



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
ISTITUTO ITALIANO DI STUDI ORIENTALI (ISO)

DOTTORATO DI RICERCA IN
CIVILTÀ, CULTURE E SOCIETÀ DELL'ASIA E DELL'AFRICA
XXV CICLO

POESIE DI CORTIGIANE TANG NEL
“QUAN TANGSHI”

全唐詩

TRA REALTÀ STORICA E RAPPRESENTAZIONE
LETTERARIA

DOTTORANDO

LOREDANA CESARINO

1304100

COORDINATORE DEL DOTTORATO

PROF. CIRO LO MUZIO

TUTORE DEL DOTTORANDO

PROF.SSA FEDERICA CASALIN

ANNO ACCADEMICO

2011/2012

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO PRIMO: LE FONTI	9
1. Le fonti primarie.....	9
1.1. Il <i>Quan Tangshi</i> e le sue fonti primarie.....	9
1.2. Le altre fonti primarie utilizzate nella ricerca.....	12
2. Gli studi sull'attendibilità del <i>Quan Tangshi</i>	16
3. Gli studi sulle cortigiane Tang.....	17
3.1. Gli studi cinesi sulle cortigiane Tang.....	18
3.2. Gli studi occidentali sulle cortigiane Tang.....	21
CAPITOLO SECONDO: ASPETTI LESSICALI E CULTURALI	25
1. Storia dei termini <i>ji</i> 妓 e <i>chang</i> 娼.....	26
2. Storia del fenomeno dalle origini al VII secolo.....	29
3. Le donne Tang, le lettere e i letterati.....	32
4. Cortigiane Tang: tipologie e funzioni.....	37

CAPITOLO TERZO: LA REALTÀ STORICA – 13 CASI CERTI	45
1. La poesia cortigiana degli ambienti ufficiali	46
1.1. Il topos della donna in pena: Chang Hao 常浩.....	47
1.2. Una donna talentosa di Shu: Zhang Yaotiao 張窈窕.....	57
1.3. Una tragica storia d'amore: Ouyang Zhan 歐陽詹	
e la cortigiana di Taiyuan (<i>Taiyuan ji</i> 太原妓).....	68
1.4. Continuare versi altrui: la cortigiana di Wuchang (<i>Wuchang ji</i> 武昌妓).....	82
1.5. La bellezza e il talento: il caso di madama Liu 柳氏.....	87
2. La poesia cortigiana dei quartieri di piacere.....	101
2.1. Le poesie delle cortigiane del Quartiere Settentrionale di Chang'an.....	103
2.1.1. La poesia come merce di scambio: Yan Lingbin 顏令賓.....	105
2.1.2. Il desiderio di riscatto: Wang Funiang 王福娘.....	112
2.1.3. Travestirsi da letterato: Yang Lai'er 楊萊兒.....	124
2.1.4. La violenza fisica nel Quartiere Settentrionale: Chu'er 楚兒.....	131
2.1.5. La violenza verbale nel Quartiere Settentrionale: Wang Susu 王蘇蘇.....	137
2.2. Le poesie delle cortigiane di provincia.....	139
2.2.1. Invidiare gonne di mussola: Xu Yueying 徐月英.....	140
2.2.2. I versi frammentari della cortigiana Han Xiangke 韓襄客.....	145
3. Xue Tao 薛濤 tra realtà storica e rappresentazione letteraria.....	147
3.1. La vita.....	147
3.2. Le opere.....	150
3.3. Xue Tao tra realtà e rappresentazione.....	159

INTRODUZIONE

*“Courtesan exists on the permeable
cusp between reality and representation”
Feldman Martha, Gordon Bonnie¹*

In tutte le culture nelle quali sono apparse, le cortigiane sono sempre state considerate donne libere e colte, ed è così che sono state generalmente rappresentate in letteratura. A tale stereotipo non si sono sottratte le cortigiane del periodo Tang (618-907), le quali sono state descritte come artiste raffinate ed eleganti, nonché autrici di svariati componimenti poetici, già a partire dal periodo delle Cinque Dinastie (907-960). L'immagine della cortigiana Tang come artista dell'intrattenimento ludico e poetessa degna di nota è stata rafforzata nel periodo Song (960-1279), e consacrata definitivamente agli inizi del XVIII secolo con la redazione del *Quan Tangshi* 全唐詩 (“*Poesie complete dei Tang*”, in seguito QTS), considerato il canone definitivo della poesia Tang fin dalla sua pubblicazione avvenuta nel 1707. Nei rotoli dedicati alla poesia femminile di questa antologia è possibile notare, infatti, una certa preponderanza

¹ Feldman, Gordon (2006), 8.

di testi attribuiti alle donne ai margini della società come cortigiane e monache taoiste², ovvero a quelle donne che, libere dalle limitazioni imposte dall'etica confuciana, avevano accesso – seppur solo in maniera parziale – alla cultura. Ridotta è, al confronto, la presenza di opere ascrivibili a donne appartenenti ad altre classi sociali, alle quali tale accesso era negato o fortemente limitato. Tale proporzione e il fatto stesso che le poesie delle cortigiane Tang siano state preservate nei secoli fino ad essere incluse nel QTS, ha senza dubbio contribuito a consolidare l'idea diffusa che queste donne fossero tutte poetesse eccelse. Tuttavia, tale idea va oggi riesaminata alla luce delle ricerche condotte in Cina a partire dagli anni '80 del secolo scorso, dalle quali è emerso come il QTS, non solo contenga numerosi errori e varianti testuali, ma anche come la paternità di alcune opere ivi contenute e le informazioni biografiche relative ai singoli autori siano in più punti discutibili e, talvolta, addirittura errate³. Questo fenomeno assume proporzioni importanti nei rotoli di poesia femminile presenti in detta antologia, in particolare in quelli che raccolgono opere di cortigiane, i quali sono attualmente considerati tra i meno attendibili di tutto il QTS.

Per avere un'idea di quanto questi rotoli siano pregni di mistificazioni, basti notare che il QTS raccoglie in tutto i componimenti di 42 cortigiane. Di queste, però, solo 21 sono realmente vissute nel corso della dinastia Tang⁴. Le restanti 21 sono, invece, personaggi letterari creati all'interno di narrazioni miscellanee in prosa e, dunque, mai realmente esistiti, ovvero donne vissute in periodi storici successivi in seguito considerate, a torto, donne Tang. Inoltre, delle 21 cortigiane realmente vissute nel corso della dinastia Tang, solo 13 sono le reali autrici delle poesie attribuite loro nella raccolta. Le altre 8 rappresentano, invece, dei casi di falsa attribuzione poetica: l'incrocio di dati storici e letterari ha infatti dimostrato come queste 8 cortigiane, pur essendo personaggi reali vissuti nel corso della dinastia oggetto di indagine, in realtà non siano le vere autrici delle poesie riportate a loro nome nelle fonti. Tali poesie sono, nella maggior parte dei casi, opere di autori di sesso maschile o canzoni anonime

² Libere dai condizionamenti legati alla concezione cristiana del corpo e del peccato, le monache taoiste del periodo Tang erano, sotto molti aspetti, simili alle cortigiane e, al pari di queste, erano molto spesso ferrate nell'arte poetica. Inoltre, “*they could move, travel, and associate freely. Unlike a Buddhist nun, they were not prohibited from having intimate relations with males. Indeed, Taoist priestesses were in great demand as sexual teachers and initiators.*” Rexroth, Chung Ling (1972), 145. Inoltre, diversamente dalle intrattenitrici di professione, esse godevano di una maggiore libertà personale visto che non appartenevano a nessun padrone e lo spazio che abitavano non era quello pubblico della corte, dei palazzi o dei bordelli. Al contrario, al pari delle ierodule greche o delle *devadasi* dell'India precoloniale, esse operavano nello spazio semiprivato e recluso dei templi, i quali divennero presto dei veri e propri centri di raduno dell'*élite* colta, al pari dei salotti europei delle cortigiane più influenti quali Madame de Pompadour, Veronica Franco, Tullia D'Aragona o Gaspara Stampa.

³ Per una presentazione di tali ricerche si rimanda al paragrafo intitolato “*Gli studi sull'attendibilità del Quan Tangshi*” inserito nel Capitolo Primo alle pagine 16-17.

⁴ Tale computo si basa sulle informazioni contenute nell'articolo pubblicato da Chen Shangjun 陳尚君 nel 2010 intitolato “*Tang nüshiren zhenbian*” 唐女詩人甄辯 (“*Scernere e dibattere le poetesse Tang*”) e su quelle estratte dalle fonti primarie e secondarie utilizzate nella presente ricerca.

che, attraverso una serie di manipolazioni editoriali compiute sulle fonti originali già a partire dal X secolo, sono state – erroneamente e talvolta arbitrariamente – attribuite nei secoli a suddette cortigiane.

Alla luce di questi dati, dunque, si può affermare che oltre il 60% del materiale relativo alle cortigiane Tang contenuto nel QTS non sia affidabile. Ciò sostiene e rafforza l'ipotesi alla base della presente ricerca secondo la quale l'immagine delle cortigiane Tang, trasmessa e canonizzata nei secoli dalle fonti cinesi, sia figlia delle pratiche editoriali messe in atto da autori ed editori di antologie poetiche vissuti a cavallo tra il X ed il XVIII secolo e, di conseguenza, in buona parte lontana dalla realtà storica. Tuttavia, attualmente non esiste ancora uno studio che raccolga in modo organico tutti questi dati e permetta di ridisegnare i confini di quel filone poetico che fa capo alle cortigiane Tang.

Partendo da tale osservazione, la presente ricerca propone un'indagine sulle cortigiane Tang volta a ridimensionare la proporzione dei loro componimenti all'interno del canone poetico dell'epoca, separare la “*realtà storica*” (voci di cortigiane) dalla “*rappresentazione letteraria*” (voci maschili o anonime camuffate da voci di cortigiane) e ridefinire, così, l'immagine che di queste donne emerge dai rotoli dedicati alla poesia femminile presenti nel QTS. A tal fine, nella ricerca sono incluse solo le 21 cortigiane realmente vissute nel corso della dinastia Tang, le cui poesie sono tutte incluse nei rotoli n. 797, 800, 802 e 803 del QTS. Poiché, come anticipato, queste 21 cortigiane non sono tutte le reali autrici delle poesie riportate a loro nome nelle fonti, esse sono state divise in due gruppi. Al primo gruppo appartengono le 13 autrici che si è scelto di definire “*reali*” nel corso della ricerca, ovvero le cortigiane che hanno effettivamente scritto di proprio pugno le poesie loro attribuite nel QTS. Del secondo gruppo fanno parte, invece, le 8 cortigiane che, pur essendo vissute nel corso della dinastia Tang, non sono le reali autrici delle poesie riportate a loro nome nel QTS. Di riflesso, dalla ricerca sono escluse le restanti 21 cortigiane presenti nel QTS che, nonostante compaiano nei rotoli selezionati per la ricerca, sono vissute oltre il periodo Tang o che, in quanto meri personaggi letterari, non sono mai realmente esistite. Dalla ricerca sono inoltre escluse tutte quelle cortigiane Tang che, pur essendo realmente esistite, non hanno mai scritto poesie o che, pur avendo scritto poesie, non sono riuscite a vederle incluse nel QTS come, ad esempio, Zhou Dehua 周德华. In base a questi criteri, le autrici selezionate per la presente ricerca sono:

1.	Ballerina della [danza] del ramo di gelso spinoso	舞柘枝女	VIII-IX sec.
2.	Chang Hao	常浩	IX sec.
3.	Chu'er	楚兒	IX sec.
4.	Cortigiana di Pingkang	平康妓	IX sec.
5.	Cortigiana di Taiyuan	太原妓	seconda metà VIII sec.
6.	Cortigiana di Wuchang	武昌妓	IX sec.
7.	Cui Ziyun	崔紫雲	IX sec.
8.	Dama dell'era Baoli (825-827)	寶曆宮人	IX sec.
9.	Dama di corte dell'imperatrice Wu (690-705)	武后宮人	VII-VIII sec.
10.	Guan Panpan	關盼盼	VIII-IX sec.
11.	Han Xiangke	韓襄客	VII-VIII sec.
12.	Liu Caichun	劉采春	VIII-IX sec.
13.	Madama Liu	柳氏	VIII sec.
14.	Sheng Xiaocong	盛小叢	IX sec.
15.	Wang Funiang	王福娘	IX sec.
16.	Wang Susu	王蘇蘇	IX sec.
17.	Xu Yueying	徐月英	IX sec.
18.	Xue Tao	薛濤	768-832 ca.
19.	Yan Lingbin	顏令賓	IX sec.
20.	Yang Lai'er	楊萊兒	IX sec.
21.	Zhang Yaotiao	張窈窕	IX sec.

Tabella 1

Dal punto di vista metodologico, una volta delimitato il campo di indagine alle suddette 21 cortigiane, la ricerca è proseguita con il reperimento delle fonti primarie e secondarie. Il problema della reperibilità delle fonti è stato affrontato, e in buona parte risolto, visitando le biblioteche dei principali atenei italiani e britannici quali, ad esempio, la biblioteca

dell'Università “*La Sapienza*” di Roma, la biblioteca dell'Università degli Studi di Napoli “*L'Orientale*”, la biblioteca dell'Isiao (Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente), le biblioteche nazionali di Napoli e di Roma, la British Library, la biblioteca della SOAS e la Bodleian Library afferente all'Università di Oxford. Inoltre, un soggiorno prolungato in qualità di *visiting scholar* presso l'Università di Nanchino (*Nanjing Daxue* 南京大学) ha reso possibile l'identificazione e il reperimento di tutte le fonti primarie necessarie alla ricerca, anche quelle più rare. Un valido aiuto è stato fornito dalla Sala Rari della biblioteca dell'Università di Nanchino dove sono state reperite, tra le altre, anche fonti difficilmente accessibili in altre sedi come, ad esempio, alcuni volumi contenuti nell'edizione a stampa della “*Collezione di libri rari della Città Proibita*” (*Gugong zhenben congkan* 故宫珍本叢刊). L'individuazione delle fonti primarie utili alla ricerca è stato coadiuvato dall'utilizzo del *database* “*Zhongguo jiben gujiku*” 中國基本古籍庫 (“*Magazzino di base delle fonti classiche cinesi*”) presente nelle biblioteche dell'Università di Nanchino il quale, attraverso l'inserimento di una parola chiave, permette di identificare tutte le fonti classiche contenenti tale parola. Digitando al suo interno i nomi delle cortigiane oggetto d'indagine o parte dei loro componimenti poetici, sono state identificate tutte le fonti primarie nelle quali esse o le loro opere compaiono. L'utilizzo di questo *database* si è rivelato particolarmente utile per l'analisi dei casi di falsa attribuzione poetica inclusi nella ricerca. Per detti casi, infatti, è stato necessario ricostruire diacronicamente le fonti primarie che vanno dal periodo Tang fino alla pubblicazione del QTS nel 1707 nelle quali sono contenute notizie relative alle singole cortigiane o ai componimenti loro attribuiti, per capire in quale punto del loro processo di trasmissione tali fonti sono state alterate o manipolate, dando il via alle false attribuzioni poetiche oggetto di indagine.

Dopo aver individuato e scaricato i passaggi di interesse da ciascuna fonte, il materiale è stato riordinato cronologicamente e i dati in formato elettronico così raccolti sono stati confrontati e integrati con quelli presenti nelle versioni cartacee delle opere selezionate, per poi procedere alla loro traduzione e analisi sotto la guida del professor Cheng Zhangcan 程章燦, specialista di poesia cinese classica nonché direttore del Centro di Ricerche sulla Letteratura Classica dell'Università di Nanchino (*Nanjing Daxue gudian wenxian yanjiusuo* 南京大学古典文献研究所). Data la natura della ricerca e delle fonti primarie utilizzate, che sono tutte in cinese letterario (*wenyan* 文言), nella tesi sono stati utilizzati solo caratteri non semplificati.

Dal punto di vista strutturale, la tesi si compone di quattro capitoli e di un'antologia poetica.

Il primo capitolo è dedicato alle fonti utilizzate nella ricerca e si divide in tre paragrafi. Il primo paragrafo, nel quale sono presentate le fonti primarie, è diviso a sua volta in due sottoparagrafi. Nel primo si discute del QTS e del suo processo di formazione, mentre nel secondo sono illustrate brevemente le altre fonti primarie utilizzate nel corso dell'indagine, attraverso un elenco di testi divisi per dinastie e ordinati alfabeticamente. Dal secondo paragrafo in poi, la discussione si sposta sulle fonti secondarie, illustrando le ricerche condotte a partire dagli anni '80 del secolo scorso sull'attendibilità del QTS e fotografando lo stato dell'arte relativo agli studi cinesi e internazionali sulle cortigiane Tang.

Il secondo capitolo, diviso in quattro paragrafi, è dedicato agli approfondimenti di tipo storico e lessicografico necessari alla comprensione del fenomeno oggetto di indagine e del suo retroterra culturale e sociologico. Nel primo paragrafo viene presentata la storia dei termini *ji* 妓 (“cortigiana”) e *chang* 娼 (“prostituta, cortigiana”) a partire dallo *Shuowen jiezi* 說文解字 (“Analisi dei grafi semplici e spiegazione dei grafi complessi”), fino all'uso che di essi si fa nelle fonti del periodo Tang. Nel secondo paragrafo vengono ricostruite le tappe fondamentali dell'evoluzione storica della figura della cortigiana in Cina, dalle origini fino al VII secolo. La discussione prosegue nel terzo paragrafo illustrando, a grosse linee, la posizione della donna nella società Tang e le motivazioni di stampo sociologico che hanno contribuito alla diffusione su larga scala delle cortigiane tra il VII ed il X secolo. Nel quarto e ultimo paragrafo sono presentati, infine, i vari tipi di cortigiane attive nel corso della dinastia Tang e le scuole dedicate alla loro formazione, ovvero l'Accademia delle Musicanti (*Jiaofang* 教坊) e il Giardino dei Peri (*Liyuan* 梨園).

Come preannunciato dal titolo, il terzo capitolo è dedicato alla “*realtà storica*”, ovvero all'analisi dei 13 casi delle autrici “*reali*”. Oltre alla traduzione dei componimenti poetici e degli aneddoti relativi alle singole autrici estratti dalle fonti primarie – che nella maggior parte dei casi non erano mai stati tradotti in italiano – in ogni paragrafo è inclusa un'analisi critica degli stili, della prosodia, delle modalità espressive e delle figure retoriche utilizzate da ciascuna poetessa, nel tentativo di ricostruire la reale voce poetica delle cortigiane Tang. Il capitolo è organizzato in paragrafi monografici dedicati alle singole autrici, la maggior parte dei quali si conclude con la ricostruzione diacronica delle fonti primarie relative alle poesie in una sezione intitolata “*Archeologia del testo*”.

Il quarto capitolo della tesi è dedicato, infine, alla “*rappresentazione letteraria*” e si concentra, pertanto, sui casi di falsa attribuzione che coinvolgono le restanti 8 cortigiane incluse nella ricerca. Oltre alla traduzione del materiale estratto da fonti primarie che coprono il lasso di tempo che va dalla dinastia Tang fino alla compilazione del QTS nel 1707, in

ciascun paragrafo vengono ricostruite diacronicamente le tappe principali del processo di trasmissione testuale delle poesie e degli aneddoti relativi alla loro composizione e, attraverso l'analisi delle discrepanze presenti tra fonti di epoche diverse, sono chiariti i processi editoriali che hanno condotto all'attribuzione arbitraria di dette poesie alle 8 cortigiane prese in esame.

La tesi si conclude con un'antologia poetica nella quale sono riportate le poesie tradotte nel corso del III capitolo. Poiché l'antologia ha il solo scopo di rendere più sonora la voce poetica delle autrici "*reali*" che, altrimenti, rischierebbe di perdersi tra trafile bibliografici e rimandi vari, da essa sono escluse tutte le opere apocrife tradotte nel corso del IV capitolo.

CAPITOLO PRIMO

LE FONTI

1. LE FONTI PRIMARIE

Come espresso dal titolo della ricerca, la fonte primaria della presente indagine è il QTS⁵. Esso rappresenta il riferimento temporale e il punto di partenza dell'analisi condotta sull'immagine delle cortigiane Tang trasmessa e canonizzata nei secoli nonché generalmente accettata dalla letteratura moderna e contemporanea. Tuttavia, poiché studi condotti in Cina a partire dagli anni '80 del secolo scorso⁶ hanno dimostrato come le notizie riportate nel QTS siano – in più punti – fallaci, l'immagine delle cortigiane che emerge da questa antologia è, in buona parte, lontana dalla realtà storica. Nel tentativo di ricostruire tale realtà, la ricerca si è avvalsa anche di altre fonti primarie che coprono un arco temporale che va dal tardo periodo Tang fino alla pubblicazione del QTS, avvenuta agli inizi del XVIII secolo.

1.1. ——— *Il Quan Tangshi e le sue fonti primarie*

Il QTS fu pubblicato nel 1707 per volere dell'imperatore Kangxi 康熙 (1654-1722) dei Qing 清, il quale, nel 1705, ne aveva affidato la compilazione a Cao Yin 曹寅 (1658-1712) e

⁵ Per la presente ricerca è stata utilizzata l'edizione in 25 volumi pubblicata dalla Zhonghua Shuju 中華書局 nel 1960.

⁶ Come anticipato nella nota n. 3 a pagina 2 del presente scritto, di tali studi si discuterà nel paragrafo intitolato “*Gli studi sull'attendibilità del Quan Tangshi*”, inserito nel Capitolo Primo, alle pagine 16-17.

ad un gruppo di dieci funzionari dell'impero, che conclusero l'antologia in soli due anni. La redazione di un'opera di simile portata in un arco di tempo così ristretto fu resa possibile dall'esistenza negli archivi imperiali di eccellenti antologie di poesia Tang redatte nei secoli precedenti, le quali furono utilizzate dai compilatori del QTS come fonti primarie.

Secondo quanto riportato nello *Siku quanshu* 四庫全書 (“*Tutti i libri dei quattro repositori*”), la fonte primaria utilizzata dal gruppo capeggiato da Cao Yin fu il *Tangyin tongqian* 唐音統籤 (“*Le rime Tang, interamente postillate*”), un'antologia in 1033 rotoli completata nell'VIII anno del regno Chongzhen 崇禎 (1635) a cura di Hu Zhenheng 胡震亨 (1569-1644)⁷. Il *Tangyin tongqian* è un'opera ampia e accurata, nella quale tutte le poesie sono anticipate da un trafiletto biografico relativo ai singoli autori dei quali, diversamente dalla maggior parte delle antologie di poesia Tang ad essa precedenti, sono raccolti anche i versi sciolti e quelli frammentari. Per compilare la sua antologia, Hu Zhenheng fece ricorso ad un ricco e vario *corpus* di fonti primarie, tra cui si annoverano storie ufficiali e non ufficiali Tang, *biji* 筆記 (“*appunti a pennello*”), cronache locali, commentari, antologie poetiche e raccolte di aneddoti⁸. I dati, così raccolti e ordinati, furono ereditati dai compilatori del QTS i quali, dunque, non dovettero sforzarsi di reperirli in prima persona né di redigere le singole biografie *ex novo*.

Dato l'enorme contributo fornito al lavoro di redazione condotto dal gruppo capeggiato da Cao Yin, il *Tangyin tongqian* fu presentato come la fonte primaria del QTS nei documenti ufficiali relativi alla sua composizione. In realtà, secondo le ricerche condotte da Zhou Xunchu 周勛初, la fonte principale per la compilazione del QTS fu un testo omonimo, ovvero il *Quan Tangshi* 全唐詩 di Ji Zhenyi 季振宜 (1630-1674 ca.)⁹. Composta da 717 rotoli e attualmente nota come *Quan Tangshi Ji Zhenyi xieben* 全唐詩季振宜寫本 (“*Poesie complete dei Tang, versione manoscritta di Ji Zhenyi*”), quest'opera si basava su una bozza incompleta di un'antologia di poesia Tang redatta da Qian Qianyi 錢謙益 (1582-1664), oggi nota come *Quan Tangshi gaoben* 全唐詩稿本 (“*Bozza delle Poesie complete dei Tang*”). Il *Quan Tangshi gaoben*, a sua volta, era stato compilato sulla base dei dati presenti nel *Tangshi ji* 唐詩紀 (“*Resoconti della poesia Tang*”) di Wu Guang 吳琯 (1546-?), un'antologia poetica in 170 rotoli redatta nel periodo Ming. Sebbene il *Tangshi ji* fosse estremamente dettagliato, esso raccoglieva, tuttavia, solo le poesie Tang dagli albori fino alla metà dell'VIII secolo, escludendo tutte quelle del medio e del tardo periodo. Di conseguenza, anche il *Quan Tangshi*

⁷ Zhou Xunchu 周勳初 (1980), 185.

⁸ *Ibid.*, 195.

⁹ *Ibid.*, 187.

gaoben era altrettanto lacunoso. Per completare la propria opera con i componimenti mancanti, dunque, Ji Zhenyi dovette integrare il materiale tratto dal *Quan Tangshi gaoben* con quello estratto da altre antologie e collezioni di poesia Tang ad esso precedenti. Tra queste, una fonte privilegiata fu rappresentata dal *Tangshi jishi* 唐詩紀事 (“*Cronache della poesia Tang*”) di Ji Yougong 計有功 (XII sec.). Tuttavia, in assenza di una fonte paragonabile al *Tangshi ji* per le opere risalenti al medio e tardo periodo Tang, la seconda parte del *Quan Tangshi xieben* non poteva considerarsi completa e accurata come quella dedicata agli autori della prima parte della dinastia. Consci di questa lacuna, i compilatori del QTS arricchirono i dati estratti dal *Quan Tangshi xieben* con quelli presenti nel *Tangyin tongqian* in modo da ottenere una raccolta il più possibile completa delle poesie di tutto il periodo Tang.

