei Convegni Lincei).

⁶¹ Cfr. Athen. VIII, 52, 365a.

⁶² Cfr. per una più dettagliata esposizione il mio «*Asellus unicornis*. Aspetti rituali di un mitologhema “gnostico”», in *Henoah*, 25 (2003), pp. 74 ss.

⁶³ Arat. *Phaen.* 448-449 (MARTIN I, p. 26).

⁶⁴ Hygin. *Astr.* II, 40, 1 (LE BOEUFFLE, p. 81).

⁶⁵ Si vd. anche i possibili legami etimologici con la κρητοκίς, un recipiente utilizzato nelle manipolazioni alchemiche; cfr. M. BERTHELOT-C.E. ROUELLE (eds.), *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris 1888, II, 273, 12-13, II, 250, 2-4.

⁶⁶ Schol. in Pind. *Pyth.* III, 14, 48 in W. TOMASCHEK, «Kritik der ältesten Nachrichten über den skythischen Norden. I. Ueber das Arimaspeische Gedicht des Aristeas», in *Sitzungsberichte der Philosophisch-Historische Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien*, 116 (1888), p. 733.

⁶⁷ Herod. IV, 13, 1 (COLONNA-BEVLACQUA I, p. 658); var. nel cod. R: φοιβόληπτος in TOMASCHEK, «Kritik der ältesten Nachrichten», p. 732.

⁶⁸ Cfr. MONTANARI, *GI. Vocabolario della lingua greca*, p. 2172c.

⁶⁹ *Ibid.*

«afferrare, prendere»⁷⁰, con il significato di «rapito dallo splendore». In tale condizione di estasi luminescente Aristeia afferma di essere giunto ai limiti del mondo, nelle lontane lande iraniche presso gli Issedoni, una popolazione contigua agli Sciti localizzata ad oriente lungo il fiume Arasse⁷¹, e presso altre due importanti etnie quali gli Arimaspi, i Grifoni (γρῦπες) e gli Iperborei. La presenza di questi ultimi fa presupporre che il viaggio estatico di Aristeia si sia spinto fino alle regioni estreme del polo boreale, un polo facilmente identificabile con i territori a nord dell'Iran⁷².

Ad eccezione degli Iperborei, tutte queste popolazioni si farebbero continuamente guerra, a cominciare dagli Arimaspi⁷³, in perenne lotta con i Grifoni per il possesso del più sublime e prezioso dei metalli, l'oro⁷⁴.

I Grifoni sono descritti come uccelli favolosi con la testa fornita d'un becco d'aquila, ali potenti e corpo leonino⁷⁵; consacrati ad Apollo, del quale custodiscono i tesori contro gli attacchi degli Arimaspi⁷⁶, vivono nel deserto di Scizia, in un mondo iperboreo collocabile nelle regioni dell'Iran nord-occidentale. Nell'arte iranica il motivo iconografico del Grifone, in medio-persiano *baškuč*, trova non a caso una ampia diffusione⁷⁷.

Tradizioni più recenti narrano che i Grifoni si opponevano ai cercatori d'oro nei deserti a nord dell'India, sia perché erano incaricati di sorvegliare il metallo, sia perché nidificando sulle montagne da cui si estraeva il minerale difendevano i loro piccoli da ogni possibile pericolo⁷⁸.

Anche l'etimologia del nome Arimaspi (Ἀριμασποί) pare riconducibile ad una matrice prettamente iranica; verosimilmente ad un composto nominale formato a partire dal fatidico avestico *anra-*, «avverso, nemico, ὄστρης»⁷⁹, da cui deriva il nome l'avversario per eccellenza *Anra manyu*, lo «Spirito malvagio», Ahreman in medio-persiano, Ahriman in neopersiano. Tutte le fonti poi concordano nel descrivere gli Arimaspi quali valorosi guerrieri a cavallo di fortissimi destrieri, se non come cavalli loro stessi; non a caso infatti la desinenza *aspā-/aspī-* in avestico significa proprio «cavallo, destriero»⁸⁰. Arimaspi potrebbe rappresentare la corrucciola di **Anra.aspī*, i «destrieri nemici», significato in perfetto accordo con la mitografia iranica, che utilizza l'immagine del cavallo quale ipostasi nella lotta tra i due principi, la Luce e le Tenebre. Nell'avestico *Tištar Yašt* il mitico mare onirico *Vouru.kaša* è il campo di battaglia in cui lottano i due stalloni *Tištrya* ed *Apaoša*, che si affrontano in tre scontri successivi, l'uno per ottenere e l'altro per impedire il libero flusso delle acque vivificanti che racchiudono lo *x^varənah-*, lo splendore inafferrabile⁸¹. I due destrieri, rispettivamente bianco *Tištrya-Sirio* e nero il demone *Apaoša*, agente di Ahreman⁸², personificano un duello cosmico

⁷⁰ *Ivi*, pp. 1162b-1163c.

⁷¹ Herod. I, 201 (COLONNA-BEVILACQUA I, p. 266); TOMASCHEK, «Kritik der ältesten Nachrichten», pp. 234 ss.

⁷² Per la localizzazione del polo iperboreo nelle regioni del nord Iran cfr. il mio «La liturgia dell'Asino».

⁷³ Cfr. TOMASCHEK, «Kritik der ältesten Nachrichten», p. 757.

⁷⁴ Cfr. Herod. III, 116, 1-2 (COLONNA-BEVILACQUA I, p. 598).

⁷⁵ Per l'iconografia e la sua diffusione, cfr. A.M. BISI, *Il Grifone. Storia di un motivo iconografico nell'Antico Oriente mediterraneo* (Università di Roma – Centro di Studi Semitici/Studi Semitici 13), Roma 1965, *passim*.

⁷⁶ Cfr. anche Paus. *Perieg.* I, 24, 6 (CASEVITZ-POUILLOUX-CHAMOUX I, p. 77).

⁷⁷ Cfr. anche A. FURTWÄGLER, «Gryps», in W.H. ROSCHER (Hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I/2, Leipzig, 1886-1890 (repr. Hildesheim-New York 1978), coll. 1749-1750.

⁷⁸ Cfr. Ael. *Nat. anim.* IV, 27 (MASPERO I, pp. 236-239).

⁷⁹ Cfr. *AirWb*, coll. 104-105.

⁸⁰ *Ibid.* coll. 216-217; cfr. anche A.SH. SHAHBAZI, «Asb. I. In Pre-Islamic Iran», in E. YARSHATER (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, II, London-New York 1987, p. 724b.

⁸¹ Cfr. A. PANAINO, *Tištrya. I: The Avestan Hymn to Sirius* (Serie Orientale Roma LXVIII, 1), IsMEO, Roma 1990, pp. 46 ss.; e prima GH. GNOLI, «Un particolare aspetto del simbolismo della luce nel Mazdeismo e nel Manicheismo», in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, N.S. 12 (1962), p. 101; ID., «Note su Yasht VIII, 23-25», in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 34 (1963), pp. 91-93; vd. anche SHAHBAZI, «Asb. I. In Pre-Islamic Iran», p. 725a.

⁸² Cfr. A. PANAINO, *Tištrya. II. The Iranian Myth of the Star Sirius* (Serie Orientale Roma LXVIII, 2), IsMEO, Roma 1995, pp. 19; 95 ss.

che va ben al di là di una tenzone combattuta simbolicamente per liberare le acque e favorire l'inizio della stagione delle piogge, ma si estende alla totalità della vita religiosa dell'Iran antico. In questa contrapposizione si riassume infatti il dualismo tra Luce e Tenebre, tra Vita e non-Vita, tra *Ērān* e *Anērān*, l'antitesi tra Iranici e Turanici che nello *Šah-nāmeḥ* di Firdusi avrà il suo apice nello scontro tra Kay Kāvūs e Afrāsiyāb.

Un altro particolare significativo è la natura «monocola» degli Arimaspi. Essi sarebbero infatti ἄνδρες μονοφάλοιοι⁸³, una peculiarità che li avvicina semanticamente al μονόκερος iranico, l'Asellus unicornis che vive al centro del mare Vouru.kaša (> Varkaš), un animale meraviglioso il cui corpo è cosparso di occhi⁸⁴. Nel caso degli Arimaspi l'immagine dell'Unicorno ha operato una singolare sintesi tra apparato visivo e simbolismo assiale: l'unico occhio si è quindi sostituito al corno onde esprimere anche la direzione verso un «polo» non solo geografico.

Nella narrazione di Eschilo Prometeo, incatenato ai monti della Scizia per aver rubato il fuoco agli dèi, elargisce i propri doni profetici ad Io, sacerdotessa di Hera e futuro oggetto degli interessi amorosi di Zeus. La narrazione di Prometeo muove dal μνήμοισιν δέλτοις φρηγῶν, il «libro del ricordo» inciso nel cuore degli uomini⁸⁵; nel cammino verso oriente, superate terribili meraviglie, Io giungerà presso i Grifoni e gli Arimaspi⁸⁶, che dimorano dove scorre la «corrente aurea», χρυσόρροτος, del fiume Plutone. Il luogo, sconosciuto ai più, che sovente gli scolasti identificano con l'Etiopia⁸⁷, appartiene in realtà alla geografia infernale: Plutone, dio della ricchezza, è il Signore dell'Ade che in famosi cicli mitologici come quello eleusino trascina nel mondo sotterraneo la «fanciulla cosmica» Persefone; il suo fiume è quindi identificabile nello Stige (Στύξ), il fiume oltretombale avvolto in sinuose spire nell'Ade, ritenuto un ramo di Ὠκεανός, il dio liquido che circonda la terra⁸⁸, e precisamente quello che scaturisce dalla nona delle sue sorgenti⁸⁹. Altrove ho dimostrato come partendo da un apocrifo pseudo-platonico, l'*Assioco*, la cosmologia antica identificasse il polo australe con gli inferi, di cui uno dei guardiani e punti di riferimento astrali e simbolici era l'Asino⁹⁰.

La profezia prometeica trascritta da Eschilo sembra infatti alludere ad una geografia astrale, più che ad un itinerario terreno. D'altronde lo stesso riferimento alla «terra triangolare di Nilotide», τρίγωνον ἐς χθόνα Νειλῶτιν⁹¹, sembra trascrivere la memoria del fiume astrale Eridano, il fiume che nascendo nel polo australe scorre verso nord. Anche se semanticamente il luogo in cui abitano gli Arimaspi appare rovesciato, opposto alla dimora iperborea originaria, cosmologicamente tale localizzazione appare coerente nel quadro di una geografia astrale orientata in senso assiale e quindi «polare»; lo stesso fiume Eridano nel ciclo argonautico è in qualche modo ritenuto la via di comunicazione tra il Sud ed il Nord, tra i due poli astrali⁹².

In termini iranici si potrebbe dire che Aristeia ha conseguito il dominio sulle «due esistenze», *dō-axwānīg*, che si può muovere cioè a piacimento tra il due «poli» dell'esistenza, il *mēnōg* e il *gētīg*, l'invisibile e il corporeo⁹³, un dualismo che da ontologico diventa cosmologico e viceversa. L'eterna

⁸³ Herod. IV, 13,1 (COLONNA-BEVILACQUA I, p. 658); Aesch. *Prom.* 804 (MORANI, p. 370).

⁸⁴ Cfr. ancora il mio «*Asellus unicornis*», pp. 64-65.

⁸⁵ Aesch. *Prom.* 789 (MORANI, p. 368).

⁸⁶ *Ibid.* 804-807 (p. 370).

⁸⁷ Cfr. MORANI, p. 370 n. 2.

⁸⁸ Per questi ed altri problemi relativi alla geografia infernale, vd. E.H. BERGER, *Mythische Kosmographie der Griechen* (ROSCHER, *Ausführliches Lexicon*, Supp. Band), Leipzig 1904, *passim*.

⁸⁹ Ho approfondito queste tematiche nel mio «*Asellus Unicornis*», pp. 74-75.

⁹⁰ *Ibid.* e ID., «La liturgia dell'Asino».

⁹¹ Aesch. *Prom.* 813-814 (MORANI, p. 370).

⁹² Cfr. ancora il mio «La liturgia dell'Asino»; di passaggio noteremo che Eridano è proprio menzionato da Erodoto quale ipotetica fonte dell'oro conteso dagli Arimaspi ai Grifoni (Herod. III, 116,1 [COLONNA-BEVILACQUA I, p. 598]).

⁹³ Cfr. S. SHAKED, «The Notions *mēnōg* and *gētīg* in the Pahlavi Texts and their Relation to Eschatology», in *Acta Orientalia*, 33 (1971), pp. 59-107; e GH. GNOLI, «Cosroe dall'Anima Immortale o della doppia felicità», in AA.VV., *Un ricordo che non*

guerra tra Arimaspi e Grifoni per il possesso dell'elemento solare e luminoso per eccellenza, l'oro, a suo modo raffigura il sempiterno scontro che i due principi della cosmologia iranica ingaggiano per la supremazia sul tutto.

Aristea sembra quindi aver trascritto, nel suo sentire di estatico, una memoria sul dualismo molto antica, dove le differenti modalità di esistenza sono coinvolte in una contrapposizione che si estende alla totalità. Nel *Bundahišn* si afferma che il seme femminile è freddo e umido (*tōhm ī mādag sard ud xwēd*), in contrapposizione a quello maschile che è caldo e secco (*tōhm ī narān garm ud hušk*)⁹⁴: antropologicamente è riprodotta l'antitesi cosmica fra i due principi. Gli stessi elementi, ordinati in coppie, appartengono rispettivamente ai due domini: il cielo, i metalli, il vento e il fuoco sono maschili (*asmān ayōxšust wād ātaxš nar hagriz juttar*), mentre l'acqua, la terra, le piante ed i pesci sono femminili (*āb ud zamīg ud urwar ud māhīg mādag hagriz juttar*)⁹⁵.

La dottrina zoroastriana pur scindendo la creazione in elementi maschili *versus* femminili non attribuisce ad essi un valore o una funzione ontologica, peculiarità questa che sarà dello zurvanismo, in cui assistiamo ad una chiara demonizzazione dell'elemento femminile⁹⁶. Tendenza che sarà uno dei capisaldi ideologici della gnosi iranica per eccellenza, il manicheismo, in cui la collisione tra i due mondi, quello della Luce a Nord e quello delle Tenebre a Sud, sarà anche e principalmente uno scontro ed una collisione di elementi quali l'acqua, la terra, le piante e gli animali, intesi come strumenti supremi e stratagemma ultimo per l'imprigionamento della Luce nella *ʔλη*⁹⁷.

Ezio Albrile (Torino 1962). Da diversi anni studia la storia religiosa del dualismo nel mondo antico (Gnostici, Mandeï, Manichei, etc.). Su questi argomenti ha scritto oltre cento fra articoli, contributi a Convegni e un paio di libri. È membro della Società Italiana di Storia delle Religioni ed ha rivestito un incarico presso la Cattedra di Antropologia Culturale del Politecnico di Torino.

si spegne. Scritti di docenti e collaboratori dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli in memoria di Alessandro Bausani (Istituto Universitario Orientale – Dipartimento di Studi Asiatici/Series Minor L), Napoli 1995, pp. 119-146.

⁹⁴ *Bund.* XVI, 4 (JUSTI, p. 39, 1-3).

⁹⁵ *Ibid.* XVI, 6 (p. 39, 11-12).

⁹⁶ Cfr. G. WIDENGREN, «Primordial Man and Prostitute: A Zervanite Motif in Sassanid Avesta», in E.E. URBACH-R.J.Z. WERBLOWSKI-CH. WIRZUBSKI (eds.), *Studies in Mysticism and Religion presented to G.G. Scholem*, Jerusalem 1967, pp. 337-352.

⁹⁷ Anche in quest'occasione desidero ringraziare il dr. Hans-Thomas Hakl per il suo incoraggiamento e la dr.ssa Emanuela Turri.

LA TERZA VIA DEL NUOVO TEATRO

INTERVISTA A SATŌ MASAFUMI E SHIOTA EIKO, ATTORI DELL' ABE KŌBŌ STUDIO

di Gianluca Coci

The aim of the present article is to make a survey of Abe Kōbō's experimental theatre through an interview with two actors of Abe Kōbō Studio's, the theatrical group he founded in the 1973. In particular, Satō Masafumi and Shiota Eiko answer about the new training system for actors created by Abe, and they also talk about their experience working together with him.

Dodici anni fa, il 23 gennaio del 1993, si spegneva a Tokyo Abe Kōbō, scrittore e uomo di teatro di primo piano, forse mai celebrato quanto avrebbe meritato. L'indomani, la notizia apparve sulle prime pagine dei maggiori quotidiani giapponesi e sui principali giornali di tutto il mondo. Anche i quotidiani italiani dedicarono ad Abe più di una colonna, ricordandolo come autore di romanzi dai toni surreali e kafkiani e citando soprattutto il capolavoro *Suna no onna* ("La donna di sabbia", 1962), assai noto al pubblico occidentale anche per la splendida trasposizione cinematografica di Teshigahara Hiroshi, che si aggiudicò il Premio della Giuria al Festival di Cannes del 1964. In quasi nessuno di quegli articoli si faceva però menzione dell'opera di Abe Kōbō come drammaturgo, regista e leader di un gruppo teatrale, l'Abe Kōbō Studio, che per buona parte degli anni Settanta ha occupato il suo tempo, al punto tale da permettergli di scrivere, in quel decennio, appena due romanzi (*Hako otoko* - "L'uomo scatola" - nel 1973, e *Mikkai* - "L'incontro segreto" - nel 1977). Abe si è dedicato a quel progetto con una devozione maniacale, almeno dodici ore al giorno, preoccupandosi non solo della stesura dei testi, ma anche del training degli attori e addirittura della musica.

Il teatro dell'Abe Kōbō Studio è un teatro fondamentalmente sperimentale, spesso caratterizzato dall'assenza di un piano narrativo lineare e nel quale le parole sono soltanto uno degli elementi, al pari di immagini, luci, suoni e corpi, che va a costituire quel mondo visionario e caleidoscopico che prendeva forma sul palcoscenico. Un mondo che potrebbe essere meglio compreso, forse, dopo un'attenta lettura di *Hako otoko*, romanzo sperimentale - non a caso pubblicato nello stesso anno della costituzione ufficiale dello Studio - che può essere quasi definito un *lasciapassare* verso la realtà distorta presentata da Abe a teatro. Al pari di questo romanzo dalla struttura estremamente complessa, che andrebbe letto senza voler trovare a tutti i costi una soluzione finale e lasciandosi coinvolgere in quella caratteristica e claustrofobica atmosfera a metà fra incubo e realtà, vanno infatti inquadrare le opere dell'Abe Kōbō Studio.

Oggi, a dodici anni dalla morte di questo poliedrico genio, sarebbe forse opportuno dedicare spazio non solo ai suoi lavori degli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche a quelli successivi, che costituiscono, a partire proprio dall'esperienza teatrale, una buona metà della sua intera opera e l'altra faccia, quella più sperimentale e contorta, della sua arte.

La sede dell'Abe Kōbō Studio era al numero 19-5 di Udagawachō, al piano sotterraneo della Yamate Kyōkai, una chiesa protestante nel cuore dell'affollato quartiere di Shibuya, a Tokyo, ed è lì che ho qualche anno fa (29.10.2000) ho intervistato due attori - Satō Masafumi e Shiota Eiko - che hanno vissuto in prima persona l'esperienza dello Studio, dal 1973 al 1979. Per l'esattezza, eravamo seduti a un tavolino del Caffè Renoir, lo stesso *kissaten* presso cui si davano convegno gli attori di Abe durante le pause o al termine della massacrante giornata di training. L'Abe Kōbō Studio, proprio lì accanto, oltre l'entrata di quel caffè, ovviamente non esiste più; al suo posto, ora, uno spazio chiamato *Za Hōru* ("The Hall"), che di solito i giovani prendono in affitto per mettere alla prova i loro tentativi di fare teatro.

Prima di incontrare i due attori, ho provato a sedermi per qualche minuto su una delle poltroncine delle poche file di posti che, come all'epoca dello Studio, fronteggiano il piccolo palcoscenico. Questo luogo, dopo avere ospitato Abe e la sua compagnia, è stato anche la sede del celebre *Jan-Jan gekijō* ("Teatro Jan-Jan"), uno dei covi del teatro underground giapponese lungo tutto l'arco degli anni Ottanta e per buona parte dei Novanta. Un luogo, dunque, da sempre destinato alla sperimentazione più totale. La mia immaginazione, mentre alcune ombre si agitavano sulla scena declamando chissà cosa, mi ha riportato indietro nel tempo di qualche anno, fino a farmi rivivere alcune scene di *Kozō wa shinda* ("L'elefantino è morto", 1979) - opera di Abe che costituisce la terza e ultima parte della trilogia *Imēji no tenrankai* ("La mostra delle immagini") - ammirate in video in occasione della mostra dedicata all'autore nel 1998 presso il Bunka kaikan Tazukuri di Chōfu. Un immenso lenzuolo bianco che si gonfia e si tramuta in un mostro dalla testa umana... Altissime figure bianche che avanzano contorcendosi avvolte nello stesso lenzuolo... Attori che saltellano e altri che sembrano nuotare nell'aria... Sogni e incubi a occhi aperti...

* * *

— Nel 1966, presso la Tōhō Gakuen Daigaku di Tokyo, venne istituito un corso di teatro e la cattedra fu affidata ad Abe Kōbō. Cosa ricordate di quel periodo?... L'incontro con Abe *sensei* (maestro, professore - *n.d.a.*), il suo metodo di insegnamento...

Satō: Quando quel corso fu istituito, soprattutto i primi anni, ricordo che Abe veniva spesso all'università e le sue lezioni erano ogni volta diverse. Ne teneva di vari tipi, ma quelle che ricordo più vividamente, e che non mancavano mai di affascinarmi, erano quelle in cui invitava personaggi del mondo della cultura e delle arti. La lezione del venerdì si chiamava semplicemente "Il corso del venerdì", quella del sabato "Il corso del sabato"... Venivano musicisti, pittori, artisti famosi di ogni settore: Okamoto Tarō, Takemitsu Tōru, Akutagawa Hiroshi... Dalle arti grafiche alla musica, dal teatro alla letteratura... Ah, Una volta si presentò insieme a Ōe Kenzaburō! Entravano in classe come se niente fosse e ci facevano lezione. Quei giorni sono rimasti perfettamente impressi nella mia memoria.

Quando non c'erano ospiti speciali, faceva lezione da solo, e non si limitava a parlare di teatro. Ci diceva sempre di non osservare le cose e le persone di fronte, ma di spostarci sempre un po' più a destra o a sinistra (*Satō si sposta prima con il corpo verso destra e poi verso sinistra*), in modo da cogliere quei particolari più interessanti che altrimenti ci sarebbero sfuggiti. Ricordo che all'inizio, con gli altri compagni, pensavamo cose del tipo: "Ma guarda che strano *sensei!*", "Ma che sguardo severo...", e così via. Poi, giorno dopo giorno, ci siamo abituati ed è stato tutto un continuo di splendide lezioni durante le quali si rimaneva immancabilmente ammaliati dal suo genio.

— Shiota-san, anche lei ha avuto modo di conoscere Abe Kōbō all'università?

Shiota: Io, purtroppo, quelle lezioni non ho avuto la fortuna di seguirle. Sono entrata alla Tōhō Gakuen circa otto anni dopo rispetto a Satō, e a quel tempo Abe era completamente assorto nel lavoro dello Studio. Ormai non aveva più tempo per insegnare all'università...

— Quando l'Abe Kōbō Studio è stato fondato, nel 1973, e poi fino al 1976, fra i suoi membri c'erano attori molto noti del calibro di Igawa Hisashi, Tanaka Kunie, Nakadai Tatsuya, Okada Eiji... Che aria si respirava a contatto con personaggi del genere, già nettamente affermati? Qual era l'atmosfera dello Studio?

Satō: Beh, Tanaka Kunie e Igawa Hisashi avevano già lavorato con Abe qualche anno prima del 1973, rispettivamente in *Gaidobukku* ("Il manuale", 1971) e in *Bō ni natta otoko* ("L'uomo che diventò un bastone", 1969). Ma anche prima, quando erano attori della *Haiyūza*, avevano già recitato opere di Abe, diretti da altri registi. Per cui, quando l'avventura dello Studio è cominciata, si conoscevano e stimavano reciprocamente...

— In particolare, che tipo di rapporto si è instaurato fra loro, i cosiddetti *veterani*, e voi giovani attori allora alle prime armi?

Satō: L'atmosfera, nel complesso, era molto vivace e amichevole. Ricordo che si scherzava e rideva spesso. La differenza era comunque abissale, loro massimi esperti e noi semplici dilettanti. Certo che ne hanno avuta di pazienza con noi...

— In quel periodo Abe, e gli stessi attori appena nominati, non erano particolarmente soddisfatti della situazione del teatro in Giappone. In un'intervista apparsa sull'edizione serale dell'*Asahi shinbun* del 5 ottobre 1971, Abe afferma che *nel teatro moderno il peso del testo e del regista si è fatto troppo opprimente, relegando l'attore al ruolo di semplice "trasportatore" del testo e dei temi in esso presentati*. Con la fondazione dello Studio, uno dei suoi obiettivi era forse proprio quello di liberare l'attore da quel ruolo di *trasportatore del testo* e restituirgli dignità da vero protagonista...

Satō: Abe insisteva sempre sul fatto che il significato non era così importante, che l'essenza del teatro non era trasmettere informazioni e dare spiegazioni. "La priorità bisogna concederla", diceva, "alle sensazioni, alle immagini... L'attore deve divenire egli stesso immagine e deve impegnarsi a fondo per acquisire una tale abilità."

Shiota: Sì, se ne è parlato anche qualche anno fa (aprile 1996, *n.d.a.*) al simposio dedicato ad Abe organizzato a New York dalla Columbia University. Quando sono entrata allo Studio, una delle prime volte, Abe mi disse di immaginare di portare un bicchiere pieno d'acqua, salendo e scendendo una scala, senza far cadere neanche una goccia. Io, allora, cercando di utilizzare al meglio le tecniche apprese a scuola, cominciai a mimare quella scena camminando piano piano, concentrata sul mio *bicchiere pieno d'acqua*. Alla fine dell'esercizio mi elogiò, poi prese un bicchiere vero e, riempiendolo d'acqua fino all'orlo, mi disse: "Ora prova a farlo con questo." Mi feci coraggio e di nuovo, piano piano, provai a camminare. Alla fine, con mia grande sorpresa, non avevo versato nemmeno una goccia, il bicchiere era come all'inizio, pieno d'acqua fino all'orlo. Recitare non significa pensare al significato delle cose, altrimenti il rischio di fallire è alto. Abe voleva un attore che recitasse per immagini e sensazioni.

Satō: Un attore che non fosse mero *trasportatore* di spiegazioni e significati.

Shiota: Quella è stata la mia prima lezione, a dir poco fondamentale...

— A proposito di esercizi, Abe aveva ideato un vero e proprio sistema di training per voi attori, quotidiano e piuttosto faticoso. Mi descrivereste una giornata tipo allo Studio?

Satō: Prima di tutto occorre dire che il training era alquanto diverso a seconda se si stesse preparando o meno una rappresentazione. Quando non c'erano spettacoli imminenti, si cominciava al mattino con la ginnastica. Dopo un paio d'ore, probabilmente anche per concederci una pausa, si parlava di svariate cose, il tema era libero. Teatro, certo, ma anche politica, economia, scienze e altro ancora. Dopo di che si passava agli esercizi più puramente teatrali. L'accento, secondo una caratteristica fondamentale del teatro di Abe, veniva posto sempre su un approccio di tipo fisiologico. La recitazione che lui preferiva non era assolutamente psicologica, di conseguenza gran parte degli esercizi del training erano impostati affinché noi attori imparassimo a controllare fisiologicamente i nostri corpi, la nostra stessa recitazione. Il training di Abe mirava a farci acquisire una conoscenza totale e perfetta del nostro fisico. Si trattava, innanzitutto, di esercizi per prendere coscienza del proprio corpo. Dopo, giunti a un buon livello di conoscenza, si passava ad altri esercizi per fortificare la capacità di controllo. Non era affatto facile... All'inizio i risultati tardavano ad arrivare e la frustrazione era tanta. Tuttavia era quella la direzione in cui Abe ci suggeriva di insistere, e così si finiva col dedicare alla suddetta fase anche cinque o sei ore al giorno. Alla fine, ma non quotidianamente, ci esercitavamo su una parte. Anche durante questa fase ci diceva di prestare la massima attenzione al corpo, al fisico. Sforzarsi di notare, cioè, i mutamenti e le risposte del fisico in ogni momento della recitazione e rettificare in base alle reazioni individuali, laddove fosse necessario, la recitazione stessa.

Quando la data di una rappresentazione veniva stabilita si cominciava a provare intensamente. Il tempo dedicato agli esercizi, di conseguenza, diminuiva sensibilmente e si passava l'intero pomeriggio a provare. Oltre a provare le nostre parti in maniera più o meno convenzionale, facevamo anche nuovi esercizi che Abe ideava di volta in volta a seconda della rappresentazione. Finivamo di sera, verso le otto o le nove.

Shiota: Ripensandoci adesso, effettivamente era proprio dura! Ma forse non ce ne accorgevamo... Era tutto talmente interessante, ogni giorno nuove scoperte...

— Gli anni Settanta, del resto, sono stati a livello mondiale un periodo caratterizzato da movimenti culturali notevoli, ricchi di novità. Non a caso è proprio in quegli anni che in Giappone nascono l'Abe Kōbō Studio, il teatro Seibu, nuove compagnie teatrali underground...

Satō: Certo, c'era ancora tanto teatro politico - per la verità piuttosto anacronistico e noioso -, e la nascita di un nuovo teatro underground, il cosiddetto *angura*, rappresenta proprio una reazione alla staticità di quel tipo di teatro. Abe, in verità, non era attratto né dall'uno né dall'altro. La sua concezione di teatro era completamente nuova. Non si rifaceva né allo *shingeki* né all'*angura*. Nuovo, completamente nuovo. La sua era una *terza via*, una terza via lungo la quale non si incontrava nessun altro.

— E infatti per Abe scrivere teatro non significava limitarsi alla stesura di un copione, ma occuparsi dell'intero processo, dalla scrittura fino alla rappresentazione. E poi curava con particolare attenzione il rapporto fra attori e pubblico...

Shiota: Sì, è proprio così... A questo proposito in *Hitosarai* ("Hitosarai: Il rapitore di bambini", 1978) c'è una scena particolarmente significativa. A un certo punto circa venti spettatori venivano circondati da un telone e non potevano più guardare cosa stava accadendo fuori. Al che noi attori, saliti su dei trampoli, li guardavamo dall'alto. In quel preciso istante la concezione convenzionale *del guardare e dell'essere guardati* subiva un netto capovolgimento. Quegli spettatori, fino a un momento prima dal lato di chi guarda, si trovavano improvvisamente dal lato di chi viene guardato...

Satō: Era un esperimento. Abe voleva studiare la reazione del pubblico. Un tentativo di rovesciare le posizioni classiche.

— In effetti lo sperimentalismo del teatro di Abe Kōbō si fa man mano più evidente. Soprattutto nel caso delle due serie *Gaidobukku* e *Imēji no tenrankai* si potrebbe parlare di vero e proprio teatro sperimentale. Il copione scompare e l'improvvisazione prende il sopravvento...

Satō: Per quanto riguarda la serie *Gaidobukku*, però, credo che Abe avesse ben in mente almeno l'intelaiatura generale. Poi, attraverso le nostre improvvisazioni alle prove, venivano fuori tutti i dettagli. In poche parole ce li faceva cercare mediante l'improvvisazione. Appena notava qualcosa di interessante, tirava fuori il suo taccuino e prendeva nota. Le parole e le frasi che alla fine recitavamo sul palcoscenico erano spesso frutto dei nostri esercizi di improvvisazione.

— Sempre a proposito di sperimentalismo, un ruolo fondamentale veniva svolto dall'enorme lenzuolo bianco che, a partire da *Imēji no tenrankai*, ricopriva interamente il palcoscenico. Un lenzuolo che sembrava avere una vita propria e che dava - credo - del filo da torcere a voi attori nella recitazione...

Shiota: Quel lenzuolo, almeno in occasione di *Suichū toshi* ("La città sottomarina", 1977), aveva anche un ruolo funzionale. Serviva, infatti, a far volare il personaggio del "padre volante", o meglio a comunicare quella sensazione al pubblico. Il "padre volante" stava seduto su uno sgabellone posto dietro il lenzuolo, e quando lo si sollevava, visto dalla platea, sembrava proprio che stesse levitando...

Satō: Sì, ma la sua origine è anteriore, e risale precisamente a *Nise sakana* ("Il pesce falso", 1973). In quell'occasione, per simulare il fondo marino, Abe ebbe per la prima volta l'idea di usare un lenzuolo. Non così enorme, comunque, quanto quello che sarà utilizzato in seguito. Ricordo che l'idea gli balenò nella mente a prove già iniziate. I primi tempi era piuttosto complicato, per non dire impossibile. Abe ci diceva di galleggiare, di fluttuare, di trasmettere come un senso di *fluttuazione*... A parole era facile, ma nei fatti, senza usare nient'altro che i nostri corpi, era proprio dura! Poi, è arrivato il lenzuolo bianco e noi dovevamo infilarci dentro e muoverci. Lì sotto si perdeva completamente il senso dell'orientamento, non riuscivi più a capire in quale parte del palcoscenico ti trovavi... Ma il tutto, visto dalla platea, doveva risultare estremamente interessante...

— Nel teatro sperimentale dell'Abe Kōbō Studio un elemento di notevole importanza, al pari di luci, immagini e naturalmente dei corpi degli attori è la musica, i suoni. Abe, non riuscendo più a scindere i suddetti elementi e puntando a un teatro che fosse un tutt'uno, riesce addirittura a improvvisarsi compositore e crea la musica delle sue opere servendosi di un sintetizzatore Moog...

Satō: Un giorno arrivò portandoselo dietro tutto contento... dopotutto Abe amava alla follia le macchine e i congegni elettronici. Il problema era che non sapeva bene come usarlo! Non riusciva a farlo suonare come voleva. E così, verso le otto o le nove della sera, dopo le prove, lo tirava immancabilmente fuori. Uno dopo l'altro andavano tutti via, restavamo solo lui e io, che a quel tempo di musica un po' me ne intendevo. Ricordo che andavamo avanti fin dopo la mezzanotte. "Ah! Eccolo! Questo suono è proprio interessante. Registra, registra!", e io riversavo quel suono su una cassetta. "Sì, sì! E' proprio questo...", e di nuovo io registravo. Poi riascoltavamo il nastro e lui si accorgeva che il suono era diverso... A quei tempi, fra l'altro, i sintetizzatori non erano certo gli apparecchi sofisticati di oggi. Che fatica! C'erano serate in cui provavamo per due o tre ore di fila senza registrare nemmeno un suono buono! Quando si faceva mezzanotte io me ne tornavo a casa, ma lui... continuava anche fino all'alba!

— Nella raccolta di saggi *Sabaku no shisō* ("Pensieri nel deserto", 1965), Abe scrive: *La mia abitudine di portare in scena cose irreali è dettata esclusivamente dalla volontà di guardare sempre in faccia la realtà. E' così che ho cominciato a nutrire interesse per la "realtà" in cui vivono i fantasmi.* Nella versione dello Studio di *Yūrei wa koko ni iru* ("Ecco il fantasma", 1958. - La versione di cui si parla qui è del 1975 - *n.d.a.*) lei, Satō-san, recita la parte di Fukagawa Keisuke, personaggio fondamentale che ha il compito di fare da *interprete* fra il fantasma e gli altri. Parlare e interagire con un fantasma non è sicuramente il più semplice dei ruoli...

Satō: Quella era la parte, nella versione precedente (1970, *n.d.a.*), di Tanaka Kunie... Era stato un gran successo, una rappresentazione sensazionale in tutto e per tutto: la scenografia, quegli ombrelli che si aprivano e si richiudevano, le canzoni... Quando si decise di rifare *Yūrei* con lo Studio, invece, Abe puntò alla semplicità. Non avevamo costumi particolari, indossavamo una specie di tuta da lavoro, e la scenografia era praticamente inesistente. Tutti noi attori eravamo costantemente in scena, in posizione di *stand-by*, e ognuno si faceva avanti quando era il proprio turno di recitare.

Il mio compito era difficile perché dovevo guardare qualcuno che non c'era, parlare con un uomo invisibile che si presumeva io vedessi regolarmente. Il testo di Abe è praticamente perfetto, e io pensavo che sarebbe stato sufficiente seguirlo per far sì che il fantasma *apparisse* spontaneamente, ma purtroppo mi sbagliavo... Il motivo - me ne resi conto poco alla volta - era individuabile soprattutto nell'impostazione "povera" della rappresentazione, alla quale io dovevo adeguarmi nel mio modo di recitare. Dovevo sforzarmi di essere semplice, senza trasmettere un'enfasi particolare... Difficile, fu veramente difficile.

Shiota: Quando Abe fa apparire oggetti e cose irreali, probabilmente vuole anche sottolineare la bramosia di noi uomini moderni per cose inutili, cose che potremmo tranquillamente lasciar perdere. E questo desiderio quasi insopprimibile finisce con il soffocarci. I fantasmi, gli antenanti nella borsa (si fa qui riferimento a *Kaban* - "La valigia", 1969), i personaggi apparentemente senza importanza che ronfano da qualche parte nei suoi romanzi... quando essi appaiono, dovremmo provare a sostituirli a noi stessi e riconsiderare i nostri valori, il nostro modo di pensare.

— Ancora una domanda su un ruolo interpretato da Satō-san, quello dell'*Annainin A* ("Guida A") in *Annainin - gaidobukku II*. Forse uno dei suoi ruoli più insoliti e sperimentali. Come lo ricorda?