Tuttavia, nonostante Cao Yin e i suoi collaboratori avessero utilizzato entrambe le antologie presenti negli archivi imperiali, nei documenti ufficiali relativi alla compilazione del QTS non vi è traccia dell’opera di Ji Zhenyi e in essi si fa riferimento solo al *Tangyin tongqian*. Una simile scelta fu probabilmente dovuta al fatto che le opere di Qian Qianyi erano al bando presso la corte mancese e, poiché il *Quan Tangshi xieben* si basava proprio su un testo redatto da questo autore, appare plausibile l’ipotesi che esso fu volutamente omesso dai documenti ufficiali relativi al QTS nonostante fosse stato, di fatto, molto consultato dai suoi compilatori¹⁰.

Il QTS si compone di 900 rotoli e contiene approssimativamente 48900 poesie di circa 2200 autori¹¹. Esso si apre con nove rotoli dedicati alle poesie degli imperatori Tang, delle loro consorti, dei principi e delle principesse seguite da quelle degli imperatori del periodo delle Cinque Dinastie e delle loro consorti. L’antologia prosegue con sette rotoli dedicati alle canzoni rituali e tredici dedicati agli *yuefu* 樂府. A partire dal rotolo n. 30 sono inserite le opere dei singoli poeti, ordinati cronologicamente in base all’anno in cui ciascuno ha ricevuto il titolo di “*letterato introdotto*” (*jinsshi* 進士). I rotoli che vanno dal n. 785 al n. 787 raccolgono i componimenti di autori anonimi, cui fanno seguito sette rotoli di “*versi collegati*” (*lianju* 聯句) e due di “*versi frammentari*” (*yiju* 佚句). Seguono poi nove rotoli dedicati alla poesia femminile¹², quarantasei rotoli che raccolgono poesie di monaci buddhisti e otto che contengono, invece, componimenti di monaci taoisti. La raccolta continua con i rotoli dedicati alle poesie di esseri immortali (*xian* 仙), divinità, animali parlanti, ai versi uditi o concepiti in sogno o in altre occasioni amene e quelli che contengono, invece, poesie

¹⁰ *Ibid.*, 195-196.

¹¹ Nienhauser (1986), 364.

¹² Per approfondimenti, vedi pagina 12.

supplementari di autori presentati in parti precedenti dell'opera. Chiudono l'antologia dodici rotoli di poesie in stile *ci* 詞¹³.

Restringendo il campo alla poesia femminile, si noti come il QTS contenga componimenti di circa 150 autrici¹⁴ inseriti, per la maggior parte, nei nove rotoli che vanno dal n. 797 al n. 805. Le poesie dell'imperatrice Wu Zetian 武則天 (690-705), insieme a quelle delle principesse, delle concubine imperiali e delle donne della corte Tang, sono invece inserite all'inizio dell'antologia, rispettivamente nei rotoli n. 5 e n. 7. Altri componimenti poetici presumibilmente scritti da donne si ritrovano sparsi tra il rotolo n. 863 dedicato alle "immortali" (*nüxian* 女仙) e nei tre rotoli che vanno dal n. 864 al n. 866 dedicati agli "spiriti" (*shengui* 神鬼), mentre nel rotolo n. 899 sono raccolte le "canzoni femminili" (*nüci* 女词) che rimangono, però, per lo più anonime.

1.2. ——— *Le altre fonti primarie utilizzate nella ricerca*

Il QTS, come anticipato, non può essere più considerato una fonte totalmente attendibile per lo studio della poesia Tang in ragione della sua incompletezza e delle numerose imprecisioni in esso contenute. Per questo motivo, il presente studio si è avvalso di altre fonti classiche, le quali appartengono a generi letterari diversi e coprono un arco temporale che va dal tardo periodo Tang fino alla pubblicazione del QTS avvenuta, come si è visto, nel 1707. Le informazioni contenute in dette fonti, unite a quelle estratte dal QTS, sono state utilizzate nel tentativo di ricostruire un'immagine delle cortigiane Tang e della loro produzione poetica scevra dalle manipolazioni testuali che si sono stratificate nei secoli a loro danno, un'immagine che rispecchi il più fedelmente possibile la realtà storica dell'epoca o, quantomeno, la realtà storica ricostruibile con le fonti attualmente a disposizione degli studiosi. L'analisi di fenomeni lontani nel tempo e nello spazio, infatti, è compito arduo e delicato, non solo perché le fonti sono spesso scarse e frammentarie, ma anche perché:

*"the evidence about the past is very different from 'the past' itself. The past is gone forever. Because we cannot directly observe what we study, we have no choice but to use the handful of clues at our disposal to imagine a vanished world of infinite complexity."*¹⁵

¹³ Nienhauser (1986), 365.

¹⁴ A causa dei numerosi componimenti anonimi o attribuiti a spiriti e immortali, ad oggi non è ancora possibile stabilire con precisione quale sia il numero esatto di autrici presenti nel QTS.

¹⁵ Hinsch (2002), 1.

E per “immaginare” al meglio il mondo delle cortigiane Tang, oltre che del QTS, il presente studio si è avvalso anche delle seguenti fonti primarie:

Dinastia Tang (618-907)

1. Cui Lingqin 崔令欽 (VIII sec.), *Jiaofang ji* 教坊記 (“Annotazioni dell’Accademia delle Musicanti”)
2. Duan Anjie 段安節 (IX sec.), *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (“Noterelle sull’Ufficio della Musica”)
3. Fan Shu 范攄 (875-888), *Yunxi youyi* 雲溪友議 (“Discussioni amichevoli del Ruscello delle Nuvole”)
4. Meng Qi 孟啟 (841-886 ca.), *Benshi shi* 本事詩 (“Eventi poetici”)
5. Su E 蘇鶚 (IX sec.), *Duyang zabian* 杜陽雜編 (“Miscellanea di Duyang”)
6. Sun Qi 孫棨 (IX sec.), *Beili zhi* 北裡志 (“Cronache del Quartiere Settentrionale”)
7. Wei Zhuang 韋莊 (836-910 ca.), *Youxuan ji* 又玄集 (“Antologia di ulteriori raffinatezze”)

Cinque Dinastie (907-960)

8. Wang Dingbao 王定保 (870-954), *Tang zhiyan* 唐摭言 (“Collezione di racconti Tang”)
9. Wang Renyu 王仁裕 (880-956), *Kaiyuan Tianbao yishi* 開元天寶遺事 (“Memorie delle ere Kaiyuan e Tianbao”)
10. Wei Hu 韋穀 (X secolo), *Caidiao ji* 才調集 (“Il canzoniere dei talenti”)

Dinastia Song (960-1279)

11. Chen Yingxing 陳應行 (XII sec.), *Yinhuang zalu* 吟窗雜錄 (“Noterelle gemendo al verone”)
12. Chen Zhensun 陳振孫 (1183-1262 ca.), *Zhizhai shulu jieti* 直齋書錄解題 (“Note esplicative al repertorio bibliografico dello Studio degli Ausiliari”)
13. Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (“Antologia poetica dell’Ufficio della Musica”)
14. He Guangyuan 何光遠 (X secolo), *Jianjie lu* 鑒誠錄 (“Moniti in cui specchiarsi”)
15. Hong Mai 洪邁 (1123-1202), *Wanshou Tangren jueju* 萬首唐人絕句 (“Diecimila

quartine di autori Tang)

16. Hong Mai 洪邁 (1123-1202), *Rongzhai suibi* 容齋隨筆 (“*Appunti dallo Studio della Tolleranza*”)
17. Hu Zi 胡仔 (1082-1143), *Tiaoxi yuyin conghua houji* 苕溪漁隱叢話後集 (“*Antologia delle osservazioni del pescatore eremita del ruscello Tiao*”)
18. Ji Yougong 計有功 (*jinshi* 1121), *Tangshi jishi* 唐詩紀事 (“*Cronache della poesia Tang*”)
19. Li Fang 李昉 (925-996) *et al.*, *Taiping guangji* 太平廣記 (“*Annotazioni complete dell’era Taiping*”)
20. Qian Yi 錢易 (X-XI sec.), *Nanbu xinshu* 南部新書 (“*Nuovi documenti dai ministeri meridionali*”)
21. Ruan Yue 阮閱 (*jinshi* 1085), *Shihua zonggui* 詩話總龜 (“*L’erudito dei commentari poetici*”)
22. Sun Guangxian 孫光憲 (901-968), *Beimeng suoyan* 北夢瑣言 (“*Quisquilie dal sogno settentrionale*”)
23. Wang Dang 王讜 (XI-XII sec.), *Tang yulin* 唐語林 (“*Foresta di discorsi Tang*”)
24. Wang Zhi 王銍 (XII sec.), *Shi’er xiaoming lu* 侍兒小名錄 (“*Registro dei nomignoli delle servette*”)
25. You Mao 尤袤 (1127-1202), *Quan Tang shihua* 全唐詩話 (“*Tutti i commentari poetici Tang*”)
26. Zeng Zao 曾慥 (XII sec.), *Leishuo* 類說 (“*Racconti classificati per generi*”)
27. Zhang Junfang 張君房 (X-XI sec.), *Li qing ji* 麗情集 (“*Antologia di bellezze e d’amori*”)

Dinastia Yuan (1271-1368)

28. Xin Wenfang 辛文房 (XIII-XIV sec.), *Tang caizi zhuan* 唐才子傳 (“*Biografie dei talenti Tang*”)

Dinastia Ming (1368-1644)

29. Cao Xuequan 曹學佺 (1574-1646), *Shicang lidai shixuan* 石倉歷代詩選 (“*Selezione di poesie delle passate dinastie del Magazzino di Pietra*”)
30. Cao Xuequan 曹學佺 (1574-1646), *Shuzhong guangji* 蜀中廣記 (“*Annotazioni*”)

complete di Shu”)

31. Hu Zhenheng 胡震亨 (1569-1644), *Tangying tongqian* 唐音統籤 (“*Le rime Tang, interamente postillate*”)
32. Jiang Yikui 蔣一葵 (*jinshi* 1594), *Yaoshantang waiji* 堯山堂外紀 (“*Resoconti ufficiosi della Sala del Monte Yao*”)
33. Mei Dingzuo 梅鼎祚 (1573 –1620), *Qingni lianhua ji* 青泥蓮花記 (“*Annotazioni dei fiori di loto sbocciati nel fango*”)
34. Peng Dayi 彭大翼 (1552-1643), *Shantang sikao* 山堂肆考 (“*Ampie investigazioni della sala di montagna*”)
35. Tian Yiheng 田藝蘅 (1524-?), *Shi nüshi* 詩女史 (“*Scrivane di poesia*”)
36. Yang Shihong 楊士弘 (XIV secolo), *Tangyin* 唐音 (“*Le rime Tang*”)
37. Zhao Shijie 趙氏杰 (XVII sec.), *Gujin nüshi* 古今女史 (“*Scrivane antiche e moderne*”)
38. Zheng Wen’ang 鄭文昂 (XVII sec.), *Mingyuan huishi* 名媛彙詩 (“*Raccolta di poesie di donne famose*”)
39. Zhong Xing 鍾惺 (1574-1624) , *Mingyuan shigui* 名媛詩歸 (“*Selezione di poesie di donne famose*”)

Dinastia Qing (1644-1911)

40. Ji Zhenyi 季振宜 (*jinshi* 1647), *Quan Tangshi Ji Zhenyi xieben* 全唐詩季振宜寫本 (“*Poesie complete dei Tang, versione manoscritta di Ji Zhenyi*”)
41. Qian Qianyi 錢謙益 (1582-1664), *Quan Tangshi gaoben* 全唐詩稿本 (“*Bozza delle Poesie complete dei Tang*”)

Come si può notare, le fonti primarie sopra elencate appartengono fondamentalmente a due categorie principali, ovvero raccolte di aneddoti e antologie poetiche. La letteratura aneddótica è una fonte particolarmente preziosa dalla quale attingere informazioni relative alle cortigiane Tang. Di queste donne, infatti, non esistono biografie ufficiali nelle storie dinastiche né in altri testi di simil natura. Pertanto, tra le poche e frammentarie fonti in cui è possibile ritrovare notizie sul loro conto vi sono proprio le raccolte di aneddoti. In detti testi, infatti, sono registrati apologhi e amenità che, pur avendo generalmente come protagonisti poeti e letterati, coinvolgono spesso – sebbene talvolta solo indirettamente – delle cortigiane. Purtroppo, le notizie relative alle cortigiane Tang contenute in tali raccolte sono molto spesso frammentarie e, in svariati casi, non vanno oltre un singolo e succinto aneddoto.

Oltre alle raccolte di aneddoti, un'altra fonte importante per lo studio delle cortigiane Tang è rappresentata dalle raccolte di poesia dell'epoca. Com'è noto, le cortigiane componevano quasi sempre all'impronta nel corso di feste e conviti vari. Le poesie così create, difficilmente venivano annotate in forma scritta e di conseguenza le cortigiane, salvo rari casi, non avevano antologie poetiche personali. Data la posizione marginale occupata dalla letteratura femminile nella cultura cinese e la natura fondamentalmente orale di questi componimenti, molti di essi sono scomparsi naturalmente e, nella maggior parte dei casi, quelli attualmente disponibili sono sopravvissuti solo perché inseriti in antologie poetiche collettanee o in raccolte di aneddoti, in quanto parte di apologhi e storielle amene.

Le raccolte di aneddoti e le antologie poetiche sopra elencate si sono rivelate anche fonti essenziali per la ricostruzione del processo di trasmissione testuale dei singoli componimenti e delle vicende relative alla loro composizione. Grazie alle informazioni contenute al loro interno è stato possibile, infatti, verificare – e talvolta confutare – l'attendibilità delle attribuzioni poetiche e delle informazioni biografiche presenti nel QTS relative alle cortigiane incluse nella ricerca.

2. GLI STUDI SULL'ATTENDIBILITÀ DEL “QUAN TANGSHI”

Fin dalla sua pubblicazione avvenuta nel 1707, il QTS è stato considerato il canone perfetto della poesia Tang, nonché una fonte primaria attendibile da tutti gli studiosi che, negli anni, si sono occupati di questo fenomeno letterario. Tuttavia, come si vedrà nel corso di questo paragrafo, le ricerche condotte da ricercatori cinesi a partire dagli anni '80 del secolo scorso hanno dimostrato come il QTS, in realtà, non solo non sia affatto “completo” (*quan* 全) come invece si dichiara nel titolo, ma contenga anche numerose incongruenze e casi di false attribuzioni poetiche. Tali imprecisioni sono l'eredità degli errori di trascrizione e delle numerose manipolazioni editoriali che, nel corso del loro lungo processo di trasmissione, hanno investito le fonti originali già a partire dal tardo periodo Tang. Esse, pertanto, non sono ascrivibili ai compilatori del QTS, ai quali può essere imputato solo un eccesso di fiducia nei confronti dei testi che utilizzarono come fonti primarie. Infatti, probabilmente per mancanza di tempo (l'opera, iniziata nel 1705, fu infatti completata in poco meno di due anni), il gruppo capeggiato da Cao Yin non ebbe modo di verificare i dati inseriti nell'antologia né di confrontarli con quelli presenti nelle opere originali e, pertanto, si limitò a ricopiare

pedissequamente le notizie, talvolta fallaci, riportate nelle raccolte di poesie utilizzate come fonti primarie.

Se per circa tre secoli dalla sua pubblicazione l'accuratezza del QTS non era mai stata messa in discussione nei circoli accademici, a partire dagli anni '80 del secolo scorso è emersa tra gli studiosi cinesi la consapevolezza dei limiti di questa antologia e l'esigenza di riordinare e integrare i dati in essa presenti. I primi risultati di tali ricerche sono stati pubblicati nel 1982 da Wang Zhongming 王重民, Sun Wang 孫望 e Tong Yangnian 童養年 nei due volumi che compongono il *Quan Tangshi waibian* 全唐詩外編 ("Sezione aggiunta al *Quan Tangshi*"), al cui interno è inserita anche una parte di quei componimenti che, per diversi e talora oscuri motivi, non compaiono nel QTS. Sulla scia di simili entusiasmi, nel 1985 Chen Shangjun 陳尚君 ha pubblicato l'articolo "*Quan Tangshi wushou kaozheng*" 全唐詩誤收考證 ("Ricerche testuali sui componimenti erroneamente inseriti nel *Quan Tangshi*") nel quale è contenuta un'analisi preliminare dei casi di errata o dubbia paternità letteraria inclusi nel QTS. Nel 1992, lo stesso autore ha dato alle stampe anche il *Quan Tangshi bubian* 全唐詩補編 ("*Supplemento al Quan Tangshi*") che, integrando ulteriormente i dati presenti nel *Quan Tangshi waibian*, può essere considerata la raccolta più completa di poesia Tang attualmente disponibile.

Per la preponderanza quantitativa e qualitativa delle loro opere all'interno del canone poetico Tang, inizialmente queste ricerche si sono concentrate quasi esclusivamente su autori di sesso maschile. Solo a partire dalla fine degli anni '90 del secolo scorso la produzione poetica femminile dell'epoca è stata portata sotto i riflettori rivelandosi, da questo punto di vista, un territorio particolarmente fertile e, in buona parte, ancora inesplorato. Non a caso, come si vedrà più avanti, i rotoli di poesia femminile contenuti nel QTS sono considerati tra i meno attendibili di tutta l'antologia.

3. GLI STUDI SULLE CORTIGIANE TANG

Gli studi sulle cortigiane Tang si inseriscono nel contesto più ampio delle indagini sulle donne della Cina imperiale e, in particolare, su quelle vissute nel periodo a cavallo tra il VII e il X secolo. Molti sono gli studi che hanno come oggetto specifico la donna Tang, la cui figura viene analizzata da svariate angolazioni e punti di vista, primi tra tutti, quelli sociologico, storico e letterario. Tuttavia, trattandosi di un ambito sinologico estremamente vasto, la bibliografia ragionata sullo stato dell'arte qui presentata – divisa tra studi cinesi e

studi occidentali – si concentra solo ed esclusivamente sugli studi che riguardano le cortigiane Tang ed esclude volontariamente quelli più generici relativi alla vita e alla posizione sociale delle donne dell'epoca che, per quanto pertinenti, rischierebbero di far sconfinare la presente dissertazione in ambiti non coperti dalla presente ricerca.

3.1 ——— *Gli studi cinesi sulle cortigiane Tang*

In Cina, gli studi sulle cortigiane rappresentano un filone di studi alquanto maturo. Essi sono partiti agli inizi del novecento con la pubblicazione del *Zhongguo changji shi* 中國娼妓史 (“*Storia delle cortigiane cinesi*”). In questo saggio del 1934, l'autrice Wang Shunu 王書奴 discute nel dettaglio la storia delle cortigiane cinesi dalle origini fino alla fine del periodo imperiale e include un paragrafo sulle connotazioni assunte dal fenomeno nel XX secolo e delle sezioni dedicate all'omosessualità. Questo testo fornisce una panoramica completa ed accurata sull'evoluzione storica delle cortigiane in Cina e, pertanto, a distanza di anni dalla sua pubblicazione, resta ancora una lettura obbligata per quanti intendano intraprendere una ricerca sulle intrattenitrici cinesi delle varie epoche.

Al 1958 risale, invece, un saggio sulle arti Tang pubblicato dallo studioso Ren Bantang 任半塘 nel quale si discute, tra le altre cose, delle cortigiane e del ruolo da queste giocato all'interno della società del tempo. Il testo si intitola *Tang xinong* 唐戲弄 (“*L'intrattenimento Tang*”) e precede di pochi anni lo *Jiaofang ji jian ding* 教坊記箋訂 (“*Versione chiosata delle Annotazioni dell'Accademia delle Musicanti*”), un'edizione critica, pubblicata nel 1962 ad opera dello stesso autore, dello *Jiaofang ji* di Cui Lingqin (VII sec.), un *biji* nel quale sono descritte nel dettaglio le caratteristiche e le funzioni dell'accademia imperiale per la formazione delle cortigiane e dei suoi membri. Dopo alcuni anni di relativo silenzio, gli studi sulle cortigiane Tang sono rifioriti negli anni '80 del secolo scorso con la pubblicazione del *Tang nüshiren ji san zhong: Li Ye, Xue Tao, Yu Xuanji* 唐女詩人集三種: 李冶, 薛濤, 魚玄機 (“*Tre antologie di poetesse Tang: Li Ye, Xue Tao, Yu Xuanji*”, 1984) di Chen Wenhua 陳文華, un'edizione annotata delle poesie di quelle che sono da sempre considerate le tre principali poetesse dell'epoca Tang¹⁶.

¹⁶ Li Ye 李冶 e Yu Xuanji 魚玄機 appartengono alla categoria delle monache taoiste e sono, pertanto, escluse dalla presente ricerca. In particolare Yu Xuanji, sebbene sia descritta spesso come una cortigiana, di fatto non si registrò mai ufficialmente come tale.

Un contributo fondamentale per lo studio delle cortigiane Tang e la comprensione del ruolo da esse giocato nella società dell'epoca è rappresentato dall'articolo di Song Dexi 宋得熹 intitolato “*Tangdai de jinü*” 唐代的妓女 (“*Cortigiane Tang*”), contenuto nello *Zhongguo funüshi lunji xuji* 中國婦女史論集續集 (“*Seguito alla Raccolta di saggi sulla storia delle donne cinesi*”) pubblicato a Taipei nel 1991 a cura di Bao Jialin 鮑家麟. Sempre al 1991 risale il saggio di Su Zhecong 蘇者聰 intitolato *Guiwei de tanshi – Tangdai Nüshiren* 閨幃的探視 — 唐代女詩人 (“*Dietro la tenda dell’alcova: poetesse Tang*”) che, nonostante la sua brevità, riassume in maniera chiara e concisa le informazioni relative a ciascuna delle poetesse Tang in paragrafi monografici all’interno di capitoli divisi per classi sociali. Un’analisi della letteratura relativa ai cosiddetti *qinglou* 青樓, i “*padiglioni verdi*” (ovvero i postriboli), che copre il lasso di tempo che va dalla dinastia Tang fino alla fine del periodo imperiale si ritrova, invece, nel *Qinglou wenxue yu Zhongguo wenhua* 青樓文學與中國文化 (“*La letteratura dei Padiglioni Verdi e la cultura cinese*”) pubblicato nel 1993 da Tao Muning 陶慕寧.

Una tappa fondamentale degli studi in questo particolare ambito sinologico è rappresentata dalla pubblicazione, avvenuta a Taiwan intorno alla metà degli anni ’90 del secolo scorso, di due saggi relativi alle cortigiane Tang, ovvero il *Tangji yanjiu* 唐伎研究 (“*Studio sugli artisti Tang*”) di Liao Meiyun 廖美雲 e il *Xishuo Tangji* 細說唐妓 (“*Analisi dettagliata delle cortigiane Tang*”) di Zheng Zhimin 鄭志敏. Nel primo, pubblicato nel 1995, l’autrice analizza nel dettaglio il ruolo giocato dalle cortigiane all’interno del contesto artistico, sociale e letterario dell’epoca attraverso un nutrito *corpus* di fonti primarie. Il secondo, pubblicato nel 1997, affronta il fenomeno da un punto di vista principalmente storico e socio-antropologico, ponendo particolare attenzione al rapporto delle cortigiane con i letterati del tempo.

Nel 2000, lo studioso Wu Xiangzhou 吳相洲 ha pubblicato il *Tangdai geshi yu shige* 唐代歌詩與詩歌 (“*La canzone e la poesia d’epoca Tang*”) nel quale, oltre a discutere del legame che univa la musica e la poesia Tang, analizza il rapporto tra i letterati e le cortigiane dell’epoca e il ruolo cruciale da queste giocato nella trasmissione e nella diffusione delle opere dei poeti loro contemporanei nei salotti dell’alta società. Al 2004 risale il saggio della studiosa Yao Ping 姚平 intitolato *Tangdai funü de shengming licheng* 唐代婦女的生命歷程 (“*La vita delle donne Tang*”) nel quale è presentata un’analisi della varie fasi della vita delle donne dell’epoca, dall’adolescenza alla maturità, passando per il matrimonio e la maternità. Il settimo capitolo è dedicato alle donne attive in contesti esterni al matrimonio (*hunyin zhi wai*

de nüxing 婚姻之外的女性) e in esso l'autrice esamina la funzione sociale delle cortigiane utilizzando, per la prima volta in questo ambito scientifico, gli "epitaffi" (*muzhi* 墓誌) come fonte primaria. Il saggio più recente sulle cortigiane Tang è inserito nel *Tangdai funü shenghuo yu shi* 唐代婦女生活與詩 ("La vita e la poesia delle donne d'epoca Tang") pubblicato nel 2005 da Xu Youfu 徐有富. Come anticipato dal titolo, quest'opera analizza la vita e la produzione poetica delle donne dell'epoca in generale, non solo delle cortigiane, e lo fa attraverso l'incrocio di una ricca mole di dati storici e letterari. L'indagine è strutturata in capitoli divisi per classi sociali e quello dedicato alle cortigiane è particolarmente ricco di informazioni e di riferimenti letterari tratti da fonti primarie. Tuttavia, tali fonti sono principalmente opere di letterati del tempo dedicate a cortigiane o aneddoti in cui si parla di cortigiane e, pertanto, quello che emerge è il punto di vista degli autori di sesso maschile su questo fenomeno piuttosto che un'analisi della voce poetica delle cortigiane Tang. Al 2006 risale, invece, *Yiji shishi* 藝伎詩事 ("Affari poetici delle cortigiane") di Ai Zhiping 艾治平, dedicato alle cortigiane cinesi attive nell'intero corso della storia cinese, dalla periodo pre-dinastico fino alla fine di quello imperiale. Particolarmente interessante per questa ricerca risulta essere il capitolo dedicato alle cortigiane Tang, nel quale vengono descritti i luoghi in cui dette artiste operavano, quelli in cui venivano formate e il loro rapporto con i letterati del tempo.

Come si evince da questa breve presentazione, nonostante gli studi sulle cortigiane Tang siano abbastanza numerosi, la maggior parte di questi analizza il fenomeno da un punto di vista socio-antropologico più che letterario. Pochi sono gli studi pubblicati negli anni in cui si discute del contributo fornito dalle cortigiane al canone poetico dell'epoca, e ancora più rari sono quelli dedicati alle manipolazioni operate nel corso dei secoli a detrimento delle fonti primarie relative alle cortigiane Tang. I pochi articoli presenti sull'argomento si limitano alla trattazione di casi singoli e isolati, tralasciando di analizzare il fenomeno delle false attribuzioni che coinvolgono le cortigiane Tang nel suo complesso. L'unico contributo ad offrire una visione più ampia di questa problematica, mettendo insieme tutte le notizie relative alle errate datazioni e alle opere apocrife attribuite a poetesse Tang, è rappresentato dall'articolo pubblicato da Chen Shangjun nel 2010 intitolato "*Tang nüshiren zhenbian*" 唐女詩人甄辯 ("Scernere e dibattere le poetesse Tang"). Attraverso la ricostruzione e il confronto tra fonti primarie di epoche diverse, Chen Shangjun discerne i casi delle autrici realmente vissute durante il periodo Tang e che sono di fatto le autrici dei componimenti loro attribuiti, da quelli storicamente non affidabili o apparentemente discutibili, ovvero quelli per i quali

sussiste una netta discrepanza tra la realtà storica e le informazioni riportate nelle fonti primarie. In particolare, egli propone un primo elenco di casi di falsa attribuzione e di casi che riguardano poetesse che, pur essendo state considerate per secoli donne Tang, sono in realtà vissute in epoche successive o sono solo personaggi letterari creati all'interno di narrazioni in prosa di varia natura. Come si evince dal titolo, questo articolo è dedicato alle “*poetesse Tang*” in generale (*Tang nüshiren* 唐女詩人), ma poiché nella trattazione sono incluse anche le cortigiane, nonostante la sua brevità (16 pagine in tutto), questo è attualmente lo studio più completo sul fenomeno delle false attribuzioni poetiche che riguardano le donne oggetto della presente indagine e, pertanto, rappresenta un contributo fondamentale per chiarire e ridimensionare l'immagine delle cortigiane Tang canonizzata nei secoli e generalmente ritenuta attendibile.

3.2 ——— *Gli studi occidentali sulle cortigiane Tang*

La riscoperta della ricca e diversificata tradizione letteraria femminile del periodo imperiale rappresenta senza dubbio uno dei più recenti e vivaci sviluppi della sinologia internazionale. Gli ultimi trent'anni hanno visto la pubblicazione di numerosi articoli e saggi sulle donne della Cina imperiale che hanno portato alla luce materiale, talvolta inedito, di considerevole qualità e hanno contribuito a richiamare l'attenzione degli studi internazionali su questo particolare aspetto della letteratura cinese. Tra gli esempi più rappresentativi di questa rinascita si annoverano le antologie *Writing Women in Late Imperial China* a cura di Ellen Widmer e Kang-i Sun Chang (1997), *Notable Women of China: Shang Dynasty to the Early Twentieth Century* di Barbara B. Peterson (2000) e *The Red Brush: Writing Women of Imperial China* curato da Wilt Idema e Beata Grant (2004). Restringendo il campo di indagine ai testi specifici sulle cortigiane del periodo Tang, è facile notare come gli studi sinologici occidentali su questo particolare aspetto della cultura cinese siano abbastanza maturi, soprattutto per quanto riguarda le ricerche sulla narrativa in prosa e i numerosi *chuanqi* 傳奇 (“racconti di fatti straordinari”) nei quali sono narrate vicende di cortigiane. Tuttavia, data la natura della ricerca, le fonti secondarie considerate per la presente indagine e qui presentate, si limitano ai saggi che si occupano delle cortigiane Tang che hanno scritto poesie inserite nel QTS e, solo in parte, si estendono a quelli in cui si discute della loro posizione all'interno della società dell'epoca.

Da questo punto di vista, un iniziale interesse per le cortigiane Tang è fiorito nel corso degli anni '60 del secolo scorso a seguito della pubblicazione, da parte del sinologo e yamatologo Howard S. Levy, della prima traduzione in lingua inglese del *Beili zhi* 北裡志 (“*Cronache del Quartiere Settentrionale*”) di Sun Qi 孫榮 (IX secolo), nel quale sono narrate le vicende di 12 cortigiane realmente vissute nel quartiere a luci rosse di Chang'an 長安 alla fine del IX secolo, di cui 5 sono autrici di versi poetici inseriti nel QTS. L'opera, pubblicata nella rivista *Orient/West* del 1962 con il titolo “*The Gay Quarters of Chang'an*”, si basava fondamentalmente su una precedente traduzione in lingua giapponese del *Beili zhi* intitolata *Chōan no haru* (“*La primavera di Chang'an*”) di Ishida Mikinosuke (1941)¹⁷. Questa traduzione è stata seguita nel 1968 da un'edizione critica in francese dello stesso testo intitolata *Courtisanes chinoises à la fin des T'ang* curata da Robert Des Rotours, che ancora oggi resta un valido supporto alla comprensione dell'opera originale grazie alle numerose e dettagliate note che contribuiscono a chiarirne gli aspetti più oscuri per il lettore occidentale.

Al 1974 risale, invece, *Sexual Life in Ancient China: a Preliminary Survey of Chinese Sex Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.* di R. H. Van Gulik, un'indagine sulle abitudini sessuali cinesi dalle origini fino alla fine della dinastia Ming. Il capitolo sui costumi sessuali di epoca Tang è dedicato quasi esclusivamente alle cortigiane dell'epoca e, in particolare, alle figure di Yu Xuanji e Xue Tao. Il primo studio in lingua occidentale interamente dedicato alla terminologia e alla classificazione delle cortigiane Tang è “*Notes on Tang Geisha*” pubblicato da Edward Schafer nel 1984 all'interno dei suoi *Sinological Papers*. Al 1987 risale *Brocade River Poems: Selected Works of the Tang Dynasty Courtesan Xue Tao*, uno studio condotto da Jeanne Larsen sulla cortigiana Tang più famosa nel quale, oltre ad una traduzione in lingua inglese di 60 delle sue poesie, sono inseriti anche cenni di carattere biografico e brevi commenti critici alle opere. Una selezione di poesie di cortigiane in traduzione inglese è presente anche nell'antologia *Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism* pubblicata nel 1999 a cura di Kang-I Sun Chang e Haun Saussy. Sempre al 1999 risale l'analisi condotta sul *Beili zhi* da Victor Xiong intitolata “*Ji-entertainers in Tang Chang'an*”, inclusa nel volume *Presence and Presentation* curato da Sherry Mou.

Al volgere del nuovo millennio, sulla scia delle più recenti speculazioni frutto dei *gender studies*, Jowen R. Tung ha pubblicato il saggio *Fables for the Patriarchs: Gender Politics in*

¹⁷ Altri studi giapponesi su questo stesso argomento sono stati pubblicati da Kishibe Shigeo 岸邊成雄 e si intitolano: “*Tōdai kyōbō no sōsetsu obyōbi henshen*” 唐代教坊の創設及び變遷 (“*La fondazione e la trasformazione dell'Accademia delle Musicanti della dinastia Tang*”), in: *Tōyō gakuohō* 28 (1941), 43:280-308; *Tōdai gikan no soshiki* 唐代妓館の組織 (“*Organizzazione dei bordelli nella dinastia Tang*”, 1955), *Chōan hokuri no seikaku to katsudō* 長安北里の性格と活動 (“*Carattere e attività del Quartiere Settentrionale in Chang'an*”, 1959). Vedi Xiong (1999), Bossler (2012).

the Tang Discourse (2000) nel quale propone un'analisi originale e illuminante sulla posizione delle cortigiane Tang all'interno della società cinese dell'epoca e di alcuni componimenti poetici loro attribuiti. Al 2002 risale, invece, l'articolo di Yao Ping intitolato “*The Status of Pleasure: Courtesans and Literati Connections in Tang China (618-907)*” nel quale l'autrice discute delle cortigiane Tang ricorrendo ancora una volta agli epitaffi e alle iscrizioni tombali come fonte primaria, mentre in *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts* (2003) di Paul Rouzer discute della tendenza maschile ad appropriarsi della voce femminile tipica della letteratura cinese classica. In particolare, il sesto capitolo propone un'interessante e minuziosa analisi della rappresentazione femminile in alcuni testi del periodo Tang, mentre il settimo capitolo offre un'indagine originale sul *Beili zhi* e sulla rappresentazione delle cortigiane al suo interno come costrutti sociali creati da autorità maschili. Al 2010 risale l'articolo di Linda Rui Feng intitolato “*Unmasking Fengliu in Urban Chang'an: Re-reading Beili zhi*” mentre è del 2012 l'articolo pubblicato da Beverly Bossler intitolato “*Vocabularies of Pleasure: Categorizing Female Entertainers in the Late Tang Dynasty*” nel quale l'autrice fa il punto sulle categorie di cortigiane attive nel corso della dinastia Tang e sulla terminologia loro associata.

Questa breve bibliografia ragionata sullo stato dell'arte, nella quale sono citati solo alcuni dei testi fondamentali per condurre un'indagine sulle cortigiane Tang che hanno poesie raccolte nel QTS, dimostra come, allo stato attuale, le donne appartenenti a questa categoria sociale siano state studiate fondamentalmente come fenomeno sociale e culturale. Inoltre, dall'elenco – seppur parziale – dei titoli proposti, si evince come in letteratura ancora manchi un'analisi di ampio respiro che si occupi della poetica delle cortigiane di epoca Tang nella sua totalità e nella cornice più ampia delle ricerche sull'attendibilità delle fonti primarie. Nessuno dei saggi scritti in lingue occidentali consultati per la presente ricerca accenna, infatti, al problema delle false attribuzioni e delle errate datazioni che, come si vedrà, investe invece pesantemente la poesia delle cortigiane Tang e ne ridisegna sensibilmente i contorni.

Per avere un'idea della portata di questo fenomeno, basta sfogliare l'antologia *Women Writers of Traditional China* citata poc'anzi: nella sezione dedicata alle poetesse Tang presente in tale raccolta, infatti, 5 autrici sono presentate come cortigiane, ovvero Yu Xuanji

魚玄機, Xue Tao 薛濤, Sheng Xiaocong 盛小叢, Zhao Luanluan 趙鸞鸞 e Zhang Yaotiao 張窈窕¹⁸. Di queste, però, la prima appartiene alla classe delle monache taoiste piuttosto che a quella delle cortigiane, Sheng Xiaocong non è l'autrice reale del componimento attribuito nel QTS, mentre Zhao Luanluan, essendo in realtà una cortigiana vissuta nel corso della dinastia Yuan, non può essere inclusa in un elenco di poetesse Tang. Solo all'interno di questa antologia, dunque, il 60% delle informazioni relative alle cortigiane Tang è inesatto e, di conseguenza, l'immagine che di queste donne viene trasmessa al lettore risulta alquanto alterata e lontana dalla realtà storica. Un altro esempio è rappresentato dalla raccolta di poesie di 44 autrici di epoca Tang intitolata *Willow, Wine, Mirror, Moon: Women's Poems from Tang China* pubblicata nel 2005 dalla studiosa americana Jeanne Larsen. Nonostante studi precedenti pubblicati in Cina avessero già dimostrato come alcune delle poesie attribuite a cortigiane Tang nel QTS e in altre fonti primarie fossero in realtà apocrife, in questa raccolta non vi è il minimo riferimento a questo tipo di problematica e le poesie tradotte sono presentate tutte come opere autentiche.

Tuttavia, simili imprecisioni ed omissioni sono, in fondo, comprensibili se si considera il fatto che gli studi sulle manipolazioni operate nei secoli a detrimento delle fonti relative alle cortigiane Tang sono stati pubblicati in Cina solo a partire dagli anni '80 del secolo scorso in articoli brevi presenti in piccole riviste di stampo accademico e, pertanto, sono per lo più ignoti alla sinologia internazionale e agli studiosi che non si occupano in maniera specifica di poesia Tang. Data l'assenza di riferimenti anche nelle principali fonti cinesi relative alle cortigiane Tang, è facile presagire che anche in Cina tali studi siano circolati solo all'interno della stretta cerchia di ricercatori che si è occupata in maniera specifica di questo filone poetico.

Da questa breve introduzione si evince, dunque, come gli studi in questo particolare ambito sinologico attendano ancora una trattazione sistematica e organica che, alla luce delle recenti ricerche sull'inattendibilità delle fonti primarie e sul fenomeno delle false attribuzioni poetiche, organizzzi in un *corpus* unico e coerente il materiale attualmente disponibile relativo alle cortigiane Tang che hanno poesie incluse nel QTS.

¹⁸ Chang (1999), 45-85.

CAPITOLO SECONDO

ASPETTI LESSICALI E CULTURALI

In tutte le culture nelle quali è apparsa¹⁹, la figura della cortigiana è stata sempre caratterizzata dall'osmosi continua tra l'intrattenimento di tipo artistico e quello sensuale, offerto ai confini di quelli che sono definiti “*the twin realms of pleasure and leisure*”²⁰. Questa caratteristica ha permesso alle cortigiane di distinguersi sia dalle artiste in senso lato che dalle comuni prostitute. Le cortigiane, infatti, sono state sempre considerate “*obscure objects of desire*”²¹, elusive fantasie dell'immaginazione dalla potente vaghezza seduttiva perché, diversamente dalle meretrici, non solo erano estremamente sofisticate, ma erano anche capaci di intrattenere i propri clienti con conversazioni elevate, recitazioni poetiche, balli ed esibizioni di tipo canoro e strumentale.

¹⁹ Oltre che in Cina, le cortigiane sono emerse in realtà storico-geografiche diverse e lontane tra loro, che spaziano dall'India pre-coloniale all'antica Grecia, passando per l'Italia Rinascimentale, la Corea e il Giappone. Secondo le ricerche promosse dal *Women's Board* dell'Università di Chicago, la nascita e lo sviluppo di una classe di “*intrattenitrici colte*” in dette culture è stata generata da condizioni socio-economiche comuni, tra le quali si annoverano: il passaggio da una società di tipo feudale ad una di stampo borghese, una forte mobilità sociale, la nascita di una classe di mercanti, una massiccia produzione culturale e un sistema di matrimoni combinati che separava i doveri coniugali dalla passione amorosa. Feldman, Gordon (2006), 6.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, 3.

1. STORIA DEI TERMINI “JI” 妓 E “CHANG” 娼

Le donne oggetto della presente indagine sono definite dalle fonti *ji* 妓 (“cortigiana”) e *chang* 娼 (“prostituta, cortigiana”)²².

Il termine *ji*, che in cinese moderno è sinonimo di “prostituta”, anticamente indicava le artiste dell'intrattenimento:

*“like the geisha, the ji were trained in a variety of entertainment skills, including singing, dancing, playing musical instruments, drinking, companionship and reciting poetry. Prostitution was involved, but it was by no means the main calling of the ji.”*²³

Al pari delle cortigiane di altre realtà storiche, anche per quelle cinesi l'arte non era un'attività extracurricolare, bensì il fondamento stesso della loro vita e della loro condizione sociale. La cortigiana cinese di epoca Tang:

*“was first and foremost a performing artist [...], she was not one who sold exclusively sexual services, but rather an entertainer who approached the banquet table and began to sing without having been invited.”*²⁴

Ciò è sottolineato dalla natura stessa dell'ideogramma *ji* che, graficamente, è formato dalla fusione dei grafemi *nü* 女 (“donna”) e *ji* 伎 (“artista, arte”) i quali, unendosi, rafforzano anche a livello visivo l'idea che la cortigiana cinese fosse innanzitutto “una donna e un'artista”. Sfortunatamente, in nessuna lingua occidentale esiste una traduzione che renda esattamente il senso di questo lemma e, pertanto, esso è di solito tradotto come “etèra” o “cortigiana”. In quanto artista dell'intrattenimento fisico e intellettuale, infatti, la figura della *ji* del periodo Tang è, sotto molti aspetti, vicina a quella dell'etèra della società greca antica e, in quanto donna colta e indipendente, di liberi costumi, essa è assimilabile anche alla cortigiana europea, in particolare a quella veneziana dell'Italia rinascimentale. Tuttavia, però, come sottolineato da Beverly Bossler:

*“the terms ‘entertainer’ or ‘courtesan’ are at best crude approximations.”*²⁵

²² In alcune fonti le cortigiane sono occasionalmente definite *ji* 姬 (“favorita”). Queste erano le cortigiane più rispettabili poiché ricoprivano un ruolo simile a quelle delle concubine all'interno delle case dei signori che le avevano accolte in pianta stabile nelle proprie residenze. Schafer (1984)₁, 2:3.

²³ Xiong (1999), 153.

²⁴ Bossler (2002), 7.

²⁵ Bossler (2012), 71.

Il termine *ji* ha origini antiche e compare già nello *Shuowen jiezi* di Xu Shen 許慎 (58-147 ca.) dove è definito come “piccolo oggetto d’uso femminile” (*ji, furen xiao wu ye* 妓, 婦人小物也)²⁶. Tale oggetto, secondo il commentatore di epoca Qing Chen Shiting 陳詩庭 (1760-1806), era un accessorio presente sulle scarpe delle donne dell’antichità (*ji wei furen lü xia fu zhu zhi wu* 妓為婦人履下復著之物)²⁷. A tal proposito, lo studioso Zheng Zhimin sostiene che:

‘妓’本是古代歌舞女子所穿舞鞋上的小裝飾品或附屬物，因其在歌舞動作中頗為顯眼，后世遂用以代稱此類歌舞女子。²⁸

Il termine ‘ji’ in origine designava un ornamento o un accessorio indossato dalle cantanti e dalle ballerine dell’antichità sulle scarpette da ballo. Poiché esso era ben visibile durante le esibizioni, in seguito fu usato come denominazione ufficiosa per tali artiste.

A partire dal III secolo il termine *ji* cominciò ad essere impiegato in riferimento alle belle donne e, non a caso, nel *Picang* 埤蒼 (*Supplemento al Cang [Jie]*) di Zhang Yi 張揖 (III sec.) le *ji* sono definite *meinü* 美女, ovvero “donne venuste”²⁹. Successivamente questo lemma fu usato per indicare genericamente tutte le artiste di sesso femminile. Tuttavia, fu solo a partire dal V secolo che esso si stabilizzò definitivamente nel lessico e iniziò ad essere usato esclusivamente in riferimento alle cortigiane. Un esempio importante di questo cambiamento si trova nel *Qieyun* 切韻 (“*Rime tronche*”) di Lu Fayan 陸法言 (V-VI sec.), in cui le *ji* sono definite come *nüyue* 女樂, ovvero “musicanti”³⁰.

Diversamente dal termine *ji*, il carattere *chang* (娼) non si ritrova quasi mai nelle fonti antecedenti il periodo Tang ed è assente nello *Shuowen jiezi*, che riporta invece il lemma di genere neutrale *chang*, 倡³¹ (con il radicale *ren* 亻, “uomo”), ivi definito come “musicista” (*chang, yue ye* 倡, 樂也)³². La chiosa aggiunta dal commentatore Duan Yucai 段玉裁 (1735-1815) sottolinea come, nell’antica Cina, i musicisti fossero equiparabili agli attori (*chang, ji pai ye* 倡即俳也): in pratica, tutti coloro che avevano a che fare con musica e rappresentazioni teatrali potevano essere definiti *chang*. Anticamente, il termine *chang* non aveva

²⁶ SWJZ, 1775.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Zheng Zhimin (1997), 6.

²⁹ Liao Meiyun (1995), 13.

³⁰ Il composto *nüyue* 女樂 indicava, infatti, “un’artista del canto e del ballo” (*ge wu ji* 歌舞伎). *Ibid.*

³¹ In questo caso la trascrizione del termine in *pinyin* è contrassegnata da un numeretto a pedice di modo che, più avanti nel testo, laddove compaia senza l’ideogramma, possa essere distinto dal suo omofono *chang* 娼.

³² SWJZ, 1102.

connotazioni di genere. Al contrario, esso indicava indistintamente gli artisti di entrambi i sessi. Nello *Shiji* 史記 (“*Memorie di uno storico*”), ad esempio, si dice che la madre del re Zhao Wangqian 趙王遷 (III sec. a.C.) fosse una *chang₁* (*Zhao Wangqian, qi mu chang ye* 趙王遷, 其母倡也) e secondo lo *Hanshu* 漢書 (*Storia degli Han*) tale era anche madama Xiao Wuli 孝武李, moglie dell'imperatore Wu 武帝 (156-87 a.C.) degli Han (*Xiao Wuli furen ben yi chang jin* 孝武李夫人本以倡進)³³. Diversamente dal lemma di genere neutro *chang₁*, l'uso di quello scritto con il radicale della donna è documentato nelle fonti solo a partire dal VI secolo in poi. Tra le fonti più antiche in cui lo si ritrova vi è lo *Yupian* 玉篇 (“*Il libro di giada*”) di Gu Yewang 顧野王 (519-581) in cui le *chang* sono definite “*donne dissolute*” (*chang, dang ye* 娼, 娼也)³⁴. Infatti, sebbene le *chang* fossero fundamentalmente delle artiste che si esibivano in rappresentazioni musicali e teatrali, esse ricoprivano anche funzioni simili a quelle delle moderne prostitute. Nella “*Storia della prostituta Yang*” (*Yang chang zhuan* 楊娼傳) di Fang Qianli 房千里 (metà IX sec.), infatti, si legge:

夫娼以色事人者也，非其利則不合矣³⁵.

Prostituta è colei che offre sesso, ma se non ne ricava un profitto, allora non si concede.

Dopo aver seguito un percorso evolutivo distinto, a partire dal periodo Tang i termini *ji* e *chang* si stabilizzarono lentamente ed entrarono a far parte del linguaggio comune. Tuttavia, mentre i lemmi con il radicale della donna (*chang* 娼, *ji* 妓) venivano impiegati esclusivamente in riferimento alle artiste di sesso femminile, quelli con il radicale dell'uomo (*chang* 倡, *ji* 伎) continuarono ad essere utilizzati indistintamente per gli artisti di entrambi i sessi.

In riferimento all'uso dei termini *ji*, *chang* e *chang₁* all'interno delle fonti del periodo Tang, si noti come il primo venisse usato indistintamente negli scritti sia in versi che prosa. Al contrario, il termine neutro *chang₁* si utilizzava soprattutto nelle opere in versi mentre in quelle in prosa si preferiva di solito il termine *chang*³⁶. Il predominio linguistico del carattere *ji* nelle fonti letterarie dell'epoca rispetto agli altri due, risulta evidente nel QTS dove esso compare 398 volte: 201 volte nei testi delle poesie, 190 volte nei titoli e 7 volte nei nomi di

³³ Liao Meiyun (1995), 11.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ TPGJ, 491.1884.

³⁶ Liao Meiyun (1995), 15.

alcune autrici anonime³⁷. I termini *chang* e *chang₁*, invece, compaiono rispettivamente 20 e 82 volte³⁸ e il primo si ritrova quasi sempre nei composti *changjia* 娼家 e *changlou* 娼楼, “bordello”. Tale proporzione rafforza l’idea che, in epoca Tang, la figura della *ji* fosse predominante rispetto a quella delle comuni prostitute e che i letterati dell’epoca frequentassero in maniera intensiva le prime e solo sporadicamente visitassero le case delle seconde.

2. STORIA DEL FENOMENO DALLE ORIGINI AL VII SECOLO

La figura della cortigiana in Cina ha origini molto antiche e affonda le proprie radici in quella della sciamana (*nüwu* 女巫) del periodo pre-imperiale. In una società come quella Shang 商 (XVI-XI sec. a.C.) in cui il detentore del potere religioso era anche il capo politico dei vari clan, le sciamane godevano di una posizione privilegiata e di profondo rispetto da parte di tutti i membri della comunità. Onnipresenti nelle cerimonie sacrificali, esse avevano il compito di invocare la discesa delle divinità attraverso l’esecuzione di canti e balli che, nel complesso, erano assimilabili a *performance* di tipo teatrale. Tra i funzionari e gli alti burocrati dell’antichità si diffuse ben presto l’abitudine di frequentare le sciamane anche al di fuori delle cerimonie religiose per godere delle loro esibizioni anche nel privato. Nacque così, tra la fine degli Shang e l’avvento degli Zhou 周 (XI sec.-221 a.C.), la figura della *wuchang* 巫娼, la “sciamana-prostituta” che, al pari delle ierodule – le schiave dei templi dell’antica Grecia dedite anche alla prostituzione – era molto più carnale e meno mistica rispetto alle sciamane delle origini e, per questo motivo, è generalmente considerata la prima intrattenitrice privata della storia cinese. Fonti risalenti al periodo degli Stati Combattenti, tra cui i *Jiuge* 九歌 (“Nove Canti”) di Qu Yuan 屈原 (340-278 a.C.), lasciano presupporre, infatti, che le *wuchang*, oltre ad esibirsi in canti e balli, offrirono anche prestazioni di tipo sessuale e fossero, pertanto, molto simili alle cortigiane delle epoche successive³⁹.

A partire dal periodo delle Primavere e degli Autunni (770-476 a.C.), le *wuchang* svanirono lentamente, lasciando il posto alle prime cortigiane coartate dallo stato. Il sistema giudiziario vigente all’epoca prevedeva come pena accessoria, infatti, la confisca dei membri

³⁷ Nel computo non sono stati considerati i trafiletti biografici presenti nella raccolta.

³⁸ Ovvero 7 volte nei titoli delle poesie e 75 volte nel corpo delle poesie.

³⁹ Liao Meiyun (1995), 19.

di sesso femminile (madri, mogli o figlie)⁴⁰ presenti all'interno delle famiglie dei criminali condannati. Dopo la confisca, queste donne venivano iscritte nel “*Registro Vermiglio*” (*danshu* 丹書), una sorta di albo ufficiale nel quale erano registrate in qualità di “*schiave ufficiali*” (*guanbi* 官婢, *guannu* 官奴)⁴¹. Una volta inserite in tale registro, le schiave migliori venivano confinate negli appartamenti laterali del palazzo imperiale (*yeting* 掖庭) e destinate all'intrattenimento del sovrano ricoprendo, così, funzioni molto simili a quelle delle “*cortigiane ufficiali*” (*guanji* 官妓) delle epoche successive, delle quali possono essere considerate le antenate⁴².