Satō: Quello è proprio il periodo in cui Abe aveva cominciato a insistere particolarmente sull'approccio fisiologico alla recitazione. Ogni ruolo era condizionato da una sorta di costrizione fisica: c'era l'uomo con un occhio solo, l'uomo che non alza mai le sopracciglia e così via. Io, per esempio, portavo uno di quei collarini che si usano quando viene il colpo della frusta, e per guardare di lato ero costretto a ruotare tutto il busto. In poche parole, quelle alterazioni fisiche miravano a mutare anche la nostra condizione interna. L'alterazione fisica che provoca un'alterazione psicologica. *Annainin*, probabilmente, è il lavoro che mi è rimasto maggiormente impresso. C'erano tutti quei personaggi strani frutto dell'incredibile fantasia di Abe, dei suoi sogni... Il "radiocronista della corsa delle pulci", la "donna che corre", tutta gente che io, l'*annainin*, dovevo guidare nella vita. Forse a quel tempo ero troppo giovane per un ruolo del genere, della vita non avevo ancora capito un granché... Mi piacerebbe proprio rifarlo oggi quel ruolo.

— A proposito di sogni, il teatro di Abe Kōbō potrebbe essere definito un *teatro di sogni*, di sogni e incubi. Il sogno del pesce che diventa uomo, che a sua volta sogna di diventare pesce è forse quello più ricorrente nelle sue opere sperimentali... Voi non avete mai sognato di diventare pesci?

Satō: No, mai.

— Sogni strani, misteriosi...

Satō: Io di sogni troppo bizzarri non ne ho mai fatti, ma Abe... Dopo la ginnastica, quando discutevamo tutti insieme di argomenti vari, lui esordiva spesso dicendo: "Ragazzi, stanotte ho fatto un sogno veramente interessante...", e cominciava a raccontare senza più fermarsi. Che sogni, che strani sogni che faceva quell'uomo...

Gianluca Coci (gcoci@uo.it) teaches Japanese Language and Literature at Naples "L'Orientale" University, and Japanese Literature at Torino University. He is particularly concerned in modern and contemporary literature, and wrote papers about Postwar authors such Abe Kōbō and Ōe Kenzaburō. He just published in Japan a book about Abe Kōbō's theatre, called *Abe Kōbō to ōbei no jikken engeki* ("Abe Kōbō and Experimental Western Theatre", Sairyūsha, Tokyo). He also translates Japanese novels into Italian, and he is currently engaged in the translation of Ōe Kenzaburō's novel *Chūgaeri* ("Somersault").

ALLE RADICI DEL DIALOGO TRA CURDI E TURCHI

di Mirella Galletti

The present situation shows that the Kurdish question plays a crucial role in the area and remains a thorn for regional stability. Turkey still has not openly accepted that it is dealing with a Kurdish problem and is always fearful of seeking a social, economic and cultural solution for the Kurds. It is afraid that fundamental rights – warranted in actual fact under international agreements – would be considered concessions, leading to ethnic claims and ultimately the division of the country.

No party can contradict the principle of the indivisibility of the state, but the increased dissatisfaction among the business and middle classes concerning the war against the Kurds -it is the main drain on the economy - finally led them to speak out against the present state of affairs. Despite the many difficulties, some Kurds and Turks advanced the possibility of a political resolution of the Kurdish question. They published reports which gained considerable notoriety, arousing a great deal of controversy and criticism.

La presenza curda in Turchia ha conosciuto fasi di cooperazione con i turchi, soprattutto durante la guerra di liberazione nazionale guidata da Mustafa Kemal e durante gli anni Sessanta-Settanta nei movimenti della sinistra turca. Atatürk ebbe una politica ambigua verso il problema curdo, mutando strategia in base alle esigenze del nazionalismo turco. Si adoperò per ottenere il sostegno curdo durante la guerra di liberazione.

Nel maggio 1919 il generale Mustafa Kemal fu inviato per un giro di ispezioni nel Kurdistan dove nel 1916 era stato comandante del 16° corpo d'armata a Diyarbakır. Nel Kurdistan iniziò a coordinare i gruppi locali di resistenza e a organizzare un comando militare e civile per liberare la Turchia dall'occupazione straniera. Proclamò la difesa della patria contro gli infedeli stranieri e le unità tribali curde si unirono alle forze nazionaliste turche rispondendo così all'appello alla solidarietà musulmana. Per ottenere l'appoggio dei curdi, i kemalisti fecero importanti concessioni facendo leva sui curdi dei cinque *vilayet* (Erzurum, Bitlis, Van, Muş, Erzincan) minacciati di annessione all'Armenia, distribuendo ai capi tribali le proprietà armene.¹

Mustafa Kemal Paşa indisse due congressi per la fondazione del nuovo governo e di un parlamento rappresentativo. Il primo si tenne a Erzurum (23 luglio-17 agosto 1919). Il secondo congresso fu tenuto a Sivas (4-11 settembre 1919). In entrambi i congressi furono adottate risoluzioni che chiedevano di preservare l'integrità delle aree islamiche dell'impero ottomano e l'indipendenza nazionale. A Erzurum strinse i rapporti con i capi curdi, fornì garanzie rispetto ai loro diritti e alla loro esistenza. Il rapporto di questo congresso riporta: "In queste province i turchi non possono agire senza i curdi e i curdi senza i turchi. E' impossibile non tener conto che turchi e curdi hanno condiviso e condivideranno la stessa storia, gli stessi interessi e lo stesso stile di vita".²

¹ Kendal, "Le Kurdistan de Turquie", in Gérard Chaliand (a cura di), *Les Kurdes et le Kurdistan*, Paris, Maspero, 1978, p. 86; ed. inglese riveduta e aggiornata, *A People Without a Country: the Kurds and Kurdistan*, London, Zed Press, 1993, pp. 46-47.

² Mumtaz Soysal, "The Kurdish Issue: A Turkish Point of View", *The International Spectator*, vol. XXXIV, n. 1, 1999, p. 13.

Il 24 febbraio 1920, nel discorso pubblico di apertura dei lavori della Grande Assemblea della Turchia (Türkiye Büyük Meclisi), Mustafa Kemal affermò che i parlamentari non erano soltanto turchi, curdi, lazi, circassi, ma l'Assemblea era formata da tutti, e insieme costituivano l'unità islamica.³

Nel corso del conflitto greco-turco, i curdi parteciparono con interi contingenti, sotto gli ordini di Mustafa Kemal e İsmet Paşa. La prima Grande Assemblea Nazionale comprendeva più di un terzo di deputati curdi, dato che riflette la partecipazione del Kurdistan nella guerra di liberazione nazionale.⁴

Durante una conversazione con alcuni giornalisti (16-17 gennaio 1923), Atatürk affermò che per i curdi era “possibile un certo grado di autonomia regionale (bir tür yerel özerklik). (...) Se noi non includiamo i curdi, il problema curdo sarà sempre presente. Attualmente la Grande Assemblea Nazionale ha rappresentanti turchi e curdi, gli interessi ed i destini di questi due popoli sono uniti”.⁵

L'offerta di una limitata autonomia può essere considerata un espediente per mantenere il sostegno curdo fino al trattato di Losanna (24 luglio 1923). I rapporti tra i curdi ed il governo repubblicano turco si deteriorarono nel 1924 quando la formazione dello stato-nazione turco e la volontà di forgiare una nuova coscienza nazionale turca incentivarono una politica repressiva contro l'identità curda.

Senza il supporto curdo il movimento nazionale turco probabilmente non avrebbe ottenuto il successo che ha avuto. Se i curdi avessero sfidato militarmente i kemalisti a Erzurum avrebbero ritardato il movimento nazionale turco e inficiato i suoi successi. Una delle ironie della storia è che i nazionalisti turchi iniziarono la riscossa nelle aree che i nazionalisti curdi rivendicavano parte del Kurdistan. Aiutando le forze nazionaliste turche i curdi bloccarono la realizzazione di un Kurdistan autonomo o indipendente.⁶

Quanto l'irrisolto e negato problema curdo incida sullo Stato turco emerge a una lettura attenta dei colpi di Stato avvenuti in Turchia nel 1960, 1971 e 1980. La “sindrome curda” è stata una delle cause degli interventi dei militari che temevano la minaccia all'unità dello Stato costituita dal risveglio del nazionalismo curdo.

Negli anni Sessanta gli elementi progressisti della popolazione curda militarono in gran numero nel *Partito Operaio di Turchia* (Türkiye İşçi Partisi, Tip), fondato nel 1961, che esprimeva le aspirazioni dei nuovi ceti urbani e dei giovani intellettuali curdi e, a partire dal 1966, i curdi avranno delle organizzazioni autonome all'interno del Tip. Alle elezioni legislative del 1965 furono eletti quindici parlamentari, di cui quattro curdi. Nel 1969 diventò Presidente del partito il curdo Mehmet Ali Aslan e nel IV congresso del partito (29-31 ottobre 1970) fu adottata una risoluzione che affermava: “Il popolo curdo esiste all'Est” e si batte per “le sue aspirazioni e rivendicazioni democratiche” nel quadro della lotta per la rivoluzione socialista. E' un importante passo per il riconoscimento del movimento nazionale curdo, pur non citando il Kurdistan e i diritti nazionali. Per la prima volta in Turchia un partito legale riconosce l'esistenza del popolo curdo e prende atto delle sue aspirazioni.⁷

Dopo il colpo di Stato del 12 marzo 1971, le organizzazioni di sinistra furono sciolte. I dirigenti del Tip furono accusati di fare propaganda comunista (violando l'articolo 141 del Codice penale) e di sostenere il separatismo curdo (violando la Costituzione). La dissoluzione del Tip lasciò un vuoto ideologico che doveva essere colmato dalla sinistra.

Negli anni Settanta l'*intelligentija* curda marxista discusse in maniera molto vivace sulla necessità di un'opzione tra militare nei partiti turchi esistenti o fondare un partito curdo clandestino. Si formarono

³ Ahmet Taş, *Burjuvazinin Paslı Silahı Kemalizm* (Il kemalismo arma arrugginita della borghesia), Frankfurt am Main, Komkar, 1981, pp. 42, a p. 20.

⁴ Paul Gentizon, *Mustapha Kemal ou l'Orient en marche*, Paris, Bossard, 1929, pp. 68-69.

⁵ Robert Olson, "Kurds and Turks: Two documents concerning Kurdish autonomy in 1922 and 1923", *Journal of South Asian and Middle Eastern Studies*, vol. XV, n. 2, Winter 1991, pp. 20-31. L'autore riprende il documento "Atatürk: 'Kürtlere Özerklik'" (Atatürk: l'autonomia ai curdi) pubblicato dal settimanale turco *2000 İkibin'e Doğru*, n. 46, 6/11/1988, pp. 8-15. La fotocopia è conservata negli archivi della Società Storica Turca.

⁶ Robert Olson, "Five Stages of Kurdish Nationalism: 1880-1980", *Journal Institute of Muslim Minority Affairs*, vol. 12, n. 2, 1991, p. 401.

⁷ Chris Kutschera, *Le mouvement national kurde*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 338-339, 342-343.

vari gruppi estremisti marxisti con componenti turche e curde, ma la loro esistenza fu breve, con scissioni e imprese velleitarie.

Da questa discussione all'interno della sinistra curda nacquero le odierne organizzazioni politiche curde, come il *Partito Socialista del Kurdistan di Turchia* (Partiya Sosyalist a Kurdistana Tirkîyê, Pskt) nel 1974, il *Partito dei Lavoratori del Kurdistan* (Partiya Karkerên Kurdistan, Pkk) nel 1978, e altri gruppi minori.

La repressione ha esacerbato gli animi e acuito il divario tra le due comunità. Negli anni Ottanta e Novanta numerosi curdi, in precedenza indifferenti o timorosi, hanno riscoperto la propria identità curda e la manifestano apertamente. Esempio il caso di Yaşar Kemal che si era dedicato esclusivamente all'attività letteraria. Riconosceva volentieri l'origine curda, ma si considerava uno "scrittore anatolico" d'espressione turca, il "simbolo dell'unione, dell'amicizia, della pace tra i popoli di questa terra". La repressione contro la popolazione curda lo ha indotto negli anni Novanta a moltiplicare i suoi interventi a favore di una soluzione politica del conflitto curdo.

Nessun partito può contraddire il principio della indivisibilità dello Stato, ma nella seconda metà degli anni Novanta in Turchia è emersa pubblicamente la crescente insofferenza degli uomini d'affari e della classe borghese nei confronti della guerra nel Kurdistan - per i negativi risvolti economici - che li ha indotti a prendere posizione contro l'attuale situazione. L'*Unione Turca delle Camere di Commercio e Industria e Scambi Commerciali* (Tobb), la principale organizzazione imprenditoriale e con stretti legami con lo stato e i partiti di centrodestra, pubblicò nel 1995 un'inchiesta del noto docente Doğu Ergil sulla questione curda che si basava su un campione di 1267 interviste a personalità in gran parte curde. Emerge che sono in espansione l'identità culturale curda e il supporto al Pkk, e l'autore finisce sotto inchiesta.

Poco dopo anche il noto imprenditore turco Sakıp Sabancı pubblicò un rapporto sull'arretratezza della regione curda e come farvi fronte.

Segue nel gennaio 1997 il documento della Confindustria turca Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği (Tüsiad, Associazione Industriali e Imprenditori Turchi)⁸, che, con un approccio pragmatico, evidenzia come, in base alla legislazione turca ed alle convenzioni internazionali sottoscritte da Ankara, è possibile far valere i diritti della popolazione curda. Alla stesura del documento partecipa il noto costituzionalista turco Bülent Tanör. Il rapporto va oltre la questione curda. Viene chiesto allo Stato di permettere di dare nomi curdi ai bambini, di poter insegnare il curdo e di avere trasmissioni radiotelevisive in curdo. Viene messa in discussione la legittimità democratica delle istituzioni basate sul ruolo dei militari, come il Consiglio di Sicurezza Nazionale.

Malgrado il clamore iniziale questi documenti non hanno effetti significativi. Di fatto alcuni intellettuali e la classe imprenditoriale si mostrano sensibili e disponibili a cercare una soluzione politica e non militare. Nel marzo 1999 esce sotto gli auspici della Fondazione per la Ricerca dei Problemi della Società (Tosav) diretta da Doğu Ergil, il *Document of Mutual Understanding*⁹ che è il risultato di tre anni di negoziati tra centinaia di esponenti curdi e turchi. Sono analizzate le diverse percezioni delle due comunità sul problema curdo. Sono avanzate proposte di democratizzazione basate sul multiculturalismo, sul pluralismo politico e sul rispetto delle leggi per risolvere il problema curdo. Il documento è il primo del genere in cui sia coinvolta la società civile e viene subito sequestrato.

Emerge con sempre maggiore ampiezza che intellettuali e classe imprenditoriale turca rappresentano la principale fonte di opposizione e di influenza sulla politica governativa.

La chiave di una soluzione sta in una più generale riforma democratica, quale ad esempio il trasferimento di alcuni poteri amministrativi alle amministrazioni locali. E' considerato un passo essenziale per migliorare il sistema politico turco. Avrebbe effetti positivi nel Kurdistan perché, a

⁸ Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği (Tüsiad, Associazione Industriali e Imprenditori Turchi), *Türkiye'de demokratikleşme perspektifleri* (Prospettive della democratizzazione in Turchia), Istanbul, Tüsiad, 1997, pp. 11+184.

⁹ Foundation for the Research of Societal Problems (Tosav), *Document of Mutual Understanding. A proposal for further democratization and solving the Kurdish problem in Turkey*, Ankara, n. ed., March 1999, pp. 16.

causa della sua applicazione in tutto il Paese, non provocherebbe una reazione eccessiva da parte dei difensori del sistema unitario.

Il problema curdo è oggi, assai più che nel passato, un problema chiave da cui dipende il futuro della vita politica e del pluralismo in Turchia.

Il 3 agosto 2002 la Grande Assemblea nazionale ha approvato una serie di misure per armonizzare le leggi e la costituzione ai “criteri di Copenaghen”, norme alle quali si devono conformare i Paesi candidati all’adesione all’Unione Europea. Le leggi varate hanno abolito la pena di morte, ampliato la libertà di associazione e di espressione, limitato la repressione delle manifestazioni pubbliche, esteso i diritti delle confessioni religiose non islamiche. Soprattutto prevedono l’insegnamento privato del curdo e la diffusione di emissioni audiovisive in questa lingua. In realtà il testo non accenna in alcun punto a “curdo” poiché la formulazione è vaga: “delle emissioni possono essere nelle diverse lingue e nei diversi dialetti che i cittadini turchi usano nella vita quotidiana. [...] Per l’apprendimento delle diverse lingue e dialetti che i cittadini turchi utilizzano tradizionalmente nella vita quotidiana, dei corsi privati possono essere istituiti...”.¹⁰ Manca quindi il riconoscimento pieno di una legge esplicita dell’esistenza del popolo curdo.

Nelle elezioni legislative del 4 novembre 2002 il *Partito della giustizia e dello sviluppo* (Akp) erede del *Refah*, guidato dall’ex sindaco di Istanbul Recep Tayyip Erdoğan, che ottiene il 34,3 per cento dei suffragi, e può disporre di 363 seggi su 550.

Akp è un partito islamico conservatore e sostenitore dell’adesione all’Unione Europea. Erdoğan si affretta a dichiarare: “Introdurremo misure per combattere la tortura, e i diritti e le libertà di base saranno innalzati alle norme internazionali nel quadro del processo per far parte dell’Unione Europea”.

I curdi turchi ripongono le loro speranze del riconoscimento dei diritti culturali e civili nell’adesione turca alla Unione Europea. Emerge ancora una volta che il futuro del movimento curdo dipende più dall’evoluzione politica del quadro regionale che dalle decisioni dei suoi dirigenti.

Sembra avviato un cammino non violento al riconoscimento della nazione curda nel quadro statale. Le prospettive di pacificazione sembrano più vicine proprio per la presenza del governo islamico che sembra voler ricomporre il conflitto sulla base della comune fede islamica.

Mirella Galetti è docente a contratto presso le Università Milano Bicocca, Napoli l'Orientale e Venezia Ca' Foscari. Ha svolto attività seminariale presso le Università di Erbil e di Sulaimaniya, nel Kurdistan iracheno (1994). Membro dell'Institut Kurde de Paris e del Reference-Group della Biblioteca curda di Stoccolma.

Le ultime pubblicazioni: *Le relazioni tra Italia e Kurdistan*, 2001; *"Western Images of the Woman's Role in Kurdish Society"*, in: *Women of a Non-State Nation: The Kurds*, a cura di Shahrzad Mojab, 2001; *Incontri con la società del Kurdistan*, 2002; *Cristiani del Kurdistan: assiri, caldei, siro-cattolici e siro-ortodossi*, 2003; *Storia dei curdi*, 2004.

¹⁰ Salih Akin, “Les lois du 3 août 2002 du parlement turc sur l’autorisation de l’enseignement privé du kurde et des émissions audiovisuelles en kurde”, *Etudes Kurdes*, n. 5, février 2003, p. 58.

CHE C'IMPORTA DELLE TORRI, MEGLIO L'ATLETICA!

di Andrea Gregorio

The article focuses on the editorial policy of two authoritative papers, *Renmin ribao* and *Guangming ribao* in relation with the September 11th attack to the Twin Towers. The author claims that the analysis and the position of the two papers usually mirror the Central Government's one and that, in spite of the fact that the Islamic terrorism is a severe problem for the Chinese authorities too, they anyway tend to disagree with any initiative taken without the U.N. approval, as it happens with the case of the USA attack against Afghanistan. Gregorio points out the core elements of the ambiguity of the Chinese foreign policy in those days, as it appears in the *Renmin ribao* and in *Guangming ribao* and outlines the reasons why the Chinese try their best not to bring their relationship with America to a point of no return, at the eve of APEC summit and of the official entry of China in the WTO.

Il 12 Settembre 2001, le prime pagine dei più autorevoli quotidiani occidentali sono dedicate quasi interamente alla cronaca e ai commenti relativi agli attentati terroristici contro il World Trade Center e il Pentagono. L'evento è considerato tanto importante da meritare fotografie di ampiezza inusuale e titoli «caldi»¹, incisivi, quando non aggressivi. Citiamo ad esempio l'apertura del *Corriere della Sera*: "Attacco all'America e alla civiltà", o quella del *New York Times* "U.S. Attacked", o ancora quella del quotidiano di S. Francisco, *The Examiner*, che scrive a nove colonne "Bastards!". Pur senza pareggiare l'eccesso di quest'ultimo titolo, la maggior parte dei quotidiani, statunitensi e non, attribuisce agli attacchi di New York e Washington un rilievo degno di un evento epocale, di un passaggio cruciale della Storia.

All'interno di questo coro di voci, pressoché unanimi, quelle di due importanti quotidiani cinesi, il *Renmin ribao* e il *Guangming ribao*, suonano come note chiaramente stonate. Sulle prime pagine di entrambe le testate solo un terzo dello spazio disponibile è riservato agli attentati, in più non è presente neppure una fotografia che li raffiguri. L'immagine a cui viene concesso un risalto maggiore ritrae l'allora presidente della Repubblica Popolare Cinese, Jiang Zemin, nell'atto di levare al cielo una torcia, apertura simbolica del IX Campionato nazionale di atletica. Le uniche fotografie che testimoniano visivamente momenti diversi delle stragi, si trovano sulle pagine delle due testate abitualmente riservate agli esteri: la terza del *Renmin ribao* e la B4² del *Guangming ribao*. Si tratta di tre scatti sul primo quotidiano e due sul secondo. Neanche queste pagine sono dominate dagli attentati terroristici. Lo spazio disponibile è suddiviso in parti pressoché uguali tra le cronache dei fatti di New

¹ Adottiamo in questa occasione una classificazione dello storico e studioso del giornalismo Paolo Murialdi, secondo cui lo stile utilizzato nelle titolazioni può essere classificato in base alle reazioni che si intendono suscitare nel lettore. Se il fine è colpire emotivamente il titolo viene definito 'caldo'; se i toni sono più pacati, volti ad informare ma non a scuotere il lettore, il titolo viene definito 'freddo'. Caratteristiche dei titoli 'caldi' sono: l'impiego di caratteri cubitali a più colonne e l'utilizzo di pochissime parole quando non una sola. La titolazione 'fredda' è invece caratterizzata dall'utilizzo di frasi di senso compiuto e di caratteri di stampa di formato più ridotto. Cfr. MURIALDI, Paolo, *Come si legge un giornale*, Bari, Laterza, 1975, pp. 16-17.

² Il *Guangming ribao* suddivide la numerazione in base ai fogli, che possono essere due o tre, indicandone l'ordine con una lettera maiuscola (A,B,C); i fogli sono a loro volta suddivisi in quattro pagine. La numerazione è il risultato quindi dell'abbinamento di una lettera e di un numero.

York e Washington e il “Comunicato congiunto del sesto incontro periodico tra i premier russo e cinese”³, documento d'intesa firmato il giorno precedente a Mosca da Zhu Rongji e Kasyanov.

Da tutte queste osservazioni si potrebbe evincere una scarsa considerazione della portata storica dell'11 Settembre da parte dei redattori dei due quotidiani cinesi. Tanto più che la poca attenzione riservata a questo specifico argomento e al successivo attacco anglo-americano contro l'Afghanistan, saranno una costante anche nelle settimane e nei mesi successivi.

Rimandiamo però le conclusioni al termine dell'intero nostro ragionamento. Per il momento cercheremo di fornire risposta ad alcuni quesiti che possono sorgere sulla base di quanto appena scritto. Per prima cosa, ci si domanderà se le posizioni espresse dal *Renmin ribao* e dal *Guangming ribao* corrispondano a quelle ufficiali del governo cinese. Premettendo che questa corrispondenza verrà dimostrata, resterà da stabilire il motivo di un atteggiamento così discorde rispetto alle altre principali testate mondiali, a proposito di un tema così importante e delicato, quale gli attacchi terroristici contro il Pentagono e le Torri Gemelle.

Procediamo con ordine ed occupiamoci innanzitutto di stabilire il motivo per cui i due quotidiani in questione possono essere considerati a tutti gli effetti portavoce delle posizioni del governo cinese. Il *Renmin ribao* è l'organo ufficiale del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, è considerato un'emissione del governo di Pechino. Il *Guangming ribao* nasce nel 1949 come organo di stampa della Conferenza Politica Consultiva. Oggi è posseduto direttamente dal Partito, ha un *target* di lettori medio-alto, composto in prevalenza da quadri di Partito ed intellettuali.

Entrambe le testate devono sottostare ai ferrei principi che regolano esistenza e contenuti degli organi di stampa in Cina.

Il primo vincolo è rappresentato dal fondamento della visione del giornalismo nella Repubblica Popolare, il cosiddetto ‘Principio di Partito’ (党性原则, *Dangxing Yuanze*), che prevede per il sistema informativo il soddisfacimento di tre esigenze: «che i media dell'informazione debbano accettare come propria l'ideologia dominante del Partito; che essi debbano propagare i programmi, le politiche e le direttive del Partito; e che essi debbano accettare la *leadership* del Partito ed attenersi ai principi organizzativi e alle politiche per la stampa del Partito»⁴. Nonostante le riforme apportate da Deng Xiaoping anche in ambito giornalistico, il principio appena enunciato, che assegna ai media un ruolo sostanzialmente propagandistico, rimane in vigore ancora oggi. Esso è di per sé sufficiente a spiegare lo stretto legame esistente tra gli organi di stampa e le direttive del governo.

Alcuni provvedimenti abbastanza recenti hanno accentuato ancor più le possibilità di pressione da parte delle autorità sui media. La Legge di tutela dei segreti di Stato, promulgata nel 1988 prevede reati punibili penalmente nel caso di diffusione di notizie a proposito di: «argomenti segreti a riguardo delle direttive politiche statali e della costruzione della difesa nazionale e della dotazione militare; argomenti segreti che riguardino le relazioni internazionali, le attività e gli affari riservati con l'estero, lo sviluppo economico, la ricerca tecnico-scientifica, le attività di protezione della sicurezza nazionale e la ricerca di responsabili di reati penali; e infine quanto gli Uffici di tutela del segreto di Stato reputano tale»⁵. Una così vaga definizione dei possibili ambiti d'intervento del Dipartimento Centrale di Propaganda, principale organo di controllo del PCC, e dell'Ufficio per la Stampa e l'Editoria, principale organo di controllo dell'apparato statale, lascia sostanzialmente a discrezione di questi due enti la scelta delle posizioni da censurare.

Si ricordi inoltre che le principali notizie interne ed estere diffuse nel paese, sono spesso vincolate alle versioni ufficiali diramate dall'agenzia *Xin Hua* (新华, Nuova Cina)⁶, i cui dispacci vengono

³ “Zhong E zongli di liu ci dingqi huiwu lianhe gongbao” (中俄总理第六次定期会晤联合公报, comunicato congiunto del sesto vertice dei primi ministri cinese e russo), *Guangming ribao* e *Renmin ribao*, 12 Settembre 2001, pp. B4 e 3.

⁴ ZHAO, Yuezhi, *Media, market, and democracy in China*, Chicago, University of Illinois Press, 1998, p. 19.

⁵ DE GIORGI, Laura, *La via delle parole*, Venezia, Cafoscarina, 1999, p. 31.

⁶ L'agenzia *Xin Hua* nasce ufficialmente nel 1936 al termine della lunga marcia. Prende il posto della prima

riportati senza variazioni sui quotidiani. «Nel mondo dell'informazione nazionale l'agenzia Nuova Cina è il braccio dello Stato»⁷, non solo ha uffici diffusi capillarmente in tutte le province della Cina e un gran numero di corrispondenti dall'estero, ma fa da tramite obbligato per la diffusione sui media interni di notizie provenienti dalle agenzie di stampa internazionali. «All'inizio del 1996, il governo cinese [...] ha imposto alle agenzie straniere operanti sul territorio della Repubblica Popolare di passare tutte attraverso l'agenzia di Stato Nuova Cina per essere vendute nel paese. Inoltre esse devono cedere a Nuova Cina il 50% degli introiti»⁸. La natura del provvedimento non va ad intralciare l'attività di reperimento delle notizie in Cina da parte dei giornalisti stranieri e la vendita delle stesse nel mondo, è volta invece a mantenere il controllo dell'informazione interna, con l'agenzia *Xin Hua* trasformata in un organo di controllo vero e proprio, unica fonte ufficiale per tutti gli organi di informazione.

Concludendo, ciò che si scrive sui giornali a proposito di importanti eventi, se non è emanazione diretta dei vertici dello Stato, è quanto meno pubblicato col beneplacito dell'autorità, lo si può dunque considerare espressione di un punto di vista simile se non identico a quello del potere costituito.

A questo punto è possibile passare all'interrogativo che costituisce il punto chiave del nostro ragionamento: perché il *Renmin ribao*, il *Guangming ribao*, e indirettamente il governo cinese, hanno assegnato agli attentati dell'11 Settembre un così scarso rilievo? Perché questa 'emarginazione'?

Alcuni dei fattori che hanno condotto a questo risultato sono indipendenti dall'argomento in questione, sono cioè parte integrante della concezione e condizione del giornalismo in Cina, che abbiamo velocemente tratteggiato.

L'applicazione del Principio di Partito sui quotidiani ha come evidente manifestazione la precedenza che si accorda, sempre e comunque, alle notizie riguardanti le attività e le direttive politiche del governo cinese. Ecco perché il Campionato nazionale di atletica, la cui inaugurazione vede la presenza del presidente della Repubblica, può essere considerato più importante ed ottenere più spazio degli attentati terroristici negli Stati Uniti.

La precedenza assicurata alle voci dell'ufficialità statale è una regola anche quando si tratta di introdurre importanti eventi di politica internazionale che non coinvolgano la Cina, o la coinvolgano solo in modo indiretto. E' questo il caso proprio degli attentati di New York e Washington, cui sulle prime pagine dei due quotidiani citati, il 12 Settembre 2001, sono dedicati quattro articoli incolonnati sulla destra. Il primo articolo riporta letteralmente il telegramma inviato da Jiang Zemin a Bush il giorno precedente⁹. Il secondo annuncia ufficialmente sostegno da parte del governo cinese ai compatrioti negli USA¹⁰. Il terzo riporta un comunicato del portavoce del Ministero degli Esteri cinese Zhu Bangzao, che ripete i contenuti dei due articoli precedenti, sottolineando, se mai ce ne fosse il bisogno, la coincidenza di vedute tra governo e corpo diplomatico¹¹. Le cronache degli attentati

agenzia d'informazione del PCC: *Hongse Zhonghua* (红色中华, Cina Rossa), fondata a sua volta nel 1931. L'agenzia è attualmente divisa in tre dipartimenti, il primo per le notizie interne con uffici in ogni provincia, il secondo per le notizie internazionali con sedi in più di novanta paesi, il terzo destinato alle traduzioni di notizie di fonte estera da trasmettere agli organi d'informazione interna o da censurare. Cfr. ZHAO, Yuezhi, *op. cit.*, pp. 14-15 e 19.

⁷ DE GIORGI, Laura, *op. cit.*, p. 19.

⁸ SISCO, Francesco, "Il mondo 'globale' non incanta l'estremo oriente", *Limes*, n. 3/1996, p. 244.

⁹ "Jiang Zemin zhuxi zhidian Bushen zongtong" (江泽民主席致电布什总统, Il presidente Jiang Zemin manda un telegramma al presidente Bush), *Renmin ribao* e *Guangming ribao*, 12 Settembre 2001, pp. 1 e A1.

¹⁰ "Jiang Zemin zhuxi dui wo zai Mei ren yuan an quan shen biao guan xin" (江泽民主席对我在美人员安全深表关心, Il presidente Jiang Zemin esprime un interessamento profondo per la sicurezza dei nostri connazionali negli USA), *Renmin ribao* e *Guangming ribao*, 12 Settembre 2001, pp. 1 e A1.

¹¹ "Waijiaobu fayanren fabiao tanhua" (外交部发言人发表谈话, Il portavoce del ministero degli esteri rilascia una dichiarazione), *Renmin ribao*, 12 Settembre 2001, p. 1; "Waijiaobu fayanren jiu Mei shou dao yan zhong xiji fabiao tanhua" (外交部发言人就美受到严重袭击发表谈话, Il portavoce

trovano posto solo sotto i tre articoli citati e consistono, sia sul *Renmin ribao* sia sul *Guangming ribao*, in semplici cronologie senza alcun trasporto emotivo¹². I commenti della sfera ufficiale, precedono dunque il racconto dei fatti cui si riferiscono, in base ad un procedimento, se vogliamo un po' illogico, che vede il commento prima dell'argomento cui il commento stesso si riferisce.

Oltre che alle cause 'strutturali' appena analizzate, la marginalizzazione degli attentati è dovuta anche ad una innegabile volontà cinese di non concedere troppa attenzione ad un evento che per Pechino apre scenari nuovi, positivi e negativi, un evento di fronte al quale è difficile assumere una posizione chiara. Per dirla con semplicità: se si parla molto delle stragi, della loro efferatezza, della tragedia individuale e collettiva che accompagna ogni avvenimento di questo tipo, se si tessono le lodi dei pompieri, se si raccontano i drammi degli orfani, delle famiglie spezzate, è poi difficile lasciar intendere al lettore, pur senza dichiararlo apertamente, che l'attacco contro l'Afghanistan è sostanzialmente ingiusto perché condotto senza l'avallo dell'ONU e contro uno Stato che nessun tribunale internazionale ha riconosciuto colpevole. Certo le due cose possono convivere: si può parlare diffusamente delle stragi e poi criticare anche apertamente l'azione anglo-americana poiché illegittima. Ma queste incoerenze, per quanto sottili, poco si adattano alla uniformità del sistema informativo ufficiale cinese: nell'attesa che il governo formuli una posizione chiara e completa su un determinato argomento, se ne parla poco fornendo solo le notizie essenziali, per poi darne un'interpretazione conforme alla linea del Partito quando questa venga espressa.

Ciò che più crea problemi alla Cina non è tanto la condanna degli attentati - il terrorismo di matrice islamica rappresenta un grave problema anche nella Repubblica Popolare, soprattutto nella provincia occidentale dello Xinjiang - , quanto piuttosto la definizione delle modalità di reazione all'accaduto. E' necessaria una settimana affinché il governo di Pechino arrivi ad una posizione completa e definita. Il 18 Settembre in un colloquio telefonico col premier britannico Blair, Jiang Zemin dichiara: «Il governo cinese sostiene la lotta contro ogni tipo di terrorismo. Nel combattere il terrorismo, la collaborazione internazionale è estremamente necessaria ed urgente. [...] per intraprendere un attacco bisogna avere prove certe ed obiettivi concreti, di certo si dovrà evitare di colpire civili innocenti, bisognerà conformarsi alle leggi internazionali condivise e agli scopi e ai principi della "Carta dell'ONU", è necessario passare per il Consiglio di Sicurezza dell'ONU»¹³.

L'11 Settembre è un argomento da maneggiare con cautela, da prendere con le pinze. Da una parte può servire agli Stati Uniti come giustificazione per azioni unilaterali di ritorsione contro i paesi protettori del terrorismo, scavalcando l'ONU, cui la Cina, ormai incline a promuovere le logiche del multipolarismo, vorrebbe venisse attribuito un ruolo guida; dall'altra consente a Pechino di stemperare un po' la tensione con Washington, che nei mesi precedenti si era fatta particolarmente acuta. Le cause scatenanti questa tensione erano state molteplici, la prima risiedeva nel cambio di presidenza alla Casa Bianca e nel conseguente mutamento d'orientamenti in politica internazionale. Il successore di Bill Clinton, George W. Bush, già in campagna elettorale aveva attaccato la politica del suo predecessore nei confronti della Cina. Mentre il capo di Stato democratico aveva definito il rapporto tra Washington e Pechino «partenariato strategico», Bush, al contrario, aveva ribadito «più volte [...] che, sebbene non necessariamente ostile, la Cina e gli USA hanno una relazione da 'concorrenti, non partner

del ministero degli esteri rilascia una dichiarazione a proposito dei duri attentati subiti dagli Stati Uniti) *Guangming ribao*, 12 Settembre 2001, p. A1.

¹² Ding Gang (丁刚), He Hongze (何洪泽), Ren Yujun (任毓骏), Wang Rujun (王如君), "Meiguo Niu Yue Huashengdun shoudao yanzhong xiji" (美国纽约华盛顿受到严重袭击, New York e Washington subiscono duri attentati), *Renmin ribao*, 12 Settembre 2001, p. 1; Xue Fukang (薛福康), "Meiguo Niu Yue Huashengdun Binzhou xibu deng di fasheng xilie feiji zhuang lou zhuihui shijian" (美国纽约华盛顿宾州西部等地发生系列飞机撞楼坠毁事件, USA: a New York, Washington e nell'ovest della Pennsylvania si verifica una serie di schianti aerei contro edifici), *Guangming ribao*, 12 Settembre 2001, p. A1.

¹³ "Jiang zhuxi yingyue yu Ying shouxiang Bulaier tong dianhua" (江主席应约与英首相布莱尔通电话, Il presidente Jiang riceve una telefonata dal premier inglese Blair), *Guangming ribao e Renmin ribao (haiwai ban)*, 19 Settembre 2001, pp. A1 e 1.

strategici»¹⁴. La seconda causa consisteva nel cosiddetto ‘caso Hainan’. Il 1° Aprile 2001, appena undici settimane dopo l’insediamento di Bush alla Casa Bianca, un aereo spia americano entrava in collisione con un caccia dell’aviazione cinese, mentre sorvolava acque internazionali a poca distanza dallo spazio aereo nazionale di Pechino. Per lo scontro l’aereo della Repubblica Popolare precipitava in mare e il pilota alla sua guida perdeva la vita. Il velivolo statunitense, avendo a sua volta subito gravi danni, era costretto ad un atterraggio di fortuna sull’isola di Hainan. I 24 membri di equipaggio dell’aereo spia rimanevano ostaggi sull’isola per undici giorni nell’attesa che i governi cinese e americano si mettessero d’accordo per il rilascio del personale e per la restituzione dell’aereo. La crisi era risolta solo dopo le scuse di Bush per la morte del pilota cinese e per l’atterraggio sul suolo cinese senza autorizzazione del velivolo militare americano¹⁵. La tensione si acuiva ulteriormente in seguito alla visita di Colin Powell in Estremo Oriente alla fine del Luglio successivo. Il Segretario di Stato statunitense visitava cinque paesi: Vietnam, Giappone, Cina, Corea del Sud ed Australia. Ribadiva l’importanza chiave per gli Stati Uniti delle alleanze con Tokyo e Seoul, sia nell’ambito della questione coreana sia in quello più generale della sicurezza regionale. A Pechino Powell usava toni un po’ diversi, definiva la Cina «un concorrente, un potenziale rivale regionale e al contempo un partner commerciale»¹⁶, sottolineando in modo evidente la frattura tra politica ed economia. In Australia, il rappresentante della Casa Bianca si diceva possibilista riguardo alla creazione di una «mini NATO»¹⁷ del Pacifico, richiesta a più riprese dal governo di Canberra negli anni precedenti senza mai trovare sostegno in quel di Washington. Powell prospettava la creazione di un forum che raggruppasse Australia, Giappone e Corea del Sud; il proposito di isolare maggiormente la Repubblica Popolare era piuttosto evidente.