Al VII secolo a.C. risale anche la nascita del cosiddetto *nüli* 女閭, il “*Vicinato delle donne*”, ovvero un quartiere destinato esclusivamente ai bordelli, fondato da Guan Zhong 管仲 (723-645 a.C. ca.), primo ministro del regno di Qi 齊. L'istituzione del “*vicinato*” in Cina anticipa solo di pochi anni la nascita dei postriboli nell'antica Grecia su iniziativa di Solone (638-558 a.C.) e può essere, pertanto, considerata la prima organizzazione statale per la gestione e il controllo delle cortigiane della storia⁴³. Le fila delle cortigiane che abitavano tale quartiere erano composte in buona parte da schiave ufficiali confiscate a nemici e criminali che, come si può immaginare, in un periodo caratterizzato da profondi disordini politici, erano particolarmente numerose.

Nel corso del V secolo a.C. l'urbanizzazione che ridisegnò il volto delle città cinesi, unita allo sviluppo del commercio, sostenuto dalla diffusione delle prime monete metalliche, e all'abolizione della poligamia che spinse gli uomini a cercare il piacere al fuori dalle mura domestiche, facilitò il proliferare delle cortigiane. Durante il periodo degli Stati Combattenti (475-221 a.C.), infatti, oltre alle schiave di corte, si diffuse un'altra categoria di intrattenitrici di stampo privato, quella delle “*musicanti*” (*nüyue* 女樂). Come suggerito dal nome, le musicanti erano ragazze addestrate nel canto e nel ballo che avevano il compito di intrattenere gli ospiti nel corso dei banchetti ufficiali ai quali erano chiamate a partecipare. Diversamente dalle sciamane dei secoli precedenti, che si esibivano su composizioni musicali di natura aulica e religiosa, le musicanti si esibivano sulle nuove melodie di stampo popolare che

⁴⁰ Le donne non erano le sole ad essere ridotte in schiavitù. Anche gli uomini che si erano macchiati di un crimine venivano confiscati e resi schiavi. Tuttavia, la presenza di una simile pratica suggerisce come, fin dall'antichità, le donne cinesi fossero considerate solo un bene accessorio di proprietà del capofamiglia e non come individui indipendenti dotati di diritti personali. *Ibid.*, 20.

⁴¹ Oltre alle donne confiscate ai criminali, entravano a far parte dei ranghi delle *guanbi* anche le donne fatte prigioniere nel corso di battaglie o ricevute in dono da sovrani stranieri.

⁴² Tuttavia, il primo esempio del termine *guannu* associato in maniera diretta alle cortigiane si ritrova nella poesia “*Il banchetto delle cortigiane*” (*Ji xi* 妓席) di Li Shangyin 李商隱 (813-858). Bossler (2012), 13.

⁴³ Wang Shunu (1934), 25.

andarono diffondendosi nel corso del V secolo a.C.⁴⁴. Inoltre, essendo dedite non solo all'intrattenimento artistico, ma anche e soprattutto a quello carnale (*mai routi* 賣肉體)⁴⁵, le musicanti ricoprivano un ruolo simile a quello delle moderne prostitute, offrendo favori sessuali al padrone di casa e ai suoi ospiti⁴⁶.

Tuttavia, nonostante la presenza di queste “*cortigiane private*” (*sichang* 私娼), il periodo a cavallo tra gli Stati Combattenti e la fine della dinastia Qin (221-207 a.C.) fu caratterizzato dalla diffusione massiccia delle “*cortigiane ufficiali*” (*guanji*). Queste intrattenitrici, oltre che a corte e nelle residenze dei ministri civili, erano spesso in servizio anche presso le guarnigioni militari e, pertanto, possono essere considerate le antenate delle “*cortigiane militari*” (*yingji* 營妓) volute dall'imperatore Wu 武帝 (156-87 a.C.) degli Han 漢 nel corso del II sec. a.C. per intrattenere i membri delle milizie⁴⁷. Organizzate in gruppi detti *yuehu* 樂戶 (“*famiglia di musicisti*”), le cortigiane militari del periodo Han non si limitavano a soddisfare i bisogni carnali dei soldati. Al contrario, esse avevano anche il compito di intrattenere e motivare i militi esibendosi sulle nuove melodie, spesso tragiche e solenni, della “*musica straniera*” (*huqu* 胡曲) giunta dalle tribù settentrionali e alleviare, così, le fatiche della vita al fronte.

Nel corso della dinastia Han (206 a.C.-220), oltre alle cortigiane militari, vi erano anche delle cortigiane civili, ovvero destinate all'intrattenimento degli alti funzionari dello stato. Dette “*assistenti*” (*nü shishi* 女侍史), esse ricoprivano funzioni molto simili a quelle delle concubine e fornivano prestazioni sessuali ai burocrati che le ingaggiavano o le accoglievano in pianta stabile nelle proprie residenze⁴⁸.

Il periodo di disordini che seguì il crollo della dinastia Han vide la diffusione di una nuova classe di etère chiamate *jiaji* 家妓, “*cortigiane della casa*”, le quali, al pari delle “*assistenti*” del periodo Han, abitavano stabilmente gli appartamenti femminili delle residenze degli alti funzionari. All'interno della gerarchia familiare, esse occupavano una posizione a metà tra le serve e le concubine ma, diversamente da queste ultime, non erano solo un oggetto sessuale a disposizione del padrone di casa. Alle cortigiane della casa, infatti, era affidato il delicato compito di intrattenere il proprio signore – e i suoi ospiti – con canti, balli e recitazioni poetiche. All'occorrenza, era richiesto loro anche di accompagnarlo durante i viaggi:

⁴⁴ *Ibid.*, 30.

⁴⁵ Liao Meiyun (1995), 21.

⁴⁶ Van Gulik (1974), 27-28.

⁴⁷ Di fatto, le cortigiane del VII secolo a.C. che vivevano nel “*vicinato delle donne*”, ricoprivano già funzioni simili.

⁴⁸ Come per le epoche precedenti, anche durante la dinastia Han, la maggior parte delle cortigiane era formata da donne confiscate ai criminali che venivano coartate e tatuate. Wang Shunu (1934), 40.

魏晉南北朝家妓的主要任務是滿足主人聲色之欲，成為主人招待賓客，炫耀富貴的工具。⁴⁹

Compito principale delle cortigiane della casa delle dinastie Wei, Jin e delle dinastie del Nord e del Sud era quello di soddisfare l'appetito sensuale e musicale del padrone, divenendo nelle sue mani uno strumento per intrattenere gli ospiti e ostentare il proprio status e la propria ricchezza.

Durante il periodo delle Dinastie del Nord e del Sud (420-581) la diffusione su larga scala delle *jiaji*, considerate delle vere e proprie insegne di rango, fu probabilmente alimentato dall'edonismo e dall'ossessione per l'ostentazione del lusso che si diffusero in questo periodo come conseguenza diretta dell'instabilità politica e dell'incertezza economica generate dalla frattura dell'unità imperiale. In un'epoca in cui si dava un'estrema importanza al divertimento, era consuetudine per notabili e letterati indulgere nei piaceri sensuali e nelle feste danzanti e tale consuetudine fu mantenuta anche dopo l'avvento della dinastia Sui (581-618) e la riunificazione dell'impero. In questi raduni erano sempre presenti delle cortigiane, il cui compito era intrattenere gli ospiti con giochi, recitazioni poetiche, canti, balli e suonando strumenti musicali a corda e a fiato. Data la natura degli eventi ai quali erano chiamate a partecipare, tali cortigiane venivano chiamate anche *yanji* 宴妓, "cortigiane da banchetto".

3. LE DONNE TANG, LE LETTERE E I LETTERATI

Con l'avvento della dinastia Tang nel VII secolo, la Cina fu interessata da importanti cambiamenti storici e sociali. La riunificazione dell'impero da parte dei Sui, realizzata dopo un lungo periodo di divisione, generò sicurezza e stabilità politica che ebbero riflessi positivi sull'urbanizzazione, sull'economia e sullo sviluppo del commercio. Inoltre, il cosmopolitismo, una fitta rete di relazioni politiche internazionali e un interesse spasmodico per l'esotico, fecero confluire all'interno dei confini dell'impero alimenti, merci, missionari e viaggiatori provenienti dall'Asia Centrale che favorirono l'introduzione e l'assimilazione di elementi alieni all'interno della cultura cinese, contribuendo allo sviluppo di quella che ancora oggi è considerata una delle società più aperte e dinamiche della storia.

Tutti questi fattori ebbero risvolti importanti anche sulla posizione delle donne Tang che, nonostante la comune separazione dei sessi⁵⁰, potevano divorziare su base consensuale o risposarsi. Inoltre, l'odiosa pratica della fasciatura dei piedi, simbolo dell'oppressione

⁴⁹ Liao Meiyun (1995), 30.

⁵⁰ All'età di sette anni le bimbe venivano separate dai maschi della famiglia e trasferite negli appartamenti femminili, mentre a dieci anni cominciavano ad essere educate nelle arti domestiche in vista del matrimonio.

femminile che per secoli ha dominato la Cina, non era ancora entrata in vigore. Per tutti questi motivi, le donne di epoca Tang sono generalmente considerate tra le più libere dell'intera storia cinese. Tuttavia, nonostante questo anticonformismo apparente, le donne appartenenti ai ceti medio-alti continuarono a subire i condizionamenti tipici dell'ideologia e dell'etichetta confuciana. Tali condizionamenti si inasprirono a seguito della rivolta di An Lushan (755-763), quando iniziò a diffondersi una diffidenza per lo straniero e un desiderio di recuperare i valori tradizionali. Nella Cina Tang studiare era una prerogativa maschile che si estendeva solo a quelle che Virginia Woolf, parlando di un altro luogo e un altro tempo, ha definito “*daughters of educated men*”⁵¹. L'istruzione riservata alle fanciulle di buona famiglia, però, in genere si limitava solo alla musica, alla pittura, alla calligrafia ed era incentrata sui concetti di virtù e obbedienza. Tali principi venivano coltivati attraverso lo studio dei classici sulla condotta delle donne quali il *Nüjie* 女戒 (*Precetti per le donne*) di Ban Zhao 班昭 (45-117 ca.) e i *Nü lunyu* 女論語 (*Dialoghi per le donne*) compilati da Song Ruoxin 宋若莘 (VIII sec.). Secondo i precetti contenuti in detti testi, le donne dei ceti elevati dovevano rispettare i genitori e servire il marito, essere in grado di scrivere e far di conto e, soprattutto, comportarsi in linea con le “*tre obbedienze e le quattro virtù*” (*san cong si de* 三從四德), ovvero obbedire al padre, al marito e ai figli maschi e coltivare le quattro virtù della probità, della modestia, della solerzia e dell'uso di un linguaggio appropriato al gentil sesso. In proposito, nello *Yili* 儀禮 (“*Cerimoniali e Riti*”), alla sezione *Sangfu* 喪服 (“*Gramaglie*”) si legge:

未嫁從父，既嫁從夫，夫死從子。⁵²

Le nubi devono obbedire al padre, le donne sposate al marito e, alla morte di questi, al figlio.

Attraverso questi testi, le fanciulle di buona famiglia avevano accesso alla cultura, ma ad una cultura parziale, mediata, imposta e manipolata, che aveva come unico scopo quello di indottrinare le lettrici nei principi del confucianesimo fissati dal dispotismo maschile della classe dominante. In Cina, come nel resto del mondo, infatti, la donna è sempre stata considerata più legata alla fisicità, ergo alla natura, in virtù della sua funzione di “*reproducer of the human race*”⁵³, mentre gli uomini sono stati ritenuti gli unici “*creatori*” della cultura. Non a caso, nella cultura popolare della Cina tradizionale abbondavano le storie usate per spaventare le ragazze con velleità letterarie e tenerle lontano dalla scrittura creativa. Inoltre,

⁵¹ Woolf (1938), 84.

⁵² YL, 22.55.

⁵³ L'ideologia confuciana considerava quello di perpetrare la stirpe, dando alla famiglia un erede maschio, come uno dei principali doveri delle donne. Hou (1986), 180.

l'assurda idea che le donne di talento fossero portatrici di sventure è sopravvissuta fino alla fine del periodo imperiale⁵⁴. In un periodo in cui la modalità espressiva per eccellenza era quella poetica⁵⁵, scrivere – e soprattutto scrivere poesie – era considerato un atto altamente sconveniente per una donna perché la poesia era un'arte riservata esclusivamente agli uomini. Di conseguenza, le signorine perbene dovevano tenersi assolutamente lontane da simili atti creativi, astenendosi dal mostrare il proprio talento (*bu yi cai xuan* 不以才炫)⁵⁶ e dall'esprimere i propri sentimenti (*neiyang bu chu* 內言不出)⁵⁷. Le donne che violavano tale confine, violavano contemporaneamente anche l'etica confuciana che regolava il comportamento femminile, e venivano considerate alla stregua di cortigiane:

時人認為[詞曲詩賦]是姬妾、娼優一類女子的事，有身份者學此有違婦道。⁵⁸

Gli uomini dell'epoca ritenevano che poesie e canzoni fossero una cosa da favorite e concubine, da prostitute e attrici, e le donne d'alto rango che le studiavano violavano l'etica femminile.

Questa concezione probabilmente scaturiva dal legame che tradizionalmente univa musica e poesia alla sfera dell'eros: i movimenti di bocca, gola e diaframma nel canto o nella recitazione dei poemi richiamavano parallelismi con quelli dei genitali femminili nel momento dell'orgasmo⁵⁹. Canto e poesie rappresentavano, dunque, una seria minaccia alla castità delle donne virtuose e, di riflesso, alimentavano il potenziale erotico delle cortigiane che, al contrario, basavano la propria vita e il proprio successo proprio su queste arti. Le restrizioni imposte dall'etica confuciana, infatti, si applicavano solo alle donne dell'alta società e non alle cortigiane che appartenevano al popolo minuto e, di conseguenza, potevano violare tranquillamente i tabù legati all'arte poetica e canora. Fulcro dell'economia del piacere e irrilevanti dal punto di vista riproduttivo, le cortigiane Tang, diversamente dalle mogli, occupavano lo spazio sensuale ai margini di un sistema di matrimoni combinati basati sugli interessi delle famiglie cosicché, per dirlo con le parole di Martha Feldman, “*wives were keepers of lineage and courtesans were keepers of culture*”⁶⁰.

⁵⁴ Una delle frasi più famose da questo punto di vista è “L'assenza di talento in una donna è virtù” (*nüzi wucai bian shi de* 女子無才便是德), coniata da Zhang Dai 張岱 (1597-1679).

⁵⁵ In Cina la poesia è stata da sempre considerata il genere letterario più importante. Il comparatista americano Earl Miner, attuando un confronto tra le poetiche sviluppatesi in Oriente e in Occidente, mostra come il sistema letterario occidentale si sia sviluppato sulla base della poetica aristotelica, assumendo il dramma come genere di riferimento principale. Una situazione del tutto diversa presentano, invece, i sistemi letterari orientali in cui il genere lirico è stato assunto come principale. Miner (1990).

⁵⁶ Liao Meiyun (1995), 103.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, 104.

⁵⁹ Feldman, Gordon (2006), 10.

⁶⁰ *Ibid.*, 6.

Data l'enorme importanza all'epoca attribuita alla castità e alle virtù femminili in genere, le donne giocavano un ruolo importante nel preservare e accrescere la fama dei singoli clan. In un simile contesto sociale, tra gli uomini di epoca Tang il desiderio di sposare signorine di buona famiglia (*qu gaomen nü* 娶高門女) era estremamente diffuso. In particolare, “*le donne dei cinque cognomi*” (*wu xing nü* 五姓女) – ovvero quelle che appartenevano ai clan Cui 崔, Lu 盧, Li 李, Zheng 鄭 e Wang 王, considerati all'epoca i più prestigiosi in assoluto – erano particolarmente ricercate. Prendendo in sposa una fanciulla di un ricco e nobile casato, i rampolli dell'epoca avevano la possibilità di preservare, ed eventualmente allargare, il patrimonio della propria famiglia d'origine ma, soprattutto, potevano sperare di trovare nel suocero un importante patrono alla propria carriera politica. Secondo le stime proposte da Liao Meiyun, infatti, una volta superato l'esame da letterato introdotto e la “*selezione del Ministero del Personale*” (*Libu quanxuan* 吏部銓選) per l'assegnazione di un ufficio, un funzionario di nono livello impiegava in media 24 anni per raggiungere il terzo livello⁶¹. Con un sistema d'avanzamento di carriera così lento e tortuoso è facile comprendere perché, già all'epoca, quello che contava di più fossero le relazioni interpersonali con persone influenti, il cui aiuto poteva permettere di “*raggiungere facilmente le nuvole verdi*” (*pingbu qingyun* 平步青雲), ovvero di far carriera rapidamente. In tal senso, un'occasione preziosa per i giovani letterati era rappresentata dai conviti ufficiali, nel corso dei quali era loro offerta la possibilità di ostentare le proprie capacità e il neo-acquisito *status* di “*letterato introdotto*”⁶² dinanzi ai più importanti personaggi dell'epoca e sperare, così, di trovare un patrono per la propria carriera o una donna blasonata da sposare⁶³. Tuttavia in simili unioni, basate esclusivamente sugli interessi delle parti e condizionate dalle consuetudini imposte dall'alta società dell'epoca, l'amore coniugale era molto raro e non sempre le signorine di buona famiglia erano dotate di una bellezza proporzionata al proprio patrimonio. Durante la dinastia Tang, infatti:

“Romance and marriage were two separate concepts. The families arranged marriages for the most part, and neither husband nor wife had a say in who they were going to spend the rest of their lives with. Solely based on the interests of the families, marriages were like trades and transactions — no love or desire was usually involved. Therefore, people were marrying others that they didn't

⁶¹ Liao Meiyun (1995), 107.

⁶² A partire dalla metà del VII secolo, una nuova mobilità sociale, unita alla passione per le lettere mostrata dagli imperatori e all'importanza sempre maggiore attribuita al concorso per il reclutamento dei funzionari, resero molto prestigiosa la figura del candidato agli esami imperiali e, in particolare, quella del “*letterato introdotto*” (*jinshi*).

⁶³ Nel corso della dinastia Tang, in genere, era il padre a scegliere il marito ideale per le proprie figlie, e i candidati o i vincitori degli esami imperiali erano considerati un ottimo partito.

*truly love or even know, making marriages void of romance and passion. Instead, a marriage was an act of duty that one endured for the purposes of gaining advantageous alliances*⁶⁴.

In un simile contesto sociale, si diffuse ben presto tra i letterati e i funzionari Tang la tendenza a cercare appagamento sensuale tra le dimore delle concubine e delle cortigiane. Inoltre, considerato l'alto valore attribuito alla poesia durante la dinastia Tang, il talento letterario era altamente apprezzato nelle donne e quelle in grado di poetare erano considerate oggetti rari e preziosi. Tuttavia, poiché per i motivi esposti in precedenza alle fanciulle di buona famiglia era imposto di non mostrare mai in pubblico simili abilità, le uniche donne ferrate nell'arte poetica erano le cortigiane che erano, per questo, molto ricercate negli ambienti frequentati dai letterati.

Alimentata da tutti questi fattori, la cultura cortigiana Tang raggiunse livelli di diffusione senza precedenti, in particolare a partire dalla prima metà dell'VIII secolo quando, il mecenatismo e l'alta considerazione accordata alla poesia nella vita pubblica e negli esami imperiali favorirono l'abitudine, dentro e fuori del palazzo, di comporre e recitare poemi durante i banchetti⁶⁵. La predilezione per i conviti e le feste danzanti mostrata dai primi imperatori Tang e la promozione di simili attività tra i funzionari dell'impero, favorì il proliferare di una classe di cortigiane erudite formata da donne colte, abili nella musica, nella danza e nel comporre versi estemporanei, che venivano convocate tra quelle iscritte nel Registro delle Musicanti (*yueji* 樂籍)⁶⁶ come intrattenitrici ai conviti ufficiali o ai famosi "banchetti sul Fiume Tortuoso" (*Qujiang yan* 曲江宴)⁶⁷ che scorreva all'interno della capitale.

Inoltre, l'abolizione da parte di Xuanzong 玄宗 (685-762), delle proscrizioni vigenti nei secoli precedenti che limitavano o proibivano ai funzionari di frequentare etère e intrattenitrici di vario rango, diede un'ulteriore spinta alla già fiorente attività delle cortigiane e, in particolar modo, alla diffusione delle *jiqiji*⁶⁸.

Ma l'aspetto forse più interessante dello sviluppo delle cortigiane nel corso del periodo Tang è rappresentata dalla diffusione, su larga scala, di cortigiane private che operavano all'interno di postriboli dislocati nei quartieri a luci rosse delle grandi città e, in particolare, di Chang'an. A partire dall'VIII secolo, infatti, tra le centinaia di candidati al concorso imperiale che ogni anno si riversavano nella capitale, si diffuse ben presto la consuetudine di

⁶⁴ Jen (2009), 88.

⁶⁵ Peterson (2000), 199-200.

⁶⁶ Una sorta di albo ufficiale nel quale venivano registrate le cortigiane.

⁶⁷ Nati all'inizio dell'VIII secolo con lo scopo di consolare i candidati che non avevano superato le prove concorsuali, questi banchetti divennero ben presto un'occasione per celebrarne i vincitori.

⁶⁸ Liao Meiyun (1995), 59.

frequentare i quartieri di piacere in attesa di sostenere le prove. Ciò favorì la proliferazione delle cortigiane anche al di fuori degli ambienti nobiliari: se fino alla fine del VII secolo, infatti, le cortigiane rappresentavano un fenomeno elitario, circoscritto alla corte e a pochi altri ambienti ufficiali, a partire dall’VIII secolo esse si staccarono da simili ambienti per diffondersi anche tra i ceti meno elevati.

4. CORTIGIANE TANG: TIPOLOGIE E FUNZIONI

In base alle funzioni e allo spazio fisico che occupavano, le cortigiane Tang possono essere suddivise in tre categorie principali: pubbliche (*gongji* 公妓), della casa (*jiaji*) e private (*siji* 私妓).

Le cortigiane pubbliche erano quelle a servizio dello stato e, a seconda dell’ambiente in cui operavano, possono essere classificate in “cortigiane di palazzo” (*gongji*₁ 宮妓), “cortigiane ufficiali” (*guanji*) e “cortigiane militari” (*yingji*). Le prime risiedevano nel gineceo del palazzo imperiale ed erano destinate all’intrattenimento dell’imperatore e dei membri della corte interna (*neiting* 內庭). Oltre ad esibirsi durante le feste di palazzo e ai banchetti di corte, le cortigiane di palazzo avevano anche il compito di soddisfare i desideri sessuali del sovrano. A questa categoria appartenevano le cortigiane dell’Accademia delle Musicanti (*Jiaofang*) e del Giardino dei Peri (*Liyuan*). L’Accademia delle Musicanti, fondata all’interno della Città Proibita dall’imperatore Gaozu 高祖 (566-635) durante l’era Wude 武德 (618-626), aveva lo scopo di formare le artiste della corte interna nella musica rituale⁶⁹ e integrare l’operato della Corte dei Sacrifici Imperiali (*Taichang si* 太常寺) che già curava l’intrattenimento dei membri della corte esterna. Nell’anno 692, l’imperatrice Wu Zetian cambiò il nome dell’Accademia in “Ufficio della Leggiadria delle Nuvole” (*Yunshao fu* 雲韶府):

唐高祖武德已來，置於禁中以按習雅樂，以中官一人充使。則天改為雲韶府，神龍中復為教坊。⁷⁰

[L’imperatore] Gaozu dei Tang, durante il regno Wude, fondò [l’Accademia] all’interno della Città Proibita per il controllo e l’insegnamento della musica rituale e la affidò a un eunuco. [Wu] Zetian la cambiò in Ufficio della Leggiadria delle Nuvole e [solo] durante l’era Shenlong (705-707) essa tornò ad essere chiamata Accademia [delle Musicanti].

⁶⁹ Durante il periodo Tang la musica veniva classificata in “musica rituale” (*yayue* 雅樂) e “musica popolare” (*suyue* 俗樂).

⁷⁰ JSHY, 286.

Durante il regno dell'imperatore Xuanzong (r. 712-756), l'Accademia divenne un centro per la formazione delle musiciste sulle nuove melodie giunte dalle regioni settentrionali. Inoltre, in questo periodo l'Accademia venne separata dalla Corte dei Sacrifici Imperiali e divisa in due ali, quella “di destra” (*you jiaofang* 右教坊) e quella di “di sinistra” (*zuo jiaofang* 左教坊), entrambe dedicate alla formazione delle cortigiane. In particolare:

唐明皇開元末，西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右善歌，左善舞，蓋相因成習。⁷¹

Alla fine del regno Kaiyuan (713-741) dell'imperatore Minghuang⁷² dei Tang, l'ala destra dell'Accademia delle Musicanti della capitale occidentale era dislocata nel Quartiere della Dimora della Chiarezza, mentre quella di Sinistra si trovava nel Quartiere dell'Estensione del Buon Governo. La prima era specializzata nel canto, mentre la seconda era specializzata nel ballo e questa divisione dei ruoli divenne presto una consuetudine.

Da questo breve passaggio tratto dallo *Jiaofang ji* si apprende che le due sezioni dell'Accademia erano dislocate fuori dalle mura del palazzo imperiale e erano destinate a due tipi di formazione diverse: quella “di destra” era dedita alla formazione delle cantanti, mentre quella “di sinistra” era specializzata nella preparazione delle ballerine.

Secondo le notizie contenute nello *Jiaofang ji*, le cortigiane dell'Accademia non appartenevano tutte allo stesso rango. Al contrario, esse erano ordinate secondo una scala gerarchica al cui livello più alto si trovavano le “dame interne” (*neiren* 內人, lett. “*persona interna*”), seguite nell'ordine dalle “dame di corte” (*gongren* 宮人), dalle “arpeggiatrici” (*choutanjia* 擗彈家) e dalle “dame eterogenee” (*zafunü* 雜婦女). Le *neiren* abitavano la Corte dell'Armonia Primaveraile (*Yichunyuan* 宜春院) ed erano le allieve migliori dell'Accademia. In quanto artiste notevoli, esse godevano di una posizione privilegiata rispetto alle proprie colleghe:

妓女入宜春院，謂之內人，亦曰前頭人，常在上前頭也。其家猶在教坊，謂之內人家，四季給米。其得幸者，謂之十家，給第宅，賜無異等。初，特承恩寵者有十家；後繼進者，敕有司給賜同十家，雖數十家，猶故以十家呼之。每月二日十六日，內人母得以女對，無母則姊妹若姑一人對，十家就本落余內人并坐內教坊對，內人生日則許其母姊妹等來對，其對所如式。樓下戲出隊，宜春院人少，即以雲韶添之，雲韶謂之宮人，蓋賤隸也。非直美惡殊

⁷¹ Ren Bantang 任半塘 (1962), 14.