Le parole scritte da Jiang Zemin a Bush nel telegramma di cordoglio per le stragi dell’11 Settembre, segnano un importante momento di riavvicinamento dopo queste scaramucce. Il presidente cinese afferma inequivocabilmente: «Il governo cinese condanna senza eccezione e si oppone a tutte le azioni violente del terrorismo». Il giudizio di Zhongnanhai suona chiaro e forte alle orecchie del presidente americano, che rilancia dichiarando di voler: «rafforzare la collaborazione col presidente Jiang e con gli altri capi della comunità internazionale al fine di combattere insieme il terrorismo»¹⁸. Tali propositi però non si realizzano e fin dalle ore successive al crollo delle due torri, le voci più insistenti parlano già di eventuali ritorsioni contro l’Afghanistan, dove si rifugia il sospetto mandante degli attentati, lo sceicco saudita Osama Bin Laden. Queste indiscrezioni, che ben presto troveranno conferma nella realtà, consigliano fin da subito cautela al governo cinese che tiene in modo particolare ad espandere la propria influenza nella zona centro asiatica, come lascia intendere la nascita dell’Organizzazione per la Cooperazione di Shanghai. Nel Giugno del 2001, il gruppo dei ‘cinque di Shanghai’, formato da Cina, Russia, Kazakistan, Tajikistan, Kirghizistan, con la recente aggiunta dell’Uzbekistan, si era trasformato in un organismo di collaborazione internazionale vero e proprio col nome di Organizzazione per la Cooperazione di Shanghai (OCS). Si erano fissati incontri periodici tra i vari capi di Stato e ministri; si era deciso di stabilire un centro comune antiterrorismo a Bishkek, capitale kirghiza. La lotta al terrorismo era stata considerata uno dei fini principali dell’organizzazione, pensata allo scopo di combattere in modo più efficace ‘tre mali’ comuni a tutti gli Stati membri: terrorismo separatismo ed estremismo. L’attacco all’Afghanistan, paventato e quindi attuato dagli Stati Uniti, indebolirà notevolmente questa neonata organizzazione, dal momento che due dei suoi Stati membri, Uzbekistan e Kirghizistan, decideranno di concedere alle milizie statunitensi basi militari formalmente temporanee, ma di fatto ancora oggi in uso.

¹⁴ SHALKE, Kori, “How Bush got it right over Hainan”, *Hearthland*, 2/2001, p. 61.

¹⁵ Cfr. SHALKE, Kori, *cit.*, pp. 61-72.

¹⁶ Zhong Xin, “Powell’s Asia tour aims to strengthen U.S. existence in Asia-Pacific region”, *Beijing Review*, 9 Agosto 2001, p. 10.

¹⁷ Xiao Zan, “‘Mini Nato’ in Asia-Pacific region plan by the U.S. and Australia”, *Beijing Review*, 13 Settembre 2001, p. 10.

¹⁸ “Jiang Zemin zhuxi yingyue tong Bushen zongtong tonghua” (江泽民主席应约同布什总统通话, Jiang Zemin risponde alla telefonata di Bush), *Guangming ribao e Renmin ribao*, 13 Settembre 2001, pp. A1 e 1.

La prospettiva di dover sopportare la presenza di truppe americane a poca distanza dai propri confini occidentali, è probabilmente un fattore chiave nel determinare i frequenti richiami di Zhongnanhai a condurre la lotta al terrorismo esclusivamente sotto l'egida dell'ONU. Allo stesso modo la necessità di recuperare rapporti sereni con gli Stati Uniti è decisiva per la ponderatezza delle critiche alla politica statunitense, da parte del governo di Pechino. La Cina ha un estremo bisogno di mantenere un'immagine internazionale moderata ed apprezzata per assicurarsi un buon successo d'immagine al delicato vertice APEC dell'Ottobre successivo, ed al vertice di Doha di Novembre, che segna il suo ingresso ufficiale nel WTO.

In una situazione internazionale delicatissima in cui non è possibile a Pechino evitare conseguenze negative per i propri interessi geopolitici, il governo cinese sceglie in sostanza di defilarsi, esprimendosi talvolta in maniera moderatamente critica, ma senza insistere particolarmente. Ciò permette a Zhongnanhai di giocare il proprio silenzio talvolta come un assenso, talvolta come un dissenso nella delicata partita della politica internazionale.

Andrea GREGORIO si è laureato in Lingua e Letteratura Cinese presso l'Università di Torino con una tesi sui rapporti sino-americani visti attraverso la stampa cinese. Attualmente collabora come docente del Master denominato "Impresa Cina", organizzato dalla Facoltà di Lingue e letterature Straniere dell'Università di Torino.

ORIENTAMENTI RELIGIOSI DELLA POESIA DELL'INDIA DALLE ORIGINI VEDICHE ALLA "SCUOLA DELLE OMBRE" DELLA LETTERATURA HINDĪ.

di *Stefano Piano*

The paper outlines the religious trend of Indian literature and, particularly, of Indian poetry (*kāvya*) from its Vedic origins to the hindī *Châyāvād* literary movement of the XXth century. It is mostly a kind of poetry that reveals a strong speculative character and involves a deep research of truth through the contemplation of the Unknown. In this perspective poetry becomes a means of spiritual realization. Human love is obviously a preferential theme of *kāvya*, but it matches an equally deep love for wisdom and renunciation of worldly pleasures and, in any case, appears to be sublimated in the fervent expressions of *bhakti* or devotional attitude towards the Divine Beloved. At last Mahādevī Varmā's lines express the idea that it is possible to reach release through poetry, that is within an aesthetic experience; in other words, there is a particular *mokṣa* for the poet, as speech becomes to him a chance to attain the supreme and final goal of life.

La "Scuola delle ombre", in hindī *Châyāvād*, è un movimento letterario del nostro secolo, che riveste un'importanza primaria non solo nell'ambito della letteratura hindī¹, ma nell'intero panorama letterario del sub-continente indiano. Tale scuola, praticamente sconosciuta in Italia al di fuori di una ristretta cerchia di studiosi delle lingue e letterature neo-indo-arie, è in qualche modo l'erede contemporanea di una ricchissima e straordinaria tradizione di poesia, i cui inizi risalgono alle origini stesse della cultura letteraria dell'India e che venne espressa dapprima in vedico, poi in sanscrito classico, nei vari pracriti, in *apabhraṣṭa* e, infine, nelle diverse lingue indo-arie moderne². A partire dall'epoca classica, si assiste anche al grande sviluppo delle letterature in lingue dravidiche (kannaḍa, malayāḍam, tamil e telugu non sono che le principali), che diedero un prezioso e spesso originale contributo a un panorama letterario di un'imponenza senza pari: un panorama nel quale la poesia (in sanscrito e hindī: *kāvya*) occupa un posto privilegiato, anche a causa di un particolare modo di sentire che da sempre è proprio delle popolazioni dell'India e che trova la sua più spontanea e immediata espressione nel canto. La poesia, in India, non si recita, ma si canta, e questo suo stretto legame con melodie antichissime ed estremamente suggestive ne fa una forma d'arte che non ha eguali sul nostro pianeta.

Prima di passare a trattare del movimento letterario hindī detto *Châyāvād*, ovvero "Scuola delle ombre", un breve *excursus* sulla grande eredità della letteratura e, in particolare, della poesia (*kāvya*) in

¹ Ricordo che la lingua hindī è dal 1948 la lingua ufficiale dell'Unione Indiana; parlata come lingua materna in una vasta area dell'India settentrionale e centrale, la hindī è oggi studiata come seconda lingua, unitamente all'inglese, nell'intero sub-continente indiano.

² Se si esclude il sanscrito, lingua letteraria classica per eccellenza usata ancor oggi per comporre poesia, le lingue letterarie "moderne" riconosciute dalla Costituzione dell'India sono 15, e precisamente: *asamiyā* (assamese), *baṅgālī* (bengalese), *kannaḍa*, *gujarātī*, *hindī*, *kaḍmirī*, *malayāḍam*, *marāḍhī*, *nepālī*, *oḍiyā*, *pañjābī*, *sindhī*, *tamil*, *telugu* e *urdū*. Sono inoltre state riconosciute come lingue letterarie dalla Sahitya Akademi di Delhi le seguenti lingue: *ōgrī*, *maithilī*, *rājasthānī*, *maāipurī* e *inglese*. Cfr. S. Piano, *Lingua ufficiale e lingue nazionali: note sul problema linguistico dell'Unione Indiana*, in *Lingua, dialetti, società*. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia. Testi raccolti a cura di Emidio De Felice, Pisa, 8 e 9 dicembre 1978, Giardini Editori, Pisa 1979, pp. 57 nota 5 e 60.

sanscrito s'impone, non solo perché su di essa s'innesta inevitabilmente l'esperienza dei successivi poeti fino ai nostri giorni e perché la stessa poesia espressa in sanscrito è straordinariamente viva ancor oggi, ma anche per il fatto che la straordinaria creatività dei poeti "classici" ha finito per creare dei veri e propri "modelli" espressivi, ai quali è rimasta per sempre legata, in India, l'idea del comporre poesia.

Come è noto, la cultura dell'India indo-aria ha origini antichissime, e s'innesta tuttavia su un sostrato che aveva già prodotto una grande civiltà fiorita nel corso del III millennio a. C., senza però lasciarci documenti letterari. Tale civiltà, detta "dell'Indo" o "della valle dell'Indo" dovette svilupparsi in un'area assai estesa dell'India settentrionale, come i più recenti scavi hanno dimostrato, anche molto lontano dai suoi centri più famosi, che sono Harappā (nel Pañjāb) e Moheñjo Daro (nel Sindh). Essa seppe dar vita a una progredita e raffinata cultura urbana, di fronte alla quale dovettero apparire assai rozze le abitudini delle orde degli *ārya* ("nobili", così si autodefinirono le popolazioni di lingua indo-europea che invasero l'India presumibilmente dai passi di Nord-Ovest attorno al 1500 a. C.), che, introducendo nel sub-continente indiano una nuova struttura sociale (basata sulle tre fondamentali categorie funzionali degli indo-europei, che ricevettero il nome generico di *varāa* o "colori") e una nuova lingua (rappresentante lo stadio più arcaico del sanscrito classico), diedero alla civiltà "indiana" quell'impronta che essa ha conservato – e non solo nel Nord – fino ai nostri giorni. Erano popoli di mandriani e pastori, che non vivevano in sedi stabili, ma conducevano una vita nomade, abitando nelle loro tende; organizzati in clan e tribù, conoscevano il cavallo e il ferro, e di entrambi avevano fatto lo strumento di una indubbia superiorità militare, della quale resta traccia nei canti vedici inneggianti al dio Indra, il condottiero celeste capace di distruggere con la potenza del suo fulmine le *pur*, ovvero le roccheforti dei più antichi abitanti. Erano genti apparentemente rozze, ma la loro grandezza, e anche la loro raffinatezza, risiedeva nel canto, nella creatività poetica, nella straordinaria capacità di comporre poesia. I poeti (*kavi*) furono chiamati "vati, veggenti" (*çiti*) e la loro "parola creatrice", misteriosamente ascoltata in una rivelazione interiore e "uditiva" (*ðruti*), in quanto evocatrice del Vero, gettò le basi per quella dottrina della parola, che in India ebbe non solo molti cultori, ma diventò in epoca classica, col cosiddetto "tantrismo", un vero e proprio sistema religioso. La parola (*vāc*, lat. *voc-em*), il Verbo degli antichi sapienti, finì per identificarsi, nell'universo religioso dei *Tantra*, con la sublime ineffabile "potenza" creatrice di Dio e divenne la sua *Śakti*, a Lui perennemente e misteriosamente unita in un infinito amplesso come componente femminile di una divinità concepita come "coppia divina".

Le origini di questa nuova visione, che sopravvive e perdura nel cosiddetto "induismo" contemporaneo, si possono rintracciare già nelle più antiche creazioni poetiche degli *ārya*, che ci sono pervenute in quello straordinario *corpus* letterario che porta il nome di *Veda* (La sapienza): qui la speculazione è ancora soprattutto intuizione di verità nascoste, celate, accostate con la trepida riverenza con la quale ci si affaccia sul mistero. Ne fa fede un inno celeberrimo del X libro o "ciclo" (*maāōala*) del *Yg-veda* (La sapienza espressa in strofe laudative), composto presumibilmente verso il 1000 a. C., nel quale l'antichissimo vate s'interroga sulle origini stesse del mondo:

1. Non il non essere c'era, non l'essere c'era allora;
non c'era l'atmosfera, né il cielo che sta al di sopra.
Che cosa nascondeva? Dove? Di chi era rifugio?
C'era forse acqua, profonda, insondabile?
2. Non c'era la morte né l'immortalità in quel tempo;
non c'era segno distintivo della notte e del giorno.
Respirava senza vento, spontaneamente, Quello, l'Uno.
Oltre a Quello non c'era proprio nulla!
3. Tenebra c'era, da tenebra avvolta, in principio;
indifferenziata acqua era tutto questo.
Quel vuoto che era dal vuoto coperto,
Quello, l'Uno, nacque per la potenza dell'ardore.
4. Di Quello il desiderio in principio s'impadronì,
che fu del pensiero il primo seme.
Dell'essere l'origine nel non essere trovarono
i vati, cercando con saggezza nel cuore.
5. Trasversale fu tesa la loro corda.
Fu forse sotto? Fu forse sopra?

Vi furono portatori di seme, vi furono potenze:
 sotto l'intenzione, sopra l'offerta.
 6. Chi sa davvero, chi c'è quaggiù che possa annunciare
 donde si produsse, donde questa espansione?
 Gli dei vennero dopo il suo sprigionamento;
 chi dunque sa donde venne in essere?
 7. Donde venne in essere questa espansione,
 se depose o no [il suo seme],
 colui che di essa è il testimone nel cielo supremo,
 egli certo lo sa, o forse non lo sa³.

Si tratta di una poesia che è anche speculazione, ricerca del Vero, contemplazione del mistero. Essa trova ulteriori sviluppi in quelle "sedute" presso il maestro (in sanscrito: *Upaniṣad*, circa VI-III sec. a. C.) nelle quali gli antichi saggi s'interrogano su quello che è nel medesimo tempo il fine e il problema dell'uomo: la felicità, giungendo a concludere che

"in verità, ciò che è l'infinito è la felicità. Non c'è felicità nel finito; soltanto l'infinito è felicità. Ma bisogna desiderare di conoscere l'infinito... L'infinito si ha dove non si discerne nessun'altra cosa, nessun'altra si ode, nessun'altra si conosce. Dove si scorge qualche altra cosa, si ode qualche altra cosa, si conosce qualche altra cosa, allora si ha il finito. L'infinito è l'immortale, mentre ciò che è finito è mortale..."⁴.

La ricerca degli antichi veggenti si rivolge dunque sempre più verso la verità celata nella cavità segreta del cuore, ove alberga lo Spirito, il Sé (*Ātman*), il fondamento stesso della persona, che è nel medesimo tempo il fondamento dell'intero universo e di tutta la realtà. E ancora una volta la loro voce si esprime in toni poetici, facendo ricorso, in questo caso, a una serie di parabole. Qui è un padre, Uddālaka Aruāi, che impartisce il proprio insegnamento al figlio Śvetaketu:

"Se qualcuno, o mio caro, colpisse quel grande albero qui alla radice, esso continuerebbe a vivere, pur gocciolando [la linfa]; se qualcuno lo colpisse nel tronco, egualmente continuerebbe a vivere, pur perdendo la linfa; se qualcuno lo colpisse in cima, egualmente continuerebbe a vivere, pur perdendo la linfa. Compennato dall'*ātman*, immerso nella vita, bevendo [i succhi della terra], esso permane nella felicità.

Quando, però, la vita abbandona un ramo, esso si secca; un secondo ramo, esso egualmente si secca, un terzo ramo, esso anche si secca; e allorché la vita abbandona tutto l'albero, esso si secca completamente. Egualmente, mio caro, sappi ciò:

in verità, allorché un essere è abbandonato dall'anima vivente (*jīva*), esso non vive più e muore. Ogni cosa è animata da quella essenza sottile; essa è l'unica realtà, essa è l'*ātman*. Tu stesso, o Śvetaketu, lo sei".

...

"Signore, istruitemi ancora". "Sia pure!". "Butta questo sale nell'acqua e ritorna da me domani mattina". Śvetaketu obbedì al padre. Allora il padre gli disse: "Portami ora quel sale che tu ieri sera hai gettato nell'acqua". Śvetaketu guardò nell'acqua e non lo vide più. Si era sciolto. "Assapora un po' di quell'acqua prendendola alla superficie. Com'è?". "È salata". "Assapora un po' di quell'acqua prendendola in basso. Com'è?". "È salata" "Assaporane ancora e vieni da me". Il figlio gli obbedì e gli disse: "È sempre lo stesso". Allora il padre disse a Śvetaketu: "Così pure, o figlio mio, tu non afferri l'essere, e purtutto esso è presente ivi [ove tu sei]. Tutto quanto esiste è animato da questa essenza sottile; essa è l'unica realtà, essa è l'*ātman*. E tu stesso, o Śvetaketu, lo sei"⁵.

³ Traduzione inedita dell'Autore.

⁴ *Chândogya-upaniṣad* VII, xxiii e sg. Trad. di C. Della Casa, in *Upaniṣad vediche*, TEA, Milano 1988, pp. 208 e sg.

⁵ *Chândogya-upaniṣad* VI, xi e xiii. Trad. di Pio Filippini Ronconi, in *Upaniṣad antiche e medie*, vol. I, Boringhieri, Torino 1960, pp. 134-136.

Non ci si deve quindi stupire se per secoli, in India, la poesia è stata prevalentemente, se non esclusivamente "religiosa", o meglio, "spirituale", costituendo quasi uno strumento per mezzo del quale l'uomo potesse riscoprire le sue radici ultime in una dimensione ultraterrena. Questa tendenza, però, contrariamente a quanto si sarebbe indotti a pensare, non ha mai indotto l'uomo né il poeta a ignorare che esiste una piacevolezza anche nel divenire, nel finito, nelle piccole o grandi gioie che ci è dato provare all'interno del nostro piccolo "confine". Pur nella consapevolezza della finitezza del piacere (*sukha*), sostanziato anch'esso di disagio (*duḥkha*) e fonte, in ultima analisi, di sofferenza proprio a causa della sua transitorietà, la stagione aurea della letteratura "classica" dell'India ci offre splendidi esempi di poesia d'amore. Una poesia che raggiunge i propri vertici di eccellenza nelle composizioni brevi, anzi brevissime, costituite spesso di una sola strofa. Sono questi i *subhāiita*, i "bei detti", autentici capolavori per perfezione formale e per intensità di sentire, siano essi parte di più ampi poemi o siano invece concepiti come singole composizioni autonome.

E qui non si può passare sotto silenzio il principe dei poeti "classici" dell'India, il celeberrimo Kālidāsa (IV-V sec. d. C.), i cui versi suscitarono l'ammirazione di grandi poeti europei come Johann Wolfgang von Goethe; ecco un suo verso tratto dal *Meghadūta*:

Nelle liane il tuo corpo,
nell'occhiata delle timide cervice lo sguardo furtivo,
l'ombra delle guance nella luna,
nelle piume della coda dei pavoni i tuoi capelli
io immagino, nelle onde tenui dei fiumi
le lusinghe delle sopracciglia:
ahi, pur se paragonabile, in nessuna cosa,
o timida, c'è una somiglianza completa con te⁶.

Spesso poesie di una sola strofa ciascuna sono raccolte tematicamente in centurie di rara bellezza, come nel caso dell'*Amaruḍataka* (La centuria di Amaru o Amaruka, VII sec.?), uno dei più ammirati poeti lirici dell'India antica. Ecco un quadretto sul tema dell'amore:

Rispondi, bambina: chi è l'uomo felice
su cui posi oggi lo sguardo - occhi languidi, chini,
umidi d'amore, ora socchiusi come un fiore acerbo,
ora quasi sfacciati, per un attimo infine distolti
in un brivido di timidezza, come pronti a svelare
le prime emozioni nascoste nel cuore?⁷

ove i dettagli della microfisionomia diventano capaci di esprimere anche i più impercettibili moti del cuore.

Ma c'è un poeta che, a mio avviso, è insuperabile per la sua originalità e modernità: si tratta di Bhartḥhari, vissuto probabilmente nel VII sec. d. C. e autore di tre celebri "centurie" (*ḍataka*), dedicate nell'ordine al piacere (*ḍḥūgāra*), al corretto comportamento (*nīti*) e al distacco ascetico (*vairāgya*) e pervenuteci attraverso tradizioni diverse e non sempre concordi, anche perché al nome di questo poeta finì per essere attribuita, a causa della sua fama, una gran quantità di strofe gnomiche, solo in parte autentiche. Mi limiterò a tradurre qualche versetto a mio avviso particolarmente significativo:

āvāsāḥ kriyatām gāḥge pāpahāriāi vāriāi |
stanamadhye taruāyā vā manohāriāi hāriāi ||

Ti piaccia giacere nell'acqua del Gange
che monda dal male,
o sul seno di una fanciulla,

⁶ *Meghadūta* 101. Trad. di Giuliano Boccali in Kālidāsa, *Nuvolo messaggero*, Editoriale Nuova, Milano 1980, p. 115.

⁷ *Amaruḍataka* 5. Trad. di Daniela Rossella in Amaruka, *Centuria d'amore*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 40 e sg.

con la sua collana di perle, che rapisce il cuore!⁸

In questa breve poesia il gioco degli omoteleuti, che anche chi non conosca il sanscrito è in grado di cogliere con la sola lettura, sottolinea il confronto simpaticamente irriguardoso fra l'abbraccio delle acque del fiume sacro e quello dolcissimo di una fanciulla il cui seno (e qui ancora è da notare un *double entendre*) "è adorno di perle", oppure "ha il candore lunare delle perle" stesse.

Attribuita sempre a Bhartṛhari è quest'altra strofa, il cui ultimo versetto, con la ripetizione quasi ossessiva della congiunzione enclitica *ca* (cfr. il lat. *que*), sembra ripetere col suo ritmo saltellante le molte contraddizioni dell'amore terreno:

*yāã cintayāmi satataã mayi sã viraktã
sã cānyam icchatī janaã sa jano 'nyasaktã |
asmatkṛte ca paritūyati kãcid anyã
dhik tãã ca taã ca madanaã ca imãã ca mãã ca ||*

Quella a cui penso sempre è indifferente verso di me;
ella desidera un altro uomo e quell'uomo a un'altra è legato;
e io piaccio molto a qualcun'altra!
Maledizione a quella e a quello e all'amore e a costei e anche a me!⁹

Di qui, da questa apparente assurdità, sorge spontaneo l'interrogativo sul dopo, su quell'obiettivo finale di felicità che sembra sfuggire all'uomo:

*prãptãã dṛiyãã sakalakãmadughãã tataã kim |
dattaã padaã ðirasi vidvĩatãã tataã kim ||
sammãnitãã praãayino vibhavaĩs tataã kim |
kalpaã sthĩtaã tanubhṛtãã tanubhis tataã kim ||*

Puoi guadagnare ricchezze capaci di esaudire tutti i desideri.
E poi?
Puoi mettere il piede sulla testa dei nemici.
E poi?
Gli amici puoi colmare di ricchezze e di onori.
E poi?
Puoi vivere milioni di anni.
E poi?¹⁰

Si tratta di interrogativi lapidari e struggenti sulla realtà della condizione umana, sulla sua transitorietà, sull'illusione di una felicità che sembra sfuggire comunque all'uomo: un tema che troviamo anche in altri poeti, come, per esempio, Šivadãsa (XII sec.):

*ko 'ham kasmin katham āyātãã
kã me janani ko me tãtãã |
iti paribhãvita iha saãsãraã
sarvo 'yaã svapnavyavahãraã ||*

Chi sono? Come e a causa di chi sono venuto?
Chi è mia madre e chi mio padre?
Ecco che cos'è la vita quaggiù:

⁸ Traduzione inedita dell'Autore.

⁹ Traduzione inedita dell'Autore.

¹⁰ Traduzione inedita dell'Autore.

tutto questo non è che un sogno!¹¹

Ed è proprio il tema della transitorietà e della non sostanzialità del *saāsāra*, cioè del divenire, che orienta le riflessioni dei poeti verso la saggezza, verso la sublime intuizione del rinunciante, cioè di colui che, vinte le passioni, ha realizzato il completo distacco dalle cose del mondo. Fra le più belle espressioni poetiche di questo sentimento è da citare una strofa di *Nilakaāṅha Dīkīita* (sec. XVII), un poeta dell'India meridionale, protagonista di quella meravigliosa stagione della cultura brahmanica che, a distanza di secoli, ha fatto rivivere le grandi suggestioni dell'epoca "classica":

*patatu nabhaḥ sphuātu mahī calantu girayo milantu vāridhayaḥ /
adharottaram astu jagat kâ hânir vītarāgasya ||¹²*

Caschi il cielo, tremi la terra, si muovano i monti, si mescolino gli oceani,
sia sottosopra il mondo! Qual danno per chi ha placato le passioni?¹³

Il gusto per la poesia continua a non essere mai disgiunto dalla tensione verso l'eterno, dall'ansia di superare d'un balzo la sfera del transeunte per immergersi in quella del Vero. E la poesia, così come il gusto estetico, giunge così veramente a un piccolo passo dalla verità. Per dirla con le parole dell'antica *Upanīad*:

Da un aureo disco è coperto il volto del vero. Lèvalo, o Dio, affinché io, che ho per legge il vero, possa vederlo!¹⁴

Dagli esempi fatti sembra di poter concludere, da un lato, che la riflessione religiosa è quasi sempre presente anche nelle opere il cui primo obiettivo è la poesia e, dall'altro, che le opere di carattere dottrinale e religioso non sono quasi mai prive di poesia. Un momento veramente sublime di questo connubio fra speculazione ed espressione poetica è rappresentato dalla *Bhagavad-gītā* (Il canto del glorioso Signore), la cui composizione risale presumibilmente al II sec. a. C. Basterà citare qualche esempio di metafora per farci convinti delle caratteristiche poetiche di questo "canto" divino.

Quanta utilità c'è in un piccolo stagno
quando l'acqua scorre da ogni parte,
tanta ce n'è in tutte le Scritture
per un saggio che conosce la verità.

...

Giacché i sensi vagano qua e là
e la mente d'un uomo, se li segue,
si porta via la sua saggezza,
come il vento una nave sull'acqua.

...

Degnati, o Dio, di essere paziente con me, come un padre col figlio,
come un amico con l'amico, come un amante con l'amata.

...

Quando abbandona il corpo, il signore
prende i sensi con sé e se ne va,
come il vento porta via i profumi da un terreno odoroso¹⁵.

¹¹ Traduzione inedita dell'Autore.

¹² *Nilakaāṅha Dīkīita, Vairāgya-ḍātaka* 6. Cfr. *Oeuvres poétiques de Nilakaāṅha Dīkīita - I, Texte, traduction et notes par Jean Filliozat, Institut Français d'Indologie, Pondichéry 1967, p. 233.*

¹³ Traduzione inedita dell'Autore.

¹⁴ *Īdā-upanīad* 15; trad. di C. Della Casa in *op. cit.*, p. 293, con una leggera modifica.

Ma per gustare appieno questo capolavoro, non diversamente da quanto accade per tutti i testi poetici delle letterature dell'India, occorre ascoltarne il canto, salmodiato con antica sapienza su una delle molte melodie di base (*rāga*) della musica tradizionale dell'India. La poesia – lo ripeto – è fatta per il canto e per l'ascolto: non si recita, si canta. Non si legge, si ascolta. Se non terremo presente questo fatto non potremo neppure lontanamente immaginare in che cosa consista, per un indiano, la fruizione della poesia; né potremo comprendere e apprezzare versi come i seguenti del già citato Nīlakaāṭha Dīkīita:

*vijñaptiā dṛuyatām eka vidhātā karuā yadi /
mūkān śja kavimanyān badhirān viduō 'thavā //*

Ascolta questa mia sola preghiera, o Creatore, se hai compassione:
fai muti i poetastri, oppure sordi gli intenditori!¹⁶

Ma, tornando alla *Bhagavad-gītā*, dobbiamo sottolineare che la tradizione speculativa brahmanica in essa s'incontra felicemente con il tema dell'amore umano; quest'ultimo, sublimato e rivolto all'unico Amato divino, si trasforma e diventa amore devoto, *bhakti*, che è a un tempo santa devozione e partecipazione misteriosa ed esaltante alla natura divina. Nel sec. XII, quando già si stanno affermando le letterature espresse nelle lingue neo-indiane, è proprio la *bhakti* che ispira il capolavoro in sanscrito di Jayadeva, il *Gītagovinda* (Govinda, cioè Kṛīāa celebrato col canto), un poema nel quale la mistica unione del devoto con il suo Dio è suggerita attraverso l'immagine dell'amore fra Kṛīāa e le mandriane del bosco di Vṇḍāvana, prima fra tutte la prediletta Rādhā. Eccone qualche strofa nell'elegante traduzione italiana di Giuliano Boccali:

“Di nuvole soffice il cielo, le foreste scure d'alberi di *tamāla*;
di notte, lui ha paura: e tu, Rādhā, accompagnalo a questa dimora!”
Così agli ordini di Nanda trionfano sulla riva della Yamunā¹⁷ gli amori segreti
di Rādhā e Mādhava (Kṛīāa) giunti all'albero della pergola lungo il sentiero.

...

I venti del Malaya profumati sfiorano vigne di garofani gentili,
le pergole sussurranti dei richiami dei cuculi confusi agli sciami dell'api,
nella primavera al colmo Hari (Kṛīāa) qui vaga, danza colle fanciulle, amica - tempo triste a chi è solo.

...

Il flauto incantato che risuona in toni soavi
nettare fluente dalle sue labbra,
gli orecchini che dondolano alle guance, il capo che oscilla, gli sguardi mobili furtivi,
nella danza d'amore Hari qui ricorda il mio pensiero,
che folleggia armonioso e scherzando sorride.
La chioma piena di fiori bella come una nuvola trapunta da un raggio di luna,
col segno di sandalo sulla fronte puro come il cerchio della luna che si leva nell'oscurità,
ella vide Hari, che aveva una sola emozione, a lungo desideroso dei giochi d'amore,
col viso, dimora degli affetti, sottomesso ai comandi della passione profonda¹⁸.

La fioritura di poemi ispirati ai sentimenti della *bhakti* fu immensa e la nuova tendenza letteralmente esplose in tutte le letterature neo-indiane, dopo essersi affermata in ambiente tamīl, fra il VI e il X secolo, coi canti degli *ālvār*, i “profondi”, gli “assorti”, “assorbiti [nell'amore devoto]”. Il loro peculiare atteggiamento ben si esprime nelle parole di Nammālvār:

¹⁵ *Bhagavad-gītā* 2, 46; 2, 67; 11, 44; 15, 8; trad. it. dell'Autore con modifiche; cfr. *Bhagavad-gītā (Il canto del glorioso Signore)*, ed. it. a cura di S. Piano, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1994, pp. 110, 116, 210, 242.

¹⁶ Nīlakaāṭha Dīkīita, *Gāṅgāvataṛāā* I, 34 (trad. inedita dell'Autore).

¹⁷ Il principale affluente di destra del Gange, su cui sorgono la città di Mathurā e il bosco di Vṇḍāvana, teatro degli amori di Kṛīāa adolescente.

¹⁸ Jayadeva, *Gītagovinda*, a cura di G. Boccali, Adelphi Edizioni, Milano 1982, pp. 37, 45, 53, 127 (strofe 1, 28, 51, 250).

Abbandonate tutto il resto, e dopo averlo abbandonato, abbandonate la vostra esistenza a Colui che è il Signore dell'abbandono!¹⁹

Le scuole devozionali (*bhakta*) ispirarono numerosi poeti di diverse aree linguistiche del subcontinente indiano, soprattutto fra il XV e il XVIII secolo. In Assam fiorì Śaūkaradeva (m.1568), autore di numerosi "recitativi con ritornello" (*Kīrtana-ghoīā*) e promotore della *bhakti* vaiīāva in quella regione; in Bengala Caāōidās (XV-XVI sec.) compose lo *Śrīkṛīā-kīrtana* e il grande mistico Rāmprasād Sen (m. 1775) cantò in linguaggio semplice e disadorno il suo amore per la Madre divina. Narasiāha Mehtā (sec. XV?) compose in gujarātī i suoi canti d'amore per Kṛīā, mentre Tukārām (1588-1649) e Rāmdās (1608-1682) espressero la propria devozione in lingua marāṭhī. In Orissa si distinse Sāraē Dāsa (XV sec.) e in Pañjāb Gurdās (XVI-XVII sec.)...

L'elenco potrebbe diventare molto lungo, ma, per esigenze di brevità, ci soffermeremo qui un po' più diffusamente sulla sola letteratura hindî, non solo perché questa lingua, come ho ricordato, è la lingua ufficiale dell'Unione Indiana, ma anche perché alcuni suoi poeti contemporanei possono essere considerati gli epigoni ideali delle tendenze del gusto poetico che abbiamo fin qui illustrato. Il grande movimento religioso della *bhakti* presenta nella letteratura hindî due tendenze principali, a seconda che l'amore devoto del poeta religioso sia rivolto a un Dio personale caratterizzato da qualità ben precise (*bhakti saguā*), oppure a un Assoluto impersonale indefinibile e non qualificabile in termini umani (*bhakti nirguā*). La prima tendenza, poi, si articola in due branche principali, a seconda che l'attenzione del devoto sia rivolta a Kṛīā, il "mandriano" di Vṇḍāvana concepito come amante divino, oppure a Rāma, il re perfettamente giusto che incarna gli ideali dell'ordine e della norma universale (*dharma*). Molti furono i poeti di ciascun orientamento, ma ci limiteremo a fare qui solo qualche esempio scelto fra i più significativi; nell'ambito della Kṛīā-*bhakti* è quasi d'obbligo far riferimento a Vidyāpati (XV sec.) e alla sua *Padāvalī*, una "fila di canti" nei quali l'anima del devoto (simboleggiata dalla figura di Rādhā) anela al Signore con i palpiti di un'amante terrena. Eccone un esempio:

Vidi Hari in sogno
e il mio cuore traboccò di dolcezza.
Il mio corpo si eccitò
e si destò in me l'amore.
Fremente egli mi cercava le labbra con le labbra
e quindi, guancia contro guancia,
giacemmo insieme su un letto di fiori.
Ma il sogno s'è dissolto alle prime luci dell'alba
e son rimasta più sola di prima...²⁰

Una simile atmosfera sono capaci di evocare i celebri *bhajan* o "canzoni devozionali" di Mīrā o Mīrābāi (1498-1546), la principessa *rājput* trasformata in monaca vagabonda per amore del dio Kṛīā:

Sei il compagno della vita, della morte,
e il ricordo di te
fonde per me i giorni e le notti.
Quel che soffro senza vederti,
lo so soltanto io, nessun altro.

Dagli alti balconi del palazzo
scruto ogni sentiero per vederti,
e trovo tutto intorno
-- mondo, famiglia, parenti --
vuoto e falso.

¹⁹ Cfr. *Inni degli ālvār. Testi tamīl di devozione visnuīta*, a cura di E. Panattoni, UTET, Torino 1993, p. 425.

²⁰ Cfr. *Mistici indiani medievali*, a cura di L. P. Mishra, UTET, Torino 1971, p. 208.

Questo mio cuore è come
 un elefante matto.
 Solo tu puoi porgli freno e guidarlo²¹.

Di tono diverso, ma caratterizzata da un non meno intenso sentire è la *Râma-bhakti*, della quale fu supremo cantore uno dei maggiori poeti della letteratura hindî, Tulsî Dâs (1532-1623), celebrato autore del *Râmcaritmânas* (Il lago delle gesta di Râm), un'opera che gode di estrema popolarità nello *hindî-saâsâr*. Da tale poema ricaviamo la seguente invocazione:

Se, Signore, contento mi offri una scelta, se hai compassione e amore per me, da te, mio padrone, chiedo in dono, o generoso che sei guida nell'intimo, una ferma e pura devozione per te, quale è celebrata dalla rivelazione sacra e dai *Purââ*²², quale è desiderata dai signori dello *yoga* e dai *munî*²³, quale qualcuno ottiene per grazia del Signore. O albero che soddisfi i desideri dei devoti, che sei buono con chi a te si prosterna, oceano di compassione, dimora della felicità, tale devozione per te, Signore, dammi: abbi pietà di me, Râm!²⁴

I poeti dell'altra tendenza, quella della *bhakti nirguâa*, sono anche noti con l'appellativo generico di *Sant*²⁵, che significa a un di presso "santo", e il loro movimento, denominato *nirguâa-sampradâya* (tradizione *nirguâa*) e marcatamente influenzato dal pensiero del Vedânta non-dualistico, ha determinato nella poesia religiosa dell'India una svolta le cui conseguenze si son fatte sentire fino all'inizio del nostro secolo, e non solo nella poesia del *Châyâvâd*. La seguente poesia è tratta dalla *Padâvali* di Kabîr (1440-1518), il massimo rappresentante della scuola dei *Sant*:

Il mio cuore vaga senza sosta
 e la casa del mio corpo,
 tante volte incendiata,
 non mi appartiene più.
 Lasciasti dunque la mia dimora
 e m'avventurasti allo scoperto.
 Ma anche la giungla mi deluse.
 Ogni cosa era preda della malattia e del dolore,
 ogni luogo infestato dalla putredine della morte.
 Implora Kabîr: Tocco con la fronte i tuoi piedi, o Supremo,
 e ti prego: torna con me nella mia casa!²⁶

Un canto di Gurû Nânak (1460-1539), il fondatore del Sikh-panth, che fu forse discepolo di Kabîr, può concludere questa breve rassegna:

Se il Signore misericordioso mostra misericordia,
 allora si ottiene il Vero Guru.
 Dopo che quest'anima ebbe vagato attraverso molte nascite
 il Vero Guru le ha comunicato la Parola divina.
 Non c'è donatore grande come il Vero Guru:
 uditelo tutti, sì, tutti quanti!
 Incontrando il Vero Guru ottengono la verità

²¹ Cfr. *Le canzoni di Mira*. Introduzione e traduzione di G. Singh, Edizioni QuattroVenti, Urbino 1988, p. 38.

²² Importanti testi religiosi tradizionali, il cui nome significa "antico".

²³ "Silenziosi", una categoria di asceti.

²⁴ Cfr. *La bhakti. L'amore di Dio nell'induismo*, a cura di G. R. Franci, Editrice Esperienze, Fossano 1970, p. 219.

²⁵ Sull'argomento si veda il recente, pregevole saggio di P. Caracchi, *Râmânanda e lo yoga dei sant*, "Asiatica" 2, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

²⁶ Cfr. *Mistici indiani medievali*, cit., p. 363.

coloro che han rimosso l'orgoglio dal proprio cuore, cui è stato rivelato il Vero fra i veri²⁷.

Qui, come nelle altre opere dei *Sant*, la divinità perde i contorni del perfetto uomo divino, amante dei suoi devoti o esempio ideale da imitare, per assumere quelli del Vero, o del Vero Maestro divino, concepito come un indefinibile mistero nel quale soltanto si può fare esperienza della verità.

E proprio in questo peculiare approccio alla verità ultima e al fine supremo dell'umana esistenza (il *mokîa*), che coincide con l'esperienza di quella verità, si può trovare la connessione fra la poesia dei santi medievali e la scuola di poesia "intimistica" (*rahasyavâd*) che ha rinnovato la letteratura hindî all'inizio del nostro secolo e alla quale è stato dato il nome di *Châyâvâd* o "scuola delle ombre"²⁸. Ne fecero parte numerosi poeti, fra i quali spicca un "quartetto" divenuto specialmente famoso e costituito da Sûryakânt Tripâdhî Nirâlâ (1896-1961), Jayaâûkar Prasâd (1889-1937), Sumitrânandan Pant (1900-1977) e Mahâdevî Varmâ (1907-1987), detta "la Mîrâ moderna" proprio per le delicate e toccanti poesie nelle quali esprime il suo intimo trasporto per l'Amato divino²⁹. Principalmente dettate dai moti interiori dei poeti e formalmente caratterizzate da un massiccio ricorso al simbolo, le composizioni dei poeti *châyâvâdî*, che rappresentarono, per usare un'espressione di Nâgendra, "una rivolta del fine contro il grossolano", appaiono, nell'atmosfera letteraria hindî dell'inizio del secolo, come una vera rivoluzione, sia sul piano formale, sia su quello contenutistico, e si possono accostare in modo significativo alle opere liriche del grande Ravîndranâth Æhâkur (1861-1941).

Nel medesimo tempo, esse costituiscono il naturale sviluppo di riflessioni da sempre presenti nella poesia dell'India, in particolare per quanto riguarda la sua stretta connessione con il fine supremo dell'uomo: non soltanto nel senso che il gusto del "bello" non può essere separato da quello del "vero", anzi, il "bello" non può non identificarsi, in ultima analisi, col "vero", in quanto nel Mistero risiede al tempo stesso la suprema bellezza e la suprema verità (Dio è il supremo Artista e l'arte parla di Dio, secondo il pensiero di A. K. Coomaraswamy), ma anche nel senso che il poeta ha un suo modo peculiare di accostarsi al mistero e di conseguire la liberazione dalla finitezza del divenire. Sono temi particolarmente evidenti nella poesia di Mahâdevî, l'unica donna del "quartetto", che compose le sue cose più belle fra il 1924 e il 1936. I suoi versi ci parlano dell'Essere supremo, che è *nirguâ nirâkâr* (senza qualità e senza forma) e, nel medesimo tempo, *saguâ sâkâr* (dotato di qualità e di forma). La relazione di Dio con l'anima è ancora una volta simboleggiata dalla relazione fra l'amato (*priyatam*) e l'amante (*priyâ*), e non è un caso che l'incontro della poetessa con quell'Essere sconosciuto e misterioso avvenga nel crepuscolo, sia esso del mattino o della sera; un momento che, nella sua fuggevole mutevolezza, è immagine sia della vita, sia, in quanto impossibile a definirsi, della suprema Verità:

Mentre alla notte lavava la luna
nel suo chiarore i riccioli dispiegandoli,
mentre al germoglio diceva il mese di miele:
"Dimmi del tuo liquore il prezzo",

mentre contorceva il folle vento
nella polvere ghirlande di gocce di rugiada,
per insegnare la musica della vita
proprio allora tu venivi su questa sponda!

Dispiegava la rete dei sogni
quell'orlo della tua compassione;
quel sorriso delle tue labbra

²⁷ *Âdi Granth, Âsâ dî Vâr, pauçî 4*, in *Canti religiosi dei Sikh*, a cura di S. Piano, Rusconi, Milano 1985, p. 116.

²⁸ Su questa scuola si vedano i contributi di M. Albanese ed E. Fasana, di V. Caramanti, di M. P. Jaiswal, di D. Dolcini Manara, di G. G. Filippi e di G. Milanetti, oltre a quello dello scrivente, intitolato *Romanticismo, indianistica e Châyâvâd*, in *Atti delle giornate di studio su "Il Châyâvâd"* (Venezia 26-27 Marzo 1982), supplemento a "Quaderni Asiatici" N. 1, Milano 1983.

²⁹ Cfr. S. Piano, *Il "dolore" e la "separazione" nella poesia di Mahâdevî*, in "Indologica Taurinensia", 2 (1974), pp. 235-258.

m'immerse in un dolce struggimento;

dimenticavo le ben note melodie,
scivolavano via le mani ancora e ancora;
tu provavi allora, o Signore compassionevole,
tenerezza per quegli stessi miei errori!

Da allora quante ère passarono,
quante lampade si spensero;
ma io non giunsi mai ad apprendere
qualcosa che assomigliasse al tuo canto seducente!

Ora il dio è irraggiungibile!
Stanco è il dito, allentate le corde;
oggi sul tuo liuto che è il mondo
accorda questo indistinto tintinnio³⁰.

L'esperienza interiore della poetessa si proietta al di fuori della sua intimità più segreta per giungere quasi a identificarsi con l'infinita espansione cosmica, come se la fantasia creatrice del cuore avesse la stessa forza dell'originaria esplosione dell'universo dal suo nucleo indistinto e inconoscibile:

Quando per chiedere le mie lacrime
nel sonno mi venne vicino,

sorridendo come un sogno mi venne vicino!

Con il sorriso del cielo un arcobaleno
è stato tracciato nello spazio;

sulla pelurie dei raggi
anche la tenebra immota trasalì fremendo;

seguendo il sopraggiungere della notte
venne il sorriso del chiaro di luna;

quando una scintilla di pena
ha visitato il cuore di cera,

nelle mani a calice della morte ha versato
l'universo l'ambrosia della vita!

Allora è venuto a chiedere all'autunno
una goccia di brina il mese di miele!

Donando il fragrante respiro immortale
son caduti e scomparsi i fiori delicati;

le gocce bruciando nei raggi del sole
han ripreso forma in una nube;

ad abbracciare la morte allora
è venuta l'infinita espansione!³¹

³⁰ *Nihâr* 1; cfr. S. Piano, *op. cit.*, pp. 244 e sg.

³¹ *Sândhya-gît* 5; cfr. S. Piano, *op. cit.*, p. 253.

Come dicevano gli antichi vati vedici, l'uomo anela all'infinito; ma non può per questo dimenticare la piacevolezza del suo piccolo confine, la sua esclusiva capacità di "distruggersi" nel proprio io per entrare nella dimensione dell'eterno:

*jab asīm se ho jāyegā
merī laghu sīmā kâ mel,
dekhoge tum dev! amartā
khelegī miāne kâ khel!*

Quando avverrà l'incontro
del mio piccolo confine con l'infinito,
tu vedrai, o Dio! l'immortalità
giocherà il gioco dell'estinzione!³²

La poetessa sembra volerci dire che "solo chi ha sperimentato un confine può aspirare all'infinito, solo la goccia può fondersi col mare e diventare il mare, o perdersi nella sabbia riarsa; non la luce assoluta e immota di Dio, ma solo quella dell'umile lampada dell'offerta può illuminare consumandosi, né si può illuminare e consumarsi se non facendosi lampada"³³. Sembra di poter concludere che, non diversamente dagli antichi *çii* del *Veda*, anche Mahādevī trova nel canto un'occasione per la sua realizzazione spirituale. In altre parole, la millenaria tradizione poetica dell'India, dalle sue remote origini fino al nostro secolo, sembra volerci dire che c'è un *mokīa* del poeta.

Il poeta, come tutti gli altri uomini, vive nella mutevolezza del divenire, e per lui l'esperienza estetica costituisce l'occasione per vivere in armonia con questa mutevolezza, "con la speranza del mattino così come con la malinconia della sera" e, al tempo stesso, per trascenderla nel momento del crepuscolo, cioè della verità, che è incontro fatto di mistero fra la tenebra e la luce.

Stefano Piano is Professor of *Indology* and Vice-Director of the Department of Oriental Studies in the University of Torino, Chairman and President of the teaching board of the Ph.D. School of "Indological and Tibetological Studies", founded by him (Universities of Torino, Milano and Bologna), Vice-President of the Centre of Religious Studies of the University of Torino, founder-fellow of the Italian Association of Sanskrit Studies (1976) and a member of its Board of Directors (from 1982).

³² *Nihār* 4, strofa 5; cfr. S. Piano, *op. cit.*, p. 257.

³³ S. Piano, *op. cit.*, p. 258.

TAIWANESE COMPOSERS AND PIANO WORKS IN THE XX CENTURY: TRADITIONAL CHINESE CULTURE AND THE TAIWAN XIN YINYUE

by Luca Pisano

The paper will try to prove how piano music can be considered a main tool for understanding the evolution of XX century Taiwanese New Music. Starting from the first generation of Taiwanese composers and on the basis of their piano works, the meaning of "*xin yinyue*" will be analysed; the paper will then try to identify the influences of both so-called "traditional culture" and western music in the development of the new music written by the subsequent generations of composers. The role of *Xuanyin yaji* (Atelier de creation musicale "Formusica") in the spreading of new piano works in the 90s will be also taken into consideration, as it allows us to draw out an outline of present-day piano music trends in Taiwan.

Background

In the context of the evolution of western music in Taiwan, the introduction and the propagation of western musical instruments was a relatively new incoming. If we consider the first contacts of western music with the Taiwanese islander, we have to remind the role of the Dutch and the Spanish in the seventeenth Century. As it was for mainland China, the western music arrived in Taiwan as a contribute of Christian missionaries amongst whose purposes there was also to use of the music as a tool for the evangelization. The seventeenth century represents the first contact between Taiwanese residents and western music: at that time and in that context, music was obviously subdue to the religious aims. Because of this, it's easy to guess that the main role was played by vocal music especially by singing holy songs and so on. Music was not yet considered as a kind of art but as a tool for educational purposes. Amongst those who received the first train, the Taiwan aborigines (*yuanzhumín* 原住民) were the greatest numbers. After almost forty years (1624 – 1662) the Dutch were driven out by Koxinga 鄭成功 and because of the policy of isolation adopted by the Qing towards foreigners, also the missionaries were forced to abandon the island. In this way all the musical seeds spread by missionaries in that short period were quickly buried and we have to wait almost two hundred years for seeing Taiwanese had another chance to meet western music again. It happened when four ports¹ in Taiwan were forcibly opened to foreign trade following the Treaty of Tianjin (1858) and the Treaty of Beijing (1860). In 1865 the English Presbyterian mission arrived in the south of the island and started

¹ "Events elsewhere would not loosen its grip on Taiwan. In 1850, the British attempted to get coaling rights for their ships in Taiwan. This was denied by Liu Yunge, Governor-General of Fujian and Zhejiang, who initiated efforts to strengthen Taiwan's defenses. However, the Treaty of Tianjin in 1858 opened up Jilong and Danshui to Western ships." *Chapter 1 – Taiwan History* (<http://www.geocities.com/ludahai/Taiwan-ch1.html>). And also: "...Trade treaties were signed one after another: Tianjin, Beijing, etc.; Taiwan's four harbours Jilong, Danshui, Anping and Dagou were forcibly open to trade." See *Danshui hongmao cheng* 淡水紅毛城 – *A History of Taiwan Architecture* (http://www.dm.ncyu.edu.tw/vr/vr02_map/001/001-03.htm). For further information see: Murray A. Rubinstein, *Taiwan: A New History*, Armonk, M.E.Sharpe, 1999, pp.167 – 177.

setting up schools and seminaries in the Tainan 台南 area. In 1872 the Canadian Presbyterian mission settled in the north of the island, in Danshui 淡水 (also written Tamshui², nearby Taipei). In their schools, music was considered as a subject matter worth of being taught as all the others. Obviously, as for Dutch and Spanish two century before, they were aware of the importance of music as a tool for evangelization; so it's no wonder that, in those years from 1859-60 to 1895 (the beginning of the Japanese occupied period) teaching western music still meant to empathize mainly the religious aspect especially for gospels and psalms. In this period, amongst those who received these rudiments of music there were not only aborigines but also a great deal of Chinese (*hanren* 漢人) emigrated from the mainland, Hakka and other Chinese minorities. In the English Presbyterian mission, those who had the responsibility of teaching music were Rev. David Smith³ (*Shi Dapi mushi* 施大闢牧師), Miss Sabine Elizabeth Mackintosh (*Du Xueyun guniang* 杜雪雲姑娘), Mrs. Montgomery (*Man Xiongcai mushiniang* 滿雄才牧師娘) and L. Singleton (*Shenyi Guoxuan jiaoshi* 沈毅敦宣教師). In the Canadian Presbyterian mission, the greatest contribute in music education was due to the efforts of Rev. George Leslie Mackay⁴ (*Ma Jie mushi* 馬偕牧師), Miss Hannah Connell (*Gao Hana guniang* 高哈拿姑娘), Mrs. Margaret Mellis Gauld (*Wu Weilian mushiniang* 吳威廉牧師娘) and Miss Isabel Taylor (*De Mingli guniang* 德明利姑娘)⁵.

Looking from the perspective of piano music teaching, the latter two held certainly the most important role. Mrs. Margaret Gauld [1867 – 1960], on the basis of the accounts of her students, was an extraordinary musician and teacher with a wide cultural background⁶. She arrived in Taiwan in 1892 and remained there for 31 years, supporting Taiwan's first generation most talented musicians and composers. When she arrived in Taiwan, there was neither a person who had seen a “piano” before⁷, so in this sense, she's considered the pioneer of piano teaching in Taiwan. Miss Isabel Taylor [1909 – 1992] arrived in Taiwan in 1931 and continued on the same way of Mrs. Gauld. Miss Taylor was, in all intents and purposes, a pianist: she was born in Scotland but her family soon emigrated to Canada. In 1931, after the graduation at the Toronto Royal Conservatory of Music, she immediately decided to go to Taiwan where she started teaching music in the Danshui Girls' School. After a short while in which she went to the States to attend advanced courses at the Westminster College, she came back to Taiwan where she remained until 1973. Amongst her students, there were the composer Chen Sizhi 陳泗治, the

² Regarding the English transcription of Taiwanese names, I use the *pinyin* transcription except for those editorial works (both printed and electronic books, documents, etc.) published in Taiwan with English translation: in these cases I will maintain the original transcription used in them.

³ He remained in Taiwan from 1876 to 1882. He held a post in the Tainan seminary school: he was the first who settled a course of western music in a school in Taiwan.

⁴ Arrived in Taiwan (Danshui) in 1872, pioneer of the Canadian Presbyterian Church in Taiwan.

⁵ “[...]Oxford College in Tamsui, the first Western school in Taiwan, was moved to Taipei later to provide theological as well as general college courses for students. With the college established, Dr. Mackay turned his attention to the education of women in Taiwan. In response to his appeal, the Women's Foreign Missionary Society of the Canadian Presbyterian Church provided funds for the building of a school for girls. That school, opened in 1883, is the first institution of its kind in Formosa. Named Tamsui Girls' School during Japanese occupation, it was renamed Shun Te (Pure Virtue) after Taiwan was restored to the Republic of China in 1945. It operates side by side with the Tanchiang (Tam Kang - Tamsui River) High School, which has grown out of the middle school for boys Mackay also started at Hobe. Dr. Lee Teng-hui, the first popularly elected president of the Republic of China in Taiwan, attended that school while the island was still under Japanese colonial rule”. By Joe Hung, “Mackay founds schools, hospital at Hobe: Canadian missionary undergoes vicissitude”, Excerpt from the Special of *The China Post* Internet Edition (<http://www.chinapost.com.tw/>), July 2002.

⁶ Lü Yuxiu 呂鈺秀, *Taiwan yinyue shi* 台灣音樂史 (Storia della musica Taiwanense), Taipei, Wunan 五南, 2003, p. 84 – 86.

⁷ She is called the Mother of music teaching in Taiwan. See Zhuo Fujian 卓甫見, *Taiwan yinyue zheren: Chen Sizhi* 台灣音樂哲人: 陳泗治 (The Philosopher of the Taiwanese Music: Chen Sizhi), Taipei, Wangchunfeng wenhua 望春風文化, 2001, p.25.

⁷ *Ibid.*, p.26

pianist Ms. Wu Shulian 吳淑蓮 (soloist of the YMCA Oratorio Society), the musicians Lin Shuqing 林淑卿, Chen Ren'ai 陳仁愛, Chen Xinzhen 陳信貞 and more.

Another aspect of core importance for the evolution of music education in Taiwan, was held by the Japanese. After 1895 they started building their schools in the island, setting up music courses, encouraging music education. At the same time, in order to control the thought and the activities of Taiwanese people, they also persuaded Taiwanese students to go to Japan for their abroad studies. From the perspective of the musical studies field, the most part of the students attended in Japan the music courses of the Ueno Ongaku Gakkō⁸ 上野音楽学校 (Tokyo Music School) and the Tōyō Ongaku Gakkō⁹ 東洋音楽学校 (Orient Music School). A step forward in music education happened when the “Institute for the Circulation of the National Language¹⁰” was divided in two different sections: *yuxuebu* 語學部 (Division for Language Studies) and *shifanbu* 師範部 (Division for the Superior Studies). Either of them had music classes but the *shifanbu* 師範部 allowed its students of musical matters to research in depth their field of interest. Anyway vocal music still held the main position amongst musical studies: in that period the only solution to study instrumental music and composition was to study abroad, so no wonder that all the Taiwanese musicians of the first generation went in Japan for attending advanced music courses. Amongst them I would like to mention the first Taiwanese musician that went to study music abroad in Japan (1906): Zhang Fuxing 張福興 [1888 – 1954] who studied at the Ueno Ongaku Gakkō¹¹ 上野音楽学校. Moreover there were also the following pianists: Gao Cimei 高慈美 and Zhang Changhua 張常華, at the Teikoku Ongaku Gakkō 帝国音楽学校 (Imperial Music School); Zhang Caixiang 張彩湘 and Zhou Sunkuan 周遜寬 at the Musashino Ongaku Gakkō 武蔵野音楽学校 (Musashino Academia Musicae); Lu Quansheng 呂泉生 and Li Guixiang 李桂香 at the Tōyō Ongaku Gakkō¹² 東洋音楽学校 (Orient Music School); Gao Jinhua 高錦花 at the Nihon Ongaku Gakkō 日本音楽学校 (Japan Music School); Lin Jinsheng 林進生 and Dai Fengqi 戴逢祈 at the Kokuritsu Kōtō Ongaku Gakkō 國立高等音楽學校 (École National Supérieur de Music – National Superior School of Music).

On the way of New Music 新音樂

The person that mentioned for the first time the term *xin yinyue* 新音樂 was the composer and music theorist Lü Ji¹³ 呂驥 [1909 – 2002]. It happened in 1936 with his article *Zhongguo xin yinyue*

⁸ In present days is called Tōkyō Geijutzu Daigaku 東京芸術大学 (Tokyo National University of Fine Arts and Music)

⁹ That changed the name in Tōyō Ongaku Daigaku 東洋音楽大学 and today is called Tōkyō Ongaku Daigaku 東京音楽大学 (Tokyo College of Music).

¹⁰ *Guoyu chuanxisuo* 國語傳習所. It happened when the Japanese governor in Taiwan settled the *Shifan xuexiao guize* 師範學校規則 (Superior Schools Regulations). At that time, what it was called “national language” still was, obviously, Japanese. Generally speaking, since the beginning of the XX Century to the end of the War of Resistance *kangzhan* 抗戰, Japanese was the main language of the pedagogical institutions. Chen Bijuan 陳碧娟, *Taiwan xin yinyue shi* 臺灣新音樂史 (Taiwan New Music History), Taipei, Yue Yun 樂韻, 1995, pp.73 – 75.

¹¹ See also note n.6. It's interesting to notice that Zhang Fuxing, although became a famous violinist, he started studying keyboards instruments, particularly he attended for some years organ music classes and played J.S. Bach's *Passacaglia und Fuge* BWV 582 in his graduation concert (1910).

¹² See note n.7.

¹³ Pename of Lü Zhanqing 呂展青 [1909-2002] born in Xiangtan, Hubei. Started loving music from early age; he could play lots of traditional instruments. He worked as teacher, archivist and editor. He entered three times vocal music class at Shanghai Conservatory but because of financial straits he was forced to stop his studies halfway. In 1932 he went to

de *zhanwang* 中國新音樂的展望 (Forecasts on the new Chinese music) in which he raised the slogan *xin yinyue yundong* 新音樂運動. Clearing the meaning, he states:

“[It’s] the weapon to win over the emancipation of masses, a kind of means that reflects and shows the feelings, the thoughts and the life of masses, a further assumption of the responsibility in the awakening, the education and the organization of masses’ mission¹⁴.”

This kind of account, together with the peculiarities of the *xin yinyue* 新音樂 explained by Li Ling¹⁵ 李凌, show a strong political aim, synthesized by the scholar Liu Jingzhi 劉靖之 with the effective locution “New Chinese Music Realism¹⁶” (*Xianshi xbuyi de xin yinyue* 現實主義的新音樂) in which the political effectiveness was more important than the musical excellence¹⁷. However, also for this reason, in present times music scholars from mainland China are still suspicious¹⁸ towards the use of the term *xin yinyue* 新音樂 and so, most of them continue using locutions as *jin xiandai* 近現代 or *dangdai yinyue* 當代音樂. Looking the Taiwanese music context, the discussion on the semantic content of the syntagm *xin yinyue* is still a *vexata quaestio*, especially referring to its meaning in relation with *xiandai yinyue* 現代音樂. According to the chronological placing of this phenomenon in Taiwan’s XX century music history, it’s accepted the assumption that it started about in the ’50 and became a main topic of debate in the ’60. For a better understanding of the problems connected to its definition, it’s useful to report the following statements:

“The term *xiandai yinyue* 現代音樂 comes from European countries or United States, it’s the English word for *Modern music*, *Music of Today* or *Contemporary Music* [in English in the text, n.d.a.], and the content it refers to,

Shanghai to take part at the Leftists’ Dramatists League and then went to Wuhan where he founded the Wuhan Dramatists League. In 1933 he returned to Shanghai to take part at the Music Group of the Dramatists League. When Nie Er left the country, he took the responsibility of the Union’s works and constituted the Songwriters’ Society and the Amateur Association for Songs and Chorus Studies. At the eve of the War of Resistance, he went to Beijing where he developed singing activities for national salvation. In 1937 he went to Yan’an and subsequently took the head of the Music Department at the Lu Xun Arts Institute. After the liberation, he constantly held the leadership of the National Association of Music and remained president of the Association of Chinese Composers until his last days. Since the ’30s he wrote several vocal works and essays that contributed to the evolution of Chinese contemporary music. Wang Yuhe 汪毓和, *Zhongguo jin xiandai yinyue shi* 中國近現代音樂史 (History of the Recent Contemporary Chinese Music), Beijing, Renmin yinyue chubanshe 人民音樂出版社, 2001⁸, pp.171-173.

¹⁴ Lü Ji 呂驥, “Zhongguo xin yinyue de zhanwang” 中國新音樂的展望 (Forecasts on the New Chinese Music), *Shanghai Guangming* 上海《光明》 (“Brighting” Shanghai), 7/1936.

¹⁵ Li Yuanyong 李緣永 (Li Ling 李凌), “Lüe lun xin yinyue” 略論新音樂 (Discussing the New Chinese Music), *Xin Yinyue* 新音樂 (New Music), 3/1940.

¹⁶ Liu Jingzhi 劉靖之, *Zhongguo xin yinyue shi lun* 中國新音樂史論 (Discussion on new Chinese Music History), Taipei, Yao Wen 耀文, 1998, p. 3.

¹⁷ “Throughout the 20th century, new music in China has mainly served as a tool for specific purposes. “School Songs” during the early period of this century were classroom teaching; “Chinese art songs” began in the 1920s as a medium of self-expression first by Chao [sic] Yuanren (趙元任 1892 – 1982) and Huang Zi and then gradually became an effective tool of the anti-Japanese War and the Communist party’s struggle against Kuomintang (the Nationalist Party); in the 1950s and early 1960s, both orchestral and vocal compositions were “produced” to acclaim the Chinese Communist Party and socialist China; during the Cultural Revolution from 1966 to 1976, “revolutionary model works” (*geming yangban xi* 革命樣板戲) were the only music allowed to be performed and heard by one billion people.” Liu Ching-chih (Liu Jingzhi 劉靖之), “The Development of New Music in China: Reflections on Past Research”, in Liu Ching-chih ed., *Papers and Proceedings of the Music Symposia of the 34th International Congress of Asian and North African Studies (ICANAS) – Asian Music with special reference to China and India*, Studies of Ethnomusicology, no.6 - 第三十四屆亞洲及非洲研究國際學術會議: 音樂研討會論文集, “民族音樂研究” 第六輯, Hong Kong, University of Hong Kong - 香港大學亞洲研究中心, 1997, p.11 (Bilingual edition).

¹⁸ Liu Jingzhi 劉靖之, *Zhongguo xin yinyue*..., 1998, pp. 10 – 23.

is completely uncertain, essentially because the definition word *xiandai* and its musical aspect, has no concrete pattern; but generally speaking there two different view:

- The extensive one: as synonym of “XX Century Music”, it refers to the generic definition of the music in the XX Century. Its main characteristic is that it extends the extreme spheres of music, and the music produced by past societies, areas or periods cannot be compared one another.
- The narrow one: as a synonymous of terminologies like “*xiandai yinyue* 現代音樂”, “*xin yinyue* 新音樂”, “*jintian de yinyue* 今天的音樂”, it refers to the music that adopts new writing techniques, mainly the avant-garde music written after the Second World War and so it means also the music written in the XX century considering Europe and United States as main focus.

Anyway *xiandai yinyue* do not include the music of the mass (*tongsu yinyue* 通俗音樂 popular music)¹⁹.”

This definition seems to understand the problems related to the terminology and to the influence of western music, but still lacks of the determination of the contemporary Chinese music identity, arousing the assumption that it could be a sort of mere imitation of western music. A step forward in a more accurate explanation of *xin yinyue* 新音樂 comes from Liu Jingzhi 劉靖之 perspective:

I use the term “new music” to denote an additional and entirely new category of Chinese music – westernized Chinese music composed by Chinese composers in European style during the 20th century with the following defining points in mind:

- a. In Chinese music, the manner of expression has been distinctly different from that of European music. In the long history of musical culture in China, music was not “composed” in the same manner as in Europe. However, Chinese composers trained in Japan, the United States and Europe started in the early 20th century to compose music in the European style, and this was indeed a fundamentally NEW approach towards music in China.
- b. Texturally Chinese music is extremely Chinese i.e. with distinct Chinese flavours and different from the European music’s contrapuntal and harmonic writing. Although Chinese elements at percent [*sic*] can be found in the new music, such as rhythmic patterns, intervals, melodic shapes, instrumental colours, *etc.*, the fundamental use of the techniques and concept of expression are quite different from that of European music. [...]
- c. Structurally new music in China is strikingly different when compared with the “traditional” Chinese music, *viz.* scholar’s music (文人音樂), religious music, court music, folk music and other type of traditional music such as regional *Xiqu* (地方戲曲). Western trained Chinese composers compose in structural terms a new genre: new music such as art songs with piano accompaniment, choral works, chamber music, symphonies, symphonic poems, *etc.*²⁰

I have to add that, when Chinese (as well as Taiwanese) composers started writing music in European style in the beginning of the XX century, their compositions were sometimes closer to the romantic tradition of western music; so in this sense their music was not *contemporary* comparing it with the western counterpart in that period, but more similar to our XIX century music. On the structural side, *xin yinyue*’s compositions show a large use of ternary forms or sonata forms, often combined with pentatonic scales and parallel motions of the melodies that give a characteristic Chinese flavor to the European style music writing. Piano music in the Taiwanese *xin yinyue*’s repertoire is a quite recent phenomenon generally related to the economic situation in the end of the 1950s and the consequent increase of the importation of western musical instruments. However, the first compositions for this instrument in *xin yinyue*’s style, were written starting from the early 1930s, according to the possibilities of each composers to have to his own disposal the instrument. Obviously, at that time none had a piano as private instrument

¹⁹ You Suhuang 游素風, *Taiwan xiandai yinyue fazhan tansuo* 台灣現代音樂發展探索 (Investigation of the Evolution of Contemporary Taiwanese Music), Taipei, Yue Yun 樂韻, 2000, p. 9.

²⁰ Liu Ching-chih (Liu Jingzhi 劉靖之), “The Development of New Music in China: Reflections on Past Research”, in Liu Ching-chih ed., *Papers and Proceedings...*, pp. 8 - 9.

and the only possibility to study and play the piano was to attend the schools that were provided of western instruments (i.e. the Canadian or English Church mission's schools cited above).

Taiwan New Music Piano Works: the Pioneers.

Chen Sizhi 陳泗治 [1911 – 1992]



The composer and pianist Chen Sizhi 陳泗治 was born near Shilin 士林 (Taipei) in 1911. After the elementary school, he entered the Danshui Middle School (1923) and one year later started studying piano with Mrs. Margaret Gauld. While student of the Taiwan Theological School (1930) he continued studying piano with Miss Isabel Taylor. After graduation he went in Japan to attend Tokyo Theological University and began a three years study in composition at the Ueno University with Kyoka Saburo 木岡三郎. In 1935 he came back to Taiwan

to participate at some special concerts held for earthquake relief and two years later started his ministry in Shilin. In 1947, together with Miss Taylor, founded the music department in the *Chun De* 純德 Girls School. In the followings years, he continued teaching and was appointed principal of some important school. In 1957 he went to Toronto to study composition with Oskar Morawetz at the Royal Conservatory. Then he came back and remained in Taiwan until 1981 when he retired and moved to America. His interest towards piano started in his early days, when he came in contact for the first time with the classical western music: according to his eldest son memories, in that period Chen Sizhi was animated by a strong passion towards this instrument²¹. Indubitably, his piano works hold a main position amongst his whole production. He's author of the following piano solo compositions chronologically ordered:

- *Huanxiangqu – Danshui* 幻想曲 - 淡水 (Fantasia – Danshui), 1938
- *Taiwan sumiao* 台灣素描 (Taiwan Sketches), 1939
- *Diedi yu wo* 爹地與我 (Daddy and I), 1945
- *Huiyi* 回憶 (Memories), 1947
- *Yequ* 夜曲 (Nocturne), 1950
- *Jiang D dadiao lianxiqu* 降 D 大調練習曲 (Etude in D flat major), 1958
- *Longwu* 龍舞 (Dragon Dance), 1958
- *Yogu – Amei kuangxiangqu* 幽谷 – 阿美狂想曲 (Deep Valley – Amis Rhapsody), 1978

²¹ “Before he [Chen Sizhi] was thirteen years old, he never had contact with western music and never saw a piano too: only when he entered the Danshui Middle School, under the illumination of Mrs. Gauld, he studied piano and started being infatuated with western music. At that time there were a lot students wanted to practice piano but the number of the pianos was limited, so was fixed the rule that every student could practice piano only one hour a day. Nevertheless, Chen Sizhi wanted to practice a lot so every day in the middle of night's silence, he furtively went to the piano room to practice; because he was afraid of being found out or of disturbing other persons, he covered the piano with a blanket and screened the window, avoiding the rays of light to leak outside. This kind of hard study's ambience made up his mind: in future I won't let next generations to suffer such an hardship!” Zhuo Fujian 卓甫見, *Taiwan yinyue zheren: Chen Sizhi* 台灣音樂哲人: 陳泗治 (The Philosopher of the Taiwanese Music: Chen Sizhi), Taipei, Wangchunfeng wenhua 望春風文化, 2001, p.28.

- *Shishou qianzouqu – jianpanshang de youxi* 十首前奏曲 – 鍵盤上的遊戲 (Preludes – Playful keyboard), 1980

What is possible to recognize after a general view on his piano works is the almost total lack of adoption of pentatonic scales: this kind of melodic expedient is only used sporadically in the *Dragon Dance*²² and in the beginning of the *Amis Rhapsody*. All these piano pieces are quite short and written in a rather free manner, generally with some thematic subjects that always receive a different developments. His first piano works, *Fantasia – Danshui*, is written in the XIX Century *morceau de salon* style although avoiding of showing off the typical *virtuoso* skills of the salon performer. However his use of some *acciaccatura* (in the main theme) and of lots *arpeggios* (in the central section) are distinctive of this kind of composition. His *Taiwan Sketches*, despite the title and the synopsis of the author²³, actually do not show anything that is possible to consider “musically related” to the Taiwanese context. It’s rather a sort collected pictures from the composer’s experiences through the island. They are not at all technically demanding; there’s a particular reflection on the rhythmic texture and, because of the simplicity of the structure and the aphoristic style, they sometimes remind some Schumann’s *Kinderszenen* or some pieces of the second volume of Bartók’s *Mikrokosmos*. *Memories* is a short piece written in ternary form with some interesting in the rhythmical patterns and musically related with the western romantic tradition²⁴. It’s possible to say the same for the first part of the *Etude in D flat major* especially for the evident similarities with the famous Liszt’s *Etude de concert “Un sospiro”*. The central section shows instead a more modern approach to the harmonization and the construction of melody links, particularly with the use of chromatics solutions, of second minor intervals and with an unusual coda. The *Dragon Dance*, as cited above, is probably Chen Sizhi’s only example of westernized Chinese music: it’s a short piece with different pentatonic figurations subdue to an incisive rhythmic pattern. In this sense, the composition is his closest exemplar to Liu Jingzhi’s 劉靖之 definition of *xin yinyue*. Although in the *Amis Rhapsody* the composers also makes use of pentatonic scales, the middle section is more complex than the preceding work because of the continue search of new sonorities. According to my opinion, I think that actually it was not always a successful search because the rhapsodic pattern seems do not allow him to develop some interesting musical ideas resulting, sometimes, in a sudden change in the mood of the piece, i.e. from an “impressionistic-like” to a pseudo-romantic one. His last composition for piano solo, *Ten Preludes*, shows the *summa* of the influences the composers assimilated from piano music of the western tradition: this collection of preludes is however different in his structure from the most famous collections of preludes for piano written by western composers (as Chopin, Scriabin, Debussy, etc): all of them (except n.9) are written using the same scale, E flat minor and, in the n.3 and n.5, he also combine two different scales respectively for the violin and the bass clef. As said above, these pieces are a sort of musical anthology of Chen Sizhi’s study on sonority and dynamic and it’s interesting to mention a general reference to Scriabin’s early works: i.e. the last of these preludes has a slight allusion of Scriabin’s *Poem Tragique*. Chen Sizhi piano works are amongst the first attempts of a Taiwanese composer to write music using western tools. His

²² This piece is written (probably not by chance) in D sharp minor; this solution allowed the composer to insert some *glissati* that are played only on the black keys (the easiest pattern of a pentatonic mode) of the piano giving a perfect example of Chinese flavour.

²³ “These short pieces were written one time when I was making a round the-island trip in Taiwan. Some of them are real pictures; some are purely from the imagination. For example, in the “Three little Ducklings and a Toad”, you can imagine the scene: three ducklings want to go for a swim; on the edge of the pond they see a huge toad, who begins to chafe them; you can hear laughter, and you can hear the drumming of the big toad’s tight tummy; the poor little ducklings lose their desire for a swim and return home; once they are out of sight, the big toad dives into the pool...and so on. I hope each of you will accompany the music with your imagination”. Liu Fengsong 劉峰松 (ed.), *Chen Sizhi jinian zhuanji zuopin ji* 陳泗治紀念專輯作品集 – *Su-ti Chen Memorial Edition/Collection of Works*, Taibei, Taibei xianli wenhua zhongxin 台北縣立文化中心, 1994, p.159.

²⁴ The first theme shows some similarities with the second (in A flat) of Chopin’s *Trois Nouvelles Etudes* (1839).

piano music generally shows his intents of writing western music rather than westernized music, probably for several reasons, i.e. because of the strong impact the western music had in him in his early days as a completely new way of expression, and perhaps of a not complete awareness of the Taiwanese traditional music heritage as it will be in other later composers. However, his piano compositions hold a main position in the history of the XX century Taiwanese piano works.

Jiang Wenye 江文也 [1910 – 1983]



Jiang Wenye was the first composer to employ western music techniques to make music with Chinese flavour. Despite he was the first Chinese composer to receive international acclaim from the 1930s (he won several prizes in Japan and Europe), his role in the XX century Taiwanese music history is still a matter of debate, also (or mainly) because of his biographic events. He was born on 1910 in Danshui near Taipei and after six years his family moves to Xiamen 廈門. His well-off family allowed him to spend his childhood in a comfortable way, surrounded by learned persons, western missionaries, etc. This kind of atmosphere influenced his love for singing and poetry since his early years. In 1923 he went to Japan to continue

his studies. In 1928, because of his father's wish, he entered the Tokyo's Technological Institute and, at the same time, started to study at the Ueno Music Institute: this event signs the beginning of his music career²⁵. In 1932, against his family's wish, he gave up engineering to study music full day. In these years he started to be noticed by the music world attending successfully a lot of music competitions. 1934 is an important year for him because he had chance to visit his native land with the "Homeland Visit Music Team" (*Xiangtu yinyue fanwentuan* 鄉土音樂訪問團)²⁶ performing modern music in seven cities. Between 1934 and 1936 he studied occasionally with Russian composer-pianist Alexander Tcherepnin [1899-1977] and traveled with him in mainland China, coming into contact with China's traditional musical culture. Tcherepnin encouraged him in his effort of modernizing folk music and the results of his aim is visible since his first works²⁷, as a tribute to his homeland. In 1938 he left Japan for taking the position of Music Department Head at Beiping Normal University. In these years, he's involved in the study of Chinese traditional music²⁸ and folkloristic music: this became also more evident in the compositions since this period on, where these elements are often more and more combined with western music technique. Amongst his compositions, in this period he was author of some songs written for the 'New People's Association' (*Xinminhui* 新民會): although he afterwards rejected this works, they will become the apple of discord of his whole production²⁹. Because of this, soon after the victory

²⁵ Until that time, he was almost completely self-taught and even though he will have some chance to study in different institution with different masters, generally he always remained inclined to his self-taught method.