⁷² Lett. “*Augusto Illuminato*”, appellativo di Xuanzong 玄宗.

貌，佩琚居然易辨。內人帶魚，宮人則否，平人女以容色選入內者，教習琵琶三弦箏篪箏篳篥，謂擲彈家。⁷³

Le cortigiane della Corte dell'Armonia Primavera venivano chiamate "dame interne" o "capofila" perché erano spesso in prima fila [durante le esibizioni]. Anche la loro residenza era all'interno dell'Accademia e veniva chiamata Residenza delle Dame Interne. Esse ricevevano riso tutto l'anno. Quelle che godevano del favore imperiale venivano chiamate "[Dame dei] Dieci Casati", avevano un alloggio e godevano tutte degli stessi privilegi. In origine, solo dieci godevano della grazia imperiale ma, in seguito, aumentarono progressivamente di numero e per ordine imperiale, le autorità preposte le divisero in dieci famiglie che furono pertanto denominate "Dieci Casati". Ogni secondo e sedicesimo giorno del mese alle dame interne era concesso ricevere le proprie madri, mentre le orfane potevano incontrare una delle proprie sorelle o zie. [Le dame] dei Dieci Casati potevano trattenersi con loro più a lungo rispetto alle dame interne e le ricevevano sedute nell'Accademia Interna. Per il proprio compleanno, le dame interne erano autorizzate a ricevere in visita madri, zie e sorelle e gli incontri si svolgevano secondo l'etichetta. Quando al pianterreno usciva la troupe, le donne della Corte dell'Armonia Primavera non erano sufficienti e per questo venivano integrate con quelle della [Corte della] Leggiadria delle Nuvole che erano chiamate "dame di corte", ma in realtà non erano che vili schiave. Prive di virtù e bellezza particolari, erano facilmente distinguibili [dalle altre] attraverso i loro ornamenti. Diversamente dalle dame di corte, le dame interne indossavano un [ornamento] pisciforme. Le fanciulle del popolino che venivano scelte e ammesse tra le dame interne in base all'aspetto, ricevevano un'istruzione nel biwa, nella sensena, nell'arpa, nella citara e nelle [danze con] piume di fagiano, veniva insegnato loro ad essere civettuole ed erano chiamate "arpeggiatrici".

Sebbene le dame interne e quelle dei Dieci Casati all'apparenza possano sembrare privilegiate e più libere di tutte le altre cortigiane dell'Accademia, di fatto erano quelle che subivano più limitazioni nella propria libertà, visto che ogni loro gesto era subordinato al consenso e al capriccio dell'imperatore. In certi casi, esse diventavano dei veri e propri oggetti nelle mani dei membri della famiglia imperiale che ne disponevano a proprio piacimento⁷⁴.

Al gradino immediatamente inferiore nella gerarchia dell'Accademia si trovavano le "dame di corte" che, diversamente dalle dame interne, abitavano la Corte della Leggiadria delle Nuvole (*Yunshao yuan* 雲韶院). Esse appartenevano alla classe delle schiave ufficiali e, pertanto, non indossavano il contrassegno distintivo del rango più alto, ovvero la borsetta pisciforme (*yudai* 魚袋).

⁷³ *Ibid.*, 19-25.

⁷⁴ Si racconta che uno dei principi della corte Tang avesse utilizzato il corpo di una musicante come coperta per scaldarsi. Liao Meiyun (1995), 140.

Ancora più in basso nella piramide dell'Accademia si trovavano le arpeggiatrici. Queste cortigiane, reclutate quasi sempre tra la gente comune, avevano il compito di suonare alcuni strumenti musicali tradizionali a corda come il *biwa*, l'arpa e la chitarra durante gli spettacoli.

Le “*dame eterogenee*”, infine, occupavano il livello più basso della scala gerarchica dell'Accademia e al suo interno ricoprivano funzioni varie (dove il nome) tra cui, ad esempio, assistere le dame interne nei loro bisogni quotidiani. Il loro *status* era inferiore rispetto a quello di tutte le altre colleghe e assimilabile, sotto certi aspetti, a quello delle serve.

Oltre che alle cortigiane dell'Accademia, l'intrattenimento della corte era affidato anche alle cortigiane del Giardino dei Peri che erano chiamate “*discepole*” (*dizi* 弟子) ed erano formate sulle nuove melodie della “*musica straniera*” (*faqu* 法曲) proveniente dall'Asia Centrale.

Le fila delle cortigiane dell'Accademia delle Musicanti e del Giardino dei Peri, oltre che dalle donne confiscate ai criminali e coartate negli appartamenti laterali della corte interna, erano formate anche da tutte le artiste e le cortigiane della casa donate alla corte da funzionari, letterati o regnanti stranieri per guadagnarsi i favori dell'imperatore o mettere fine a delle ostilità. Non mancavano, poi, le fanciulle scelte tra la gente comune in virtù della loro bellezza e del loro talento o selezionate da famiglie di artisti e musicisti del tempo:

開元中，內人有許和子者，本吉州永新縣樂家女也。開元末選入宮，即以永新名之，籍於宜春院。既美且惠，善歌，能變新聲。⁷⁵

Nell'era Kaiyuan (713-741) tra le dame interne vi era una certa Xu Hezi, figlia di una famiglia di musicisti originaria della contea di Yongxin a Jizhou. Alla fine dell'era Kaiyuan fu scelta per entrare a palazzo, le fu dato il nome di Yongxin e fu iscritta nel Cortile dell'Armonia Primavera. Bella e intelligente, nonché eccellente nel canto, era in grado di creare variazioni sulle nuove melodie.

In epoca Tang, una categoria particolare di cortigiane ufficiali Tang era poi rappresentata da quelle che non facevano parte dell'Accademia delle Musicanti o del Giardino dei Peri ed erano, per tipologie e funzioni, assimilabili alle artiste circensi. Tra queste, le più popolari erano le *maji* 馬妓 (“*cortigiane a cavallo*”), le *qiuji* 毬妓 (“*cortigiane con la palla*”), e le *shengji* 繩妓 (“*cortigiane con la corda*”), specializzate, rispettivamente, nei giochi a cavallo, con la palla e con la corda⁷⁶.

⁷⁵ YFZL, 6.

⁷⁶ Liao Meiyun (1995), 137.

Oltre alle cortigiane destinate all'intrattenimento dell'imperatore, durante il periodo Tang continuarono a proliferare anche le cortigiane ufficiali destinate all'intrattenimento dei funzionari, quelle militari destinate all'intrattenimento delle milizie e quelle della casa. Al pari dei membri dell'Accademia, queste cortigiane venivano reclutate tra le figlie delle famiglie di artisti, attraverso la confisca a criminali e malfattori o tra le figlie di famiglie cadute in disgrazia ed iscritte nel Registro delle Musicanti.

Poiché l'iscrizione nel Registro delle Musicanti era generalmente una costrizione imposta dalle autorità a cui le fanciulle non potevano sottrarsi, la cancellazione volontaria da tale registro non era contemplata. Una volta entrate a far parte delle fila delle cortigiane, in linea teorica, queste donne non avevano alcuna possibilità di ritornare allo *status* di donna libera prima della vecchiaia e, anche in quel caso, non si trattava di una libera scelta quanto piuttosto di un obbligo “*contrattuale*”: una volta invecchiate, infatti, le cortigiane erano costrette a ritirarsi a vita privata perché non più adatte alla professione. Difatti, sebbene durante la dinastia Tang l'*ars oratoria* e il talento poetico contassero più della bellezza fisica nel determinare il prestigio di un'intrattenitrice, l'avvenenza rappresentava comunque il capitale principale di queste donne. Secondo quanto riportato nel terzo rotolo del *Tang huiyao* 唐會要 (“*Storia delle istituzioni Tang*”) di Wang Pu 王溥 (922-982), a seguito della rivolta di An Lushan si verificò un fatto straordinario:

貞元二十一年三月，出後宮人三百人。其月，又出後宮及教坊女妓六百人。⁷⁷

Nel terzo mese del ventunesimo anno dell'era Zhenyuan (805), trecento dame della corte interna lasciarono il palazzo. Quello stesso mese anche seicento cortigiane dell'Accademia e della corte interna furono rilasciate.

Lasciato così il palazzo, alcune di queste cortigiane si rifugiarono in monasteri taoisti e, talvolta, buddhisti. Altre, invece, si dispersero tra il popolo, continuando ad esibirsi per procurarsi da vivere. Ciò si tradusse in una proliferazione massiccia delle cortigiane private e, in particolare, di quelle che alcune fonti moderne definiscono *minji* 民妓, ovvero “*cortigiane del popolo*”. Queste operavano in istituzioni di stampo privato e nei bordelli delle grandi città quali Chang'an, Luoyang 洛陽 e Yangzhou 揚州. Tuttavia, come notato da Song Dexi, i loro servizi erano alquanto costosi e, di conseguenza, non presero mai davvero piede tra gli strati

⁷⁷ *Ibid.*, 142.

popolari della popolazione bensì, come testimoniato anche dal *Beili zhi* di Sun Qi, rimasero appannaggio quasi esclusivo di letterati e mercanti⁷⁸.

Diversamente dalle cortigiane imperiali, per le cortigiane dei postriboli lo *status* di *ji* non era immutabile: esse potevano essere riscattate dietro pagamento di una somma di denaro e trasferite in ambienti ufficiali in qualità di concubine e, in rari casi, “*promosse*” al rango di cortigiane imperiali o ufficiali. All’epoca, poi, non era insolito che le cortigiane della casa venissero scambiate tra letterati e funzionari o addirittura da questi donate all’imperatore al pari di oggetti.

Come già anticipato, le cortigiane Tang, infatti, oltre che per la bellezza e la sensualità, erano famose soprattutto per il talento artistico e l’*ars oratoria* e, non a caso, le più apprezzate erano quelle colte e intellettualmente vivaci. In linea di massima, le cortigiane vivevano all’interno degli appartamenti femminili dislocati all’interno della corte, delle case dei funzionari o di bordelli più o meno lussuosi. Esse potevano lasciare le proprie residenze solo per esibirsi nel corso di feste e banchetti ufficiali o privati, dove davano sfoggio del proprio talento nelle arti maggiormente apprezzate dagli uomini dell’epoca ovvero il canto, il ballo e la recitazione poetica. A queste *performance* si affiancavano spesso esibizioni di natura più leggera, che spaziavano dall’esecuzione di brani musicali con strumenti tradizionali a fiato o a corda, alla recitazione di storielle ilari e all’organizzazione di “*giochi alcolici*” (*jiuling* 酒令). Questi giochi animavano tutti i conviti del notabilato e il compito di dirigerne l’andamento era in genere affidato ad una cortigiana esperta che, oltre a mescolare il vino ai vari concorrenti, intratteneva i presenti anche con versi estemporanei e balli. Tra le doti maggiormente apprezzate in una cortigiana vi era, infatti, il talento musicale. Doti canore notevoli e un ricco repertorio potevano fare la fortuna di un’intrattenitrice⁷⁹. Alcune tra le migliori cantanti dell’epoca divennero famose in tutto l’impero proprio in virtù del proprio talento: la cortigiana *Niannu* 念奴, ad esempio, fu particolarmente apprezzata da Xuanzong per la sua “*voce che buca i rosei cirri dell’aurora*” (*sheng chuyu zhaoxia zhi shang* 聲出於朝霞之上)⁸⁰.

Oltre al canto, le cortigiane dovevano essere in grado di esibirsi in innumerevoli danze e per questo dedicavano molto tempo anche allo studio delle coreografie che avrebbero presentato poi durante i conviti dell’alta società. Nel corso della dinastia Tang giunsero in Cina nuove melodie d’oltre confine e, così, oltre ai balli tradizionali, si diffusero velocemente

⁷⁸ Song Dexi 宋得熹 (1991), 78.

⁷⁹ Visto lo stretto legame che univa lo *status* di cortigiana all’arte della musica, queste donne erano chiamate spesso *geji* 歌妓 (“*cortigiane cantanti*”).

⁸⁰ KTY, 21.

anche numerose danze straniere sostenute dall'apprezzamento generale degli uomini di tutti gli strati sociali. Tra queste, la più popolare era senza dubbio la “*Melodia dell’abito di piume arcobaleno*” (*nishang yuyi qu* 霓裳羽衣曲) che fondeva insieme le tre arti fondamentali delle cortigiane – ovvero il canto, il ballo e la recitazione poetica – in uno spettacolo mozzafiato particolarmente apprezzato dagli uomini del tempo. Per esibirsi in questa danza, le ballerine indossavano un costume color arcobaleno e delle scarpette con accessori tintinnanti che risuonavano ad ogni passo. La danza si apriva con un ritmo lento sul quale la ballerina si muoveva con movimenti ridotti e controllati, prima di iniziare a roteare su sé stessa in un crescendo turbinoso dettato dal ritmo della musica che si faceva via via più serrato. Il ritmo altalenante della melodia si riproponeva più volte nel corso dell’esibizione, prima di concludersi lentamente con la musica in dissolvenza.

Ma oltre a padroneggiare le arti del canto e del ballo, l’abilità in assoluto più apprezzata e ricercata nelle cortigiane Tang era quella poetica. Comporre e declamare poesie era una delle attività ludiche predilette dai letterati e dai funzionari di epoca Tang e rappresentava una parte importantissima dei conviti e delle feste danzanti ai quali questi personaggi prendevano parte. Oltre che dai singoli invitati, le poesie che animavano questi raduni venivano recitate anche dalle cortigiane come parte integrante delle proprie esibizioni. Esse declamavano in genere versi di autori famosi e in questo modo, non solo dimostravano la propria preparazione letteraria agli astanti ma, nel contempo, contribuivano anche alla diffusione delle opere dei poeti loro contemporanei nei salotti dell’alta società. Da questo punto di vista, dunque, le cortigiane Tang fungevano da cartelloni pubblicitari parlanti per la promozione e la diffusione delle poesie firmate dai letterati del tempo. Tuttavia, non erano rari i casi in cui le cortigiane componevano in prima persona dei versi poetici, sia per continuare un componimento altrui in un certame poetico, che per rispondere in rima ad una dedica ricevuta.

Purtroppo la presenza in Cina di una classe burocratica che nei secoli ha esercitato un’egemonia quasi assoluta sulla cultura, censurando ogni genere di letteratura o di arte considerata non ortodossa, si è tradotta nella sensibile inferiorità numerica e qualitativa della produzione letteraria femminile. Ciò è testimoniato, ad esempio, dal fatto che nella raccolta *Tangshi sanbai shou* 唐詩三百首 (“*Trecento poesie Tang*”) solo una poesia su trecento è firmata da una donna, mentre il QTS contiene circa centocinquanta autrici su un totale di oltre duemila autori. Una percentuale talmente irrisoria da spingere gli studiosi a ritenere che una grossa fetta di materiale sia scomparsa visto che le fonti lasciano presumere che le donne Tang abbiano scritto almeno cinque volte di più di quanto sia rimasto oggi.

Oltre alla censura “*di genere*”, operata dalla critica letteraria che non riteneva la poesia femminile come degna di essere trasmessa, tra i fattori principali alla base di tale scomparsa vi è certamente l’incuria del tempo. Inoltre, le poche donne che osavano rompere con la tradizione e comporre versi, temendo di danneggiare la reputazione della propria famiglia, spesso mostravano i propri componimenti solo a pochi intimi o, nei casi più estremi, li distruggevano personalmente o con l’aiuto di qualche parente. Infine, se si considera che molte delle composizioni poetiche femminili dell’epoca Tang erano di natura orale, improvvisate dalle cortigiane nel corso dei banchetti e raramente fermate su carta, si comprende perché, nonostante la dinastia Tang sia considerata l’età dell’oro della poesia cinese, il canone poetico di questa dinastia sia formato fundamentalmente da voci maschili⁸¹. Tuttavia, nonostante il numero dei componimenti attribuiti a cortigiane Tang sopravvissuti nelle fonti sia limitato, essi sono comunque una testimonianza importante della poesia femminile dell’epoca e, forse, il fatto che siano così pochi, non fa altro che aumentarne il valore e renderli una fonte estremamente preziosa.

⁸¹ È pur vero che nel periodo in questione il 90% della popolazione era formata da contadini, artigiani o mercanti ed era, dunque, in buona parte illetterata.

CAPITOLO TERZO

LA REALTÀ STORICA:

13 CASI

DI AUTRICI REALI

*“Sarebbe mille volte un peccato
se le donne scrivessero come gli uomini.”*
Virginia Woolf⁸²

I tredici casi presentati in questo capitolo riguardano cortigiane vissute con certezza nel corso della dinastia Tang, reali autrici delle poesie loro attribuite nel QTS. Separando tali autrici dalle altre cortigiane che, pur essendo incluse nel QTS, non sono le reali autrici dei componimenti riportati a loro nome nell'antologia, il presente capitolo propone un'indagine sulla poetica delle *ji* di epoca Tang liberata dalla zavorra dei componimenti apocrifi e di tutti i casi di falsa attribuzione e di errata datazione.

⁸² Woolf (1929), 124.

Data la diversità degli ambienti in cui le autrici selezionate hanno operato e composto le proprie opere, il presente capitolo si divide in tre paragrafi.

Nel primo paragrafo sono analizzati i casi che riguardano cortigiane attive in contesti ufficiali quali la corte o le residenze dei funzionari. Tra queste figurano le cortigiane di palazzo, le cortigiane ufficiali e quelle della casa. Il secondo paragrafo è, invece, dedicato alla poesia cortigiana dei quartieri di piacere e si divide in due parti. Nella prima parte, attraverso l'incrocio dei dati presenti nel QTS con le informazioni contenute dal *Beili zhi* di Sun Qi, sono analizzati i casi di cinque cortigiane, autrici di versi poetici, attive nel Quartiere Settentrionale di Chang'an alla fine del IX secolo. La seconda parte è dedicata, invece, all'analisi dei casi di due cortigiane di provincia, attive in regioni fluviali a sud di Chang'an. Il capitolo si chiude, infine, con un paragrafo dedicato a Xue Tao che, per la fitta mole dei componimenti sopravvissuti a suo nome e le intense relazioni intrattenute con letterati e funzionari dell'epoca, è da sempre considerata la poetessa più importante del periodo Tang. La scelta di inserire quest'autrice solo alla fine del capitolo si giustifica con il fatto che, pur rientrando a pieno titolo nel gruppo delle autrici "reali", Xue Tao ha all'attivo una poesia e dei versi frammentari che le sono state erroneamente attribuite dalle fonti. Pertanto, ella risulta essere un perfetto anello di congiunzione tra i casi delle autrici reali presentati in questo capitolo e i casi di falsa attribuzione presentati in quello successivo.

1. LA POESIA CORTIGIANA DEGLI AMBIENTI UFFICIALI

Come anticipato, i cinque casi presentati in questo paragrafo riguardano quelle cortigiane che hanno operato nei contesti ufficiali della corte, dei banchetti o delle case degli alti funzionari dello stato. Poiché le poesie da loro composte sono il prodotto diretto di tali contesti, esse sono qui analizzate come espressione dell'esperienza poetica femminile all'interno dei salotti dell'alta società. In linea con questo criterio selettivo, le cortigiane incluse in questo paragrafo sono, nell'ordine, Chang Hao 常浩, Zhang Yaotiao 張窈窕, due cortigiane anonime iscritte rispettivamente nel Registro delle Musicanti di Taiyuan 太原 e di Wuchang 武昌 e madama Liu 柳氏. Le poesie di queste autrici sono tutte incluse nel rotolo n. 802 del QTS, ad eccezione di quelle di Madama Liu che compaiono nel rotolo n. 800.

1.1 ———— *Il topos della donna in pena: Chang Hao* 常浩

下階拜新月

拜月如有詞⁸³

Discende i gradini e s'inchina alla luna nuova.

Si inchina alla luna come avesse favella.

— *Chang Hao* —

Le notizie di carattere biografico relative a Chang Hao attualmente disponibili si limitano ai pochi caratteri che anticipano le sue poesie nel rotolo n. 802 del QTS dove si legge:

常浩。妓也。詩二首。⁸⁴

Chang Hao. Cortigiana. Due poesie.

Con una tale scarsità di dati è praticamente impossibile anche solo tentare di collocare questa poetessa in un momento preciso all'interno della dinastia Tang, tuttavia ella è generalmente considerata un'autrice del tardo periodo. La prima poesia riportata a suo nome nel QTS si intitola “*Donata a madama Lu*” (*Zeng Lu furen* 贈盧夫人)⁸⁵ e recita:

Una donna venusta ha cara la propria beltà,

Per timore che svanisca come l'olezzo di fiori odorosi.

Al crepuscolo lascia la sala dipinta,

Discende i gradini e s'inchina alla luna nuova.

Si inchina alla luna come avesse favella,

Chi le sta intorno, come potrebbe capire?

Rientra, s'abbandona sul cuscino di giada,

E sente le lacrime il volto rigarle.

佳人惜顏色

恐逐芳菲歇

日暮出畫堂

下階拜新月

拜月如有詞

傍人那得知

歸來投玉枕

始覺淚痕垂

Il verbo *zeng* 贈 (“*donare, offrire in dono a*”) presente nel titolo di questa poesia fornisce informazioni sulla natura del componimento. Tale verbo era usato, infatti, nei titoli delle poesie scritte in risposta ad altre, per ricambiare dei versi ricevuti in dono da un'altra persona o all'interno di un certame poetico. In questo caso non ci è dato sapere quale poesia Chang Hao avesse ricevuto da madama Lu, né quale fosse la natura dello scambio tra le due donne:

⁸³ “*Donata a madama Lu*” (*Zeng Lu furen* 贈盧夫人). QTS, 802.9025.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

potrebbe trattarsi di una gara di abilità poetica o forse, più semplicemente, di uno scambio di doni tra due amiche. Sebbene non vi siano informazioni precise sugli eventi che generarono questo componimento, la seconda ipotesi sembra, tuttavia, quella meno probabile, dato lo *status* del destinatario di questi versi suggerito dall'appellativo *furen* 夫人 (“*signora, madama*”) presente nel titolo. Tale appellativo fa riferimento, infatti, ad una donna di rango medio-alto, moglie di un letterato o di un funzionario, e non di certo ad una cortigiana. Purtroppo, però, per quanto interessante sarebbe riuscire a capire cosa legasse due donne appartenenti a classi sociali così diverse, bisogna tuttavia arrendersi di fronte alla scarsità dei dati sopravvissuti all'incuria del tempo.

Dal punto di vista formale, questo componimento si presenta come una poesia codificata (*lüshi* 律詩) di otto versi pentasillabici, formata da due strofe simmetriche con rime alterne nei versi pari della prima stanza (*xie* 歇, *yue* 月) e nei versi n. 1, n. 2 e n. 4 della seconda (*ci* 詞, *zhi* 知, *chui* 垂). In essa, l'autrice rispetta solo parzialmente l'opposizione tematica tipica della poesia cinese classica secondo la quale ciascuna strofa andrebbe divisa in due distici che descrivono, rispettivamente, ciò che è “*esterno*” (*wai* 外) e ciò che è “*interno*” (*nei* 內) o introspettivo. La prima strofa, infatti, non rispetta questa ripartizione e i primi tre distici sono tutti incentrati su ciò che è esterno e transitorio: la bellezza esteriore che sfiorisce, l'olezzo dei fiori che si disperde e una donna che “*esce dalla sala dipinta*” (*chu hua tang* 出畫堂)⁸⁶ per salutare la “*luna nuova*” (*xin yue* 新月). Come sottolineato dai verbi *xi* 惜 (“*aver caro, custodire*”), *kong* 恐 (“*temere*”), *xie* 歇 (“*svanire*”) e *xia* 下 (“*discendere*”), tutto appare precario ma allo stesso tempo ciclico, come la luna: la venustà matura pian piano e, giunta al suo culmine, decade. Lo stesso succede ai fiori, il cui profumo, una volta esploso nell'aria, si spegne in fretta. Nulla di tutto questo potrà rigenerarsi perché vive un ciclo unico fatto di nascita, maturità e morte. Solo la luna che, terminato un ciclo ne inizia un altro, si sottrae alla caducità della vita e delle cose in quello che è stato definito “*a realm of permanence within change*”⁸⁷. In netto contrasto con i versi precedenti, il distico conclusivo è l'unico ad essere incentrato sulle tematiche interiori: in esso è descritto il “*ritorno*” (*guilai* 歸來) della protagonista nella sala e il momento, estremamente intimo e personale, dell'abbandono in lacrime su un poggiatesta di giada.

Sul piano retorico, il ritmo della poesia è scandito da un parallelismo delicato e nascosto, sapientemente costruito sulla disposizione delle parole all'interno delle varie strofe e sulla

⁸⁶ Il termine *hua tang* 畫堂 (lett. “*sala dipinta*”) indica una sala elegante, dagli arredi sontuosi.

⁸⁷ Tung (2000), 187.

loro organizzazione per classi grammaticali. Tale parallelismo raggiunge il suo culmine nel secondo distico della prima strofa, che recita:

<i>Al crepuscolo lascia la sala dipinta,</i>	日暮出畫堂
<i>Discende i gradini e s'inchina alla luna nuova.</i>	下階拜新月

In entrambi i versi che formano questo distico si susseguono, in posizione parallela, un'espressione composta da due ideogrammi che indicano discesa (*rimu* 日暮 “*crepuscolo*”, e *xia jie* 下階 “*discendere i gradini*”), un verbo monosillabico (*chu* 出 “*uscire*”, e *bai* 拜 “*inchinarsi*”) e un aggettivo seguito da un nome (*hua tang* 畫堂 “*sala dipinta*”, e *xin yue* 新月 “*luna nuova*”).