²⁶ Chen Yuxiu 陳郁秀, *Yinyue Taiwan* 音樂台灣 (Music Taiwan), Taipei, Shibao wenhua 時報文化, 1996, p. 66.

²⁷ *Taiwan wuqu* 台灣舞曲 (Formosan Dance op.1, 1934); *Taiwan shandi tongbao ge* 台灣山地同胞歌 (Song of the Taiwanese Shandi People op.6, 1935).

²⁸ The result of this research is a collection of essays on music in the Confucian epoch published in 1940 and today reissued in You Qing 尤清 (ed.), *Jiang Wenye wenzi zuopin ji* 江文也文字作品集 (Jiang Wenye's Collection of Written Works), Taipei, Taipei xianli wenhua zhongxin 台北縣立文化中心, 1992.

²⁹ "[...]In that period the enemy organization 'Xinminhui' (an enemy organization during the Resistance War against Japan, founded in Beiping on October 1937) urged on China and Japan friendship; Jiang Wenye, in this situation without alternative wrote the 'Xinminhui anthem', etc [...] with the result of a blemish that lies in the story of his life". Yan

against Japanese (1945), he was jailed for ten month; after his release in 1946, he started working in Beiping's Art School's Music Department (*Beiping guoli yishu zhuanke xuexiao yinyue xi* 北平國立藝術專科學校音樂系). The following years were relatively quiet and productive on the perspective of music composition. The difficulties started in 1957 when the "Anti-Rightist" movement accused him as a "Rightist Element" because of his past period of studies in Japan and because of his Taiwanese background: for this reason he was deprived of all rights to teach, perform or publish and his name became taboo. Despite these troubled circumstances, he persevered in composing³⁰ but, during the Cultural Revolution, he received the most severe blow both artistically and physically: his valuable scores, records, letters and two boxes of handwritten scores were all burned and thrown away, and in the beginning of the 1970s, while working on the farms, his physical condition worsened. In 1978 he suffered a stroke and because of wrong medications was permanently bedridden. In this last period his name and reputation were rectified from the past erroneous accusations and his professorship was reinstated. Looking at this biographical sketch, Jiang Wenye spent the most part of his lifetime in China. Because of this³¹ (and probably also because of the *Xinminhui* affaire), he was generally ignored by Taiwanese music world and his role was reduced to a shadow³². Only in these last ten years, Taiwanese music world started turning its attention to Jiang Wenye production. It was also generally stated by Taiwanese scholars (i.e. by the composer and musicologist Xu Changhui³³ 許常惠) that his contribution and influence on Taiwanese music is irrelevant. Even though his influence is still in discussion, it seems there's no doubt of his contribution to Taiwanese music history: his compositions skills allowed his to become the Taiwanese pioneer of many new music works: he was the first Taiwanese to write a symphony (1940), a piano concerto (1937) a symphonic poem (1953), ballet music (1940), etc. He wrote more than eighty compositions and his works for piano are the followings³⁴:

Tingjie 顏廷階, *Zhongguo xiandai yinyuejia zhuanlue* 中國現代音樂家傳略 (Concise biographies of Chinese contemporary composers), Taipei, Guojia wenhua yishu jijinhui zanzhu chuban 國家文化藝術基金會贊助出版, 1992, p. 179.

³⁰ Amongst the works written in these years, there were his arrangements for piano of one hundred Taiwanese folksongs he collected in his return to Taiwan on 1934. "To be able to preserve a small portion of folksongs for six million Taiwanese, I feel very content to be making a contribution to the world and doing my part for my Taiwanese brothers." From Han Guohuang, 韓國鎭, *Xiandai yinyue dashi, Jiang Wenye de shengping yu zuopin* 現代音樂大師, 江文也的生平與作品 (The Great Master of Contemporary Music, Jiang Wenye's Biography and Compositions), Taipei, Qianwei chubanshe 前衛出版社, 1988.

³¹ About this question, it's interesting to mention Wang Yuhe's 汪毓和 pun: he states that Jiang, from a "Japanese Taiwanese" (*Riben de Taiwan*) composer became a "Chinese Taiwanese" (*Zhongguo de Taiwan*) composer. Wang Yuhe's 汪毓和, *Zhongguo jin xiandai ...*, p.232.

³² Obviously there are some exceptions; one of them is the famous composer Guo Zhiyuan 郭芝苑 that, since he met Jiang Wenye for the first time (1943), he always had strong admiration and esteem for him. See: Guo Zhiyuan 郭芝苑, "Jiang Wenye de huixiang" 江文也的回想 (Recalling Jiang Wenye), in You Qing 尤清 (ed.), *Jiang Wenye jinian yantaohui lunwen ji* 江文也紀念研討會論文集 (Essays Anthology of Jiang Wenye Commemoration Symposium), Taipei, Taipei xianli wenhua zhongxin 台北縣立文化中心, 1992.

³³ Beside his main role as composer, he also studied the music of Taiwan national minorities. He states that all the music related to Taiwan written by Jiang Wenye, is abstract and, the so-called Taiwanese material he used, is the result of illusions. Consequently, he also strongly refuses Han Guohuang's (Jiang Wenye's biographer) comparison with Bartok's contribution to the circulation of the Hungarian folk tunes. See: Xu Changhui 許常惠, "Youguan 'Jiang Wenye yanjiu' de jidian kanfa" 有關「江文也研究」的幾點看法 (Views on some items of 'Jiang Wenye's research'), in Xu Changhui 許常惠, *Yinyue shilun shuqiao (yi)* 音樂史論述橋 (一) (Essays on the History of Music, vol.1), Taipei, Quanyinyuepu chubanshe 全音樂譜出版社, 2000², pp. 45-54.

³⁴ There are not few discrepancies out of all the available sources for the Jiang Wenye's works catalogue; for the piano works, the most reliable one is Liang Maochun 梁茂春, "Jiang Wenye de gangqin zuopin" 江文也的鋼琴作品 (Jiang Wenye Piano Works), in You Qing 尤清 (ed.), *Jiang Wenye jinian yantaohui lunwen ji* 江文也紀念研討會論文集, (Essays Anthology of the Jiang Wenye Commemoration Symposium), Taipei, Taipei xianli wenhua zhongxin 台北縣立文化中心, 1992. A good account for the whole catalogue is Wu Lingyi 吳玲宜, *Taiwan qianbei yinyuejia qunxiang*

| Opus ³⁵ | Title ³⁶ | Date ³⁷ |
|--------------------|--|--------------------|
| 1 | <i>Taiwan wuqu</i> 台灣舞曲 (由管弦樂改編) (<i>Formosan Dance</i> , transcription for piano from the orchestral piece) | 1934 |
| 2 | <i>Bailu de huanxiang</i> 白鷺的幻象 (White Egret Fantasy)* | 1934 |
| 3-1 | <i>Xiao sumiao</i> 小素描 (<i>Little Sketch</i>) | 1934 |
| 3-2 | <i>Tan shiqu</i> 譚詩曲 (Talked poem)* | 1934 |
| no number | <i>Wuyue</i> 五月 (May)* | 1935 |
| n.n. | <i>Mu'ouxi</i> 木偶戲 (Puppets) | 1936? |
| 4 | <i>Wushou sumiao</i> 五首素描 (Five Sketches) | 1934/'36 |
| 4 | <i>Sanshou Xiamen mingge gangqin xiaopin</i> 三首廈門民歌鋼琴小品 (<i>Three Amoy Songs</i>)* | 1935 |
| 7 | <i>San wuqu</i> 三舞曲 (<i>Three Dances</i>) | 1936 |
| 8 | <i>Duanzhang xiaopin</i> 斷章小品 (<i>Eight Bagatelles</i>) | 1935/'36 |
| 12 | <i>Xiangcun wuqu</i> 鄉村舞曲 (<i>Danza Rustica</i>)* | 1939 |
| 13 | <i>Mandoulin zoumingqu</i> 曼都林奏鳴曲 (<i>Mandarin Sonata</i>)* | 1940 |
| 16 | <i>Diyi gangqin xiezouqu</i> 第一鋼琴協奏曲 (First Piano Concerto) | 1937 |
| 22 | <i>Beijing wanhua ji</i> 北京萬華集 (Anthology of Beijing Splendors) | 1938 |
| 31 | <i>Xiao zoumingqu</i> 小奏鳴曲 (<i>Sonatina</i>) | 1940 |
| 39 | <i>Disan gangqin zoumingqu [Jiangnan fengguang]</i> 第三鋼琴奏鳴曲「江南風光」 (<i>Sonata terza – Natura e vita a mezzodi</i>) | 1945 |
| 39 | <i>Gangqin xushi shi (Xinyang yueye)</i> 鋼琴叙事詩(潯陽月夜) (Epic Poem for piano – Jiujiang Moon night) | 1951 |
| 51 | <i>Zhongguo fengtu shi</i> 中國風土詩 (Poem on Chinese Customs) | no date |
| 52 | <i>Dianyue zoumingqu</i> 典樂奏鳴曲 (Ceremony Music Sonata) | 1951 |
| 53 | <i>Xiangtu jieling shiqu</i> 鄉土節令詩曲 (Native Place Festival Poems) | 1950 |
| 54 | <i>Disi gangqin zoumingqu (kuanghuan ri)</i> 第四鋼琴奏鳴曲「狂歡日」 (<i>Sonata quarta – Festa</i>) | 1949 |
| 56 | <i>Yufu chuange qixiang qu</i> 漁夫船歌綺想曲 (Recalling Song of Fishermen tunes) | 1951 |
| n.n. | <i>Gangqin zoumingqu (zhongji yong)</i> 鋼琴奏鳴曲(中級用) (Piano Sonata – Medium level) | 1952 |
| n.n. | <i>Du Fu zange</i> 杜甫讚歌 (Du Fu's Tribute Song) | 1953 |
| n.n. | <i>Yi Zhongguo mingge gaibian zhi 'ertong gangqin jiaoben'</i> 以中國民歌改編之「兒童鋼琴教本」(Children Piano Textbook on Revised Chinese Folk Tunes) | 1952 |

台灣前輩音樂家群相 (The Group of Taiwan Old Generation Composers), Taipei, Dalu chubanshe 大呂出版社, 1996², pp. 34 - 47. See also Jiang Wenye's entry in Yan Tingjie 顏廷階 *Zhongguo xiandai yinyuejia* ..., pp.177-186 and Han Guohuang, 韓國鎭, *Xiandai yinyue dashi, Jiang Wenye de shengping yu zuopin* 現代音樂大師, 江文也的生平與作品 (The Great Master of Contemporary Music, Jiang Wenye's Biography and Compositions), Taipei, Qianwei chubanshe 前衛出版社, 1988, pp.37 - 43.

³⁵ Beside the few works without number, there are two pairs of works (op.4 and op.39) with the same opus number.

³⁶ The English titles in *italics* were provided by the composer in the manuscripts or come from the title page of the published editions (when available).

³⁷ Referring to the completion of the work or the year of publication.

*the score is missing

All these works were composed throughout almost twenty years and, on music style as well as on composition techniques, they show an evident evolution of his art. It's not possible to analyse here each single work³⁸ but I think that is possible to outline the stages of his evolution according to some of his most representative pieces. His first piano work, the piano version of the *Formosan Dance*, was written when the author was studying in Japan. In this work it's not yet possible to track down clearly the influence of the contemporary western music he was studying at that time; however there are some clues of the western romantic tradition and the Impressionist trend. Despite the homesick feeling that arises from the title, he adopts a musical structure derived from Japanese music tradition: it's the tetrachord³⁹ *miyako* (C, D flat, F) that, combined with other solutions i.e. parallel fourth intervals, allows him to produce a typical oriental flavour. The occasions of study with the Russian composer Alexander Tcherepnin deeply influenced the evolution of his style. Since this period on, almost each work shows the effects of this artistic encounter. The *Three Dances*, written short after the first meeting with the Russian composer, are an interesting example related to the combination of different musical techniques. The first and the second dance (marked *Allegro ritmico* and *Allegro scherzando*) have a keen rhythmic pattern and reveal one of Jiang Wenye's musical point of reference, especially for his early works: Bela Bartok. The third dance is instead closer to Tcherepnin's suggestions, particularly to his *Five ('chinese') Concert Études*⁴⁰ op.52 that were written almost in the same period (1934-36) of Jiang's *Three Dances*. In all the three dances there's also the adoption of pentatonic modes and, in my opinion, it's still possible sometimes to notice some difficulties of the composer in resolving the progression of the melodies. In the first dance there's also (only in few bars) the use of chromatic harmonisations that reminds the first of Prokofiev's *Visions Fugitives*. Jiang's *Sonata terza* follows the stylistic substance of the work above cited. Despite the title 'Sonata', the work doesn't show anything related to the western *forma-sonata* structure. This piece was written on the basis of some items taken from the *pipa* 琵琶 traditional song *Xinyang yueye* and proves the composer's assimilation of some elements of the traditional Chinese repertoire: the use of particular harmonies and of some technical expedients directed to reproduce the features of the Chinese traditional instruments, confirms a specific evolution of his composing art. The piece is dedicated to his master Tcherepnin whose traces are visible along the whole work. The *Epic Poem for piano*, with the same opus number of the *Sonata terza* is its reviewed version. There are few differences in the thematic subjects but, generally speaking, there's a better harmonization in the bass line and the composition has a more improvisational feature (more suitable according to the nature of the work) than the former *Sonata terza*. The *Sonata quarta* is the only one to adopt the European *forma-sonata* structure. The subject theme of the first movement is derived from the northern Shaanxi folk tune *Lanhuabua* 藍花花. The third movement marked *Rondo – Allegro vivace, festoso* recalls a little the atmosphere of Nikolay Medtner's *Danza festiva* op.38/n.3 but the texture is not as complex as the work of the Russian composer. The *Native Place Festival Poems* is a collection of twelve Chinese tunes arranged for piano solo. These compositions point up again composers interest towards traditional Chinese music; all the songs are characterized by pentatonic patterns and a strong folkloristic nature (*minsuxing* 民俗性). Generally speaking, in this pieces is quite evident the composers intention of trying to reproduce on the piano the Chinese traditional

³⁸ For further studies on Jiang's piano works see Liang Maochun 梁茂春, "Jiang Wenye de gangqin zuopin" 江文也的鋼琴作品 (Jiang Wenye Piano Works) and Guo Zongkai 郭宗愷, "Jiang Wenye yuequ zhi chuanguo zifa fenxi" 江文也鋼琴樂曲之創作技法分析 (Analysis on the Composition Techniques of Jiang Wenye's Piano Works) in You Qing 尤清 (ed.), *Jiang Wenye jinian yantaohui lunwen ji* 江文也紀念研討會論文集, (Essays Anthology of the Jiang Wenye Commemoration Symposium), Taipei, Taipei xianli wenhua zhongxin 台北縣立文化中心, 1992.

³⁹ In Japanese music, there are four fundamental tetrads called *minyoo*, *miyako*, *ritsu*, *ryukyu* characterized by a fourth interval whose inner sound is different in each of them.

⁴⁰ Alexander Tcherepnin, *Fünf Konzert-Etuden* op.52, Mainz, Schott, 1936.

percussion instruments sound. This kind of musical art was already employed in the past by composers such as Tcherepnin, He Luding 賀綠丁, Ding Shande 丁善德 and others but Jiang's work demonstrates a wider knowledge of the traditional music background and of the numerous nuances related to the traditional instruments. His last piano work is the *Du Fu Tribute Song*. According to the composer's project, it ought to have been a piano suite describing different stage of the illustrious poet life. Unfortunately the work remained unfinished and only the initial prelude was completed. The style is again in accordance with the characteristics of the Chinese traditional music.

Jiang Wenye piano works are characterized by a quite homogenous style. Although the first compositions are still permeated by different kinds of western music references (as Bartók, Prokofiev, Stravinsky, etc.), he was soon able to establish his own approach to composing. Looking at the Taiwanese music impressions in his piano works, it must be admitted that they refers only to some compositions of his early days as *Formosan Dance*, *White Egret Fantasy*, *Puppets* (that probably refers also to the *budaixi* 布袋戲 puppet show very popular in south-east China and Taiwan) and the *Eight Bagatelles*, written in the remembrance of his childhood in Taiwan. Related to this question, the scholar Su Xia 蘇夏 states: "He [Jiang] used his genuine heart to describe the emotions recalling his native land, [...] so that his music is characterized by deep love and a strong significance⁴¹". Beside this, all his piano works are the first great attempt in the production of new music and the author himself was, since his early days, aware of this: "I further want to be the pioneer of the pentatonic scales world⁴²".

Guo Zhiyuan 郭芝苑 [1921]



The author with M^o Guo Zhiyuan in his studio

Amongst Taiwanese composers, Guo Zhiyuan⁴³ is surely the first important witness of the evolution of Taiwanese musical environment since the Japanese epoch. Born in 1921 in Yuanli 苑裡, when he was fifteen, left Taiwan to study in Japan where he met for the first time western music that deeply impressed him. He entered the music department of Japan's University College of Fine Arts and started studying violin (he soon had to interrupt because of his hands' arthritis). In 1945 he came back to Taiwan: after the War of Resistance against Japan, Taiwan was "thirty years backwards (comparing to Japan); a desert of culture, especially for music⁴⁴".

⁴¹ Su Xia 蘇夏, "Lun Jian Wenye zaoqi de yinyue chuanguo" 論 江文也早期的音樂創作 (Discussing Jiang Wenye early musical compositions), in *Zhongyan yinyueyuan xueyuan* 中央音樂院學院 (Central Institute of Music), III/1996.

⁴² Guo Zhiyuan 郭芝苑, "Jiang Wenye de huixiang" 江文也的回憶 (Recalling Jiang Wenye), in You Qing 尤清 (ed.), *Jiang Wenye jinian yantaohui lunwen ji* 江文也紀念研討會論文集 (Essays Anthology of Jiang Wenye Commemoration Symposium), Taipei, Taipei xianli wenhua zhongxin 台北縣立文化中心, 1992, p.90.

⁴³ See Guo Zhiyuan 郭芝苑- Wu Lingyi 吳玲宜, *Zai ye de hong qiangwei* 在野的紅薔薇 (Red Rose in the Countryside), Taipei, Dalu chubanshe 大呂出版社, 1998; Chen Yuxiu 陳郁秀, *Guo Zhiyuan shamo zhong shengkai de hong qiangwei* 郭芝苑 沙漠中盛開的紅薔薇 (Guo Zhiyuan, Blossomed Red Rose in the Desert), Taipei, Shibao wenhua chuban 時報文化出版, 2001 and Wu Lingyi 吳玲宜, *Guo Zhiyuan* 郭芝苑, Taipei, Shibao wenhua chuban 時報文化出版, 2002.

⁴⁴ From private conversation with the composer.

As soon as he arrived in Taiwan, he bought a piano⁴⁵ and started teaching at the Xinzhu Superior School (*Xinzhu shifan xuexiao* 新竹師範學校) but he never felt at ease teaching music. In the 1950s he successfully took part to several music competitions and became member of numerous Taiwanese music associations established in the followings years even though he always kept himself away from academies and society life. Because he was born in a rich landlord family, he never suffered the hardship of finding a good job to earn the living but, aware of this privilege, it was always allowed him to continue studying music (that in the post-war Taiwan's common people view meant jobless future). Then he went for the second time in Japan in 1967 to pursue studies in composition at the National Tokyo Fine Art's University College of Music. When in Japan, he came under the influence of the so called 'French' school and of its points of reference, especially Ikenouchi Tomojirō and Yashiro Akio. Speaking about the former of his Japanese teachers, he said: "He was really an eminent theorist, a great pedagogue, but a poor composer. I wonder if he really never knew what it means 'to compose'⁴⁶". When he came back to Taiwan in 1969, the general situation on the musical perspective got better so he dedicated himself to composing. One of the events that deeply marked the composer's aesthetic on music was the discovery (in the years of his musical education) of Smetana's and Dvorak's works. He thought that even if he couldn't be a violin player, he could pay his tribute to his homeland in the same way of the above cited composers. So it was following this drive that he became aware of the importance of patriotism as crucial of his musical art. Even though he's sometimes considered a composer of the first generation, he never wrote music when he was in Japan (a characteristic of the first generation's composers) but he started in 1946, so when he was already returned to Taiwan. His works for piano solo are the followings (chronologically ordered)⁴⁷:

| | | | |
|---|------------|---|------|
| • <i>Gangqin zuqu</i> | 鋼琴組曲 | (Piano Suite) | 1954 |
| • <i>Taiwan gnyue huanxiangqu</i> | 台灣古樂幻想曲 | (Ancient Taiwan Music Fantasia) | 1956 |
| • <i>Gangqin xiaoku liushou</i> | 鋼琴小曲六首 | (Six Piano Pieces) | 1964 |
| • <i>Gangqin zoumingqu</i> | 鋼琴奏鳴曲 | (Piano Sonata) | 1963 |
| • <i>Taiwan gnyue bianzouqu yu fuge</i> | 台灣古樂變奏曲與賦格 | (Variations and Fugue on an Ancient Taiwan Music) | 1972 |
| • <i>Liushou Taiwan Jiaojiazai diao</i> | 六首台灣交加仔調 | (Six Taiwan <i>Jiaojiazai</i> Tunes) | 1973 |
| • <i>Qishou Taiwan Gezai diao</i> | 七首台灣歌仔調 | (Seven Taiwan <i>Gezai</i> Tunes) | 1974 |
| • <i>Sichuan minyao sishou</i> | 四川民謠四首 | (Four Sichuan Folk Songs) | 1974 |

The *Piano Suite* includes four pieces: *Prelude*, *Village Dance*, *Impromptu* and *Dance Oriental*⁴⁸. The *Prelude* is characterized by a flowing and mobile bass line on a plain melody on the right hand. The *Village Dance* recalls a little Jiang's Wenye style and is written on a *nanguan* 南管 melody. The *Impromptu* is a quite fast piece written almost entirely on the black keys (then with its typical flavour). The *Dance Oriental*, even though the beginning recalls, on the method of writing, something of the Prokofiev's *Prelude* from the *Small pieces* op.12 or the Rachmaninov's *Prelude* op.32 n.12, is far from them because it sounds like an impressionistic work. In all these pieces

⁴⁵ "In that period, apart from school's music instruments, in the whole city there were only three other persons that own a piano. My piano was really a second hand piano that probably was owned in the past by Japanese. I bought it for seven thousand Taiwan dollars!! So expensive! At that time, with such amount of money, you could buy lots of lands!" From private conversation.

⁴⁶ See 39. According to the composer's memories, Ikenouchi was really crazy for his innumerable exercises on *contrappunto*.

⁴⁷ He also wrote some works for piano and other instruments i.e. the *Concertino for piano and strings orchestra* (1972), the *Sonatina for clarinet and piano* (1974) and several songs for voice and piano.

⁴⁸ *Dance Oriental* has a strong similarity with Walter Niemann's *Fest im Garten* (in *Alt China*, Leipzig, Edition Peters, 1919). See also Luca Pisano, "Intervallo di quarta? Reinventare la musica cinese in Occidente: uno sguardo retrospettivo sulla letteratura pianistica", in *Cher Maître: Studi in onore di Lionello Lanciotti*, Cafoscarina (not yet published).

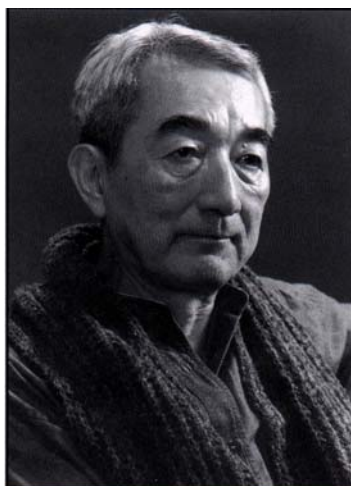
the composer employs pentatonic patterns that, instead of other composers' works till now cited, are not used in a too fixed way but placed in a harmonically more complex context. These pieces already show the composer's high degree of assimilation of western music in his individual style. The *Ancient Taiwan Music Fantasia*, despite the title, is written as a series of variations on a theme. The theme is a pentatonic melody that comes from a *beiguan* 北管 tune called *shuidiyu* 水底魚. In the second variation, the nuances produced by the sextuplets on the right hand seem to imitate the sound of ancient instruments as the *guzheng* 古箏 or the *pipa* 琵琶. Some difficult sections in the middle of the piece and the last variation with fast passages in octaves, make the piece as the most technically demanding of all his piano works. The *Six Piano Pieces* (*Imagine, Elegy, Burlesque, Cradle Song, Rustic Dance, Toccata*) are his closest piano works to the western impressionistic tradition: there are sometimes some traces of pentatonic patterns but all the pieces are mainly pervaded by extensive use of chromaticisms, harmonizations with second, fourth and fifth intervals and frequent passages from major to minor keys (and vice versa). Particularly worth of mention is the *Cradle Song*, written in C minor but with the mediant always swinging from E natural to E flat and then with a typical Gershwinian taste and the *Toccata*, whose beginning seems written under the shadow of Ravel's *Toccata* from *Le Tombeau de Couperin*. The *Piano Sonata* is divided in four movements: *Allegro, Adagio, Menuetto, Allegro*. It's composed in the western *formasonata* style and it's the most complex of Guo's piano works essentially because of the sonorities of all the movements: they seem to recall a bit of Hindemith's first *piano sonata* but sometimes there are more 'daring' dissonances and, the progression and the development of the subjects are seldom predictable. Beside the continuous shifting from harmonies and dissonances, the melodies are sometimes constructed on successions of one/one and half-tones intervals that recall the modulation of the pentatonic scales and that gives a slight oriental flavor to the whole work. The *Variations and Fugue on an Ancient Taiwan Music* is very similar in the writing style to the *Music Fantasia* and actually adds nothing new to the composer's musical vocabulary. Essentially pentatonic, the theme of the variations comes from a *beiguan* tune and the four-voices fugue's one comes from a *nanguan* tune. The last three collections of folk tunes written in the 1970s are a further contribute to his study of Taiwanese and Chinese folk songs. They are collected under the title of *Children Piano Pieces* so they are texturally very simple but, generally, the composer tends to elaborate the melody of reference instead of using the original plain one. Even though Guo Zhiyuan's piano works demonstrate his wide exploration of the instrument possibilities, he never felt at ease with it (his favourite instruments are violin and harmonica): anyway, he always admitted that is of the greatest importance for a composer to master the piano, especially considering it for composing or studying purposes (and reminding that all the greatest western composers of the past were pianists too!). Regarding his contribute to the New Music, is immediately clear looking at his whole works of art: the patriotic impulse, the interest towards the Taiwanese folk music and above all, the necessity of composing music for giving to his country music an international recognition are not only points of reference of his aesthetic of music but concrete elements of each one of his works; in particular his piano works, from the adaptations of Taiwanese songs to the advanced results of his *Piano Sonata*, always preserving a natural approach and a spontaneous language, free from artificiality and sophistications.

The Second Generation

The composers that belong to the so-called 'Second Generation' come from a different kind of back ground, comparing them to those cited above. Most of them received their first musical training in Taiwan and then continued their studies mainly in Europe or United States. The characteristics of their works are generally the development of a more individualistic drive and the adoption of XX century western composing techniques. The results are therefore a sense of

heterogeneity never seen before in the Taiwanese music environment, with different kinds of musical syncretism or purely western style works.

Xu Changhui 許常惠 [1929 – 2001]



The composer and musicologist Xu Changhui was generally considered one of the highest music authorities in the Taiwan XX century music. Born in 1929 in a small village in the middle of the island, when he was ten, was sent with his brother to study in Japan⁴⁹. The following year started studying violin. In 1945 he came back to Taiwan where he continued his studies. In 1949 he is enrolled in the music department of the Taiwan Normal Institute (*Taiwan shifan xueyuan* 台灣師範學院, forerunner of the Taiwan National Normal University (*Guoli Taiwan shifan daxue* 國立台灣師範大學)). In 1953 he graduated and the following year he entered the Taiwan Provincial Symphony Orchestra (*Taiwan sheng jiaoxiang yuetuan* 台灣省交響樂團) as violin player. In the fall of the same year, he passed the exam to enrol the *Ecole Cesar Frack* in Paris where he continued to study violin. In 1956 he started studying music in the Paris University with Andre Jolivet, Marc Honegger and Olivier Messiaen. As soon as he came back to Taiwan in 1959 he started his teaching career. In the followings years he was engaged in several activities to promote Taiwanese composers' music and the researches in national minorities' music. He was founder and chairman of several music organizations such as Chinese Composers' Forum (*Zhiyue xiaoji* 製樂小集 - 1961), Chinese Society for Contemporary Music (*Zhongguo xiandai yinyue yanjiuhui* 中國現代音樂研究會 - 1969) and Asian Composers League (*Yazhou zuoqujia lianmeng* 亞洲作曲家聯盟 - 1973). His engagement in the filed works for ethnomusicology was never interrupted, and on this aspect, he formed the Chinese Folk Music Research Center (*Zhongguo minzu yinyue yanjiu zhongxin* 中國民族音樂研究中心 - 1967) and the Chinese Folk Arts Foundation (*Zhonghua minsu yishu jijinhui* 中華民俗藝術基金會 - 1975). His extensive production includes numerous works for both western and Chinese instruments and several essays and books ranging from western music to Taiwan ethnomusicology. His piano solo works are:

- *You yitian ye zai lina jia* 有一天夜在李娜家 (Un Jour Chez Mademoiselle Hellene⁵⁰ op.9) 1960 - 1962
- *Wushou chaqu* 五首插曲 (Trois [sid] Episodes pour Piano op. 30) 1975 – 1984
- *Zhongguo mingge gangqinqu diyiben* 中國民歌鋼琴曲第一本 (Chinese Folk Songs for Piano, vol. I op. 34) 1980
- *Zhongguo mingge gangqinqu dierben* 中國民歌鋼琴曲第二本 (Chinese Folk Songs for Piano, vol. II op. 35) 1981

Un Jour Chez Mademoiselle Hellene represents, on the prospective of the style of the composition, something absolutely unseen before in Taiwan XX century music. The work includes three

⁴⁹ For further information on his biography see Qiu Kunliang 邱坤良, *Zuo zi hai shang lai* 昨自海上來 (Yesterday came from the sea), Taibei, Shibao wenhua chuban 時報文化出版, 1997 and also Zhao Qin 趙琴, *Xu Changhui* 許常惠, Taibei, Shibao wenhua chuban 時報文化出版, 2002.

⁵⁰ The French titles come from the title-page of the published edition.

different sections: a *Prelude et Fugue*, a *Fantaisie et Fugue* and the last *Fugue et Toccata*. The first *Prelude* is a composition principally based on dynamics, in which the same figure and its variants are repeated all along the piece with different degrees ranging from *ff* to *pp*, with the composer's purpose of imitating the *gong* sound (*avec l'effet de gong*). The four-voices *Fugue* employs some avant-garde solutions like the use of a dodecaphonic series as main subject and several changes in the bars duration. The *Fantaisie et Fugue* is principally established on the simultaneousness of different rhythmic patterns with an Impressionistic flavour resembling Debussy in the *Fantasia* and Milhaud in the *Fugue*; the last *Fugue* shows a lyrical mood with slight dissonances in the horizon and in the *Toccata*, is possible to notice another attempt to imitate Chinese traditional instrument (likely the *pipa*) because of the fast repeated notes of the piece. If we consider the pieces on the side of the composition techniques, though they reveal the strong influence of the composer's French masters, they surely stand as a turning point in the Taiwanese music situation. The *Episodes* were written almost twenty years later and are less experimental than the past works. There's a clear reference to the French contemporary music but the sonority, even if there no strict employ of pentatonic modes, has sometimes a more distinctive oriental flavour with romantic colours. The works, according to the foreword, is the neo-romantic expression of the composer's life: *Romance*, *Berceuse*, *Marche Funèbre*, *Affection*, *Recherche*. The *Romance* has a mood closer to Rachmaninov and Scriabin rather than to the French tradition. The *Berceuse* and *Affection*, instead, recall Francis Poulenc's or Jacques Ibert's style but with a distinctive oriental taste, the la piece, *Recherche*, can be considered like a new piano *etude* for the five fingers (*puor les cinq doigts*) *d'après Debussy*. His two book of folk songs for piano belong to the category of piano music for children: the texture of the music is quite simple and all the work is the result of the composer's interest in ethnomusicology. Even though Xu Changhui wrote only few works for piano, they all have a deep substance: the works written in the 1960s probably not yet shows an individualistic drive as the more recent *Episodes* but its influence, in the piano composition vocabulary, amongst the other composers of his generation, will be essential for the determination of the development of the *xin yinyue*. In this sense, the pieces contained in the later *Episodes*, are his mature expression of western music techniques and Taiwanese tradition in a new synthesis.

Ma Shuilong 馬水龍 [1939]



Ma Shuilong is the Taiwanese composer whose international acclaim has no rival not only in his country but also abroad: his works are extensively performed in Asia, Europe and United States and have received praises both from public and critics. He was born in 1939 in Jiufen 九份 near Jilong (also written Keelung) and, since his childhood, he has bent for music. Beside the traditional music, the first approach with western instruments happened in the junior school listening one of his teacher playing the piano. Because of his interest in it (and, of course, because of his good marks), it was allowed him to start training piano with the school's instrument. After the high school (1959), against his family wish, he decided to attend the music department's class (his teachers were Xiao Erhua 蕭而化 and Xu Changhui 許常惠) of the National Taiwan Specialization School of Arts (*Guoli Taiwan yishu zhuanke xuexiao* 國立台灣藝術專科學校). In 1964 he graduated and soon after the military service, he started his career as music teacher. In 1967 he introduced his *Taiwan Suite* for piano at the Sunflower Music Society (*Xiangrikui yuehui* 向日葵樂會) and in the followings years, he received some prizes for other compositions. In 1972, with the

scholarship of the Regensburg Music Institute, he went to study in West Germany with Oskar Sigmund. After the graduation, three years later, he came back to Taiwan and started an intense period of teaching and composing. In 1986, with the financial support of the Fulbright Program, he stayed one year in the United States for research activities and to introduce his works. On the composition prospective, he saw his reputation growing with more and more commissioned works and several chance to perform them. Amongst those ones, I remind in 1984 the performance of his popular *Bamboo Flute Concerto* under the worldwide famous cellist Mstislav Rostropovich's direction. On the teaching prospective, he held positions in several institutes and universities; now he is current director of the National Institute of Art (*Guoli yishu xueyuan* 國立藝術學院). His piano compositions are the followings:

| | | | |
|---|-----------|---|---------|
| <i>Fuge erzhang</i> | 賦格二章 | (Fugue) ⁵¹ | 1962 |
| <i>Gudian zuqu</i> | 古典組曲 | (Classic Suite) | 1962 |
| <i>Huixuanqu</i> | 迴旋曲 | (Rondo) | 1963 |
| <i>Zoumingqu</i> | 奏鳴曲 | (Sonata) | 1963 |
| <i>Taiwan zuqu</i> | 台灣組曲 | (Suite Taiwan) | 1965/66 |
| <i>Yugang sumiao</i> | 雨港素描 | (A Sketch of the Rainy Harbour) | 1969 |
| <i>Zoumingqu</i> | 奏鳴曲 | (Sonata) | 1973 |
| <i>Bianzouqu</i> | 變奏曲 | (Variations) | 1974 |
| <i>Zhongguo mingge gangqin xiaopin ji</i> | 中國民歌鋼琴小品集 | (Piano Pieces on Chinese Folk Tunes for Children) | 1980 |
| <i>Guangdu suixiang</i> | 關渡隨想 | (Guangdu Capriccio) | 2000 |

The most part of his piano works were written when the composer was still student, first at the University and then in his period abroad in West Germany. The two pieces written in 1962 are no more than modest musical attempts for his former teacher Xiao Erhua. The *Rondo*, even though strictly adopts a western technique of composing (scheme A-B-A-C-A-D), it has the typical flavour of the works written using pentatonic modes. *Suite Taiwan* was introduced on 1967 at the *Sunflower Music Society* meeting. It is divided in *The Temple*, *Religious Procession*, *Lion Dance* and *Lantern Festival*. About the first piece the composer reminds: “There was a short period I lived in Jilong, in the nearby of the *Zhongzheng* park. In a certain temple on the hillside, each morning around four o'clock started to recite passages from scriptures.[...], the *kou kou kou kiang*⁵² sound of the wooden fish and the one of the musical stones bothered so much that woke me up. As soon as it started, there was something I was not accustomed to, but gradually, the rhythm of the Buddhist chanting of prayers was like an hypnotic chant that drove me in a calm and sweet dream⁵³...”. In the beginning of the piece we can really hear the effects of that *kou kou kou kiang* sound and also the slight dissonance reproducing the musical stones. In the *Religious Procession* the composer instead tries to imitate the ancient court music. The *Lion Dance* is a vivacious

⁵¹ The English titles come from the title-page of the published edition, except for the *Guangdu Capriccio*, not yet published.

⁵² The sound is originally transcribed using the *Zhuyin fuhao* letters.

⁵³ Chen Hanjin 陳漢金, *Yinyue duxingxia Ma Shuilong* 音樂獨行俠馬水龍 (The Solitary Paladin of Music: Ma Shuilong), Taipei, Shibao wenhua 時報文化, 2001, p.102.