Sul piano semantico, la poesia descrive una donna che esce in cortile per salutare la luna nuova prima di rientrare nella sala dipinta e abbandonarsi in lacrime sul cuscino. Entrambe le strofe di cui si compone l'opera sono dinamiche, ma tale dinamismo è lento e pacato. Esso è scandito dal ritmo flemmatico dei movimenti precisi e indolenti compiuti dalla protagonista mentre esce dalla sala, scende i gradini e si inchina all'astro notturno, prima di rientrare nelle proprie stanze. L'intera poesia è dominata da parole che trasmettono un senso di penombra e di semi-oscurità come la luna, il tramonto e una sala dipinta sul far della sera. Ma l'aspetto più interessante di questo componimento, dal punto di vista retorico, è l'anadiplosi tra il quarto e il quinto verso costruita sulle parole *bai yue* 拜月 (“*inchinarsi alla luna*”):

<i>Discende i gradini e s'inchina alla luna nuova.</i>	下階拜新月
<i><u>Si inchina alla luna</u> come avesse favella [...]</i>	拜月如有詞

La forma ripetitiva utilizzata in questo distico rimanda ad un rituale magico o a una preghiera. Secondo Renzi, infatti, esiste “una relazione tra ripetizione e pratica della magia attraverso la parola”⁸⁸. E poiché quello di “*inchinarsi la luna*” era un rituale compiuto regolarmente dalle donne della Cina imperiale per preservare la propria bellezza, la presenza di questa figura retorica, detta in cinese *dingzhen* 頂真, in questo punto preciso dell'opera non è per nulla casuale. E casuale non è la posizione del termine “*luna*” (*yue* 月) che compare esattamente al centro dell'opera, a legare le due strofe, quasi a voler sottolineare che è l'astro notturno il vero protagonista di questo componimento. Sul piano figurativo, infatti, la poesia è tutta incentrata sul simbolismo della luna. Secondo l'iconografia cinese sviluppatasi a partire

⁸⁸ Renzi (1985), 94.

dallo *Shujing* 書經 (“*Il classico dei documenti*”) e ampliata poi dalla scuola dello *Yin* 陰 e dello *Yang* 陽 nel periodo Han, la luna – insieme con l’acqua, l’oscurità, la notte, il freddo – incarna il principio femminile dello *yin*. Per questo motivo, la luna è usata spesso nella poesia cinese come metafora privilegiata per la donna, in opposizione al sole che, invece, rappresenta l’uomo.

L’usanza diffusa tra le donne Tang di riverire la luna, proferendole profondi inchini, ha origini antiche. Essa affonda le radici nella leggenda secondo la quale la luna sarebbe abitata dalla dea immortale Chang’e 嫦娥, che ivi risiede da quando ha rubato l’elisir di lunga vita al marito Houyi 後羿. Nella tradizione cinese la figura di questa divinità, condannata a vivere da sola sulla luna per l’eternità, incarna la solitudine per antonomasia. Essendo tuttavia immortale, Chang’e è anche il simbolo dell’eterna giovinezza e, per questo motivo, è a lei che le fanciulle dell’antichità si inchinavano nella speranza di rallentare lo sfiorire della propria giovinezza. Ed è mossa da tale speranza che la protagonista di questi versi lascia la sala dipinta per recarsi nel cortile immerso nella penombra del crepuscolo. I primi due distici della prima stanza sono, infatti, in rapporto di causa-effetto tra loro: ella riverisce la luna perché ha paura di invecchiare e vuole a tutti i costi preservare la propria giovinezza prima che svanisca “*come l’olezzo di fiori odorosi*” (*fangfei* 芳菲). L’ansia di invecchiare era particolarmente diffusa tra le cortigiane, le quali, basando il proprio successo sulla bellezza fisica oltre che sul talento artistico, temevano la vecchiaia più di ogni altra cosa. La senilità segnava, infatti, la fine della loro carriera da intrattenitrici e l’inizio di una profonda solitudine, vissuta in ritiro in monasteri o residenze lontane dai salotti dell’alta società e dai centri urbani.

In questa poesia, il simbolismo della luna raggiunge il suo culmine nel distico che chiude la prima strofa, dove gli astri e la donna sono fusi in un fitto intreccio di movimenti senza soluzione di continuità: al tramonto, la fanciulla esce dalla sala dipinta proprio come la luna appare nel firmamento e, al pari del sole che, tramontando, lascia il palco all’astro notturno, anch’ella discende i gradini per inchinarsi ad esso.

La seconda strofa si contrappone alla prima spostando, in particolare dal secondo distico in poi, la scena all’interno della sala dipinta. Compiuto il suo rituale magico di bellezza, la protagonista rientra nelle proprie stanze e si abbandona alle lacrime. Il pianto della donna scaturisce dalla consapevolezza che nessuna riverenza potrà mai fermare lo scorrere inesorabile del tempo né liberarla dalla solitudine che, a quanto pare, domina ormai la sua vita. Questa solitudine è palesata dall’assenza di altre figure umane all’interno della sala che, per questo, resta avvolta da un silenzio denso, quasi assordante. Tale silenzio viene percepito soprattutto nei versi n. 5 e n. 6, quando la fanciulla si inchina alla luna “*come se avesse*

parole” (*ru you ci* 如有詞) ma, di fatto, non vi è nessun tipo di comunicazione. Tutto è muto perché la conversazione è oltre le parole. Di conseguenza, tali parole restano ignote alle “*persone intorno*” (*bangren* 傍人), non solo perché ella non le pronuncia a voce alta, ma anche perché, forse, intorno a lei ormai non c’è più nessuno. E più nessuno c’è ad attenderla nella sala dipinta che in passato, all’apice della sua carriera di cortigiana, pullulava probabilmente di artisti e letterati. Immersa in simili pensieri, la protagonista di questi versi si “*abbandona sul cuscino di giada*” (*tou yuzhen* 投玉枕), dove versa le proprie lacrime nella solitudine e nel silenzio delle camere femminili.

Il tema della solitudine è ripreso anche nella seconda poesia attribuita a Chang Hao nel QTS, la quale si intitola “*Inviata lontano*” (*Ji yuan* 寄遠) e recita:

<i>Anno dopo anno, la seconda luna</i>	年年二月時
<i>Per due lustri ha scandito il tempo del nostro addio.</i>	十年期別期
<i>La brezza primaverile non conosce fedeltà,</i>	春風不知信
<i>Mentre l’elato parasole, solitario, s’attarda.</i>	軒蓋獨遲遲
<i>Oggi, senza ragione, ho arrotolato la tendina di perle,</i>	今日無端卷珠箔
<i>Ed ho visto fiori nella corte avvizzire e cadere ancora.</i>	始見庭花複零落
<i>Il cuore di un uomo una volta partito più non ritorna,</i>	人心一往不復歸
<i>Mentre gli anni, i mesi, giungono sempre puntuali.</i>	歲月來時未嘗錯
<i>Che pena la baluginante toletta di giada:</i>	可憐熒熒玉鏡臺
<i>Coperta di polvere una coltre. Quando si riaprirà?</i>	塵飛幕幕幾時開
<i>Ripensando alla bellezza del tempo che fu,</i>	卻念容華非昔好
<i>Sopracciglia dipinte ancora del signore attendono il ritorno.</i>	畫眉猶自待君來

Dal punto di vista formale questo è un componimento nello “*stile antico*” (*gutishi* 古體詩), detto *zayan* 雜言 (“*versi di lunghezza diversa*”) perché composto da quartine con versi di varia lunghezza. In questo caso, la metrica alterna versi pentasillabici ed eptasillabici. Ciascuna strofa contiene tre rime, rispettivamente nel primo, secondo e quarto verso (*shi* 時, *qi* 期, *chi* 遲 nella prima strofa e *bo* 箔, *luo* 落, *cuo* 錯 nella seconda, e *tai* 臺, *kai* 開, *lai* 來 nella terza).

Come nella poesia “*Donata a Madama Lu*”, anche in questo caso il titolo fornisce informazioni sulla natura della composizione: al pari di tutte le poesie che avevano questo verbo nel titolo, essa è stata scritta per essere “*inviata*” (*ji* 寄) a qualcuno ormai lontano. Sul piano descrittivo e fattuale questa poesia racconta, infatti, di una coppia di innamorati costretti

ogni anno a separarsi nel secondo mese del calendario lunare, ovvero in primavera, mentre il vento soffia senza costanza e la carrozza dell'amato funzionario viaggia lenta e solitaria lungo la strada. Sollevando la tendina di perle, la protagonista di questi versi osserva i fiori cadere in giardino: è tempo, ma egli non è ancora tornato. E davanti a questa scena ella pensa a quanto siano diversi il cuore umano e le stagioni: il primo – metafora dell'amato – tarda a ritornare, mentre le seconde giungono sempre con estrema puntualità e, con la loro ciclicità, scandiscono non solo il tempo dell'addio, ma anche il suo lento e progressivo invecchiare.

Nella strofa finale, lo sguardo dell'autrice si sposta dall'esterno del giardino all'interno della propria stanza. Lì ella rimira “*la toletta di giada*” (*yu jingtai* 玉鏡臺), che era solita usare quando era ancora giovane e bella e che ora è chiusa ormai da tempo, sepolta sotto uno spesso strato di polvere. Così, nel finale della poesia, lo sguardo dell'autrice si fa introspettivo e si concentra sulla donna che, sebbene sia ormai invecchiata, aspetta ancora il ritorno del proprio amato. Sul piano semantico, questa è l'unica strofa statica dell'intera poesia, in contrasto con le prime due, rese dinamiche dal vento che soffia, dall'immagine di una carrozza in viaggio verso una meta lontana, dai fiori che cadono e dal susseguirsi ciclico delle stagioni. Il tema dominante della poesia è, infatti, lo scorrere inesorabile del tempo e la bellezza che sfiorisce. Non a caso, la prima strofa si apre con una lunga serie di espressioni di carattere temporale che coprono l'intero spazio del distico iniziale, nel quale nove caratteri su dieci sono riferiti al tempo: *niannian* 年年 (“*anno dopo anno*”), *er yue* 二月 (“*la seconda luna*”), *shi* 時 (“*tempo*”), *shi nian* 十年 (“*dieci anni*”), *qi* 期 (“*periodo*”).

Dal punto di vista retorico, in questa poesia l'autrice fa ampio uso del parallelismo e della tecnica – detta in cinese *leizi* 類字 (“*caratteri simili*”) – che prevede la ripetizione di due parole uguali nello stesso verso. Questa tecnica stimola l'udito e rafforza l'oralità e la musicalità dell'intero componimento, mettendo in relazione parole simili per accrescerne i richiami di senso. Le parole ripetute possono essere consecutive o separate tra loro da un altro lemma e hanno lo scopo principale di favorire la memorizzazione e, allo stesso tempo, la ritmicità dell'opera. Questa tecnica è sfruttata abbondantemente dall'autrice nella prima strofa, dove compaiono tre ripetizioni:

Anno dopo anno, la seconda luna

Per due lustri ha scandito il tempo del nostro addio.

La brezza primaverile non conosce fedeltà,

Mentre l'elato parasole, solitario, s'attarda.

年年二月時，

十年期別期。

春風不知信，

軒蓋獨遲遲。

Attraverso la ripetizione della parola *nian* 年 (“anno”), ad esempio, l’incipit della poesia pone l’enfasi sul trascorrere del tempo, sulla sua continuità e ciclicità e permette, così, al lettore di sentire con forza il peso della lunga attesa della cortigiana che “anno dopo anno” (*niannian* 年年) attende il ritorno del proprio amato. La ripetizione del carattere *qi* 期, invece, spezza in due il secondo verso e, in questo modo, rafforza la tragicità che caratterizza la separazione dei due amanti, costretti a lasciarsi ogni anno. Nella stessa strofa, in chiusura, la ripetizione del carattere *chi* 遲 (“lento, tardo”) sottolinea l’avanzare lento della portantina e, per estensione, anche del tempo. La stessa tecnica si ritrova anche nel distico che apre la terza e ultima strofa della poesia:

Che pena la baluginante toletta di giada:

可憐熒熒玉鏡臺，

Coperta di polvere una coltre. Quando si riaprirà?

塵飛冪冪幾時開。

Qui l’opposizione tra gli aggettivi “baluginante” (*yingying* 熒熒) e “fitto” (*mimi* 冪冪), creata con la tecnica detta *diezi dui’ou* 疊字對偶 (“opposizione per ripetizione”), rende estremamente efficace l’immagine dello specchio, oggetto per sua natura lucido e brillante, che ora è sommerso da un fitto strato di polvere. In questo distico, Chang Hao riesce a sfruttare al massimo le potenzialità del proprio materiale iconografico, stimolando nel lettore sia il senso dell’udito, attraverso la musicalità generata da questa ripetizione, sia quello della vista, per il tramite dei due composti bisillabici *yingying* 熒熒 e *mimi* 冪冪 i quali, anche a livello grafico, sono particolarmente eloquenti.

Sul piano figurativo, in questa poesia l’autrice utilizza delle immagini che appartengono a quello che Renzi definisce “*simbolismo pubblico*”, ovvero a quella serie di simboli che fanno parte di un repertorio culturale comune, valido per tutti i membri di una data comunità, e che si contrappone al “*simbolismo privato*” dei singoli poeti⁸⁹. Attraverso tale simbolismo, Chang Hao guida il lettore dal livello fattuale e descrittivo della propria opera, a quello più profondo e allusivo, che può essere così compreso senza sforzo da tutti coloro che sono familiari con quel dato repertorio. Fanno parte di questo simbolismo la luna, lo zefiro primaverile, i fiori che cadono, lo specchio impolverato e le sopracciglia dipinte. La luna nel primo verso, sebbene sul piano descrittivo indichi il secondo mese del calendario lunare, sul piano figurativo si carica di un significato diverso: essa simboleggia la solitudine che caratterizza ogni anno i giorni della protagonista proprio a partire da quel secondo mese quando, cioè, è costretta a separarsi dall’amato. Nel distico che chiude la prima strofa, la “brezza di

⁸⁹ *Ibid.*, 109.

primavera” (*chunfeng* 春風) è, invece, metafora della passione amorosa che è incostante come il vento della stagione mite. L’immagine di un “*elato parasole*” (*xuan gai* 軒蓋) che si attarda lungo la via, infine, rappresenta metonimicamente un’elegante carrozza che, a sua volta, è sineddoche dell’alto funzionario che viaggia al suo interno.

Nella seconda strofa, i fiori che avvizziscono e cadono simboleggiano la bellezza della protagonista che sfiorisce mentre gli anni e i mesi si susseguono senza tregua. Il lento invecchiare della cortigiana è sottolineato anche dall’immagine dello “*specchio da toletta*” (*jingtai* 鏡臺) ricoperto di polvere che compare nell’ultima strofa. Questa immagine, tratta dal repertorio iconografico della poesia cinese classica, è metafora di una donna che soffre per amore. Afflitta dalla stessa pena, la cortigiana, ormai invecchiata, lascia la toletta chiusa a ricoprirsi di polvere per paura di specchiarsi e trovare un viso segnato dal tempo. Sul piano simbolico, la polvere che ricopre lo specchio può essere intesa anche come metafora del tempo che, agendo sul viso della donna, ne sciupa i lineamenti. La poesia si chiude con l’immagine delle “*sopracciglia dipinte*” (*hua mei* 畫眉), sineddoche della donna che viene qui rappresentata solo attraverso una piccola parte del suo volto.

Per la qualità dei versi e l’uso che l’autrice fa del simbolismo e del parallelismo, le poesie di Chang Hao sono degli esempi particolarmente rappresentativi di poesia femminile Tang. In particolare, la poesia “*Donata a Madama Lu*” risulta interessante perché rappresenta l’unico caso nella presente ricerca in cui autore, protagonista e destinatario della poesia sono tutti soggetti di sesso femminile. Pertanto, questo componimento sembra essere perfetto per tentare di definire il carattere della voce poetica della cortigiana Tang e cercare di capire come queste donne scrivevano rispetto agli uomini del proprio tempo, come affrontavano le proprie tematiche e come si rappresentavano in poesia.

Purtroppo, quanti sperano di trovare una voce, un’identità o una personalità tutta femminile in questi versi resteranno di certo delusi nel notare come Chang Hao scriva di un’altra donna esattamente come avrebbe fatto un autore di sesso maschile in uno di quei componimenti definiti i “*lamenti dell’alcova*” (*guiyuan* 閨怨). Lo stesso può dirsi della rappresentazione del soggetto femminile presente nella poesia “*Inviata lontano*”. Entrambe le protagoniste delle poesie di Chang Hao raccolte nel QTS, infatti, sono descritte dall’autrice come tristi, sole e malinconiche, statiche all’interno dell’alcova deserta e logorate dall’attesa di un amato che, forse, non farà mai più ritorno. Questo tipo di approccio con il proprio soggetto rientra appieno nei canoni della rappresentazione femminile fissati dai letterati dell’epoca.

Per capire quanto la rappresentazione delle donne ad opera di Chang Hao sia simile a quella degli autori di sesso maschile, basta confrontare le sue poesie con un qualsiasi

“lamento” scritto da un poeta Tang in voce di donna. La poesia di Li Bai 李白 (701-762) intitolata “Lamento delle scale di giada” (*Yujie yuan* 玉階怨) appare particolarmente adatta allo scopo, visto che è stata scritta dal poeta nella voce di una cortigiana sola che, immersa nell’immobilità dell’alcova, osserva la luna:

<i>Gradini di giada imperlati di rugiada,</i>	玉階生白露
<i>Che nella lunga notte penetra le calze di mussola.</i>	夜久侵羅襪
<i>Eppur ella cala la tenda di cristalli,</i>	卻下水晶簾
<i>E nel tintinnio rimira la luna d’autunno.</i>	玲瓏望秋月

In questa poesia, proprio come in quella di Chang Hao, la donna è descritta come sola e malinconica negli appartamenti femminili. Rappresentata metonimicamente dalle calze di mussola, anch’ella è imperlata “di rugiada” (*bai lu* 白露), ovvero in lacrime. Poiché la notte è lunga a passare quando si è tristi e soli, la protagonista di questi versi osserva la luna da dietro la cortina di cristalli per ingannare l’attesa. Nella poesia di Li Bai, la luna, la staticità della donna all’interno dell’alcova deserta e il silenzio rotto solo dal rumore dei cristalli che, urtandosi tra loro, tintinnano, ricordano la stessa atmosfera che domina le poesie di Chang Hao ed è facile creare un parallelismo tra il modo di scrivere di questa autrice e quello del suo illustre collega. Le analogie nello stile e nell’uso che i due autori fanno del proprio repertorio iconografico portate alla luce da questo confronto, sottolineano come Chang Hao, pur essendo una donna, scriva in realtà come un uomo, ponendosi all’interno dei canoni letterari codificati dai poeti e dai critici di sesso maschile della sua epoca. Come sottolineato da Jowen Tung, infatti:

*“When both their lives and their lyrical creations were under masculine surveillance, women where prone to subject unconsciously other women under that same gaze, that same melancholy in which the boudoir woman was cast. The turning of others into tearful beings reveal for us how lyrical convention has imperceptibly shaped women’s way of seeing and provided them with a prescribed mode of (self-)representation. The trope of woman in mourning has gained such momentum that the real woman recedes, and in her place stands, as if a haunting apparition, the woman of sorrow.”*⁹⁰

In linea con le convenzioni liriche dell’epoca, dunque, Chang Hao si autorappresenta in poesia sfruttando il *topos* della donna in pena, immobile e in lacrime nell’alcova, creato dai poeti del tempo perché questo è, probabilmente l’unico modo che conosce per farlo.

⁹⁰ Tung (2000), 186.

Archeologia del testo:

Le due poesie di Chang Hao riportate nel QTS compaiono per la prima volta in due antologie del X secolo, ovvero lo *Youxuan ji* compilato da Wei Zhuang e lo *Caidiao ji* di Wei Hu. Nello specifico, il terzo e ultimo rotolo dello *Youxuan ji* contiene solo la prima delle due poesie, ovvero quella “Donata a madama Lu”, ivi attribuita all’“Artista Chang Hao” (*changji Chang Hao* 倡伎常浩). Diversamente dallo *Youxuan ji*, nel rotolo n. 10 dello *Caidiao ji* è inclusa anche la poesia intitolata “Inviata lontano” ed è in quest’opera, dunque, che essa compare per la prima volta. Nel rotolo n. 79 del *Tangshi jishi* di Ji Yougong, invece, è inclusa solo la prima di queste due poesie.

Dall’archeologia del testo e dalla ricostruzione diacronica delle fonti relative a Chang Hao è emerso un dato curioso: oltre che delle due poesie riportate nel QTS, sembra che la cortigiana sia autrice di altre due poesie, che le sono attribuite nel rotolo n. 30 dello *Yinchuang zalu* di Chen Yingxing (XII secolo), insieme ad una versione tronca della poesia “Donata a Madama Lu”⁹¹. La prima, intitolata “Inviata ad un amico” (*Zeng youren* 贈友人), recita:

<i>Dicono che sui monti orientali c'è grazia in abbondanza</i>	聞道東山逸興多
<i>Per la luna luminosa e dolente riflessa sulle azzurre onde.</i>	爲憐明月映滄波
<i>Fanciulle accondiscendenti se ne vanno col signore,</i>	不辭紅粉隨君去
<i>Cosa può aspettarsi una fanciulla comune come me?</i>	其奈蒼生有望何

La seconda, intitolata “I sentimenti dell’alcova” (*Gui qing* 閨情), recita:

<i>Dinanzi all’uscio la scorsa notte una lettera appena giunta:</i>	門前昨夜信初來
<i>Il viaggiatore è morto – mi dice – e più non farà ritorno.</i>	見說行人卒未回
<i>In qualche torre dintorno suona un flauto traverso,</i>	誰家樓上吹橫笛
<i>E giungono frammenti di note dolenti per il mio cordoglio.</i>	偏送愁聲向妾哀

Purtroppo i dati attualmente disponibili non permettono di stabilire se queste opere siano state davvero scritte da Chang Hao o le siano state erroneamente attribuite da Chen Yingxing. L’unica cosa certa è che, diversamente dal QTS, tutte le principali antologie di poesia

⁹¹ Nello specifico, mancano il distico iniziale e quello finale, e la poesia appare, dunque, ridotta alla sola quartina centrale.

femminile del periodo Ming consultate per questa ricerca – ovvero il *Mingyuan huishi*⁹², il *Mingyuan shigui*⁹³ e il *Gujin nüshi*⁹⁴ – nella sezione dedicata a Chang Hao riportano solo queste due poesie insieme a quella “*Donata a Madama Lu*”, mentre non vi è traccia della poesia “*Inviata lontano*”. Appare plausibile, dunque, che i compilatori del periodo Ming abbiano consultato lo *Yinchuang zalu* per compilare il paragrafo relativo a Chang Hao piuttosto che le antologie del X secolo citate in precedenza, ovvero lo *Youxuan ji* e lo *Caidiao ji*.

Nel rotolo n. 925 del *Tangyin tongqian*, Hu Zhenheng torna ad attribuire a Chang Hao solo le poesie “*Donata a Madama Lu*” e “*Inviata lontano*”, esattamente come nello *Caidiao ji*. Ed è proprio dallo *Caidiao ji* che egli deve aver attinto per compilare questa sezione della propria opera. Ciò si evince non solo indirettamente dalle poesie che egli sceglie di riportare, ma anche dal fatto che queste sono precedute dall’annotazione “*Cortigiana, si veda lo Caidiao ji*” (*ji, jian Caidiao ji 妓, 見才調集*). Sulla scia del *Tangyin tongqian*, anche nel rotolo n. 711 del *Quan Tangshi xieben* sono riportate solo queste due poesie. Poiché il *Tangyin tongqian* e il *Quan Tangshi xieben* furono le fonti primarie utilizzate per la compilazione del QTS, è probabilmente seguendo questo processo di trasmissione che le due poesie “*Donata a Madama Lu*” e “*Inviata lontano*” vennero incluse nell’antologia Qing, mentre quelle intitolate “*Inviata ad un amico*” e “*I sentimenti dell’alcova*” ne furono escluse.

1.2 ——— *Una donna talentosa di Shu*⁹⁵: Zhang Yaotiao 張窈窕

滿院花飛人不到
含情欲語燕雙雙⁹⁶

*Fiori aleggiano in tutto il brolo ma egli non è ancora arrivato,
Ebbre d’amore, parlar vorrebbero, rondini in coppia.*

— Zhang Yaotiao —

Il nome di Zhang Yaotiao compare per la prima volta nel decimo rotolo dello *Jianjie lu* di He Guangyuan (X secolo) dove, nel paragrafo intitolato “*Donne talentose di Shu*” (*Shu caifu 蜀才婦*), si narra:

⁹² La poesia “*Donata a Madama Lu*” è nel rotolo n. 3 dedicato agli *jueju* 絕句 a 5 caratteri mentre “*Inviata ad un amico*” e “*Sentimenti dell’alcova*” sono nel rotolo 8 dedicato agli *jueju* a 7 caratteri.

⁹³ MYSG, rotolo n. 14.

⁹⁴ GJNS, rotolo n. 5.

⁹⁵ *Shu* 蜀: odierno Sichuan 四川.

⁹⁶ “*Versi*” (*Ju* 句), QTS, 802.9029.

吳越饒營妓，燕趙多美姝，宋產歌姬，蜀出才婦。⁹⁷

A Wu e Yue abbondano le cortigiane militari, a Yan e Zhao vi sono un sacco di belle donne, Song sforna cantanti, da Shu vengono donne talentose.

Dopo aver tessuto le lodi di Xue Tao, prima tra le donne talentose di Shu, la narrazione continua dicendo:

又女郎張窈窕，少年居蜀。下筆成章，當時詩人雅相推重。⁹⁸

Poi c'è la fanciulla Zhang Yaotiao, vissuta in gioventù a Shu. Particolarmente abile nella scrittura, ella godette della stima dei poeti della sua epoca.

Purtroppo le notizie relative a questa autrice non vanno oltre ciò che si evince da questa breve biografia – che sarà poi ripresa anche dai compilatori del QTS – e dalle informazioni che si ricavano dalle sue poesie, tutte fondamentalmente autobiografiche. Vissuta orientativamente nel tardo periodo Tang, a seguito di disordini militari, Zhang Yaotiao si trasferì a Shu dove vagò raminga, vendendo i propri abiti per sostenersi economicamente. Abile nel poetare, i suoi versi furono molto apprezzati dai letterati dell'epoca. Sei⁹⁹ delle sue poesie sono state preservate nelle fonti, fino ad essere raccolte nel rotolo n. 802 del QTS dedicato alle cortigiane¹⁰⁰. La prima di queste è intitolata “*Inviata ad una vecchia conoscenza*” (*Ji guren* 寄故人)¹⁰¹ e recita:

Mentre i fiori cadono nella fiacca brezza di primavera,

淡淡春風花落時

Con lancinante tristezza scruto l'orizzonte e mi struggo ancor più.