'humorous' piece based essentially on the rhythm of traditional percussive instruments. *Lantern Festival* is also a vibrant piece but with a different mood, marked rhythmic pattern and a tripping melody. The *Sketch of the Rainy Harbour* is his most popular of his piano works and it was already recorded several times. The rainy harbour clearly refers to the Jilong city harbour, that in the childhood the composer could see from his home on the mountain. The rainy element alludes to the main feature of Jilong's weather: in fact it usually rains about two hundreds and fifty days a year. These pieces were composed under the memories of his early days when the composers was accustomed to spend several hours looking the rainy Jilong's harbour from his window, thinking about his matters. Although there are some elements from traditional Chinese music, they are less obvious than in the *Suite Taiwan*. In the first piece of the cycle, *Rain*, the composers tries to reproduce the sound of the rain⁵⁴, from drizzle to downpour, with a sensible use of *crescendo* and *diminuendo*. The piece is based on the three open strings of the *pipa* and its relationship with the fifth intervals. In the second piece, *Harbour Views in Rainy Nights*, his writing has some affinity with the sonority of traditional plucked instruments, especially with the fast passages on the *guzheng* 古箏. The third piece, *The Girl who Picks Seashells*, is related to an episode happened at the Badouzi 八斗子 seaside with his future wife, the pianist Xu Zizhen 許子珍; its syncopated rhythm gives to the piece a slight swinging feature resembling the pedalling of the waves. The last piece, *At the Temple Gate*, according to the composer's memories, is the result of the music he heard in a rainy day (in the beginning it resembles a little of Debussy's *Jardins sous la pluie*) in a noisy street, nearby of a temple: in the middle section is possible to notice some elements derived from the traditional Taiwanese folk music *beiguan*. The 1974 *Sonata* was written when he was studying abroad, under the influence of his German masters. This work is written with the adoption of western techniques and was his attempt, as he states, to fight the prejudice that eastern composers' works are all written using pentatonic modes. The *Sonata* shows clear reference to Paul Hindemith's way of composing, with extensive use of chromaticisms, always fluctuant between tonality and atonality. The *Piano Pieces on Chinese Folk Tunes for Children* were written with an explicit didactic purpose: the composer, in his years of music teaching, became aware, in his country, the "Westernizing" phenomenon of Arts had its worst effects on music teaching: that means the most part of the music students of younger generations were more and more unaware of their music roots. Because of this, he started to promote amongst western music students, the learning of the traditional Chinese music and of its instruments; these piano pieces are addressed to piano beginners and want to be a valid alternative to the western didactic literature for children. These selection, edited with his wife, is a part of a wider project (not yet realized) that Ma Shuilong would like to complete in order to offer different degrees of difficulty to piano players together with a broad variety of Chinese folk tunes arrangements. His last piano solo work, written recently and after about twenty years from the latter, illustrates a new music vocabulary, nearer to his personal style developed in the 1990s.

Chen Maoxuan 陳茂萱 [1936]:

- | | | | |
|------------------------------------|----------|-----------------|------|
| • <i>Diyibao gangqin zoumingqu</i> | 第一號鋼琴奏鳴曲 | (Sonata n.1) | 1960 |
| • <i>Dierbao gangqin zoumingqu</i> | 第二號鋼琴奏鳴曲 | (Sonata n.2) | 1962 |
| • <i>Ersbou gangqin yequ</i> | 兩首鋼琴夜曲 | (Two Nocturnes) | 1989 |

Lu Yan 盧炎 [1930]

- | | | | |
|-----------------------------------|---------|-----------------|------|
| • <i>Gangqin qianzouqu sishou</i> | 鋼琴前奏曲四首 | (Four Preludes) | 1979 |
|-----------------------------------|---------|-----------------|------|

⁵⁴ The sound of the rain is of strong importance in the formation of the composers music awareness; it's no wonder that, in middle school period he chose to adopt the penname 'rain sound' *yu sheng* 雨聲.

Lai Dehe 賴德和 [1943]

- *Nianjie zuqu* 年節組曲 (Suite for the Lunar New Year Festival) 1979

Chen Zhushui 陳主稅 [1942 – 1986]

- *Shuqing gangqin xiaopin ji* 抒情鋼琴小品集 (Lyric Short Piano Pieces) 1964/'75

Xiao Tairan 蕭泰然 [1938]

- *Chujiqu* 觸技曲 (Toccata op.75) 1995

The *Guangdu Capriccio*⁵⁵ alludes to the place where the composer currently lives up the hill in the nearby of Taipei, with a spectacular view on the city. The work is characterized by a thematic centre developed in a unbridled way, and the intimate mood lets the listener have a closer affinity with the real world rather than the other, more abstract works (for other instruments), written in these last ten years. Ma Shuilong's piano works have a quite heterogeneous quality. Since his first works, it's possible to identify the influence of traditional music, always present (except for the 'stands-alone' *Sonata*) and assimilated in recent years with a more complex and mature language, from the impressionist elements of the pre-abroad period to those of the German tradition in his recent writing techniques.

Other Works

In this section I would like to introduce some piano works written by other composers. They are not of less importance but I decided to place all of them here because I don't introduce their whole piano compositions but a selection of the most distinctive of their works according to the several trends of Taiwanese New Music.

Amongst the above cited composers, Chen Maoxuan is probably the most interesting from the perspective of the composing techniques: besides his intense effort in music teaching (with the publication of several didactic books), he is also author of remarkable piano works. Written one year after his piano graduation and during the period of study with Xu Changhui (at that time just came back from France), his *Sonata n.1* (in four movements: *allegro*, *andantino*, *vivace*, *andante*) has a plenty of pentatonic patterns, harmonized with second, fourth and fifth intervals. However there are sometimes the insertion of chromaticisms that shows an un-fixed way of using pentatonic modes. The *Sonata n.2*, written only two years later, stands as a turning point in the evolution of his style and make evident the composer's interest in experimental techniques in harmony structures. The *Sonata* is divided in four movements (*allegro con brio*, *andante cantabile*, *scherzo*, *allegro con moto*) and in the first, third and fourth movements he adopts a ten-tones scale (C – C sharp – D – D sharp – E – F sharp – G – G sharp – A – B flat), derived from the combination of two traditional pentatonic modes that, on the keyboard of the piano, results as a combination of white and black keys. In the second movement he instead adopts four different type of pentatonic (in this case it's better to say pentaphonic) modes, constituted by successions of different intervals. The first of the two *nocturnes* is characterized by the development of a thematic subject whose flowing melody in the right hand is resolved with particular relations with different intervals, technically resembling the *Sonata n.2*. The second *nocturne* generally makes use of modal (also called hexatonic) scales but, instead of causing similarities with the forerunner of this technical

⁵⁵ According to the composer's statement (from private conversation in 2002), materials from *Guangdu Capriccio* have been used in the composition of his Piano Concerto, subsequently premiered in Taipei on November 6th 2003 by National Symphony Orchestra of Taiwan (Amy Chang, conductor - Jenny Lin, piano).

expedient (i.e. Debussy and other French Impressionists), it seems to be closer to the early Messiaen sonorities (i.e. to his *Préludes pour piano*), so with a more modern approach to the harmonic connections and its constructions.

The composer Lu Yan wrote the *Four Preludes* in the end of his fifteen-years long period abroad in the United States studying composition with Mario Davidovsky, George Rochberg and George Crumb. The first piece is based on polytonal scale with a three part counterpoint. The second piece is the elaboration of a five tones figure. Beside this feature, it has to notice Henry Cowell's influence with the use of clusters as element of compositional design in this piano work. The third piece is similar to the second with the expansion of a thematic nucleus with serial techniques too. The final piece is characterized by the *ostinato* figure of a *tritonus* (augmented fourth interval, that in Middle Ages was so-called *diabolus in musica*) on the left hand which appears twenty-one times⁵⁶.

Lai Dehe's cited work and Chen Zhushui's one belong to another kind of compositions. They represent a sort of didactic work for piano beginners and, even though this kind of pieces are usually not considered worth to be placed amongst so-called serious compositions, it's indubitable that they gave a significant contribute to improve the quality of this usually neglected literature. Lai Dehe's *Suite* is divided in eight different stages, each one representing particular activities related to the Lunar Year Festivals. Each piece, composed generally using pentatonic patterns, is preceded by a foreword so-called 'word for the teachers' in which are explained the main technical problems and the practise method. Chen Zhushui's collection is not presented as work for beginners but, even though more demanding of Lai Dehe's Suite, the compositions do not require particular technical skills in the performer. All the pieces are pervaded by a plain sense of peacefulness and gaiety; his writing techniques follows western classical rules of modulation, perhaps sometimes foreseen but never monotonous or repetitive. These works are a vivid example of the combination of lyrical language and the simplicity of music texture.

Xiao Tairan's *Toccata* is the piano piece that better demonstrates the reason why he's sometime called the 'Taiwanese Rachmaninov' or 'the last Romantic piano poet'. In fact his compositions show his points of reference in the Russian music tradition. Nevertheless this piece seems to be closer to Prokofiev or to the more contemporary Khatchaturian (but technically less demanding compared with the op.11 of the former or the op.24 of the latter) than to Rachmaninov. The work is characterized by the separation of the performer's hands range of action: this means that generally one hand plays on the white keys and the other on the black. This kind of writing technique easily allows the performer to play too close repeated notes without affecting the fast *tempo* of the piece.

***Xuanyinyaji* 璇音雅集 - Atelier de creation musicale "Formusica"**

The composers association *Xuanyinyaji* 璇音雅集 – 'Formusica' was founded in 1983 by the composer-teacher Chen Maoxuan and his students to promote the works written by the new generations of young Taiwanese composers. The association usually arranges one or two meetings a year, allowing the composers to introduce their works. Amongst them, a main role in the production of New Music is played by the compositions for piano solo. Because of this, the association started since 1994 to publish every year a selection of the most distinctive piano works. The last published volume⁵⁷ is the seventh (2002) and more than one hundred

⁵⁶ See also Barbara Mittler, *Dangerous Tunes – The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997, pp.198 – 204.

⁵⁷ It seems there have been a slowing in the publication of the following volumes. At present (autumn 2004) the eighth volume is still not available.

compositions have been currently included in all. The characteristics of the pieces make evident their main purposes, both didactic and artistic (actually with a slight prevalence of the former). According to the choices that have driven my research till now and referring to the further analysis of the pianist-musicologist Ou Lingru⁵⁸ 歐玲如, I decided not take into consideration the didactic works but only those pieces whose artistic value is better concerned with the aim of my study. The composers whose works allow them to arise amongst the others are Lin Jinyou 林進祐, Xie Longguang 謝隆廣, Zheng Qihong 鄭啟宏, Yan Weiming 嚴尉明, Mo Genzhong 莫互中, Xiao Qingyu 蕭慶瑜.

Lin Jinyou seems to be the most prolific of the above cited composers especially considering also the large amount of didactic works he already wrote. The most interesting composition published in the collection is *Yinsbi sanshou* 音詩三首 (Three Music Poems): *Delivery*, *Untitled*, *Echo's Exploration*. The advanced sonorities resulted from the adoption of different techniques (serial, modal, etc.), connected with the careful indications of dynamics, give to these works the profound lyricism that emerges from the continuous struggle between tonality and atonality. Particularly moving is *Echo's Exploration* with its repeated notes on the upper part of the keyboard like a calling voice far away in the distance. In *Imagery "Five"* and *Shadow by Willows* the musical language seems to turn in a more intricate exposition. The former piece is characterized by a quintuplet figure in the left hand with a more and more complex melody line on the right sometimes interrupted by major second intervals leaping on the keyboard; the latter is quite similar to the former with a twirling line on the right hand and the melody line exposed by the left hand whose part is written on two staves with long *legatos* and echoing notes.

Xie Longguang most prominent works are *Da shijian* 大事件 (A Great Event) and *Gangqin zuqu: liangzhong xinqing* 鋼琴組曲:兩種心情 (Piano Suite: Two Kinds of Mood). The first composition, published in the last number of the collection, refers to the tragic earthquake that devastated the island the year before (1999/9/21). It starts from the quiet solemnity of the first part where the composers uses atonal structures, and then the atmosphere becomes more and more restless until the earthquake happens, pointed out by several clusters (marked *feroce* – ferocious) in the lower part of the keyboard. Soon after this, there a 'bridge' section (marked *patetico*) that illustrates the sorrow and the hardships of the survivors; it gradually changes its mood, lightening little by little, with tonal harmonies giving a sense of peace and tranquillity. The last part, turning again to atonality, sounds like a *memento* for the future. The first of the *Two Kinds of Mood* makes use of a particular hexatonic scale (with limitations in the shifting of modulation) created by the composer, joined with a fragmentary (and actually very hard to play) rhythmical pattern. In the second is possible to notice the simultaneous use of two very different features: the Chinese modulation and the gipsy scale⁵⁹. These last two pieces were written after the composer's journey in Europe on 1998 and they seem like a travelogue that reveals the musical contrasts of the musician with the European context and its possible resolutions.

There's another work that seems to remind the importance of the rain in the musical aesthetic of the contemporary Taiwanese composers: it's Zheng Qihong's *Ting yu* 聽雨 (Listening to Rains). The originality of this piece stands in the intentions of the composers that tries to express the different feelings of young, adult and elderly people in listening to the sound of the rain. The

⁵⁸ Ou Lingru 歐玲如, "Xuanyinyaji chuangzuo 'xin yinyue' gangqin zuopin zhi yanjiu" 璇音雅集創作「新台灣音樂」鋼琴作品之研究 (Research on the 'Taiwanese New Music' Piano Works written by the "Formusica" Composers), in *Gangqin yinyue sanbai nian: guoji xueshu yantaohui lunwen ji* 鋼琴音樂三百年: 國際學術研討會論文集 - The Proceedings of Piano 300 International Conference, Taipei, April 2001 (<http://140.122.89.98/conference/piano/index.htm>).

⁵⁹ A scale consisting of a whole tone and two neo-chromatic tetrachords, i.e., B-C#-D-E#-F#-G-A#-b. This scale is sometimes called 'Hungarian Minor'.

piece is so constituted by an introduction (bars 1-7), the theme of rain (5-16; 39-46; 84-94), the different perceptions of young (17-38), adult (47-85), elderly (95-109) people and the *coda*. In the composition there's the concurrent presence of tonal and atonal structures and the insertion of notes in small squares whose duration is indicated by the composer but that can be freely played by the performer in such interval of time.

Yan Weiming most interesting works are *Huoran* 豁然 (Suddenly) and *Jing* 境 (Atmosphere). The first piece, mainly atonal, has the particular feature of the cyclic recurrence of musical levels subdivided in four different sections: frustration (bars 1-7), emotion (8-69), harmony (70-104) and clarification (105-139). *Atmosphere* is based on the differenced occurring with the turn of the mood. It has a *Toccata*-like structure with a central section characterised by a four parts counterpoint. The fast repeated notes seem to remind that kind of composition aimed to imitate the sound of traditional Chinese instruments but the harmonization is really far from that category of works.

Mo Genzhong's *Fanzhou* 泛舟 (Rafting) shows a sort of *moto perpetuo* in the left hand (on the same wavelength as the *Berceuse* or *Barcarolle*-like style of writing) while the right hand has similarities with Xiao Tairan's cited work: in fact the main quality of the piece is that the two hands alternate themselves on moving respectively on black and white keys, resulting in unusual sonorities. His more complex work *Meng* 夢 (Dream) is the elaborated product of forth and fifth intervals harmonisations along a particular nine-tones scale based on five half-tones intervals and three whole tones.

According to the title of these works, Xiao Qingyu's *Sidu lianxiqu* 四度練習曲 (Forth Etude) and *Wudu lianxiqu* 五度練習曲 (Fifth Etude) seem belonging to the category of the didactic works. They have of course this aim too, but in my opinion they are, first of all, works of Art. These two compositions are obviously a contribute to the *Etudes* piano literature with particular reference to Debussy (that in this sense was a forerunner, writing, amongst his *Etudes* (1912), *l'Etudes pour les Quartes*). The *Forth Etude* has quite complex figurations concerning overlapping forth intervals that sometimes sound quite dissonant; the *Fifth Etude* instead is closer to the Impressionistic flavour and is written in ternary form with fixed thematic subjects based on the parallel motion of fifth intervals and the melody flowing around it. Following these examples, the *Two Short Pieces* published in the seventh volume are focused on the same kind of compositional problem: the first is on seventh and ninth intervals with a strong Scriabinian taste (especially that from etudes op. 42 and op. 65) and the second is a *toccata*-like piece on major/minor second intervals.

Conclusion

All the works introduced in this paper want to illustrate the general way covered by the New Music in Taiwan from the piano solo viewpoint. The main reasons of this choice stands on the extreme versatility of the instrument, shown by the wide range repertoire the Taiwanese composers have written for it. Then is possible to track the route of Taiwanese New Music on this side. In the early days, the compositions were all written in the shadow of the so-called religious music, when music was not yet considered as a kind of art itself. The epoch of the Japanese Occupation saw the birth of those that could be defined the "musician-travellers", at the beginning mainly in Japan and after the World Wars in Europe and United States too. These composers had, in different ways from one another, the opportunity to enter in contact with western music. The piano works written in this period denotes the composers' wish of using their own traditional music heritage through western compositional techniques (i.e. Guo Zhiyuan or

Jiang Wenye's works). In the end of the 1950s it's possible to notice another turning point marked by Xu Changhui's return to Taiwan and by a new kind of compositions that express the conflicts between western techniques and the inheritance of Taiwanese folk music. Because of this, several composers started to write very different works, sometimes strictly using western methods and so producing western-style works, or sometimes trying to find a way to the compromise, i.e. those pieces in which the composers attempt to reproduce the sonorities of the Chinese traditional instruments, so creating a westernized work but with a distinctive Chinese flavour. The awareness of this struggle brought the composers to find new solutions turning their attention on different instruments; this is the reason of the slight decrease in piano compositions since the 1970s. From the end of the 1980s on, there's an inversion of the tendency that allows to identify two main different trends in the New Music: the former is characterised mostly by works that stand in the same way of those written in the attempt of imitating traditional instruments. The latter illustrates the employ of a new compositional method based on the combination of western avant-gardes with the elaboration of Chinese traditional harmonisations. Even though, because of its complexity, the results of this latter works are not immediately understandable at first listening (but only after further analysis), these seem to be the most interesting products on the way of joining two different kind of music contexts in the turn of the century, on the way of the forthcoming Taiwanese New Music.

Selected Discography

- *A Sketch of the Rainy Harbour*, Polish Chamber Philharmonic Orchestra, Wojciech Rajski: conductor, Tsai Chai-Hsio (蔡采秀): piano, Hong Kong, HNH International Ltd., 1991.
- *Contemporary Music of Taiwan vol. I – Works for Piano*, Daniel Tjong (鍾子明): piano, Taipei, Oasis Communication Art Co. Ltd., 1994.
- *Guo Zhiyuan gangqin zuopin xuanji* 郭芝苑鋼琴作品選集 (Guo Zhiyuan's Selected Piano Works), Wu Xinyi 吳欣儀: piano, Taizhong, Jingyi daxue renwen ke 靜宜大學人文科, 2001.
- *Ma Shuilong gangqin quji* 馬水龍鋼琴曲集 (Ma Shuilong Piano Anthology), Xu Zizhen 許子珍: piano, Taipei, Synco Culture Corp., 1989.
- *Zhongguo mingge gangqin xiaopinji* 中國民歌鋼琴小品集 (Anthology of Short Chinese Popular Song for Piano), compiled by Ma Shuilong, Xu Zizhen 許子珍: piano, Taipei, Synco Culture Corp., 1989.

Luca Pisano (M.A. in Chinese Language and Literature, University of Turin, Italy), after further studies in Taiwan (National Taiwan University, 2001-2002) and China (Shanghai Conservatory of Music, 2003), is at present Ph.D. candidate at the University of Venice with a thesis on Zhu Changwen's (1038-1098) *Qinshi* 琴史 (The history of the qin). His fields of research are Contemporary Chinese Music with particular attention on piano-related works; Guqin (seven strings zither) music performance and repertoire. He is currently Chinese Language Trainer at University of Turin and website editor of the AISC (Italian Association of Chinese Studies) and EACS (European Association of Chinese Studies) internet site.

SULL'ASÍNDETO FRA AGGETTIVI ATTRIBUTI IN ÀRABO LETTERARIO*

di Michele Vallaro

Asyndeton between attributive adjectives in literary Arabic is examined in its two basic functions, determinative and coordinative, and particular prominence is given to the restrictive or non-restrictive function of attribute. The use of the coordinator *wa* between attributive adjectives is regarded (apart from distributive contexts) as having a simple general disambiguating function, i. e. of making clear that there is coordination, and not determination.

Nella *Grammatica teorico-pratica della lingua araba* di Laura Veccia Vaglieri, nonostante tutto ancora oggi l'unica trattazione in lingua italiana che dia una descrizione presso che completa dell'arabo letterario in tutte le sue manifestazioni, nel capitolo intitolato *Aggettivo in funzione d'attributo o di predicato* compare il seguente paragrafo:

Se gli aggettivi riferentisi a uno stesso sostantivo sono più di uno e sono affini di significato, di norma si giustappongono senza la congiunzione *wa* = e. Es. *waladun ḥasanun tayyibun*, un ragazzo bello e buono; invece *waladun kabūrun wa-ḡahūlun*, un ragazzo grande e ignorantissimo¹.

In altre opere grammaticali, precedenti e seguenti il lavoro della Veccia Vaglieri, il fenomeno appare diversamente presentato. Il Brockelmann si limita a un fugace accenno:

Hat ein Substantivum mehrere Qualifikationen, so stehen diese meist unverbunden, z. B. *Allāhu l-'aliyyu l-'azīmu* "der erhabene und große Gott"².

Il Reckendorf dei *Verhältnisse* considera il fenomeno della coordinazione per asindeto degli aggettivi come un caso particolare d'un fenomeno più generale di origine semantica: la tendenza in arabo a usare la síndesi con monemi che rappresentano concetti semanticamente separati, e l'asindeto con monemi che rappresentano proprietà inerenti a un concetto comune. «Così i concetti non collegati naturalmente vengono perciò artificialmente, esplicitamente collegati, mentre i concetti già naturalmente collegati debbono venir collegati non esplicitamente»³. Sembraerebbe quindi sussistere un qualche rapporto fra questa asserzione del Reckendorf e quella della Veccia Vaglieri; gli esempi riguardanti l'aggettivo che vengono allegati dal primo, tuttavia, riguardano aggettivi o proposizioni relative coordinati per asindeto (o comunque interpretati come tali⁴), e uno (tratto dal divano di Ṭarafah, ed. Ahlwardt, 9, 6) in cui di tre

* Ringrazio l'amico linguista Pier Luigi Cuzzolin per la paziente disponibilità nel fornirmi materiale bibliografico e, soprattutto, preziosi suggerimenti. Preciso che, ove nell'articolo si parla di «sintagma attributivo», s'intende il sintagma nominale costituito da un nome testa e da uno o più aggettivi (o sintagmi aggettivali) modificatori. Per comodità tipografica, le citazioni in alfabeto arabo da opere non arabe sono state riprodotte in traslitterazione.

¹ VV, I, § 102, p. 61.

² Brockelmann *AG*, § 127. L'asindeto fra aggettivi in funzione di predicati o di predicatoidi è trattato ai paragrafi 105 e 110a nota c.

³ «Getrennte Begriffe werden syndetisch gegeben, dagegen Begriffe, die als Eigenschaften an einem gemeinsamen Begriffe haften, asyndetisch. Also werden die natürlich unverbundenen Begriffe dafür künstlich, ausdrücklich verbunden, während die bereits natürlich verbundenen Begriffe nicht ausdrücklich verbunden werden müssen». Reckendorf *SV*, 444. Il capitolo che comprende questo paragrafo è intitolato «Beiordnung», e tratta anche della coordinazione tra frasi.

⁴ Si veda più avanti al rimando alla nota 80.

attributi affini di significato l'ultimo è coordinato sindeticamente, con *wa*⁵. Nell'*Arabische Syntax*⁶ il Reckendorf, pur richiamando l'opera precedente, si limita a un'osservazione generale di carattere sintattico («Adjective werden gewöhnlich asyndetisch aneinandergereiht»), e l'esemplificazione riguarda aggettivi antonímici (o comunque di significato contrastante) in funzione d'attributo o di predicato asindeticamente coordinati (del tipo *innahā qarībun ba'īdun* «sono ora vicini, ora lontani», o *madīnatun ġabaliyyatun barriyyatun* «città in parte montuosa in parte pianeggiante»). Segue un accenno alla compresenza di síndesi e di asindeto in cui si cita il precedente esempio di Ṭarafah.

La *Grammaire* di Blachère e Gaudefroi-Demombynes è, sull'argomento, d'una a dir poco disarmante laconicità:

Si plusieurs épithètes se rapportent à un même substantif, il y a énumération. *Ġā'a waladun ṣaġīrun ġamīlun zariḥun* vint un enfant petit, joli, mignon⁷.

Wolfdietrich Fischer, nella *Grammatik*, tratta l'argomento un po' meno succintamente⁸. L'asserzione principale è

Appositionen und Attribute werden in der Regel asyndetisch koordiniert: '*aduwwun muḍillun mubīnun* 'ein in die Irre führender offensichtlicher Feind' (Q), *Allāhu l-'aliyyu l-kabīru* 'der erhabene und große Gott'.

Segue un'osservazione che riguarda la coordinazione sindetica fra apposizioni con funzione partitiva formate da aggettivi trasferiti nella classe dei nomi, con l'esempio «*ahlu l-'Irāqi ḥawāṣṣuhā wa-'awāmmuhā* 'die Leute des Irak, die Vornehmen und die Gewöhnlichen von ihnen'». Per finire, una nota riguarda gli aggettivi attributi antonímici coordinati per asindeto. Nel *Lehrgang*⁹ il Fischer, dopo l'osservazione generale «Dagegen [cioè contrariamente alla piú generale regola della coordinazione sindetica] werden mehrere Attribute und Prädikate meist nicht mit /wa-/ verbunden», limita (forse un po' troppo recisamente) la presenza del coordinante aggiuntivo fra aggettivi attributi alla funzione di marca distributiva¹⁰ (gli esempi sono *al-mašrū'ātu l-miṣriyyatu wa-l-almāniyyatu* «i progetti egiziani e quelli tedeschi» e *al-mašrū'ātu l-miṣriyyatu l-almāniyyatu* «i progetti egiziano-tedeschi»). Subito dopo, d'altra parte, viene citata un'altra funzione della síndesi, quella di disambiguare la referenza; l'unico esempio riguarda una proposizione relativa¹¹.

La *Gramática* del Corriente sembra sull'argomento esprimere una concezione análoga, anche se non uguale, a quella della Vecchia Vaglieri:

⁵ *Ibid.*, 445. Il segmento è, citato per intero, *mina t-ṭa'ni naššāġun muḥillun wa-muz'ifū*, «un colpire stridente, penetrante e fulmineamente letale». Parlo di «attributi» perché considero questo tipo di sintagma come un sintagma attributivo ellittico, in cui il nome-testa è ricavabile dal sintagma preposizionale di valore partitivo (*mina t-ṭa'ni* <*ṭa'nun*> *naššāġun...* etc.). Si veda qui la nota 82.

⁶ Reckendorf *AS*, § 158, 1, p. 305.

⁷ BG-D, §, p. 297. Altrettanto laconica è la grammatica del Caspari, di cui è a disposizione soltanto la traduzione dell'Uricoechea, e che cito in nota per la sua ormai scarsa reperibilità: «Un nom peut avoir deux ou plusieurs adjectives en apposition avec lui, p. e. *al-kawkabu n-nayyiru l-aḥmaru* l'étoile brillante et rouge». Caspari-U, § 501, p. 411. Il Wright parafrasa così: «A noun may have two or more adjectives connected with it», e aggiunge, come ulteriore esempio, la *basmalah*. W, II, 274 A.

⁸ Fischer *GKA*, § 400, p. 182.

⁹ Fischer *LASG*, 279.

¹⁰ «Steht /wa-/ trotzdem zwischen zwei Attributen, so sind in der Regel zwei verschiedene Gegenstände gemeint». *Ibid.*

¹¹ L'esempio è *naġīdu fī hādā l-muġtama'i awġuha t-ṭa'awwuri li-ġtimā'iyyi l-muḥtalifati marāḥiluhu wa-llatī kānat mina l-ḥayawiyati wa-l-quwwati bi-ḥaytu...*, «riscontriamo in questa società gli aspetti dello sviluppo sociale di diversi livelli, aspetti d'una tale vitalità e forza che...». Il commento è che, se non ci fosse *wa-llatī*, la relativa si potrebbe riferire a *marāḥiluhu*. *Ibid.*

Se observará que los adjetivos que califican a un mismo sustantivo, al igual que sustantivos en aposición, no suelen unirse con *wa*, a menos que se quiera poner de relieve la simultaneidad de cualidades que no suelen coincidir en el mismo calificado¹².

Gli unici due esempi, citati alla pagina precedente, sono però «*rağulun karīmun ḥasanun* “un hombre generoso [y] bueno”», e «*ar-rağulu l-karīmu l-ḥasanu* “el hombre generoso [y] bueno”»: manca quindi un’emplificazione della parte eccezionale dell’asserzione.

La monografia di Erhard Kahle sulla sintassi dell’aggettivo, limitata a quel discutibile concetto cronologico di «*vorklassisches Arabisch*» introdotto da W. Fischer¹³, tratta del fenomeno (che denomina «*coordinazione sindetica e asindetica*») in maniera esclusivamente formale, senza riferimenti semantici. Dopo la premessa

Im v[or]k[lassischen] A[rabisch] können einem Leitwort auch mehrere attributive Adjektive koordinativ zugeordnet werden. Die Koordination erfolgt entweder asyndetisch ohne eine koordinierende Partikel oder syndetisch mit der Koordinationspartikel /wa/.¹⁴

si passano in rassegna, con esempi: la «*asyndetische Koordination einfacher adjektivischer Attribute*», qualificata come la più frequente; il fenomeno, tipico della poesia, per cui in fine di emistichio a un aggettivo di schema *fā’ilun* ne segue uno di schema *fa’ilun*; la «*syndetische Koordination einfacher attributiver Adjektive*», qualificata come molto più rara; la «*asyndetische Koordination erweiterter attributiver Adjektive*», che viene descritta come l’unica riscontrabile (non si riscontra cioè l’esistenza di aggettivi attributi espansi coordinati sindeticamente); infine la «*Koordination von einfachen und erweiterten attributiven Adjektiven*», anch’essa secondo il Kahle soltanto asindetica, in cui s’osserva che l’ordine aggettivo espanso - aggettivo semplice è molto più frequente dell’ordine aggettivo semplice - aggettivo espanso¹⁵. Per quanto riguarda la «*coordinazione sindetica di aggettivi attributi semplici*», nella maggior parte degli esempi citati dal Kahle (che, si ribadisce, non fa alcun’osservazione circa il significato) il *wa* svolge una chiara funzione di marca distributiva¹⁶.

Due paragrafi dedicati espressamente alla «*coordinazione des adjectifs*» si trovano nella *Grammaire* del Nedjar, un lavoro di notevoli proporzioni che tenta (con risultati invero non sempre soddisfacenti¹⁷) di applicare il metodo del Martinet alla descrizione della lingua araba letteraria (non soltanto coranica, ad onta del titolo). All’interno del capitolo che tratta la classe degli aggettivi, il Nedjar introduce così l’argomento, riunendo come si vede in un solo discorso gli aggettivi tanto in funzione d’attributo quanto in quella di predicato o di predicatoide:

Les adjectifs, en emploi d’épithète, de prédicat ou de prédicatoïde, en relation simultanée avec un seul et même nominal ne sont pas en principe coordonnés par /wa/ “et”:

2,18/ ṣummun bukmun ‘umyun
“[Ils sont] sourds muets aveugles”

¹² Corriente *GA*, § 37, nota 2, p. 68.

¹³ Come si esprime sinteticamente il Kahle, con tale denominazione si indica «*eine Sprachstufe [...] die zeitlich vor der Normierung des Arabischen durch die Nationalgrammatiker - vor der Festlegung der Regeln für das klassische Arabisch - gelegen hat*». Kahle 1975, 1. Manfred Ullmann è spietatamente criticato, a mio parere con ragione, tale denominazione in Ullmann 1984, sostenendo che il termine «*arabo preclassico*» debba mantenersi solo nell’accezione precedente all’uso del Fischer: «*Vorklassisches Arabisch ist die Sprache der tamūdischen, lihyānitischen und ṣafā’itischen Inschriften, jene Sprache also, die man auch “proto-arabisch” nennt*». Ullmann 1984, 818.

¹⁴ Kahle 1975, § 2.7, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, §§ 2.8 - 2.12, pp. 20-26.

¹⁶ Si veda comunque qui la nota 82.

¹⁷ Un’analisi, breve ma accurata e obiettiva, dei difetti di questo lavoro, delle sue dilettevoli ingenuità, ma anche dei suoi meriti compilativi, in Anghelescu 1989.

Lorsque le locuteur veut insister sur le fait que toutes les qualités exprimées par les adjectifs en cascade sont bel et bien réunies - et donner ainsi plus d'énergie et de relief à l'expression, il coordonne tous les adjectifs par /wa/ "et"¹⁸.

I quattro esempi¹⁹, tratti tutti dal Corano, riguardano due passi (XVII, 97 e XXV, 73) in cui gli aggettivi, coordinati per asíndeto, sono in funzione di predicatoide; uno (III, 15-17) con aggettivi coordinati con *wa*, che sarebbe però meglio interpretare come trasferiti nella classe dei nomi²⁰; uno (II, 119) in cui i due aggettivi coordinati con *wa* (anch'essi però interpretabili come trasferiti nella classe dei nomi) svòlgono la funzione di predicatoide.

Nel paràgrafo seguente l'osservazione

Le coordonnant /wa/ est obligatoire entre deux adjectifs antithétiques

è seguita da tre esempi, anch'essi corànici. Il primo (LVII, 3) riguarda aggettivi trasferiti nella classe dei nomi in funzione di predicato; il secondo (LXVI, 5), l'único tra gli esempi del Nedjar che riguardi aggettivi in funzione d'attributo, presenta una serie di aggettivi coordinati per asíndeto tranne gli últimi due, antitètici, coordinati con *wa*²¹; il terzo (IX, 112) riguarda una serie di aggettivi trasferiti nella classe dei nomi in cui gli ultimi due, antitètici, sono coordinati per asíndeto. Il Nedjar riprende il discorso piú avanti, nel capitolo sulla classe dei coordinanti, ripetendo in breve quanto detto in precedenza e allegando tre degli esempi già presentati²².

Un notévole progresso nell'anàlisi sia del sintagma attributivo in generale sia del fenòmeno dell'asíndeto fra aggettivi (in àrabo, ovviamente) è dato dalla benemèrita òpera del Cantarino sulla sintassi della prosa àraba moderna²³, che cronologicamente si còlloca prima del lavoro del Nedjar. Grande mèrito del Cantarino è l'aver finalmente introdotto nella questione la considerazione della diversità di funzioni che l'aggettivo attributo può svòlgere, e che si pòssono raggruppare intorno ai due concetti fondamentali della restrizione e della descrizione²⁴. Restrittivo è l'attributo che definisce un sottoinsieme dell'insieme di entità definito dal nome-testa; descrittivo quello che aggiunge al nome-testa una valutazione soggettiva del parlante. Poco dopo aver richiamato questa distinzione²⁵, il Cantarino si òccupa del fenòmeno della pluralità degli aggettivi nel sintagma attributivo. La prima affermazione è

Two or more adjectives modifying the same noun will follow it in an asyndetical construction²⁶

seguita da sette esempi. In riferimento alla distinzione tra funzioni, all'osservazione

As to the order in which they appear when one adjective is determinative and the other qualitative, the one that determines follows the qualitative one, which only describes the noun²⁷

séguono diversi esempi, che saranno esaminati in séguito²⁸. Dopo una sezione che tratta della sequenza nome - sintagma preposizionale - aggettivo attributo (o comunque dell'inserzione di altri elementi fra

¹⁸ Nedjar, I, § 6.78, p. 468. Si ricorda che, nella terminología martinettiana, sono denominati «predicatoidi» i monemi subordinati di forma predicativa (i núclei delle «proposizioni subordinate»). Cfr. per es. Martinet 1980, 131.

¹⁹ *Ibid.*, 468-9.

²⁰ *Aṣ-ṣābirīna wa-ṣ-ṣādiqīna wa-l-qānitīna wa-l-munfiqīna wa-l-mustaḡfirīna bi-l-aṣḡāri* del vers. 17 equivale sintatticamente al *li-llaḡīna ttaqaw* del 15 e all'*allaḡīna yaqūlūna* del 16.

²¹ Si veda qui al rimando alla nota 83.

²² Nedjar, 2, § 10.63, p. 452.

²³ Cantarino *SMAP*.

²⁴ Uso la terminología di Serianni 1988. Il Cantarino usa i termini *restrictive (determinative) ~ non-restrictive (qualitative)*.

²⁵ Cantarino *SMAP*, II, § 62, pp. 47-8.

²⁶ *Ibid.*, § 63 B, p. 50.

²⁷ *Ibid.*, § 63 C, pp. 50-1.

nome e attributo), si viene a parlare della *síndesi* fra attributi. Il commento, anch'esso seguito da alcuni esempi, è

When a dual or plural noun is followed by two or more adjectives in syndetical construction, the adjectives may modify the noun distributively. In such a case the adjectives may agree only in gender but not in number²⁹.

In nota si aggiunge l'osservazione

Note, that, if required by the meaning, it is possible to combine the syndetical and the asyndetical constructions of the adjectives [...]

per la quale si richiama l'esempio nel testo *hādihi l-‘ašabiyyātu t-talātu t-turkiyyatu wa-l-fārisiyyatu wa-l-‘arabiyyatu* («those three nationalisms, the Turkish, the Persian, and the Arabic»; ove però *talāt*, come numerale, non può essere equiparato agli altri aggettivi), e si cita un esempio apposito, *ibtada‘ati n-nahđatu l-adabiyyatu wa-l-fikriyyatu l-ħaqīqatu* («The true cultural and intellectual renaissance began»)³⁰.

Sull'asíndeto fra aggettivi il Cantarino ritorna nella sezione *Word union*, al paragrafo 185, *Asyndetical union*³¹. La prima osservazione (ove del resto si rimanda alla sezione or ora esaminata) è

In Arabic, two or more adjectives may modify a substantive predicatively or attributively, usually without any connecting particle³²

cui seguono esempi nuovi, non ripresi dalla sezione precedente. A questo punto si trova l'unico esempio nel libro di due aggettivi attributi d'un nome singolare coordinati con *wa*:

Sometimes, however, the adjectives are connected by the coordinating conjunction *wa* [...]: *anti sayyidatun ġamīlatun wa-ġaniyyatun!* You are a beautiful and rich woman! [da Naġīb Maħfūz, *Zuqāq al-midaqq*]. Such union could be understood as a way to emphasize the adjectival attribution: “You are a woman both beautiful and rich”³³.

Dopo un riferimento alla *síndesi* e all'asíndeto fra aggettivi in funzione di predicatoidi, il Cantarino esemplifica l'uso di *wa* come marca distributiva fra attributi di nomi plurali o collettivi (due esempi significativi: non distributivo [...] *ašwātun uhrā qašīratun ġalīzatun muħtaniqatun mutaqaṭṭi‘atun* «[...] other short, strangled, and jerky voices»; distributivo *al-ħađārātu l-fir‘awniyyatu wa-l-ašūriyyatu wa-l-aġriqīyyatu* «the Pharaonic, the Assyrian, and the Greek civilizations»)³⁴. L'osservazione finale riguarda l'asíndeto fra aggettivi antonímici in funzione d'attributo o di predicatoide («[...] they either express an incomplete modification (“partly”), have an alternate meaning (“now... now”), or have to be understood as applied to different aspects (“both”)³⁵).

Della pluralità di attributi nel sintagma nominale si occupa anche un'apposita monografia pubblicata nel 1991 da Elżbieta Górska³⁶. Al principio del primo capitolo, tuttavia, l'autrice, dopo aver citato un sintagma in cui due attributi coordinati sindeticamente hanno funzione distributiva, lo commenta con una

²⁸ Si veda qui ai rimandi dalla nota 52 alla 54.

²⁹ *Ibid.*, § 63 E, pp. 52-3.

³⁰ Si veda qui al rimando alla nota 81.

³¹ *Ibid.*, 489-494.

³² *Ibid.*, 489.

³³ *Ibid.*, 490.

³⁴ *Ibid.*, 491-2.

³⁵ *Ibid.*, 492.

³⁶ Górska 1991.

generalizzazione inesatta, sulla quale si basa per giustificare l'esclusione delle sequenze síndetiche dalla sua ricerca:

It follows from this that adjectives disjointed by a conjunction are to be considered the attributes of the separate heads. Continuing the present work, I will discuss asyndetical constructions exclusively³⁷.

Alcuni punti di questo lavoro saranno comunque discussi o utilizzati in séguito.

Da quanto finora raccolto, non si potrà non osservare che, per quanto riguarda la particolare questione del vero valore della differenza fra síndesi e asíndeto fra aggettivi attributi, i testi citati non dicono molto, e molto di quel che dicono è contraddittorio. L'affermazione della Veccia Vaglieri, detta com'è detta, non solo è assai vaga, ma si scontra con la frequente presenza di sequenze asindetiche di attributi antonímici. La spiegazione del Reckendorf nei *Verhältnisse* non rende ragione né della síndesi fra attributi che rappresentano qualificazioni dello stesso referente, né dell'asíndeto fra attributi antonímici; per quanto riguarda il Corriente, l'assenza di esemplificazione limita molto il valore della sua osservazione. Il Nedjar, quando attribuisce alla síndesi la funzione di dare «plus d'énergie et de relief à l'expression», non cita esempi con aggettivi attributi; anch'egli, inoltre, afferma apoditticamente la necessità della síndesi fra «adjectifs antithétiques», smentita dal frequente uso dell'asíndeto fra attributi antonímici. Anche nell'único esempio di attributi d'un nome singolare coordinati síndeticamente citato dal Cantarino la funzione «to emphasize the adjectival attribution» è ipotizzata dall'autore in maniera piuttosto dubitativa. L'único punto fermo sembra essere la constatazione dell'uso del wa fra attributi con valore distributivo, cosa che tuttavia non spiega la sua presenza fra attributi privi di questo valore.

Che la questione non sia puramente descrittiva mi sembra evidente: il traduttore, per esempio, dovrebbe sapere se *anti sayyidatun ġamīlatun wa-ġaniyyatun* vada tradotto semplicemente con «tu sei una signora bella e ricca», oppure con «tu sei una signora bella, e ricca», o addirittura con «tu sei una signora bella, e pure ricca». Come del resto è anche in vista dell'attività traduttiva che va tenuto in considerazione il richiamo del Cantarino alla diversità di funzioni dell'aggettivo attributo, e tanto più quando si traduca in italiano: si sa che per l'attributo descrittivo è típica in italiano la posizione prenominali, mentre quello restrittivo è di regola in posizione postnominale³⁸. Tradurre *awrāqu l-ašġāri l-muṣfarratu*³⁹ con «le foglie gialle degli àlberi» è ben diverso che tradurlo «le gialle foglie degli àlberi».

Per tentare di risolvere il problema, è necessario a mio avviso esaminare i fenomeni della síndesi e dell'asíndeto fra attributi alla luce della fondamentale distinzione fra i tipi di espansione⁴⁰: quello per coordinazione e quello per determinazione (o subordinazione). Si à coordinazione quando si fanno «comparire, in uno stesso enunciato e negli stessi rapporti col resto di questo enunciato, due segmenti

³⁷ *Ibid.*, 12.

³⁸ S'intende per gli aggettivi tradizionalmente denominati «qualificativi». Gli aggettivi cosiddetti «determinativi» (numerali, deítici, anafòrici ecc.) e gli «avverbiali» ànno un diverso comportamento sintattico. Di norma prenominali, ma spesso restrittivi, sono anche i cosiddetti «intensificatori» (per es. grande~piccolo, forte~debole, buono~cattivo e bello~brutto, giovane~vecchio). Spesso questi «intensificatori» costituiscono col loro determinato delle unità piú o meno lessicalizzate, fino ad assumere il grado di sintema (si va da «grande amico», con possibilità di gradazione («grandissimo amico»), a «corto circuito», sintema perfetto). Cfr. Alisova 1967, spec. 259-264. Si vedano qui le note 44 e 46. In posizione postnominale ma con funzione descrittiva possono stare anche parecchi aggettivi non derivati e non relativi, cui si vuole attribuire un particolare «rilievo semantico» (Alisova 1967, 265: fra i molti esempi cito «salí quasi di corsa la scala stretta e ripida», e «figlio mio bello», quest'último con un intensificatore). Possono essere postnominali anche aggettivi derivati con funzione descrittiva rispetto al sintagma nominale precedente, ma allora debbono essere preceduti da una pausa, in quello che la Alisova (265) chiama «costrutto semipredicativo». Cfr. sintagmi quali «l'identità, latina e cattolica, dell'Italia» (diverso da «l'identità latina e cattolica dell'Italia», in cui gli attributi coordinati sono restrittivi), e «l'identità italiana, latina e cattolica», in cui i due attributi coordinati, che potrebbero determinare la testa nominale in modo restrittivo, determinano invece descrittivamente il sintagma attributivo precedente.

³⁹ Cantarino *SMAP*, II, 49 (da Ġibrān).

⁴⁰ In senso martiniano: «tout élément ajouté à un énoncé qui ne modifie pas les rapports mutuels et la fonction des éléments préexistants». Martinet 1980, 128.

linguistici con funzione o statuto identici»⁴¹; determinazione quando un monema deve la sua comparsa potenziale o la sua presenza effettiva a un altro monema⁴². Il sintagma attributivo è costituito da una testa (il determinato), e da uno o più modificatori (il determinante, o i determinanti). Qual è, all'interno di tale sintagma, la funzione della sindesi e dell'asindeto? Se prendiamo in esame il sintagma attributivo italiano, valgono le seguenti osservazioni.

Per indicare la relazione di determinazione fra testa e modificatore si usa l'asindeto. Esempi⁴³ con attributi restrittivi: *vorrei vedere la mostra fotografica*; *ho mangiato le mele marce*; con attributi descrittivi: *la buia notte lo spaventa*; *lo guardò con paterna dolcezza*. Un sintagma attributivo con attributo restrittivo può però costituire a sua volta una testa d'un altro sintagma attributivo. Se in esso l'attributo è restrittivo si à una progressione di restrittività. Esempi: *ha fatto degli errori grammaticali stupidi*; *vorrei un vestito rosso leggero*; *vorrei un vestito leggero rosso*; *c'era anche un ingegnere elettronico giapponese bravissimo*. La differenza fra il secondo esempio e il terzo sta nel fatto che nel secondo il primo sottoinsieme individuato è «vestiti rossi», e all'interno di esso s'individua un esemplare che sia leggero; nel terzo si vuole un esemplare rosso del sottoinsieme «vestiti leggeri». Nell'ultimo esempio s'individua un esemplare (*bravissimo*) del sottoinsieme *giapponesi* del sottoinsieme *elettronici* dell'insieme *ingegneri*. Lo stesso fenomeno si può avere anche quando il sintagma attributivo determinato da un altro attributo è costituito da un aggettivo prenominali del gruppo degli intensificatori: «bella ragazza bionda» (con l'ultimo attributo restrittivo), «piccolo grande amore» (il titolo d'una canzone di qualche anno fa, in cui l'autore qualificava come «piccolo» un «grande amore»). Sarà bene precisare che, nel caso di compresenza di attributi prenominali e postnominali, è spesso il contesto o il tipo di aggettivi usati che stabilisce quale attributo appartenga al sintagma attributivo più ristretto: nel caso di «bella ragazza bionda», in cui «bella» è un intensificatore, è «bionda» che determina il sintagma «bella ragazza»; nel caso *è ricevuto dei meravigliosi fiori bianchi* (senza pausa tra *fiori* e *bianchi*), è l'attributo *meravigliosi* che determina descrittivamente il sintagma *fiori bianchi*⁴⁴.

Per indicare coordinazione aggiuntiva fra attributi, in italiano si usa o il coordinante *e* o la pausa (indicata graficamente dalla virgola). Esempi di coordinazione fra attributi descrittivi: *ho visto le alte e bianche scogliere*; *adoro le lunghe, calde giornate di luglio*; *sono trascorsi solamente dieci piccoli, minuscoli, sottili, delicati e appuntiti minuti*⁴⁵. Fra attributi restrittivi: *ho comprato delle fragole piccole e dolci* (in cui la coordinazione definisce uno stesso sottoinsieme di fragole, contemporaneamente piccole e dolci); *io prendo i bambini francesi e spagnoli* (in cui la coordinazione à valore distributivo, perché gli attributi definiscono sottoinsiemi diversi). In italiano fra attributi prenominali di tipo «qualificativo» («intensificatori» a parte) c'è di norma soltanto coordinazione⁴⁶, mentre fra attributi postnominali ci può essere, come s'è visto, tanto coordinazione quanto determinazione.

⁴¹ Martinet 1988, 104.

⁴² Cfr. *ibid.*, 132.

⁴³ In questo e nel seguente paragrafo tutti gli esempi italiani in corsivo sono tratti, quando non diversamente indicato, da *GGIC*, I, cap. 8. Quelli fra virgolette sono miei.

⁴⁴ Com'è noto, la punteggiatura riesce a riprodurre soltanto approssimativamente le variazioni del contorno intonativo. In *GGIC*, I, 309 abbiamo la generalizzazione «[...] quando sono presenti aggettivi sia appositivi che restrittivi, i primi definiscono proprietà del sintagma nominale ristretto». Gli esempi addotti sono *un bel ragazzo simpatico* e *un simpatico ragazzo bello*, in cui l'attributo prenominali è detto specificare una proprietà dell'individuo identificato dal sintagma seguente. Soprattutto per il primo esempio, mi pare indubbio il contrario: è «bel ragazzo», sintagma parzialmente lessicalizzato con attributo intensificatore, a essere determinato da «simpatico».

⁴⁵ L'ultimo esempio in *GGIC*, I, 236.

⁴⁶ Cfr. per es. *GGIC*, I, 437: «Due SA [sintagmi aggettivali, nella terminologia generativistica] prenominali, avendo funzione appositiva, possono essere solo coordinati». Affermazione un po' troppo assoluta, però: come non si tien conto dei «determinativi» (deittici, anaforici, dimostrativi, numerali ecc.), si dimenticano gli «avverbiali», pure trattati dal Renzi in precedenza (*GGIC* 306-7; si veda un esempio del Cinque: «la probabile goffa reazione immediata alla tua lettera», Cinque 1995, 294), e i cosiddetti «intensificatori». Cfr. Alisova 1967, spec. 259-264. Che ci possa essere determinazione anche fra attributi prenominali è dimostrato dall'esempio, citato nel testo, «piccolo grande amore».

Ora, quali sono (anche in base agli esempi che abbiamo visto finora) le caratteristiche del sintagma attributivo àrabo che lo differenziano da quello italiano? In primo luogo, la posizione: l'attributo non può mai essere prenominalmente⁴⁷. In secondo luogo, la coordinazione fra attributi di uno stesso sintagma nominale (caso particolare del fenomeno più generale che riguarda la coordinazione fra aggettivi) avviene di solito asindeticamente, tranne quando gli attributi abbiano valore distributivo. Ma un'altra caratteristica è invece comune: anche in àrabo per indicare la relazione di determinazione si usa l'asíndeto. E questo non soltanto, ovviamente, fra testa nominale semplice e modificatore (*al-luġatu l-'arabiyyatu* «la lingua àraba»; *al-adabu l-qadīmu* «la letteratura antica»⁴⁸), ma anche quando un sintagma attributivo sia a sua volta determinato da un altro, o altri attributi. Alcuni esempi: *dālika l-aṣlu l-fanniyyu l-'āmmu* «quel principio artistico generale» (nel sottoinsieme «principii artistici» ce n'è uno generale); *ar-ra'yu l-'āmmu l-miṣriyyu* «l'opinione pubblica egiziana»⁴⁹ (in cui il primo sintagma attributivo è addirittura lessicalizzato, costituendo un sintema); *kutubu l-adabi l-'arabiyyi l-qadīmi* «i libri di letteratura àraba antica»⁵⁰.

Qui sta, a mio parere, il nocciolo della questione. Rispetto per esempio all'italiano, l'àrabo può dare origine a sintagmi attributivi ambigui per quanto riguarda le funzioni restrittiva o descrittiva (solo il contesto ci potrà dire, e magari non sempre, se tradurre *al-baytu al-abyaḍu* con «la casa bianca» o «la bianca casa»); ma, cosa ancor più importante, sintagmi attributivi ambigui si potranno avere anche per quanto riguarda l'opposizione determinazione ~ coordinazione. Dal momento che in àrabo l'asíndeto è, tranne che fra attributi distributivi, indice tanto di coordinazione quanto di determinazione, solo il contesto potrà (quando potrà) permettere di disambiguare sintagmi quali *fatātun ġamīlatun dakiyyatun* («una bella ragazza intelligente»: sintagma attributivo con attributo intensificatore + attributo restrittivo; «una ragazza bella e intelligente»: attributi restrittivi coordinati; «una bella e intelligente ragazza»: attributi descrittivi coordinati). Nel caso di più attributi in sequenza asindetica una certa indicazione sulle funzioni la potrà dare l'ordine reciproco, argomento sul quale esiste una vastissima bibliografia, anche se orientata in prevalenza in senso semantico⁵¹. È in fondo ciò che suggerisce il Cantarino: mentre però, come s'è già detto, più che opportuno risulta il suo richiamo generale a tener conto delle due possibili funzioni, assai discutibile appare la sua valutazione dei dati proprio in vista di quest'aspetto particolare. La già citata asserzione «when one adjective is determinative and the other qualitative, the one that determines follows the qualitative one, which only describes the noun» si appoggia a esempi nient'affatto appropriati⁵². Nel primo troviamo il sintagma *ḥaṭarun 'aẓīmun āḥaru* («another important role»), in cui (a parte il fatto che *'aẓīm* potrebbe essere restrittivo: la fonte è Ṭaha Ḥusayn, *al-Ayyām*: il

⁴⁷ Se l'aggettivo è prenominalmente non si può più parlare di attributo: l'aggettivo si trasferisce nella classe dei nomi, è sempre al maschile singolare, e il sintagma sarà genitivale, di tipo pseudo-partitivo (*ladīdu ṭ-ṭa'āmi*, «il delizioso cibo»), *fī qadīmi t-tawārīhi* «nelle antiche crònache»). Gli esempi in Cantarino *SMAP*, II, 108, e Fassi Fehri 1998, 16). Vero partitivo dovrà invece ravvisarsi in tipi sintagmatici con testa e modificatore plurali, quali *ġarā'ibu t-taqālīdi* «usanze strane» e *kabīrātu l-ḥawātīni* «le gran dame»). Gli esempi in Cantarino *SMAP*, II, 109.

⁴⁸ Cantarino *SMAP*, II, 49.

⁴⁹ Questo e il precedente *ibid.*, II, 51.

⁵⁰ *Ibid.*, II, 490.

⁵¹ Cfr. per esempio (con la bibliografia ivi citata) Hetzron 1978 (*passim*), Cinque 1995 (spec. 298-305). A mio modesto parere bisognerebbe però badare a non generalizzare troppo serializzazioni basate unicamente su sottoclassi semantiche. Per esempio, in *GGIC*, I, 427, si dichiara accettabile il sintagma *dei bambini peruviani simpatici* e inaccettabile *dei bambini simpatici peruviani*. Se immaginiamo però un contesto di questo genere: (Primo interlocutore:) «Non esistono bambini simpatici!». (Secondo interlocutore:) «Beh, io ho conosciuto dei bambini simpatici peruviani!», il sintagma diventa pienamente accettabile. Che in quest'ultimo esempio ci sia ciò che Hetzron (1978, 172-173) chiama «emphasis» si può sostenere a livello semantico, come un'alterazione dell'ordine statisticamente più probabile dal punto di vista delle categorie nozionali. Non penso invece si possa parlare di marcatezza pragmatica (in senso pragheso): tra *ho conosciuto dei bambini peruviani simpatici* e *ho conosciuto dei bambini simpatici peruviani* non c'è differenza di marcatezza, ma unicamente di culmine rematico. Anche i «hierarchical prominence restrictions» citati dal Fassi Fehri (1998, 5-6) risultano, in contesti diversi, non così cogenti: *al-kitābu l-aḥḍaru ṣ-ṣaġīru* potrebbe alternare con *al-kitābu ṣ-ṣaġīru al-aḥḍaru* ove si volesse individuare un esemplare «verde» del sottoinsieme «libri piccoli»; così *šāyun šīniyyun aḥḍaru ġayyidun* potrebbe diventare *šāyun aḥḍaru šīniyyun ġayyidun* ove si volesse individuare la varietà «cinese» del «tè verde».

⁵² Cantarino *SMAP*, II, 50-51. Critiche analoghe al modo in cui il Cantarino interpreta questi esempi sono svolte in Górska 1991, 45-46.

Rizzitano traduce «un'altra funzione di primo piano»⁵³; poco prima compare un altro *ḥaṭarun* 'aẓīmun, reso dal Rizzitano con «un prestigio rilevante») la qualità di anafòrico pone *āḥar* in una situazione particolare. Il secondo esempio è *'alā waġhin 'ilmīyyin ṣaḥīhin* («in a truly scientific way»). Chiaramente la traduzione migliore in italiano sarebbe «in modo autenticamente scientifico»; la congruenza dell'esempio con l'assunto è comunque nulla, perché o *ṣaḥīh* è da considerarsi descrittivo, e allora segue l'attributo indubbiamente restrittivo *'ilmī*, o è da considerarsi restrittivo, e allora si à progressione di restrittività. Nel terzo esempio, *fī l-'aṣri l-'abbāsiyyi l-awwali* («during the first 'Abbasid period») si à chiaramente progressione di restrittività. Nel quarto, *fī l-ayyāmi l-ḥamsati l-aḥīrati* («in the last five days»), il numerale *ḥamsah* non si può certo definire «aggettivo descrittivo». Il quinto contiene il sintagma *dālīka l-aṣlu l-fanniyyu l-'āmmu* («this general artistic principle»), che ò già usato proprio per esemplificare una progressione di restrittività, esattamente come il sesto esempio, *ar-ra'yu l-'āmmu l-miṣriyyu*, in cui un attributo restrittivo detèrmina un sintema. Il Cantarino pone espressamente quest'último esempio a confronto con quello successivo, *fī samā'i l-ḥayāti l-miṣriyyati l-'āmmati* («in the firmament of Egyptian public life»). Anche qui, tuttavia, mi sembra indubbio che si tratti d'una progressione di restrittività; non mi è possibile consultare il testo originale per esaminare il contesto, ma mi pare evidente che lo scrittore abbia pensato prima alla «vita egiziana», e abbia poi circoscritto il concetto con «pública». I tre esempi che séguono presentano ciascuno due attributi denominali, tutti restrittivi. Gli ultimi due riguardano i dimostrativi: commentando il primo, *bi-'aynayya ḥāṭayni l-ḥāṭi'atayni* «with these sinful eyes of mine», lo stesso Cantarino, in contraddizione con la propria affermazione precedente, osserva: «Since the demonstrative pronouns in an adjectival function always have a determinative character, they will precede qualitative adjectives». A propòsito del secondo, *fī ṭawrihi t-tālīti ḥādā* «in this third phase of his», l'osservazione è che il dimostrativo «may follow determinative adjectives»⁵⁴.

È chiaro che sulla questione dell'ordine reciproco fra attributi descrittivi e restrittivi (o fra questi due gruppi e altri determinanti) potrebbe fare sufficiente chiarezza soltanto un'indagine sistemática che prenda in considerazione un *corpus* abbastanza ampio di testi (fra cui traduzioni àrabe di òpere italiane), con un'attenzione al contesto maggiore di quella prestata dal Cantarino. Un ragguardevole *corpus* di sintagmi è stato esaminato anche dalla Górska⁵⁵, ma purtroppo neppure in questo lavoro è stata, almeno a mio parere, prestata un'adeguata attenzione al contesto piú ampio in cui i sintagmi presentati si trovano. Per quanto riguarda la compresenza di aggettivi «qualificativi» e di dimostrativi nel sintagma nominale, per esempio, la Górska non condivide l'interpretazione del Cantarino, appoggiandosi soprattutto sul sintagma, da lei citato, *ṣakluhā l-ġadīdu ḥādā*, che traduce «this new shape of hers». Dalla sua analisi⁵⁶ (che non mi pare chiarissima, e che non riporto per brevità, dato che non è questo l'argomento principale di queste righe) si trae però l'impressione che interpreti *al-ġadīd* come attributo restrittivo: in tal caso l'analisi del Cantarino rimarrebbe válida: *fī baytiḥā dāka ṣ-ṣaġīri* si potrebbe rendere con «in quella sua piccola casa», e *ṣakluhā l-ġadīdu ḥādā* con «questa sua forma nuova». La conoscenza del contesto, forse, avrebbe contribuito a far piú luce sulla questione. Anche per quanto riguarda l'ordine reciproco fra attributi restrittivi e descrittivi, i pochi esempi nuovi trovati dalla Górska non chiariscono molto, privi come sono del loro contesto. A questo propòsito, in una ràpida ricerca che ò provvisoriamente effettuato su Internet, ò rintracciato i seguenti esempi, che ritengo univocamente interpretabili anche senza tener conto del contesto: *laysat bi-ḥāġatin ilā ḥādā l-huġūmi ṣ-ṣaḥyūniyyi l-'anīfi* «non à bisogno di questo feroce attacco sionistico»⁵⁷; *amāma l-huġūmi l-amrikiyyi l-kāsihi* «di fronte allo schiacciante attacco americano»⁵⁸; *inna l-huġūma ṣ-ṣaḥyūniyya l-ġādīra* «il proditorio attacco

⁵³ *Giorni*, 134.

⁵⁴ Stesse considerazioni sono svolte dal Cantarino poco prima (II, 45), con due ulteriori esempi: *fī baytiḥā dāka ṣ-ṣaġīri* «in that small house of hers» e *qul li-ṣadīqika ḥādā l-ḥabīti* «Tell this malicious friend of yours...». Si veda qui di séguito.

⁵⁵ Cfr. Górska 1991, 19.

⁵⁶ Górska 1991, 36-37 e 45.

⁵⁷ Cfr. <http://www.true-islam.net/megala/docs/general/index.php?ch=newhit&subjectid=2544&subcategoryid=217&categoryid=26>.

⁵⁸ Nabil Zakī, <http://www.sis.gov.eg/online/note/ahtml/an220323d.htm>.

sionistico»⁵⁹; *al-huġūmu š-šahyūniyyu l-iġrāmiyyu didda š-ša'bi l-filasṭīniyyi* «il criminale attacco sionistico contro il pòpolo palestinese»⁶⁰. In tutte queste sequenze si può notare che l'attributo indubbiamente (a mio parere) descrittivo segue quello restrittivo di provenienza. Un esame approfondito condotto sui testi dovrebbe comunque anche tentare di verificare, per quanto riguarda l'indagine contrastiva àrabo-italiano, la fondatezza delle ipòtesi circa l'universalità (sia pur «débole»⁶¹) dell'ordine reciproco degli aggettivi basato sulla classificazione semantica⁶², e di chiarire se e come possa attuarsi fra le due lingue il fenomeno, spesso osservato, per cui in lingue con attributo necessariamente prenominalmente l'ordine degli attributi risulta speculare rispetto ad altre lingue con attributo necessariamente postnominale⁶³.

Per quanto riguarda l'opposizione determinazione ~ coordinazione nella funzione dell'asíndeto fra attributi, per risolvere le ambiguità un traduttore dovrebbe prestare molta attenzione tanto al significato dei componenti del sintagma quanto al contesto in cui il sintagma stesso si trova. Spesso, però, la disambiguazione non è facile, e la traduzione sarà il risultato d'una scelta fra possibilità altrettanto plausibili. Il sintagma corànico citato dal Fischer *'aduwwun muḍillun mubīnun* (XXVIII, 15), per esempio, viene spesso tradotto presupponendo una coordinazione fra i due attributi⁶⁴: «a seducing and an open enemy» (Sale)⁶⁵; «un ennemi captieux et déclaré» (Blachère)⁶⁶; «an open, misleading foe» (Khatib)⁶⁷. Vedendo invece in *mubīn* un attributo che determina il sintagma attributivo precedente, la traduzione dovrebbe essere «un nemico ingannatore manifesto», o, meglio, «un nemico che manifestamente induce in errore». Seguono quest'interpretazione, per esempio, il Kasimirski («un ennemi qui évidemment nous égare»⁶⁸), e Abdullah Yusuf Ali («An enemy that manifestly misleads»⁶⁹). Sarà interessante notare che il *Tafsīr al-Ġalālayn* sembra avallare proprio quest'interpretazione: «“innahu ‘aduwwun” li-bni Ādama “muḍillun” lahu “mubīnun” bayyinu l-iḍlāli». Possiamo addurre altri esempi citando qualche brano tratto dai primi due libri degli *Ayyām* di Ṭaha Ḥusayn.

1. [...] *'ālamun* [...] *ta'muruhu kā'ināṭun ġarībatun muḥṭalifatun lā takādu tuḥṣā* (*Ayyām*, I, 12-13). Il Rizzitano traduce, abbreviando un po', «un mondo popolato da esseri favolosi e innumerevoli» (*Giorni*, 43). Si potrebbe proporre però anche la traduzione «un mondo popolato da esseri strani⁷⁰ svariati e presso che innumerevoli», considerando *muḥṭalifah* e *lā takādu tuḥṣā* attributi coordinati (il secondo, ovviamente, costituito da una relativa) con funzione restrittiva rispetto al sintagma attributivo precedente, in cui l'attributo *ġarībah* a funzione altrettanto restrittiva.

2. [...] *bi-annahum fuṭirū min fīnatin naqīyyatin mumtāzatin* (*Ayyām*, I, 79). Rizzitano: «[...] che erano stati creati da un fango puro e speciale» (*Giorni*, 81). Vedendo fra due attributi non coordinazione, ma progressione di restrittività, si potrebbe tradurre «[...] da argilla pura di qualità superiore».

⁵⁹ Nūr ad-Dīn al-Atāsī, discorso del 5 giugno 1967,

http://www.moqatel.com/Mokatel/data/Wthack/Wthack/GeneralDocs5/AGeneralDocs256_13-1.htm.

⁶⁰ Cfr. <http://www.alshahid.com/18jomadaawal22/news/gc0z0h3i.htm>.

⁶¹ «Yet it is not a strong universal that must manifest itself everywhere». Hetzron 1978, 175.

⁶² Si veda qui la nota 51.

⁶³ Cfr. per es. Hetzron 1978, 171; Fassi Fehri 1998, *passim*; Cinque 1995, 302-303.

⁶⁴ Altri preferisce invece interpretare *muḍill* come trasferito nella classe dei nomi: «è un nemico e seduttore manifesto» (Bonelli); è un nemico, un seduttore manifesto (Bausani); un nemico e seduttore manifesto» (Moreno).

⁶⁵ Sale, 379.

⁶⁶ Blachère, 414.

⁶⁷ Khatib, 508.

⁶⁸ Kasimirski, 311.

⁶⁹ Yusuf Ali, 1005.

⁷⁰ Riterrei possibile (se non migliore) la traduzione «strani esseri». S'è visto che spesso, in italiano, è il sintagma attributivo formato da aggettivo anteposto + nome a essere determinato dagli aggettivi postnominali.

3. [...] *ilā araḳin*⁷¹ *muttaṣilin muḥīfin* (*Ayyām*, II, 40). Rizzitano: «[...] ad un'insonnia prolungata e piena di incubi» (*Giorni*, 156). La considerazione che l'insonnia possa essere *muḥīf* proprio perché *muttaṣil* porterebbe a tradurre «a una terribile insonnia continua».

4. [...] *wa-yamuddu dikrahu wa-tasbīḥahu maddan ṭawīlan ġarīban* (*Ayyām*, II, 41). Rizzitano: «con giaculatorie modulate su un ritmo strascicante e strano» (*Giorni*, 157). Vedendo invece negli attributi una progressione di restrittività (è *ġarīb* il *madd ṭawīl*) si avrebbe la traduzione «dilatava le sue giaculatorie allungandole in modo strano».

5. *Qāla* [...] *bi-ṣawtihi l-mākiri n-naḥīfi* (*Ayyām*, II, 155). Rizzitano: «[...] obietto con fare sornione e voce fioca» (*Giorni*, 243). Meglio, a parer mio, vedere qui il secondo attributo come determinante del sintagma attributivo precedente, e con funzione descrittiva: «con la sua èsile voce furbesca».

Ambiguità di questo genere potrebbero sussistere anche in sintagmi con attributi antonímici: gli esempi citati dal Cantarino⁷² (*al-ummu*) *kalimatun ṣaġīratun kabīratun* e *ġazīratun ṣaġīratun kabīratun* sono da lui resi rispettivamente con «(Mother) is a word both small and great» e «an island small and great at the same time». Purtroppo non è a disposizione le opere da cui sono tratti⁷³, ma penso che in ogni caso il traduttore dovrebbe pensare anche alla possibilità di traduzioni come «“Madre” è una grande piccola parola» e «una grande piccola isola»⁷⁴.

Riguardano il discorso sull'opposizione determinazione ~ coordinazione nella funzione dell'asindeto due esempi citati dalla Górska. Uno è *aš-ši'ru l-ġayyidu l-qadīmu*, da lei tradotto «good old poetry»⁷⁵. Secondo la studiosa polacca, il suo informatore madrelingua non è rilevato differenze semantiche fra tale sintagma e *aš-ši'ru l-qadīmu l-ġayyidu*. Perché ciò possa accadere, i due attributi dovrebbero essere coordinati: «fragole piccole e dolci» e «fragole dolci e piccole» sono sintagmi semanticamente equivalenti, mentre «fragole dolci piccole» non è lo stesso significato di «fragole piccole dolci». Ora, «good old X», in inglese, è lo stesso significato dell'italiano «buon vecchio X», in cui l'aggettivo «vecchio» determina il nome (X), e «buon» determina il sintagma attributivo «vecchio X»: X è «buono» perché è «vecchio», perché ci si è fatta l'abitudine e dà sicurezza. Anch'io mi sono rivolto a un madrelingua, ormai perfettamente bilingue (anche come competenza scritta)⁷⁶, e le sue informazioni sono state diverse da quelle dell'informatore della Górska: per lui *aš-ši'ru l-ġayyidu l-qadīmu* sarebbe meglio tradotto con «la buona poesia antica» (nel senso che s'individua quella «antica» fra la «buona poesia»), mentre «la buona vecchia poesia» richiederebbe la sequenza *aš-ši'ru l-qadīmu l-ġayyidu* (si noti, in quest'ultimo caso, la specularità delle due sequenze). Il secondo esempio è *aṭ-ṭabī'atu l-maġribiyyatu l-'arabiyyatu l-islāmiyyatu*, tradotto «Arabic, Islamic nature of Maghrib»⁷⁷. Dalla traduzione risulta che soltanto gli ultimi due attributi sono interpretati come coordinati (è usata la virgola), mentre tutti e due sono considerati determinanti del sintagma attributivo precedente (tradotto con un sintagma genitivale⁷⁸). L'analisi del sintagma svolta dalla Górska è però puramente semantica, volta a sottolineare la progressione di iperonimia: l'iperonimo *al-islāmiyyah* è come ipònimo *al-'arabiyyah*, ed entrambi hanno come ipònimo *al-maġribiyyah*. In realtà, la mancanza d'un contesto più ampio rende estremamente arduo risolvere le ambiguità presentate dal sintagma. All'interpretazione della Górska (la più probabile, forse, data la sua conoscenza del contesto) potrebbe corrispondere la traduzione italiana «l'indole marocchina, araba e islamica» (ovvero «l'indole marocchina, arabo-islamica»), con i due attributi coordinati in funzione descrittiva rispetto al sintagma attributivo

⁷¹ Nel testo 'RQY, errore di stampa.

⁷² Cantarino *SMAP*, II, 492. Si veda qui al rimando alla nota 35.

⁷³ Il primo esempio è tratto da Ḥalīl Ġibrān; il secondo dai *Mulūk al-'Arab* di Amīn ar-Rayḥānī.

⁷⁴ Sintagmi cioè del tipo «piccolo grande amore»: si veda qui la n. 46.

⁷⁵ Górska 1991, 19-20.

⁷⁶ Si tratta del Dott. Reḍā Ḥammād, egiziano, traduttore e interprete presso varie istituzioni governative e internazionali. Colgo l'occasione per ringraziarlo calorosamente.

⁷⁷ Górska 1991, 22-23.

⁷⁸ «In many instances, the first attribute is so closely connected with its head as to permit replacement of an adjective construction by a genitive construction». Górska 1991, 23.

precedente⁷⁹. Vi sono però altre due possibilità: 1. gli ultimi due attributi, coordinati, determinano restrittivamente il sintagma precedente («l'indole marocchina àrabo-islàmica», contrapposta, per esempio, a un'«indole marocchina» bèrbera e poco islàmica); 2. tutti e tre gli attributi coordinati («l'indole marocchina, àraba, islàmica», con progressione enfàtica di iperonimia).

Deviando per un attimo dall'oggetto principale del nostro discorso, che riguarda il sintagma attributivo, si potrà ricordare che un'attenta considerazione dell'opposizione coordinazione ~ determinazione potrà essere útile anche per una corretta valutazione dell'asíndeto fra aggettivi in funzione di predicato. Per esempio, nella frase citata dal Reckendorf⁸⁰ *kānat naṣrāniyyatan rūmiyyatan*, dal *Kāmil* di al-Mubarrad, e da lui resa «sic war eine Christin und Römerin», *rūmiyyah* si potrebbe interpretare come attributo di *naṣrāniyyah* (quest'ultimo trasferito nella classe dei nomi): «era una cristiana bizantina».

Rimane da chiarire la funzione del coordinante *wa* fra attributi coordinati. In base a quanto fin qui osservato, mi pare che, oltre alla funzione di marca distributiva, largamente attestata, si possa individuare nell'uso del *wa* una sola altra funzione, di carattere generale: quella di semplice disambiguazione, di marca coordinativa, per escludere esplicitamente la possibilità che un attributo venga interpretato come determinante del sintagma attributivo di cui fa parte l'attributo precedente. Ciò è soprattutto dimostrato, a parer mio, dai sintagmi in cui si è compresenza di determinazione e di coordinazione. Nella frase citata dal Cantarino *ibtada'ati n-nahḍatu l-adabiyyatu wa-l-fikriyyatu l-ḥaqīqatu*⁸¹, per esempio, gli attributi *adabiyyah* e *fikriyyah*, entrambi determinanti di *nahḍah*, sono coordinati sindeticamente proprio per marcare la differenza della funzione di *fikriyyah* da quella di *ḥaqīqah*, determinante di tutto il sintagma attributivo precedente («la vera rinascita letteraria e intellettuale»)⁸². Un altro esempio significativo, tratto da un documento ministeriale marocchino, è [...] *ḡāmi'atan munfatihatan wa-marṣadan li-t-taqaddumi l-kawniyyi l-'ilmiyyi wa-t-tiqniyyi*, «[...] un'università aperta e un osservatorio del progresso universale scientifico e tecnico» (*al-Miṭāq al-waṭanī li-t-tarbiyah wa-t-takwīn*, al-Mamlakah l-Maḡribiyyah, al-Laḡnah l-ḥāṣṣah bi-t-tarbiyah wa-t-takwīn, 2000, art. 10, p. 11), in cui i due attributi coordinati col *wa* determinano il sintagma attributivo *at-taqaddum al-kawnī*. Compresenza delle funzioni distributiva e disambiguante si è nell'esempio corànico citato dal Nedjar⁸³ (LXVI, 5) [...] *azwāḡan ḥayran minkunna muslimātin mu'minātin qānitātin tā'ibātin 'ābidātin sā'ihātin tayyibātin wa-abkārān*, in cui la coordinazione sindetica fra *tayyibāt* e *abkār* marca sia il loro valore distributivo sia la loro funzione di determinanti di tutto il sintagma precedente, in cui gli attributi sono coordinati per asíndeto (ottima a questo riguardo la traduzione del Moreno: «[...] mogli migliori di voi: buone musulmane, credenti, obbedienti, devote, pronte a viaggiare a fine religioso, siano esse ex-maritate o vergini»⁸⁴). Il fenomeno della coordinazione con *wa* fra attributi non «affini di significato» di cui parla la Vecchia Vaglieri, dovrebbe anch'esso riportarsi alla funzione più generale di disambiguazione, dal momento che la successione asindetica di attributi che si riferiscono ad ambiti semantici diversi sarebbe più facilmente intesa come determinazione: *waladun kabīrun ḡahūlun* suggerirebbe significati quali «grosso ragazzo ignorantissimo» (o «ragazzone ignorantissimo») oppure «ignorantissimo grosso ragazzo» (o «ignorantissimo ragazzino»)⁸⁵. Allo stesso modo, nell'esempio citato dal Cantarino *anti sayyidatun ḡamīlatun wa-ḡaniyyatun*, il *wa* eviterebbe significati quali «tu sei

⁷⁹ Si veda qui la nota 38.