不堪愁望更相思

Non ho preziosi per comperare una Rapsodia dell'Ampio Portale,

無金可買長門賦

Con rammarico canto, in vano, la Poesia del ventaglio a rosta.

有恨空吟團扇詩

In linea con le convenzioni letterarie dell'epoca, il verbo *ji* 寄 (“*spedire, inviare*”) presente nel titolo suggerisce che questa poesia fu composta dalla cortigiana per esprimere i propri

⁹⁷ JJJ, 10.595.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Come si discuterà più avanti, solo cinque di queste sei poesie sono state realmente scritte da Zhang Yaotiao. Per approfondimenti, vedi pagina 66.

¹⁰⁰ Sebbene nessuna delle fonti primarie attualmente disponibili definisca apertamente Zhang Yaotiao come una cortigiana, è così che ella è generalmente considerata in letteratura sia per le notizie che emergono dalle sue poesie che per il modo in cui ella vi si rappresenta.

¹⁰¹ QTS, 802.9029.

sentimenti ad una persona cara ormai lontana¹⁰². Dal punto di vista formale, questa poesia si presenta come una quartina eptasillabica in stile moderno (*qiyan jueju* 七言絕句) con rime nei vv. 1, 2 e 4 (*shi* 時, *si* 思, *shi* 詩). Il tema della poesia è quello dell'assenza e dell'abbandono che viene sviluppato attraverso la descrizione di una fanciulla che, immobile e malinconica, scruta l'orizzonte in cerca dell'amato sullo sfondo di un paesaggio primaverile. La “brezza di primavera” (*chunfeng* 春風) descritta nel primo verso, scuote i rami e ne fa cadere i fiori, donando, così, dinamicità all'intero distico. Ad un'analisi più approfondita, tale distico rivela la presenza di un simbolismo ricorrente nella poesia cinese classica: la brezza di primavera è, infatti, metafora della passione amorosa e i fiori che cadono sotto i suoi colpi, sul piano figurativo simboleggiano la bellezza della protagonista che, come questi ultimi, sfiorisce giorno dopo giorno a causa di struggenti pene d'amore.

Se nel primo distico lo sguardo dell'autrice è fisso sul paesaggio esterno e sull'orizzonte lontano, seguendo l'opposizione tematica *nei/wai* tipica della poesia cinese classica, in quello conclusivo esso si distoglie dal mondo materiale per spostarsi sulla fanciulla e farsi introspettivo. Inoltre, in questo distico Zhang Yaotiao inserisce due citazioni letterarie – sotto forma di titoli di famose poesie del passato – che innalzano la qualità dei suoi versi e le permettono di dare sfoggio della sua ampia cultura. La scelta di inserire citazioni letterarie all'interno dei propri versi era, infatti, uno stratagemma retorico ampiamente sfruttato dagli autori per dimostrare la propria conoscenza della letteratura classica. Sfruttando questa convenzione letteraria, l'autrice probabilmente spera di guadagnarsi la stima di quanti avrebbero letto, o più probabilmente udito nel corso di qualche banchetto, i suoi versi.

La prima di queste citazioni è la “*Rapsodia dell'Ampio Portale*” (*Changmen fu* 長門賦), a cui l'autrice allude nel terzo verso. Essa si riferisce ad un'opera composta da Sima Xiangru 司馬相如 (179-127 a.C.) su commissione dell'imperatrice Chen 陳皇后 (II sec. a.C.), moglie dell'imperatore Wu 武帝 (156-87 a.C.) degli Han. Secondo la prefazione contenuta nel *Wenxuan* 文選 (“*Antologia*”) di Xiao Tong 蕭統 (501-531), l'imperatrice Chen era stata confinata nel “*Palazzo dell'Ampio Portale*” (*Changmen gong* 長門宮) dopo aver perso il favore imperiale a causa della propria gelosia. Venuta a conoscenza del talento di Xiangru, gli offrì cento *jin* 斤¹⁰³ d'oro in cambio di vino e di una poesia che cantasse la sua pena. Ne risultò un componimento di tale bellezza che l'imperatore Wu, commosso, riprese

¹⁰² Nel QTS il titolo di questa poesia è seguito dalla chiosa: “*Una fonte la attribuisce alla moglie di Du Gao*” (*Zuo Du Gao qi shi* 作杜羔妻詩). In realtà non vi è traccia di questa poesia tra quelle attribuite a quest'ultima nell'antologia Qing.

¹⁰³ *Jin* 斤: unità di peso pari a 500 grammi.

l'imperatrice Chen nuovamente con sé a palazzo¹⁰⁴. Attraverso questa citazione classica, la protagonista di questi versi, *alter ego* dell'autrice, dichiara di essere troppo povera per commissionare una poesia ad un illustre poeta. Di conseguenza, non le resta altro da fare che cantare un'opera scritta dall'altrui penna nella vana speranza di riconquistare l'amato. Animata da simili desideri, ella sceglie di affidare questa speranza alla “*Poesia del ventaglio a rosta*” (*Tuanshan shi* 團扇詩). Come la “*Rapsodia*”, anche questa poesia risale al periodo Han. Essa fu composta da Ban Jieyu 班婕妤 (48 a.C.-2 d.C.), la “*concubina imperiale Ban*”, per cantare il dolore generato dalla perdita del favore dell'imperatore Cheng 成帝 (51-7 a.C.).

Considerata sul piano figurativo, la scelta di questi due titoli da parte di Zhang Yaotiao non sembra affatto casuale. Al contrario, essi servono all'autrice per veicolare un messaggio ben preciso, ovvero l'amara consapevolezza di non aver più speranza alcuna di ricongiungersi con il proprio uomo. Questo simbolismo culturale diventa ancora più efficace se si considera il fatto che, dalla composizione della “*Rapsodia*” da parte di Sima Xiangru in poi, l'immagine dell’“*Ampio Portale*” è stata ampiamente utilizzata nella poesia cinese come metafora delle donne abbandonate dai propri uomini, reclusi nei ginecei più remoti nelle residenze del notabilato. Attivando questo simbolismo, dunque, l'autrice dichiara che, al pari dell'imperatrice Chen e della concubina Ban, anche la protagonista di questi versi ha perso il favore del proprio uomo. Purtroppo, però, non possedendo cento *jin* d'oro per commissionare una poesia a qualche poeta famoso, non le resta che attingere al repertorio poetico classico per cercare di riconquistarlo. Ella sceglie così di cantare la “*Poesia del ventaglio a rosta*” – opera di una donna che circa mille anni prima si era trovata nella stessa condizione di abbandono – perché sa già che il suo canto sarà “*vano*” (*kong* 空): diversamente dall'effetto sortito dalla *Rapsodia*, infatti, declamare questa poesia all'amato non le permetterà di riconquistarlo, esattamente come secoli addietro non permise alla concubina Ban di riguadagnare il favore imperiale.

Dal punto di vista stilistico, in questa quartina Zhang Yaotiao esplora la tematica dell'assenza attraverso l'uso di eleganti metafore e delicati parallelismi. La poetica dell'assenza si palesa nell'antitesi tra *wu* 無 e *you* 有, tra *l'esserci* e il *non-esserci* presente nel distico finale: la protagonista “*non ha oro*” (*wu jin* 無金) per commissionare una poesia, ma solo “*il rancore*” (*you hen* 有恨) di un canto inutile. Oltre a questo brillante artificio retorico, Zhang Yaotiao dimostra di essere abile anche nell'uso del parallelismo. Nel primo verso, infatti, la ripetizione dell'aggettivo *dan* 淡 (“*rado, fiacco*”) rafforza nel lettore la percezione

¹⁰⁴ Knechtges (1982), 159-160.

della scarsa intensità del vento che soffia nel cortile. Anche nel distico finale, attraverso la creazione di due versi perfettamente paralleli, l'autrice dimostra di padroneggiare appieno le tecniche di composizione tipiche della poesia cinese classica:

Non ho preziosi per comperare una Rapsodia dell'Ampio Portale, 無金可買長門賦
Con rammarico canto, in vano, la Poesia del ventaglio a rosta. 有恨空吟團扇詩

In questo distico, il parallelismo è costruito su parole divise per classi grammaticali. Entrambi i versi si aprono con dei verbi in posizione iniziale che, in perfetta opposizione tra loro, sottolineano il contrasto l'aver e il non avere (*wu, you*) discusso poc'anzi. In ognuno dei due versi che formano questo distico, il verbo in prima posizione è seguito da un nome (*jin* 金 "oro", *hen* 恨 "rancore") e da un altro verbo (*mai* 買 "comprare", *yin* 吟 "declamare") che, a sua volta, introduce una citazione letteraria formata dal titolo di una poesia ("Changmen fu" e "Tuanshan shi") in tre caratteri.

Il parallelismo è sfruttato da Zhang Yaotiao anche nella seconda poesia riportata a suo nome nel QTS, intitolata "Cosa ho fatto giunta a Chengdu" (*Shang Chengdu zaishi* 上成都在事). Se nella poesia precedente l'autrice dichiara di non aver abbastanza oro per commissionare una poesia, nei versi seguenti la sua indigenza diventa concreta, materiale. Detta poesia recita:

<i>Ieri vendevo camicie e gonne¹⁰⁵.</i>	昨日賣衣裳
<i>Oggi camicie e gonne ho venduto.</i>	今日賣衣裳
<i>Camicie, gonne, tutto ho venduto,</i>	衣裳渾賣盡
<i>E, vergognosa, rimiro il mio baule di sposa.</i>	羞見嫁時箱
<i>Finché avevo da vendere, temporeggiava la mia pena,</i>	有賣愁仍緩
<i>Ora che nulla mi resta, il mio cuore è mutilato.</i>	無時心轉傷
<i>Nel paese natio oramai vi sono i barbari,</i>	故園有虜隔
<i>In che luogo mai potrò attendere alla sericoltura?</i>	何處事蠶桑

Sul piano formale questa è una poesia in stile antico formata da otto versi pentasillabici (*wuyan gushi* 五言古詩) con rime nel primo distico (*shang* 裳) e in tutti i versi pari (*shang* 裳, *xiang* 箱, *shang* 傷, *sang* 桑). In questa poesia Zhang Yaotiao descrive l'arezza dei propri giorni a seguito del suo trasferimento a Chengdu. I primi due versi sono essenzialmente

¹⁰⁵ Anticamente il termine *yi* 衣 indicava la parte superiore degli abiti, mentre *shang* 裳 ne indicava la parte inferiore.

descrittivi e narrano di come, priva di mezzi di sostentamento, ella abbia venduto uno dopo l'altro tutti i suoi capi d'abbigliamento. Da un punto di vista stilistico, il parallelismo perfetto presente nel primo distico – basato su due espressioni temporali in contrasto (*zuori* 昨日 “ieri”, *jinri* 今日 “oggi”) e sulla ripetizione della frase “*vendere camicie e gonne*” (*mai yi shang* 賣衣裳) – così come l'anadiplosi “*camicie, gonne*” (*yi shang* 衣裳) tra il secondo e il terzo verso, sono stratagemmi retorici che permettono all'autrice non solo di sottolineare la velocità con cui, abito dopo abito, ha esaurito la sua dote, ma anche di dimostrare, nel contempo, la propria abilità poetica.

Dopo il dinamismo frenetico di tale (s)vendita che domina l'*incipit* di questa poesia, l'immagine si arresta di colpo nel quarto verso e si fissa sulla donna che, immobile, guarda il “*baule di sposa*” (*jiashi xiang* 嫁時箱) ormai svuotato. Sul piano simbolico il vuoto del baule, oltre che una separazione da oggetti materiali, rappresenta la perdita di identità dell'autrice. Separandosi dagli abiti che rappresentano l'unico legame tra sé stessa e il proprio passato, Zhang Yaotiao si separa anche da tutto ciò che è stata fino a quel momento, ovvero una figlia devota e, probabilmente, una promessa sposa visto che il baule citato in questi versi è quello che contiene la dote nuziale. La vergogna che Zhang Yaotiao esprime in questa parte della narrazione poetica è generata dalla consapevolezza della propria indigenza, causa principale che l'ha spinta ad un gesto estremo e umiliante come la vendita di tutti i suoi averi.

Se la prima strofa è tutta concentrata sul tempo presente e su quello che l'autrice è costretta ad affrontare una volta giunta a Chengdu, la seconda strofa è, invece, un lungo *flashback* che si apre con dei versi che rimarcano quanto sia stato duro per lei cedere i propri averi in cambio di soldi. Ella sottolinea come avere qualcosa da poter vendere posticipasse di attimo in attimo la pena e la vergogna che, non appena finita la mercanzia, si sono scatenate all'unisono, infrangendole il cuore in mille pezzi. Anche qui, come nella poesia precedente, si ritrova l'antitesi tra *wu* e *you* che sostiene la poetica dell'assenza prediletta da Zhang Yaotiao, che è, ancora una volta, assenza materiale, povertà, indigenza, dalla quale scaturiscono sentimenti di vergogna e di dolore.

La poesia si chiude con un distico potente ed enigmatico nel quale l'autrice spiega la ragione che l'ha spinta a trasferirsi a Chengdu. Tale ragione è sintetizzata da una parola sola: *lu* 虜, “*i barbari delle regioni settentrionali*”. Secondo questa poesia, dunque, ella fu costretta a scappare dalla propria terra d'origine perché sconvolta da invasioni straniere. La potenza di questo distico esplode nella chiusa dove, attraverso una domanda retorica, Zhang Yaotiao esprime tutta l'incertezza e l'instabilità della sua vita in un'epoca sconvolta da lotte e rivolte. Nel verso finale, infatti, l'autrice si chiede se esista ancora un luogo dove poter “*attendere*

alla sericoltura” (*shi cansang* 事蠶桑), ovvero dedicarsi ad una di quelle attività destinate alle donne in tempi di pace. Attraverso questo riferimento Zhang Yaotiao si chiede, in realtà, se esista ancora un luogo in cui poter condurre una vita umile e tranquilla e, di riflesso, se nell'impero tornerà mai la pace. La domanda con cui si chiude l'opera resta inevasa, ma come ogni domanda retorica, contiene già in sé la propria risposta e, attraverso questo artificio retorico, l'autrice riesce ad tutto il dolore di una donna che ha perso i propri punti di riferimento e ha davanti a sé un futuro incerto e precario.

A questo proposito è possibile ipotizzare che, se le due quartine intitolate “*Pensieri di primavera*” (*Chun si* 春思) che seguono nel QTS sono autobiografiche, allora quel futuro vide Zhang Yaotiao reclusa nel gineceo di qualche funzionario o di un letterato, probabilmente in veste di concubina o di cortigiana:

I)

Davanti all'uscio pruni, salici e luce fulgida di primavera.

門前梅柳爛春輝

Reclusa nel remoto gineceo ricamo un abito da ballo.

閉妾深閨繡舞衣

Una coppia di rondini non conosce pene d'amore,

雙燕不知腸欲斷

E col fango nel becco, garrendo, mi vola di fianco.

銜泥故故傍人飛

II)

Sul pozzo una sterculia. Io stessa l'ho trapiantata.

井上梧桐是妾移

Di notte s'aprono i fiori sui rami più alti.

夜來花發最高枝

Se non l'avessi piantata proprio accanto al remoto gineceo,

若教不向深閨種

Come saprei quando la primavera passa dinanzi all'uscio?

春過門前爭得知

Anche queste due quartine eptasillabiche con rime nei vv. 1, 2 e 4 (rispettivamente *hui* 輝, *yi* 衣, *fei* 飛 nella prima e *yi* 移, *zhi* 枝, *zhi* 知 nella seconda) trattano il tema dell'abbandono e della solitudine. Diversamente da quanto espresso dal titolo, nel corpo della poesia non vi è nessun riferimento ai “*pensieri*” (*si* 思) dell'autrice. Al contrario, Zhang Yaotiao sfrutta una tecnica molto diffusa nella poesia cinese, ovvero quella di descrivere il paesaggio circostante e lasciare a lui il compito di veicolare i sentimenti di chi scrive. Dal punto di vista semantico, infatti, entrambe le quartine descrivono scenari di primavera. Nella prima quartina, le immagini dei pruni e dei salici (*mei liu* 梅柳) inondati dalla luce chiara della stagione mite, unite a quella di una coppia di rondini (*shuang yan* 雙燕) intenta a costruire il nido, descrivono in maniera semplice ma efficace l'arrivo della primavera. Queste immagini luminose e positive di una natura lussureggiante sono in contrasto con l'oscurità delle camere

femminili dove l'autrice è reclusa, intenta a ricamare un abito da ballo che, probabilmente, le servirà per la sua prossima esibizione. Si apprende così, in maniera indiretta, qual è la nuova condizione di Zhang Yaotiao: dopo aver vagato raminga per Chengdu e aver venduto tutti i suoi abiti per mantenersi, ella è diventata una cortigiana. Il tipo di scenario descritto in questi versi, insieme con l'atmosfera nostalgica che domina l'intera quartina, lasciano presupporre che Zhang Yaotiao fosse diventata una di quelle “cortigiane della casa” (*jiaji*) tanto ricercate in epoca Tang, piuttosto che una professionista dei quartieri a luci rosse. Questa ipotesi trova riscontro nel simbolismo agreste presente nel primo verso. Nell'iconografia cinese, infatti, il salice è una metafora consolidata per le cortigiane mentre il pruno incarna le virtù femminili per eccellenza, in particolar modo quella della castità. L'accoppiamento dei due alberi nell'*incipit* della poesia, dunque, parrebbe voler sottolineare la presenza di due diverse classi di donne nello stesso giardino, ovvero nella stessa casa: una prima moglie, virtuosa e casta simboleggiata dal pruno, e una cortigiana che dimora negli appartamenti laterali più “remoti” (*shen* 深).

Sul piano simbolico, un'altra immagine interessante presente in questi versi è quella delle rondini intente a costruire il nido che compare nel distico conclusivo. Esse rappresentano la coppia felice per antonomasia e, diversamente dagli uomini, volano insieme e, dunque, “non conoscono pene d'amore” (*bu zhi shang yu duan* 不知腸欲斷). La loro spensieratezza nel costruire un nido acuisce la pena dell'autrice, la quale proietta sui volatili un desiderio personale che difficilmente si potrà concretizzare, ovvero quello di costruire un nido d'amore con il proprio amato. L'onomatopea *gugu* 故故, che mira a riprodurre il verso degli uccelli e che pertanto è qui tradotta con il verbo “garrire”, rafforza l'efficacia di questa immagine e la densità sonora dell'intero componimento. L'arte retorica utilizzata da Zhang Yaotiao in questo distico è così potente da far passare l'idea che le rondini siano intente a costruire il nido, senza che l'autrice pronunci tuttavia la parola “nido”. Qui, proprio come nelle poesie presentate precedentemente, Zhang Yaotiao riesce a trasmettere la propria sofferenza senza mai dichiararla apertamente, affidandosi solo all'uso di metafore sapientemente costruite intorno ad un simbolismo pubblico facilmente decifrabile dai lettori della sua epoca.

Come la prima di queste due quartine, anche la seconda è costruita su immagini tratte dal mondo della natura. In essa l'autrice descrive, ancora una volta, un paesaggio a cui non appartiene: ella è un *outsider*, osservatrice esterna di uno scenario che ha abitato e modificato in passato quando ha trapiantato la “*sterculia sul pozzo*” (*jing shang wutong* 井上梧桐), ma di cui adesso, nella dimensione reale del tempo presente, non fa più parte. Il tema della solitudine che domina questo breve componimento è trattato sapientemente da Zhang

Yaotiao fin dalla prima immagine: una *sterculia* sul pozzo, una sola, e per giunta trapiantata personalmente dalla stessa autrice senza, apparentemente, nessun aiuto esterno, trasmette un senso di solitudine assoluto, agghiacciante, che si espande nella quartina e ne permea ogni singolo verso. L'isolamento dal resto del mondo della protagonista, chiusa all'interno del gineceo, che non a caso viene definito *shen* 深 (“profondo, remoto”), è tale che solo osservando l'albero in giardino ella può rendersi conto del passare dei giorni e delle stagioni. Questo si apprende dal verso finale che, come la chiusa della poesia “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*”, sfrutta il potere evocativo di una domanda retorica.

Lo stile delicato e malinconico tipico di Zhang Yaotiao si ritrova anche nella poesia intitolata “*Donata a colui che è nei miei pensieri*” (*Zeng suo si* 贈所思) che recita¹⁰⁶:

<i>Così vicini eppure separati da tempo,</i>	與君咫尺長離別
<i>Chi godrà della mia, ormai negletta, bellezza?</i>	遣妾容華為誰說
<i>Sul far della sera guato le alte mura e attendo con ansia,</i>	夕望層城眼欲穿
<i>Ma all'alba, dinanzi allo specchio lucente, raccolgo i cocci del mio cuore infranto.</i>	曉臨明鏡腸堪絕

In questa quartina eptasillabica, con rime nei vv. 1, 2 e 4 (*bie* 別, *shuo* 說 e *jue* 絕), Zhang Yaotiao esplora ancora una volta le tematiche della solitudine e dell'abbandono. La protagonista di questi versi è lontana dal suo amato. Diversamente dalle poesie precedenti, però, questa volta la distanza che si interpone tra gli amanti è di tipo temporale più che spaziale. La frase “*così vicini eppure separati da tempo*” (*zhichi chang libie* 咫尺長離別) che apre il componimento, sembra suggerire, infatti, che quando fermò sulla carta queste rime, Zhang Yaotiao fosse ancora sola nel remoto gineceo descritto nella quartina precedente. Poiché questa era una parte della casa generalmente isolata dagli altri spazi abitativi, il suo amato non deve essere fisicamente distante: egli è lì, in quella stessa casa, separato da lei solo dalle “*alte mura*” (*ceng cheng* 層城) citate nel terzo verso, ma, probabilmente, è da tempo ormai che non va più a farle visita.

Nel secondo verso, la poetica dell'abbandono e quella della solitudine si intrecciano con grazia attraverso l'uso di una domanda retorica che enfatizza lo stato d'animo della protagonista: se il suo signore non dovesse più tornare a trovarla, ella resterà per sempre sola nei propri appartamenti e, di conseguenza, “*negletta*” (*qian* 遣) nel remoto gineceo senza nessuno a godere della sua bellezza e della sua compagnia. Nel distico conclusivo, la

¹⁰⁶ In realtà, questa è l'ultima delle sei poesie attribuite a Zhang Yaotiao nel QTS. Per un'analisi della quinta poesia, che è considerata apocrifia e necessita dunque di una trattazione a parte, si rimanda alla pagina successiva. Vedi “*Un caso di falsa attribuzione*”, pagina 66.

solitudine della protagonista si tramuta in attesa, un'attesa vana, lunga una notte intera e che all'alba, dinanzi allo specchio che riflette l'immagine di una sola persona, si rifà solitudine. Sul piano figurativo in questa quartina Zhang Yaotiao usa le immagini delle alte mura e dello specchio come metafora del proprio isolamento e della propria solitudine. Le alte mura che circondano la sua residenza rappresentano delle barriere fisiche che la separano dal resto del mondo e la tengono prigioniera di uno spazio minuto. Lo specchio, invece, oggetto privilegiato dalle giovani donne nonché compagno silenzioso al quale le fanciulle raccontano, senza parole, le proprie pene, è un'immagine ricorrente nelle poesie che affrontano la tematica della solitudine. Esso riflette figure sole, senza un compagno, rinchiuso all'interno dell'alcova e in questo modo acuisce il senso di isolamento di chi vi si specchia.

Dall'analisi di queste poesie emerge come, al pari di Chang Hao, anche Zhang Yaotiao scriva fondamentalmente come un uomo. In ciascuna delle cinque poesie qui riportate, infatti, ella si descrive in pena, reclusa, sola ed emotivamente mutilata. Tali sentimenti si accoppiano all'immobilità e la segregazione fisica che limitano ulteriormente il suo agire: nei suoi versi Zhang Yaotiao si pone sempre all'interno di spazi chiusi e ristretti dai quali non può uscire, privilegiando le immagini di ginecei remoti, giardini o alte cinta murarie. Attraverso questo tipo di scrittura, Zhang Yaotiao si autorappresenta in poesia affidandosi alle forme convenzionali per la rappresentazione letteraria di figure femminili fissate e riconosciute come valide dai poeti e dai letterati della sua epoca.

Un caso di falsa attribuzione

Come anticipato, oltre alle cinque poesie presentate fin qua, nel QTS Zhang Yaotiao è considerata l'autrice anche della poesia intitolata “*Viaggio sul basso Yangtze*” (*Xijiang xing* 西江行)¹⁰⁷ che recita:

<i>Il sole muore sul Monte Xisai</i> ¹⁰⁸ .	日下西塞山
<i>Da sud arriva un viaggiatore dal lago Dongting</i> ¹⁰⁹ .	南來洞庭客
<i>Un bianco uccello attraversa il cielo terso,</i>	晴空白鳥度
<i>Diecimila leghe, luce smeralda d'autunno.</i>	萬里秋光碧

¹⁰⁷ Nel periodo Tang, con l'espressione *Xijiang* 西江 si indicava il tratto medio-inferiore dello Yangtze.

¹⁰⁸ Nell'odierno Zhejiang 浙江.

¹⁰⁹ Nell'odierno Hunan 湖南.

Questa quartina pentasillabica, con rime nel secondo e nel quarto verso (*ke* 客, *bi* 碧) descrive un paesaggio fluviale al crepuscolo, quando il sole che muore sul monte Xisai incornicia l'immagine di un viaggiatore che torna da un luogo distante. Nel secondo verso un uccello, con il suo volo, spacca in due il cielo limpido, altrimenti deserto e statico. L'intero componimento è dominato dalla luce, che ne permea i versi attraverso immagini radiose e crea un'atmosfera positiva e dinamica, ben diversa dagli altri componimenti di questa autrice.