⁸⁰ Reckendorf *SV*, 445. Si veda qui al rimando alla nota 4.

⁸¹ Si veda qui al rimando alla nota 30.

⁸² Compresenza di determinazione e coordinazione si potrebbe vedere anche nel segmento di Ṭarafah citato alla nota 5, *mina ṭ-ṭa'ni naṣṣāḡun muḥillun wa-muz'ifū*, in cui gli ultimi due attributi coordinati potrebbero considerarsi determinanti del sintagma attributivo ellittico <*ṭa'nun*> *naṣṣāḡun* («un colpire stridente che penetra e uccide fulmineo»). Siamo però in poesia, e le costrizioni metriche incidono alquanto sulla sintassi. Per la stessa ragione è poco significativo l'unico esempio di síndesi sicuramente non distributiva citato dal Kahle (24): *maṣrūbun yabābun wa-nāṣifū* «eine verlassene und ausgetrochneten Tränke» (da Aws ibn Ḥaḡar). Si veda qui la nota 16.

⁸³ Si veda qui al rimando alla nota 21.

⁸⁴ Moreno, 522.

⁸⁵ «Intervenendo in funzione di intensificatori della parte qualitativa di significato del sostantivo, gli aggettivi "grande, piccolo, buono, cattivo, bello, brutto" si presentano come equivalenti lessicali dei suffissi esprimenti l'apprezzamento soggettivo del parlante». Alisova 1967, 260.

una bella signora ricca», con «ricca» quale attributo restrittivo del sintagma in parte lessicalizzato «bella signora»⁸⁶.

ABBREVIAZIONI

- Alisova 1967 T. Alisova, *Studi di sintassi italiana*, in *Studi di Filologia italiana*, XXV, 1967, pp. 223-313.
- Angheliescu 1989 N. Angheliescu, rec. a Nedjar, in *Revue Roumaine de Linguistique*, XXXIV, 1989, 1, pp. 88-91.
- Ayyām* Ṭaha Ḥusayn, *al-Ayyām*, voll. I e II (il II nella 15a ed.), Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr, Cairo s.d.
- BG-D R. Blachère et M. Gaudefroy-Demombynes, *Grammaire de l'arabe classique*, III ed., Paris 1975.
- Blachère *Le Coran*, trad. [...] R. B., Paris 1980.
- Brockelmann AG C. Brockelmann, *Arabische Grammatik*, XVI ed. a cura di M. Fleischhammer, Leipzig 1965.
- Cantarino SMAP V. Cantarino, *Syntax of Modern Arabic Prose*, 3 voll., Bloomington/London 1974-5.
- Caspari-U C. P. Caspari, *Grammaire arabe*, trad. de la IV éd. Allemande et en partie remaniée par E. Uricoechea, Paris 1881.
- Cinque 1995 G. Cinque, *On the evidence for partial N-movement in the Romance DP*, in: Id., *Italian syntax and universal grammar*, Cambridge, 1995, pp. 287-309.
- Corriente GA F. Corriente, *Gramática árabe*, Barcelona, 1988.
- Fassi Fehri 1998 A. Fassi Fehri, *Arabic modifying adjectives and DP structures revisited*, in *Recherches Linguistiques (IERA)*, III, n. 2, 1998, pp. 1-78.
- Fischer GKA W. Fischer, *Grammatik des klassischen Arabisch*, Wiesbaden 1972.
- Fischer LASG W. Fischer, *Lehrgang für die arabische Schriftsprache der Gegenwart*, Bd II, Wiesbaden 1986.
- GGIC L. Renzi (a cura di -), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., 1991 (III ed.), 1991 e 1995.
- Giorni* Ṭaha Husein, *I giorni*, Traduzione e Introduzione di U. Rizzitano, Roma 1965.
- Górska 1991 E. Górska, *Multiattributive nominal phrases in modern written Arabic*, (Universitas Jagellonica. Acta Scientiarum Litterarumque MXXI, Schedae grammaticae, Fasc. CVIII), Kraków 1991.
- Hetzron 1978 R. Hetzron, *On the relative order of adjectives*, in: H. Seiler (ed.), *Language*

⁸⁶ In questa funzione disambiguante generale rientra ovviamente anche la funzione di disambiguazione di referenza citata alla nota 11.

Universals, Tübingen 1978, pp. 165-84.

- Kahle 1975 E. Kahle, *Studien zur Syntax des Adjektivs im vorklassischen Arabisch*, Erlangen 1975.
- Kasimirski *Le Koran*, trad. [...] par M. Kasimirski, Paris 1862.
- Khatib *The Bounteous Koran*, transl. M. M. Khatib, London 1986.
- Martinet 1980 A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris 1980.
- Martinet 1988 A. Martinet, *Sintassi generale*, Roma-Bari 1988 (trad. di *Syntaxe générale*, Paris 1985).
- Moreno *Il Corano*, a cura di M. M. Moreno, Torino 1967.
- Nedjar B. Nedjar, *Grammaire fonctionnelle de l'arabe du Coran*, 4 tomi, Karlsruhe 1988.
- Reckendorf AS H. Reckendorf, *Arabische Syntax*, Heidelberg 1921.
- Reckendorf SV H. Reckendorf, *Die Syntaktischen Verhältnisse des Arabischen*, Leiden 1895.
- Sale *The Koran*, transl. [...] by G. Sale, London s.d.
- Serianni 1988 L. Serianni (con la collaboraz. di A. Castelveccchi), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- Ullmann 1984 M. Ullmann, *Vorklassisches Arabisch*, in *Studi in onore di F. Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno* a cura di R. Traini, 2 voll., Roma 1984, II, 807-818.
- VV Laura Veccia Vaglieri, *Grammatica teorico-pratica della lingua araba*, Roma, I.P.O., 2 voll., 1959 (IV ed.) e 1961.
- W W. Wright, *A grammar of the Arabic language*, III. ed., 2 voll., Cambridge 1962.
- Yusuf Ali *The holy Kur-an*, Text, Translation and Commentary by Abdullah Yusuf Ali, s. d. né l.

RECENSIONI

Roger Scruton, *L'Occidente e gli altri. La globalizzazione e la minaccia terroristica*. Presentazione di Khaled Fouad Allam, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 124, euro 15.

Marcello Pera, Joseph Ratzinger, *Senza radici. Europa, relativismo, cristianesimo, islam*, Mondadori, Milano 2004, pp. 134, euro 7,70.

Se è vero che l'intelligenza consiste nella capacità di adattarsi alle circostanze e di rispondere adeguatamente agli stimoli, ne consegue che il nostro modo di reagire agli eventi è indice di quanto siamo dotati di tale facoltà. Riflettere sulle modalità con cui stiamo rispondendo al fenomeno del multiculturalismo risulta pertanto un test di estremo interesse, non tanto rispetto alla teorica e in fondo inconcludente questione relativa al valore delle diverse civiltà o a una loro presunta gerarchia, quanto circa la consapevolezza che abbiamo di noi stessi, dell'epoca che stiamo vivendo e del ruolo che in essa siamo chiamati a svolgere. L'Occidente, figlio della modernità, si trova fatalmente sbilanciato in avanti: questa caratteristica lo predispone ad evolvere rapidamente, ma lo espone anche al rischio di non avere il tempo di maturare i passi della sua stessa folle corsa. Il pericolo è dunque quello di affannarsi a mantenere un ritmo accelerato, senza troppo interrogarsi sulla direzione nella quale ci si sta muovendo. Salvo reagire emotivamente di quando in quando, lanciando allarmi tuttavia destinati ad essere presto risucchiati nel medesimo vortice. E' raro che qualcuno si prenda il lusso di ponderare in forma meditata e articolata questioni che, per la loro delicatezza e complessità, sfuggono ad analisi affrettate e superficiali. Tanto il saggio di Roger Scruton quanto le riflessioni di Marcello Pera e Joseph Ratzinger hanno quindi il merito di sollevare alcuni inquietanti interrogativi, strappandoci all'irresponsabile distrazione e alle comode illusioni nelle quali spesso ci culliamo. Il nostro benessere e l'ebbrezza che ci deriva dalla luccicante giostra sulla quale ci troviamo potrebbero risultare fattori anestetizzanti che ci impediscono di renderci conto delle sfide che stiamo vivendo. Non si tratterebbe soltanto di un moto circolare, apparentemente dinamico ma che ci lascia in sostanza sempre nello stesso punto, quanto addirittura di una forza centrifuga che ci allontana dal perno centrale per proiettarci in direzioni sconosciute, inconsapevoli e spensierate vittime di un processo che può risultarci fatale per la banale e drammatica ragione che non lo abbiamo scelto, ma semplicemente e passivamente subito. In questo quadro, il confronto con l'islam, si configura come un banco di prova,

un reagente in grado di svelarci probabilmente più qualcosa di noi stessi che non del nostro interlocutore. Mi pare che gli autori abbiano saputo resistere alla sottile tentazione di proporci l'immagine di un nemico di fronte al quale correre ai ripari. Convincerci che siamo dalla parte della ragione, per quanto rassicurante, potrebbe rappresentare l'inganno più insidioso, offrendoci il rifugio di una confortante autoreferenzialità. Cercare invece di dare ragione della nostra opacizzata identità, rintracciandone i percorsi e le radici, risulta senza dubbio più difficile, ma proprio per questo anche più utile. Operazione faticosa e disagiata, non certo priva di incognite e di possibili errori, ma comunque preferibile all'inerzia alla quale resteremmo altrimenti condannati, prigionieri di un gioco senza più regole che ci ha preso la mano.

(Paolo Branca)

Paola De Giorgis, *L'Intifadah palestinese. I diritti violati in Israele*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2002, pp. 200, 10,33 euro

“Il termine “intifadah” significa semplicemente “tremoto, scuotimento”; per associazione, significa anche “rivolta” in quanto “ci si scuote di dosso qualcosa”. Secondo alcuni, pare sia stato Yâsir Arafât il primo ad utilizzare tale termine generico per riferirsi agli eventi che stavano avvenendo nei territori occupati: ciò dimostra che i vertici dell'OLP considerano tale scoppio un ennesimo episodio di poca importanza e di breve durata”. Così inizia il secondo capitolo di questo interessante libro di Paola De Giorgis che scrive, nell'introduzione, di voler rendere omaggio al popolo palestinese, e specifica “della massa e non dei leader”.

La giovane autrice parte da un'analisi della questione Israele-Palestina. Poi prende in esame il periodo della “prima intifadah”, dal 1987 al 1990. Un capitolo molto consistente è dedicato alla violazione dei diritti umani. Un'ampia appendice consiste nella traduzione dall'arabo del testo di Arafât Higâzî sull'intifadah dal punto di vista sionista.

Il libro presenta testimonianze tradotte dall'arabo o riprese da testi inglesi e italiani, illustrando aspetti poco noti. E' un approccio semplice ma denso di significati. La violazione dei diritti umani emerge in tutti gli aspetti della vita quotidiana. “Gli artisti non possono dipingere o esporre opere in cui i quattro colori della bandiera palestinese siano usati contemporaneamente” (p. 57).

E' un testo asciutto. Molto curata la traslitterazione dall'arabo. I fatti, presentati senza enfasi pur nella loro tragicità, si snodano e parlano da soli sia che si tratti di materiale tratto dalla stampa israeliana sia da documenti ufficiali di varie entità palestinesi. I capitoli sono talora spezzati e vivacizzati da inserti e trafiletti attinenti ad appelli, volantini, interviste, trattati e convenzioni internazionali. E' un testo documentato, molto utile sia per la lettura sia per la consultazione, e che quindi potrebbe costituire un ottimo ausilio didattico nelle biblioteche scolastiche, e non solo in quelle.

(Mirella Galletti)

AA.VV., *Roma memoria e oblio*, Roma, Tiellemmedia Editore, 2001, pp. 335, ill., euro 78

Un libro intenso, con pagine talmente pregnanti che possono rasentare il sapere enciclopedico, un prisma con capitoli su aspetti diversi di Roma unico denominatore. L'Urbe racchiude tanti obli aperti su di sé e come in uno specchio si mostra e si interroga nei rapporti con l'altro.

La pubblicazione *Roma memoria e oblio* comprende sedici saggi (di Biancini, Borghi, Cherubini, Guidi, Parlato, Pavan, Peloso, Piemontese, Procaccia, Ravaglioli, Rech, Saci, Spotti, Trisoglio, Troncarelli) che presentano una serie di indagini di carattere pluridisciplinare sulla realtà pluri-etnica della Città eterna. Da oltre duemila anni crocevia di culture e di popoli, Roma è non solo geograficamente la città centrale del Mediterraneo. Congloba culture, nazionalità, fedi diverse.

Gli interventi più dichiaratamente mediterranei-orientalistici concernono "L'antica Persia veduta in Roma" di Angelo Michele Piemontese e "Gli ebrei di Roma" di Micaela Procaccia. Altri articoli esaminano il rapporto tra Roma e le altre popolazioni nell'antichità, immagini di Roma dal Medioevo al Quattrocento viste dal Nord Italia e dalla cultura straniera, i processi della curia del Campidoglio; sono presi in esame alcuni letterati quali Poggio Bracciolini, Ludovico Lazzarelli e Angelo Colocci, Antonio Vieira, Giuseppe Gioacchino Belli e Cola di Rienzo. Sono bozzetti molto stimolanti i saggi sull'astrologia come scienza al servizio del potere e quello con la dettagliata descrizione dei mestieri di strada e le strade dei mestieri.

La Persia è ben presente a Roma dall'antichità ai giorni nostri attraverso vicende, persone e vestigia. Piemontese, ordinario di "Lingua e letteratura persiana" alla Sapienza, conduce il lettore nei luoghi dove la presenza persiana è più vivida. Parte dal Pantheon e giunge fino alle Stanze di Raffaello e alla Cappella Sistina, incontrando figure di Magi, di sapienti, di Sibille e spazi segreti come i mithrei sotto la Chiesa di S. Clemente. In un dotto percorso disquisisce sul ritratto di Zoroastro presente nella "Scuola di Atene" di Raffaello. Scene di Alessandro il Grande nella conquista dell'Impero Persiano sono presenti alla villa Farnesina alla Lungara con due affreschi del Sodoma e a Castel S. Angelo. La Sibilla Persica, la prima delle dieci Sibille oracolanti secondo Terenzio Varrone Reatino e che aveva prescritto il vaticinio dell'avvento di Cristo da Maria Vergine, è presente tra l'altro nella Basilica di S. Maria Maggiore, nell'Appartamento Borgia in Vaticano, a S. Maria del Popolo, a S. Maria della Pace dipinta da Raffaello, alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Nelle catacombe di Priscilla, Balbina, Callisto, Domitilla, et alia sono rappresentati i Magi che in abiti parthici portano doni a Gesù Bambino.

La Persia determinò nel 161 a.C. l'arrivo per la prima volta a Roma di ambasciatori provenienti dalla Palestina che cercavano un contatto ufficiale con la nascente potenza romana contro il comune nemico rappresentato dagli eredi Seleucidi del dominio di Alessandro Magno. Procaccia sottolinea che già allora nell'Urbe era presente un piccolo insediamento di mercanti e schiavi liberati. Poi nel 70 d.C. Tito trasportò a Roma gli arredi sacri del Tempio di Gerusalemme distrutto e i prigionieri ebrei incatenati dopo la definitiva sottomissione della Giudea. Il suo trionfo si può vedere nei bassorilievi dell'Arco di Tito. Da allora una comunità ebraica è sempre esistita a Roma, il più antico insediamento ebraico in Occidente.

Gli ebrei romani sono legati "alla città da un rapporto più che bimillenario, che ha elaborato le proprie consuetudini, abitudini, usanze, sempre nel confronto e nella simbiosi con Roma, mai però dimenticando la propria identità. Il ricordo del triste passaggio degli schiavi ebrei incatenati al carro di Tito trionfatore, seguiti dagli oggetti più sacri del Tempio di Gerusalemme distrutto (come il famoso candelabro d'oro, simbolo dell'indipendenza ebraica e l'Arca con le tavole della Legge) si è perpetuato nella memoria degli ebrei romani: mai, da allora, hanno accettato di passare sotto quell'arco...

Solo nel maggio del 1948, quando - appena emersi dalla tragedia della Shoah - gli ebrei di Roma hanno appreso della fondazione dello Stato di Israele sono andati in corteo all'Arco di Tito e lo hanno attraversato in senso inverso rispetto al percorso del corteo trionfale del conquistatore di Gerusalemme, in un simbolico ritorno alla terra dei padri, da uomini liberi" (p. 84).

Divertente e fantasmagorico quadro che rimanda con la mente ai percorsi di vicoli e piazzette dell'Urbe è il saggio di Armando Ravaglioli su mestieri e strade. L'autore prende in esame la toponomastica, da cui emerge che nel centro storico i nomi riflettono i mestieri di un tempo e la società che si sviluppava intorno a quei mestieri. Compie una riflessione sulla loro articolazione e distribuzione nel tentativo di riportare la città a un livello di vivibilità come quello del passato. Rileva la mutata funzione dei luoghi pubblici dove il commercio si è stabilizzato e i piani terreni tendono oggi ad eliminare gli alloggi civili per riservarli all'installazione di stabilimenti di pubblico servizio (negozi, banche, laboratori artigianali). Nei tempi andati il commercio si esercitava in maniera deambulante, poi ha dovuto stabilizzarsi con l'espansione urbana in periferia e l'elevazione dell'altezza degli edifici. Questo micro-commercio ormai scomparso è tramandato dalle stampe. Roma "fu il luogo di più vasta produzione di stampe descrittive del paesaggio cittadino, dei suoi monumenti, delle cerimonie principali. Non poteva quindi essere trascurata la presentazione dei modesti protagonisti della strada allo stesso modo che venivano documentati i corteggi papali, i pellegrinaggi alle basiliche, i tornei principeschi" (p. 273). Produzione che era appannaggio di artisti ed imprenditori forestieri.

Il volume è impreziosito da una iconografia molto curata con ampie didascalie, da un vasto apparato di note e bibliografia alla fine di ogni contributo, ed è corredato da un'utile appendice sui luoghi della ricerca a Roma, con un breve profilo su origini e principali fondi di archivi e biblioteche statali e comunali romani.

(Mirella Galletti)

a cura di Franco Martignone, *Il Mediterraneo attraverso i secoli. Tomo I: Studi*, Genova, Name, 2002, pp. 200, 16 euro

Franco Martignone, *I Turchi e l'Europa nelle orazioni d'obbedienza ai Pontefici del secondo '400. Il Mediterraneo attraverso i secoli. Tomo II: Fonti.*, Genova, Name, 2002, pp. 178, 15 euro

Un'opera di vasto respiro, impossibile da descrivere se non analiticamente, con molteplici discipline intorno al Mediterraneo considerato come bacino di scontro-incontro-confronto di etnie, religioni, culture: la montagna, la pianura, la costa, il villaggio, le città di ieri e di oggi; l'arte come sintesi di tradizioni, la condizione della donna, i riti nuziali e le pratiche di parto nel mondo islamico; la memoria collettiva del passato nelle persistenze culturali interetniche; l'educazione come comprensione del diverso; fede e simboli nella costruzione ideologica dell'epopea crociata.

I numerosi autori di quest'opera appartengono a università italiane e maghrebine.

Particolarmente interessante la prima parte inerente il viaggio (pellegrinaggio, missionarismo, viaggio d'affari, emigrazione, nomadismo, transumanza) come occasione e stimolo per la ricerca dell'identità e per l'allargamento degli orizzonti fisici e culturali. Gabriella Airaldi tratteggia la figura del monaco della Chiesa d'Oriente Rabban Sauma nato a Pechino che visitò l'Italia e la Francia tra il 1287 e il 1288 come ambasciatore del khan Arghun, sovrano dell'Iran, per trattare con gli europei una alleanza. Abituato alle vaste estensioni desertiche, Rabban Sauma è stupito dal vedere la densità dell'abitato e delle coltivazioni, senza soluzione di continuità, nell'Italia centrale. Giunge a Roma dove la sede papale è vacante per il decesso del papa Onorio IV ed ha lunghi incontri con i cardinali che lo interrogano su questioni dogmatiche e ricevono in risposta un'ottima professione di fede in perfetto

stile siro-orientale. Riprende il viaggio per la Francia, è ricevuto dal re Filippo IV, soggiorna a Parigi per un mese, poi si reca in Guascogna dove, a Bordeaux, incontra il re d'Inghilterra Edoardo I. A tutti consegna il mandato e i doni del sovrano Arghun, insieme con le lettere del *katholikos* (il patriarca della Chiesa d'Oriente).

Il secondo volume presenta significativi e singolari aspetti dei rapporti tra Turchi ed Europa, tra Islam e Cristianesimo, colti attraverso le orazioni di obbedienza turche ai papi, molto diffuse nell'Europa del secondo '400. L'edizione latina e la versione italiana di alcune orazioni, rappresentano lo "specchio" della diplomazia e delle tecniche di propaganda politica del tempo, come precisato nella puntuale introduzione.

(Mirella Galletti)

AA.VV., *Rose di Cina. Racconti di scrittrici cinesi*, Roma, Edizioni e/o, 2003, traduzioni a cura di Maria Gottardo e Monica Morzenti.

Il volume fa parte di una collana di "rose" che la casa editrice dedica alla scrittura femminile nel mondo, dalle "Rose d'Arabia", con le quali si è aperta l'iniziativa editoriale, alle *Rose di Cina*, appunto, con una evidente attenzione verso le letterature meno frequentate dai lettori italiani.

Nelle raccolte antologiche, costituisce sempre una ineludibile sfida la necessità di fornire e di rendere chiaramente comprensibili al lettore i criteri che garantiscono la fondatezza e la congruità della scelta dei testi rispetto a un intendimento generale; se la sfida è superata con successo, la inevitabile frammentarietà della raccolta diventa un valore piuttosto che un disvalore, poiché è proprio in questa frammentarietà che si rispecchia una diversità non disordinata e disomogenea, non costituita da tessere gettate alla rinfusa, ma, al contrario, composta, pur se composita, e capace di convergere in un ampio mosaico le cui linee e i cui colori appaiano ben chiari.

Per rendere trasparente l'operazione del curatore-traduttore diventano a questo punto assolutamente essenziali le pagine di introduzione alla raccolta, che, invece, nelle *Rose* non solo appaiono ancillari al testo (e questo è in parte corretto), ma spesso non sono trattate con sufficiente riguardo; ciò preclude o rende meno facile la piena fruizione dei testi al lettore non specialista, o ne conferma idee generali e imprecise che queste operazioni editoriali potrebbero contribuire a correggere.

Anche per le *Rose* cinesi le poche pagine di introduzione alla raccolta, pur se scorrevoli e di gradevole lettura, costituiscono in parte una occasione mancata. Esse dovrebbero avere la funzione essenziale di fornire le coordinate utili a leggere e a conferire pieno significato ai racconti, collocandoli all'interno di un discorso complessivo fondato, non solo e non tanto sul piano strettamente cronologico (una, pur se piccola, antologia di testi letterari non può esaurire la propria funzione presentandosi come una semplice rassegna che si snoda lungo la linea del tempo), ma piuttosto fornendo qualche precisa indicazione sui momenti cruciali di un dibattito culturale, di una mutevole concezione estetica, di una vicenda storica e di una esperienza umana corale e individuale dei quali i testi sono espressione. Il discorso introduttivo delle curatrici, invece, non corre sempre lungo binari chiari: vi si combinano il criterio cronologico un tentativo di ricostruire una piccola storia dell'"identità femminile" attraverso la narrativa cinese moderna, che risulta talvolta impreciso e fuorviante e "limiti e pregi quali la brevità, l'immediatezza, la godibilità per tutti" (p.7), laddove gli ultimi due criteri sono fortemente soggettivi e scarsamente utilizzabili da un punto di vista metodologico. Di norma, le "Rose" non ospitano testi precedenti agli anni Cinquanta, ma le curatrici scelgono di includere nelle *Rose di Cina* anche due racconti scritti in epoche precedenti, rispettivamente di Bing Xin (1900-1999) e di Zhang Ailing

(1921-1995). Della prima esse sottolineano la posizione relativamente defilata e l'importanza relativa all'interno della letteratura cinese contemporanea, ma, se così è, varrebbe la pena motivare meglio le ragioni della sua presenza nella raccolta: che il racconto *Tre anni*, peraltro non privo di fine introspezione psicologica e tradotto in modo garbato, sia una "pennellata", "un tocco", "un acquarello che ritrae un'istantanea" non basta a motivarne la presenza, se l'obiettivo generale è quello di fare risuonare, nelle sue diverse modulazioni, la voce delle donne all'interno della letteratura cinese moderna e contemporanea. *Tre anni* potrebbe essere meglio goduto a condizione di collocarlo in modo organico all'interno dell'opera di Bing Xin, per sottolineare come alla sua produzione siano fortemente estranei gli espliciti e programmatici richiami all'impegno sociale e politico, e vi si preferisca invece una dimensione più intima e individuale, un impegno morale e personale che, pure se fortemente percepito, non possiede una dimensione "politica" in senso stretto. In questa *reductio* alla dimensione individuale o familiare sta la originalità di Bing Xin nel contesto letterario cinese. Ma andrebbe ricordato che, di fatto, la scrittrice, al di là delle tirannie cronologiche, non appartiene né nei temi né nei modi narrativi alla Cina contemporanea; non a caso la sua produzione più significativa precede di parecchio la fondazione della Repubblica Popolare e, in quella fase, la dimensione intima non era per nulla bandita dalla letteratura. Non è un caso che, a partire dagli anni Cinquanta, Bing Xin preferisca occuparsi di letteratura per l'infanzia.

Diverso è il caso di Zhang Ailing la quale negli anni Quaranta vive tra Shanghai e Hong Kong e lascia definitivamente la Cina all'inizio degli anni Cinquanta, in aperto dissenso con il nuovo potere politico: non ne è delusa, è sempre stata lontana da quelle idee e da quel mondo. La sua produzione verrà totalmente ignorata in Cina fino ai primissimi anni Novanta: il suo riscatto è forse in misura trascurabile legato al suo effettivo valore letterario. Piuttosto, esso corrisponde con il riscatto di Shanghai – costretta in un cono d'ombra e di oblio a causa del ruolo attivo svolto dalla sua classe dirigente negli anni della Rivoluzione Culturale e risorta dalle ceneri dopo la "performance" poco onorevole della classe dirigente di Pechino nei giorni di Tian'anmen, nel giugno 1989-. Il recupero di un passato recente di metropoli internazionale, non privo di ambiguità e di tentazioni revisioniste, in un momento in cui la Cina vuole presentare il suo volto più aperto e amichevole agli Occidentali, rilancia il mito di Shanghai "Parigi d'Oriente" e la malia di questo "esotismo" a rovescio coinvolge tanto gli abitanti della metropoli quanto i cinesi in generale, soprattutto se giovani. In quest'ottica va letto il successo di Zhang Ailing nella Cina contemporanea ma, ancora una volta, non abbiamo di fronte una scrittrice "contemporanea": anzi, paradossalmente, la sua fortuna deriva in misura non trascurabile dal fatto che propone un mondo oramai scomparso sul quale è tornato di moda vagheggiare. E lo fa con una partecipazione ai temi e ai destini delle donne che, pur forte, non supera mai la dimensione particolare degli eventi narrati per farsi coscienza collettiva e complessiva. In questo senso, Zhang Ailing e Bing Xin sono molto lontane dalle altre scrittrici presentate nella raccolta: in questo senso, con le loro luci e le loro ombre, i decenni successivi alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese non sono passati invano e le nuove scrittrici degli anni Ottanta hanno una coscienza di sé che è figlia di una nuova consapevolezza, nella quale è ben presente anche una nuova coscienza dei propri diritti e del proprio ruolo nella società. I trent'anni che separano gli anni Cinquanta dagli anni Ottanta, probabilmente anche per la tirannia imposta dal formato dei volumi e dagli spazi disponibili, vengono un poco troppo frettolosamente compattati, come se nessuna significativa differenza li percorresse. E' certamente vero che la eguaglianza tra i sessi sancita dalla Costituzione e, meglio, dalla legge sul diritto di famiglia del 1952, non hanno immediatamente portato con sé una diffusa consapevolezza della parità, ma ciò accade molto spesso per le leggi fortemente innovative, e non solo in Cina. Varrebbe la pena di sottolineare che, per avere una legislazione simile, il nostro paese ha dovuto attendere la metà degli anni Settanta. Non è vero, invece, e ciò si evince chiaramente non solo dalla narrativa, ma anche, per esempio, dal cinema, che il "prezzo" di questa parità siano stati l'immediato appiattimento e l'abbruttimento della donna su modelli e stereotipi maschili. Ciò è avvenuto, ma attraverso un processo lento e complesso, come lento e non univoco è stato il processo di "sfratto" dei sentimenti amorosi dalla narrativa; spesso non sono state le donne a descriverli, ma qualche notevole eccezione esiste sicuramente: basti pensare, ad esempio a Ru Zhijuan (1925-). E forse sarebbe valsa la pena un'indagine della scrittura femminile al di fuori dei temi amorosi e intimi (non sono i soli temi nei quali le scrittrici possano esprimere una eventuale specificità di "genere", ammesso che sia l'ottica "di genere" la più utile e feconda nell'analisi della scrittura femminile).

In ogni caso, è certamente vero, come hanno sottolineato le curatrici, che Zhang Jie (1937-) segna un momento importante nella letteratura cinese recente, quando restituisce il pieno diritto di cittadinanza, se non la centralità, al sentimento amoroso (ma soprattutto, direi, al diritto di rifiutare il conformismo in materia di amore!); varrebbe la pena ricordare, comunque, che, al di là dei temi – i quali, pur con una prevalenza delle tematiche amorose, sono peraltro molteplici in Zhang Jie- questa scrittrice ci offre una scrittura matura e complessa sul piano della costruzione narrativa, della capacità di indagine dei personaggi, della varietà dei registri linguistici. E' questo che ne fa una scrittrice convincente.

Per contro, nel presentarla, forse non si dovrebbe appiattire la figura di Wang Anyi (1954-), oggi centrale nel mondo letterario cinese, sulla sua datatissima “trilogia dell’amore”. Insomma, le donne non scrivono solo di sentimenti, di fisicità, di pulsioni interiori e, quando lo fanno, talvolta hanno un ruolo importante, costituiscono momento di rottura e producono opere di valore; in altri casi, i temi “scabrosi” non bastano a giustificare la fragilità della produzione letteraria. Per sua e nostra fortuna Wang Anyi ha fatto grandissimi passi avanti dai tempi della trilogia e non solo per quella andrebbe oggi ricordata! Di fatto, anche le curatrici scelgono altro: saranno certamente condizionate dall’esigenza di rimanere entro una certa dimensione del testo, ma dimostrano un fiuto sicuro nella scelta di presentare *L’esserino*. Vi è una enorme distanza tra la “trilogia” citata nell’introduzione e questo bel racconto: essenziale, efficacissimo nella sua ironia (con qualche piccola sbavatura di traduzione: i movimenti del bimbo al ritorno dei genitori e altri trascurabili dettagli, ascrivibili probabilmente a una scelta di stile), di una fase certamente successiva nella produzione di Wang Anyi, anche se l’anno di pubblicazione non viene purtroppo indicato (se si tratta di una scelta editoriale, andrebbe di certo corretta).

La scelta di scrittrici “giovani”, parafrasando un criterio caro ai cinesi, che spesso analizzano gli scrittori “per generazione”, anche se parliamo in molti casi di donne oggi intorno ai cinquanta anni di età, è spesso felice quando si guardi ai racconti, ma rimane ancora una volta un poco oscura nelle sue motivazioni. Di Chi Zijian (1964-) varrebbe la pena di sottolineare lo scarso interesse verso una narrativa di critica e di rottura, caratteristiche certamente compensate da una vena narrativa felicissima, da un gusto sagace del racconto che potrebbe trovare le più intime radici nelle origini contadine della scrittrice. Questa narrativa pare riallacciarsi con le pagine più felici di uno grande cantore della vita rurale tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, Zhao Shuli (1906-1970), segnando un elemento di continuità che pure esiste nella letteratura cinese, pure se tra mille fratture. L’epopea a tratti esilarante del “bagno di Capodanno”, splendidamente descritta e assai bene resa in italiano nel racconto *Lavarsi con l’acqua pulita*, alza il velo su una realtà periferica ancora povera e arretrata, nella quale pulsa tuttavia un cuore antico. Non vi è messaggio programmatico nel racconto, eppure, in una Cina oramai lanciata verso la modernizzazione e la globalizzazione, esso sfugge con grande originalità ai temi più frequentati dalla letteratura dell’ultimo ventennio del XX secolo e si trasforma di necessità in una occasione di riflessione. Il turno per il bagno, nella stessa acqua appena rabboccata, qui, piuttosto che stigmatizzare la povertà sancisce la potenza dei legami familiari.

Meno credibili appare il testo scelto per illustrare la produzione di Lin Bai (1958-), anche se va sottolineato come questa autrice significativa e scarsamente note in Italia, sia qui presentata per la prima volta. *Gatta, giorni d’ebbrezza* ruota intorno al tema del sesso e della sua mercificazione, che in qualche misura coinvolge anche il legame omosessuale dell’io narrante con la “Gatta” protagonista della storia. Pur se in modo diverso dal racconto di Tie Ning del quale parlerò poco oltre, esso è un testo prigioniero di una sorta di “ortodossia della trasgressione” che non racconta nulla di nuovo. E’ un peccato, perché Lin Bai, scrittrice dal volto bellissimo nel quale convergono le suggestioni della sua terra del sud, meridionale e poco “cinese”, è forse la prima scrittrice cinese davvero “femminista”, nella sua concezione della dimensione privata, e di quella femminile in particolare. Essa ha pagine di grande suggestione laddove unisce alla descrizione dolente di una umanità femminile ferita dalla metropoli le immagini di donne palpitanti, a volte torbide, sempre sensuali, sempre carnali, sempre straziate tra *eros* e *tanatos*, immerse nei vapori caldi delle regioni del Mekong. L’elemento erotico, talvolta non del tutto necessario, e quello omosessuale sono quasi sempre presenti, ma le atmosfere sono più piene, la lingua è più ricca e simbolica, il paesaggio entra nel racconto e si intreccia con altri racconti che prendono corpo e carne nel corso della narrazione, in virtù del solo atto di affabulazione,

tanto che qualcuno attribuisce a Lin Bai una rivisitazione cinese e femminile di certo realismo magico sud-americano.

Anche *La storia di Piccolo Miglio* (avrei conservato la maiuscola del nome anche nella trascrizione in *pinyin* del titolo del racconto), che ha conosciuto in tempi recenti altre traduzioni in lingue occidentali (Blue de Chine, 2004, all'interno della raccolta *La douzième nuit*) ruota intorno al tema del consumo di sesso, qui anche strumento di descrizione paradigmatica del rapporto conflittuale tra città e campagna, quasi votato a eterna incomprendimento. Tie Ning non ha tuttavia la potenza narrativa di Lin Bai (non evidente, come già dicevo, nel racconto ospitato tra le *Rose*), né il coraggio di spingersi troppo lontano nella sua introspezione e rimane, ne *La storia di Piccolo Miglio*, prigioniera di una trasgressione di facciata, un poco asfittica: è il ritmo incalzante della traduzione a farci dimenticare che di storie come questa ne abbiamo lette molte. Di gran lunga migliore *L'imprevisto*, brevissimo e assai grazioso. Nessuna particolare invenzione narrativa (né vi è particolare invenzione narrativa o linguistica in Tie Ning), ma la descrizione del breve arco temporale in cui si consumano i preparativi eccitati della famiglia campagnola per recarsi presso lo studio fotografico in città, l'arrivo della busta tanto attesa nella quale è stata infilata la fotografia sbagliata e la decisione di appendere comunque quel ritratto sul muro di casa, pur collocandosi in un filone narrativo che, ancora una volta, può essere rintracciato all'indietro almeno fino agli anni Quaranta e ancor prima, ha toni di autentica verità.

Sbocciata in una notte come una rosa (ma forse sarebbe stato più corretto: "Sbocciare **una** notte sola, come le rose", con buona pace del parziale calco di De Andrè) è la storia, a tratti molto bella, di una intellettuale "post-moderna", guardata con ironia e tenerezza, ma certo senza indulgenza da Chi Li (1957-), insieme a Wang Anyi una delle voci più significative della letteratura cinese moderna, acutissima interprete del disagio del vivere urbano, in un paese lanciato verso la modernizzazione, nel quale i rapporti di coppia, di lavoro, di amicizia, di vicinato, si sfilacciano e perdono di significato, sacrificati sull'altare del successo e del denaro ma da successo e denaro non adeguatamente sostituiti. Il racconto chiude idealmente, e certo non in modo rassicurante, il cammino ideale di emancipazione di molte donne, oggi affacciate sulla mezza età, che hanno sacrificato molto, evidentemente troppo!, a un malinteso ideale di eguaglianza e di emancipazione, sposando un modello "maschile" che le ha in parte portate a rinnegare la propria intima essenza.

Anni Baobei, con Mian Mian, Zhou Weihui ed altri rispecchia una nuova leva di scrittori, e scrittrici in particolare, che appartengono a una gioventù privilegiata, trasgressiva per moda più che per vocazione, e sono simili alla gioventù che affolla qualunque città, grande e media, in ogni parte del mondo. *Uccidere* dà voce al loro desiderio di trasgressione un poco stucchevole; certo, ciò che scrivono è sintomo di un disagio, ma non ne rappresenta una credibile elaborazione: per ora si tratta solo di un fenomeno di qualche rilevanza sociologica, solo raramente e casualmente somiglia alla letteratura.

(Stefania Stafutti)