Questa differenza stilistica non è casuale e si giustifica col fatto che questa poesia, in realtà, non fu scritta da Zhang Yaotiao, bensì dal poeta Zhang Hu 張祜 (792-853 ca.). Essa, infatti, oltre a comparire nel rotolo n. 802 del QTS a nome della cortigiana, è inserita anche nel rotolo n. 510 dedicato proprio a Zhang Hu in una versione che, diversamente da quella attribuita a Zhang Yaotiao però, ha un distico in più che recita:

Sconsolate e straniere genti,

惆悵異鄉人

Parole fortuite riempiono il vuoto d'affetto.

偶言空脈脈.

Secondo i dati emersi dalla ricostruzione diacronica delle fonti, la tradizione di attribuire questa poesia a Zhang Yaotiao, privata però di quest'ultimo distico, inizia nel rotolo n. 30 dello *Yinchuang zalu* di Chen Yingxing¹¹⁰.

Archeologia del testo:

Come anticipato, il nome di Zhang Yaotiao compare per la prima volta nello *Jianjie lu* di He Guangyuan. Oltre al breve trafiletto biografico citato in precedenza, in questo testo è riportata anche la poesia “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*”. Il rotolo n. 10 dello *Caidiao ji* di Wei Hu riporta, invece, la poesia intitolata “*Inviata ad una vecchia conoscenza*” insieme alla prima quartina della coppia “*Pensieri di primavera*”. Il testo in cui le poesie di Zhang Yaotiao riportate nel QTS compaiono tutte insieme per la prima volta – sebbene tutte in maniera molto frammentaria – è lo *Yinchuang zalu* di Chen Yingxing. Nel rotolo n. 30, infatti, sono riportati scampoli delle poesie “*Donata a colui che è nei miei pensieri*” (solo gli ultimi due versi), “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*” (solo il distico finale), “*Inviata ad una vecchia conoscenza*” (solo i versi n. 3 e n. 4), “*Pensieri di primavera*” (la seconda quartina per intero insieme agli ultimi due versi della prima) e i versi isolati “*Fiori volano in tutto il brolo*”¹¹¹. Come discusso nel paragrafo precedente, lo *Yinchuang zalu* è anche il primo testo in cui viene

¹¹⁰ Per ulteriori informazioni, vedi “*Archeologia del testo*”, *infra*.

¹¹¹ Vedi pagina 57.

attribuita a Zhang Yaotiao la poesia “*Viaggio sul basso Yangtze*”, scritta in realtà da Zhang Hu.

Altre fonti del periodo Song – quali ad esempio il *Tangshi jishi* di Ji Yougong e il *Quan Tang shihua* di You Mao – e del periodo Ming – come il *Mingyuan huishi*, *Mingyuan shigui* e il *Gujin nüshi* – riportano solo alcune delle poesie in oggetto¹¹² che compaiono, invece, di nuovo tutte insieme e per intero, nel rotolo n. 919 del *Tangyin tongqian* di Hu Zhenheng.

Diversamente dalle antologie di poesia femminile del periodo Ming e dal *Tangyin tongqian*, il rotolo n. 710 del *Quan Tangshi xieben* riporta solo tre delle sei poesie attribuite a Zhang Yaotiao, ovvero quelle intitolate “*Inviata ad una vecchia conoscenza*”, “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*” e “*Pensieri di primavera*”. Ciò lascia presumere che la fonte usata dai compilatori del QTS per la compilazione del paragrafo relativo a questa autrice fu il *Tangyin tongqian*.

1.3 ——— *Una tragica storia d'amore: Ouyang Zhan* 歐陽詹

e la cortigiana anonima di Taiyuan (Taiyuan ji 太原妓)

高髻若黃鸝

危鬢如玉蟬¹¹³

*L'alta crocchia sembrava un rigogolo,
Capelli scompigliati sulle tempie
come una cicala di giada.*

— Meng Jian —

Nel rotolo n. 802 del QTS è narrata la storia di una anonima “*cortigiana di Taiyuan*” (*Taiyuan ji* 太原妓) e della sua relazione con il poeta Ouyang Zhan 歐陽詹 (755-800). Nel trafiletto biografico che anticipa la poesia a lei attribuita si legge:

¹¹² Nel rotolo n. 3 del *Mingyuan huishi* è riportata la poesia “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*” mentre quelle intitolate “*Pensieri di primavera*” e “*Donata a colui che è nei miei pensieri*” sono contenute nel rotolo n. 7. Il *Mingyuan shigui* riporta solo le tre poesie “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*”, “*Pensieri di primavera*” e “*Donata a colui che è nei miei pensieri*”, tutte nel rotolo n. 12. Nel *Gujin nüshi* si ritrovano invece le poesie intitolate “*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*” (rotolo n. 2), “*Pensieri di primavera*” e “*Donata a colui che è nei miei pensieri*” (rotolo n. 5).

¹¹³ “*Celebrando in versi la storia di Ouyang Xingzhou*” (*Yong Ouyang Xingzhou shi* 詠歐陽行周事). QTS, 473.5370.

歐陽詹遊太原，悅一妓，約至都相迎。別後，妓思之，疾甚，乃刃髻作詩寄詹，絕筆而逝。¹¹⁴
Quando Ouyang Zhan fece un viaggio a Taiyuan, si invaghì di una cortigiana e le promise che, una volta giunto alla capitale, si sarebbero ritrovati. Dopo l'addio, la cortigiana pensò a lui tanto da ammalarsi gravemente. Allora, tagliatasi una treccia, compose una poesia da spedire a Zhan, depose il pennello e spirò.

Segue la poesia intitolata “*Inviata ad Ouyang Zhan*” (*Ji Ouyang Zhan* 寄歐陽詹)¹¹⁵ che recita:

<i>Dal nostro addio, la luce sul mio volto si è spenta,</i>	自從別後減容光
<i>Perché vi penso, perché vi odio.</i>	半是思郎半恨郎
<i>Se desiderate sapere cosa ne fu della crocchia di nuvola di un tempo,</i>	欲識舊來雲髻樣
<i>Aprite il cofanetto ricoperto di fili d'oro per me¹¹⁶.</i>	為奴開取縷金箱

In questa quartina eptasillabica scritta in punto di morte, rimata nei vv. 1, 2 e 4 (*guang* 光, *lang* 郎, *xiang* 箱), l'anonima autrice esprime tutto il dolore per l'abbandono subito da parte del proprio amato, partito per andare ad assumere un incarico nella capitale. Essa si apre con la descrizione della condizione della donna, fatta attraverso due versi che sono in rapporto causa-effetto tra loro: “*la luce sul volto*” (*rongguang* 容光) della protagonista si è spenta, lasciando il posto ad un aspetto pallido ed emaciato perché, da quando è rimasta sola a Taiyuan, ella si strugge nel ricordo del tempo che fu, consumata dall'amore e da quell'odio che solo un sentimento non corrisposto sa generare. Nel distico finale l'autrice sposta l'attenzione da sé stessa al letterato, al quale si rivolge in prima persona. Separati ormai da tempo e senza speranza alcuna di ritrovarsi ancora in futuro, ella gli chiede di aprire il cofanetto dorato che gli ha inviato per scoprire cosa resta di quella cortigiana di cui tempo addietro si era invaghito, rappresentata metonimicamente da una ciocca di capelli. Oltre che un dono d'addio, infatti, la crocchia di capelli recisa, acconciata “*a nuvola*” (*yunji* 雲髻)¹¹⁷ secondo lo stile tradizionale dell'epoca, è un messaggio eloquente, sineddoche della cortigiana ormai defunta che, come la treccia, riposa senza vita in una bara di legno.

La versione assai succinta della storia della cortigiana di Taiyuan riportata nel QTS, compare per la prima volta nella lunga “*Prefazione*” (*Xu* 序) di Meng Jian 孟簡 (?-823) alla

¹¹⁴ QTS, 802.9024.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Wei nu* 為奴: lett. “*per la schiava*”. Il termine *nu* 奴 è, in realtà, un appellativo autoreferenziale e auto denigratorio usato dalle donne.

¹¹⁷ *Yunji* 雲髻: lett. “*crocchia a nuvola*”. *Chignon* alto, molto in voga tra le donne del periodo Tang.

propria poesia intitolata “*Celebrando in versi la storia di Ouyang Xingzhou*”¹¹⁸ (*Yong Ouyang Xingzhou shi* 詠歐陽行周事), scritta dal poeta per commemorare l’amico letterato ormai defunto. Tale “*Prefazione*”, a sua volta, è inserita sotto forma di una lunga citazione nel *Minchuan mingshi zhuan* 閩川名士傳 (“*Biografie dei letterati famosi della regione fluviale del Min*”) di Huang Pu 黃璞 (*jinshi* 891), un’opera che raccoglie le biografie dei letterati famosi della regione fluviale del Min 閩, l’odierno Fujian 福建, che diede i natali a Ouyang Zhan. La versione della storia d’amore tra la cortigiana di Taiyuan e Ouyang Zhan riportata nel testo di Huang Pu è stata poi ripresa nel corso della dinastia Song ed inserita nel paragrafo dedicato a Ouyang Zhan, contenuto nel rotolo n. 274 del *Taiping guangji* (completato nell’anno 978). La narrazione si apre con la presentazione del protagonista maschile, di cui sono tessute le lodi secondo le convenzioni letterarie dell’epoca¹¹⁹. Nell’*incipit* di legge:

歐陽詹字行周，泉州晉江人。弱冠能屬文，天縱浩汗。貞元年，登進士第，畢關試，薄遊太原。於樂籍中，因有所悅，情甚相得。及歸，乃與之盟曰：“至都，當相迎耳。”即灑泣而別，仍贈之詩曰：[...] ¹²⁰

Ouyang Zhan, nome di cortesia Xingzhou, originario di Jinjiang¹²¹ [nella regione di] Quanzhou. A vent’anni era già in grado di comporre testi scritti ed era dotato di sconfinato talento. Negli anni dell’era Zhenyuan (785-805) vinse il concorso imperiale per letterato introdotto¹²². Terminati gli esami per l’affidamento di un incarico¹²³, fece un viaggio a Taiyuan. Invaghitosi di una cortigiana iscritta nel Registro delle Musicanti, provò profondi sentimenti e si unì a lei. Giunto il momento di ripartire, le fece una promessa: “Arrivato alla capitale, ti assicuro che ci ritroveremo!” Così i due si separarono tra le lacrime e lui le dedicò una poesia che recitava:

Galoppo veloce e mi sento più lontano ad ogni passo,

驅馬漸覺遠¹²⁴

Alle mie spalle un lungo sentiero polveroso.

回頭長路塵

Le alte mura più non vedo,

高城已不見

Né la persona al loro interno.

況復城中人

¹¹⁸ Xingzhou 行周, nome di cortesia di Ouyang Zhan.

¹¹⁹ Per comprendere a fondo la vicenda di questa cortigiana e le dinamiche alla base della sua creazione poetica, si è ritenuto necessario analizzare la narrazione che di tale vicenda si fa nel *Taiping guangji*, nonostante essa sia legata solo indirettamente all’oggetto della presente indagine.

¹²⁰ TPGJ, 274.161.

¹²¹ *Jinjiang* 晉江, odierna Quanzhou 泉州, nel Fujian 福建.

¹²² Ouyang Zhang vinse gli esami imperiali solo nel 792, dopo sei anni di attesa nella capitale, classificandosi secondo davanti ad Han Yu 韓愈 (768-824).

¹²³ L’espressione *guanshi* 關試 si riferisce all’esame di sbarramento organizzato Ministero del Personale al quale venivano sottoposti i vincitori del concorso per “*letterato introdotto*” al fine di ricevere un incarico governativo.

¹²⁴ Nel QTS questa poesia compare nel rotolo n. 349 con il titolo “*Appena partito da Taiyuan, inviata lungo la strada a colei nei miei pensieri che [si trova] a Taiyuan*” (*Chu fa Taiyuan, tuzhong ji Taiyuan suo si* 初發太原，途中寄太原所思). QTS, 349.3903.

<i>Son partito a malincuore,</i>	去意自未甘
<i>Ma per colei che resta, quante amarezze!</i>	居情諒多辛
<i>Oltre le cinque piane¹²⁵, a nordest vi è Jin,</i>	五原東北晉
<i>Mille leghe a sudovest è Qin.</i>	千里西南秦
<i>Una non mette più naso fuori dall'uscio,</i>	一屨不出門
<i>L'altro è su una carrozza che viaggia senza posa.</i>	一車無停輪
<i>La ranina¹²⁶ galleggiante e una zucca legata,</i>	流萍與繫瓠
<i>Prima o poi si ritroveranno.</i>	早晚期相親

In questa poesia, Ouyang Zhan esprime tutto il dolore per quello che appare un distacco non voluto, quasi forzato, dalla propria amata. Nella prima strofa, la descrizione è delicata ma potente, tanto che nel leggere questi versi sembra quasi di vedere le mura della città, avvolta dalla polvere, scomparire alle spalle dell'autore. Nella seconda strofa, la distanza che separa il poeta dalla sua meta – e che segnerà poi quella tra i due innamorati – prende forma in uno spazio fisico fatto di coordinate piuttosto precise: la città di partenza è Taiyuan, nel nordest, oltre le “cinque piane” (*Wuyuan* 五原), in quella che era la regione di Jin 晉 e che corrisponde all'odierno Shanxi 山西. La meta del letterato è, invece, Qin 秦, ovvero Chang'an 長安, a sudovest rispetto a Taiyuan, “mille leghe” (*qianli* 千里) lontano, ovvero lontanissima. Nonostante la distanza che separa i due amanti, però, nella chiusa della poesia Ouyang Zhan si abbandona alla speranza di ritrovare, un giorno, la donna amata. Il composto *xiangqin* 相親 che chiude il componimento, infatti, indica l'incontro tra due promessi sposi prima del matrimonio e lascia spazio all'ipotesi che, accecato d'amore per la cortigiana, Ouyang Zhan avesse addirittura intenzione di sposarla o, più verosimilmente, di prenderla con sé come concubina nonostante la loro diversa estrazione sociale. Per rappresentare sé stesso e l'amata, infatti, l'autore usa immagini tratte dal mondo vegetale quali la ranina e la zucca che, al pari del letterato e della cortigiana, appartengono a due mondi completamente diversi ma, ciò nonostante, “prima o poi” (*zaowan* 早晚) si ritroveranno.

La vicenda narrata da Huang Pu riportata nel *Taiping guangji* prosegue con la descrizione degli eventi occorsi dopo il rientro di Ouyang Zhan nella capitale. In particolare, in questa parte è narrato l'aneddoto relativo alla composizione della poesia “*Inviata ad Ouyang Zhan*” da parte della cortigiana anonima:

¹²⁵ Le “cinque piane” (*Wuyuan* 五原) si trovano nell'odierno Shaanxi 陝西.

¹²⁶ “*Lemna minor*”, altrimenti nota come “*lenticchia d'acqua*”, è chiamata “*ranina*” tra i contadini della pianura padana, dove questa pianta è presente nei canali o nei fossi per l'irrigazione, soprattutto in estate.

尋除國子四門助教，住京。籍中者思之不已，經年得疾且甚，乃危粧引髻，刃而匣之，顧謂女弟曰：“吾其死矣。苟歐陽生使至，可以是為信。”又遺之詩曰：自從別後減容光 [...]。絕筆而逝。及詹使至，女弟如言，徑持歸京，具白其事。詹啟函閱之，又見其詩，一慟而卒。

Divenuto Istruttore¹²⁷ alla Scuola delle Quattro Porte¹²⁸ [afferente] al Direttivo dell'Istruzione¹²⁹, Ouyang Zhan si stabilì nella capitale. [La fanciulla iscritta] nel Registro delle Musicanti pensava a lui senza posa e, trascorso un anno, si ammalò gravemente. Allora si truccò meticolosamente e, sollevata la treccia, la tagliò alla radice e la depose in un cofanetto. Voltandosi, chiamò una sorella minore¹³⁰ e le disse: “Sto morendo! Se dovesse arrivare un messaggero del signor Ouyang, dagli questo in pegno”. Lasciò per lui anche una poesia che recitava: “Dal nostro addio, la luce sul mio volto si è spenta, [...]”¹³¹.

Deposto il pennello, spirò. Quando giunse il messaggero di Zhan, la sorella minore fece come le era stato detto e questi, reggendo [il cofanetto], tornò di filato alla capitale dove fece rapporto sulla propria missione. Zhan aprì l'astuccio, lo esaminò e, vista la poesia, morì di dolore.

Con la morte di entrambi i protagonisti si conclude la tragica vicenda amorosa ma non il racconto di Huang Pu presente nel *Taiping guangji*. Esso prosegue, infatti, citando per intero la “Prefazione” e la poesia “*Celebrando in versi la storia di Ouyang Xingzhou*” scritta da Meng Jian. In tale “Prefazione”, come si vedrà, Meng Jian non si limita alla semplice descrizione degli eventi, bensì introduce nella storia dei commenti personali di tipo moraleggiante con l'intento di esortare i giovani di talento a stare lontano dalle tentazioni della carne. Come la prima parte del racconto di Huang Pu, anche la “Prefazione” di Meng Jian si apre con la presentazione del protagonista e una descrizione dei suoi successi secondo lo stile tradizionale cinese per questo tipo di narrazione:

¹²⁷ *Zhujiao* 助教: “Instructor, one of several common titles for educational officials assigned to the early National University (*taixue*) or the later Directorate of Education (*guozi jian*) or sometimes to more specialized schools [...]”. Hucker (1985), 180.

¹²⁸ *Simenxue* 四門學: “School of the Four Gates, one of several schools located at the dynastic capital, from Sui on under the Directorate of Education (*guozi jian*); open to sons of lesser nobles and officials and to some specially gifted sons of commoners [...]. The name derived from the tradition that in ancient Zhou times schools were established in all of the 4 suburban areas around the royal capital [...]”. *Ibid.*, 453.

¹²⁹ *Guozijian* 國子監 “Directorate of Education, a central government agency headed by a Chancellor that oversaw several schools at the dynastic capital, chiefly the National University (*taixue*), the School for sons of the State (*guozi xue*) and the School of the Four Gates of the State (*simen xue*)”. *Ibid.*, 299.

¹³⁰ Ovvero un'altra cortigiana.

¹³¹ Questa è la poesia che nel rotolo n. 802 del QTS è riportata a nome della cortigiana con il titolo “*Inviata a Ouyang Zhan*”. Poiché detta poesia è stata già tradotta nel corso di questo paragrafo (vedi pagina 69) è qui citato solo il suo verso iniziale. QTS, 802.9024.

故孟簡賦詩哭之，序曰：

閩越之英，惟歐陽生。以能文擢第，爰始一命。食太學之祿，助成均之教，有庸績矣。我唐貞元年己卯歲，曾獻書相府，論大事，風韻清雅，詞旨切直。會東方軍興，府縣未暇慰薦。久之，倦遊太原，還來帝京，卒官靈臺。悲夫！生於單貧，以狗名故，心專勤儉，不識聲色。及茲筮仕，未知洞房纖腰之為蠱惑。

Per questo Meng Jian scrisse una poesia per compiangerlo la cui Prefazione narra:

Tra le eminenti personalità delle regioni di Min e di Yue si annovera il letterato Ouyang. Essendo in grado di comporre testi scritti, egli superò gli esami imperiali e così ebbe inizio il suo destino. Stipendiato dall'Università Imperiale e Istruttore presso una delle scuole della capitale, ottenne meriti e risultati. Nell'anno Jimao (799) dell'era Zhenyuan della dinastia Tang attualmente in corso, egli aveva già presentato dei documenti agli uffici ministeriali e discusso argomenti importanti con stile elegante, rime chiare e parole sincere e dirette. A quel tempo era scoppiata una rivolta nelle regioni orientali e per questo contee e prefetture non avevano tempo per richiedere o selezionare funzionari. Dopo un po', stanco, egli fece un viaggio a Taiyuan e, una volta ritornato nella capitale imperiale, ottenne un incarico presso l'Osservatorio Imperiale¹³². Povero ragazzo! Nato in povertà e isolamento, per inseguire la fama visse in modo parco e operoso, ignorando i piaceri sensuali. Quando iniziò la sua carriera di funzionario non conosceva ancora le tentazioni dei vitini sottili negli appartamenti femminili.

Dopo aver elogiato le qualità del suo amico letterato, nell'*incipit* della *Prefazione* Meng Jian informa i propri lettori di come Ouyang Zhan si fosse recato a Taiyuan in un periodo della sua vita in cui era ancora in attesa di ricevere un incarico governativo, ritardato a causa di alcune rivolte scoppiate nelle regioni di levante. Come si può notare, fin dalla prima parte della "*Prefazione*", Meng Jian si inserisce in prima persona nella narrazione con un commento personale a difesa del suo amico Ouyang Zhan. Egli sottolinea come questi, prima di entrare a far parte della classe dei letterati, non conoscesse i piaceri sensuali, ai quali fu iniziato solo dopo aver vinto il concorso imperiale. Al tempo, infatti, era consuetudine per i "*letterati introdotti*" prendere parte ad eventi mondani, quali banchetti ufficiali e conviti di varia natura. Come già discusso nel capitolo precedente, a tali eventi non mancavano mai le cortigiane ufficiali iscritte nel Registro delle Musicanti. Tali "*musicanti*" occupavano un ruolo importantissimo nella vita sociale dei letterati e dei funzionari Tang, i quali se ne circondavano in ogni occasione sia per affermare che per ostentare il proprio *status* e la propria ricchezza. Così decodificato, il commento di Meng Jian è, dunque, una condanna del

¹³² *Lingtai* 靈臺: "Imperial Observatory: from Han on, generally responsible for maintaining steady astronomical observation, keeping records of stellar activity, predicting weather, and participating in the preparation and occasional revision of the state-authorized calendar". Hucker (1985), 315.

sistema vigente che, secondo la sua opinione, corrompeva l'animo dei giovani letterati esponendoli alle tentazioni dei "vitini sottili" (*xianyao* 纖腰).

La "Prefazione" di Meng Jian riportata nel *Taiping guangji* continua con la descrizione dell'incontro tra Ouyang e l'anonima cortigiana:

初抵太原，居大將軍宴，席上有妓，北方之尤者，屢目於生，生感悅之。留賞累月，以為燕婉之樂，盡在是矣。既而南轅，妓請同行。生曰：“十目所視，不可不畏”。辭焉，請待至都而來迎。許之，乃去。生竟以蹇連，不克如約。過期，命甲遣乘，密往迎妓。妓因積望成疾，不可為也。先天之夕，剪其雲髻，謂侍兒曰：“所歡應訪我，當以髻為貺。”甲至得之，以乘空歸，授髻於生。生為之慟怨，涉旬而生亦歿。則韓退之作何蕃書，所謂歐陽詹生者也。河南穆玄道訪予，常歎息其事。嗚呼！鐘愛於男女，素其效死，夫亦不蔽也。大凡以時斷割，不為麗色所汨，豈若是乎？

Appena giunto a Taiyuan, [Ouyang Zhan] prese parte ad un banchetto militare dato da un alto generale. Alla festa vi era una cortigiana, la migliore di tutto il settentrione, la quale lanciò diverse occhiate al letterato che ne rimase estasiato. Egli si trattenne con piacere [a Taiyuan] per diversi mesi, credendo che la gioia di moglie e marito fosse tutta lì. In seguito, quando dovette rientrare a sud, la cortigiana gli chiese di accompagnarlo, ma il letterato le disse: "Ciò che viene visto da dieci occhi non può non esser temuto". Le disse così addio, pregandola di attendere finché egli fosse rientrato alla capitale, da dove l'avrebbe poi accolta e, con questa promessa, si congedò. Inaspettatamente, il letterato incontrò molte insidie lungo il cammino e non riuscì a tener fede alla promessa fatta. Solo molto tempo dopo, inviò un uomo in armatura e carrozza a riprendere in gran segreto la cortigiana. [Nel frattempo] la cortigiana si era ammalata a causa della lunga attesa e non poteva essere curata. La sera prima che morisse prematuramente, ella tagliò la propria crocchia di nuvola e, chiamata una serva, le disse: "[Se il mio] amato dovesse venire a farmi visita, assicurati che riceva questa treccia in dono." Giunto [a destinazione], il messo ricevette la treccia e, ritornato con la carrozza vuota, la consegnò al letterato. Questi si dolse e si biasimò per quanto accaduto e nell'arco di breve tempo anche egli perì. Allora Han Tuizhi¹³³ scrisse la biografia di He Fan e quella che è nota come la biografia del letterato Ouyang Zhan¹³⁴. [Quando] Mu Xuandao dello Henan viene a trovarmi, sospira spesso per la loro storia. Alas! Un grande amore tra un uomo e una donna conduce alla morte, e nemmeno l'uomo di lettere riesce a sottrarvisi. In linea di massima, se questo amore fosse stato interrotto in tempo, se egli non si fosse lasciato sedurre dalla bellezza, non sarebbe di certo finita così!

Con questa conclusione didattico-didascalica termina la "Prefazione" di Meng Jian riportata nel *Taiping guangji*. In quest'ultima parte l'autore descrive ancora una volta Ouyang

¹³³ Ovvero Han Yu 韓愈.

¹³⁴ Sono rispettivamente la "Biografia del membro dell'Università Imperiale He Fan" (*Taixue sheng He Fan zhuan* 太學生何蕃傳) e il "Lamento per Ouyang" (*Ouyang sheng aici* 歐陽生哀辭).

Zhan come una persona dotata di un forte senso di responsabilità, la quale sceglie di lasciare indietro la donna amata per conformarsi alla morale del tempo: nel corso della dinastia Tang, infatti, nonostante le cortigiane occupassero una parte importante nella vita di ogni uomo pubblico, unirsi pubblicamente ad una donna appartenente a tale classe sociale era considerato altamente sconveniente per un funzionario. Questa tendenza giustificerebbe l'atteggiamento di condanna assunto da Meng Jian nei confronti dell'intera vicenda, il quale chiude la "Prefazione" con un monito di stampo moraleggiante in cui stigmatizza la relazione amorosa tra il suo amico letterato e la cortigiana di Taiyuan, vera causa della morte prematura dei due giovani amanti. Secondo la visione di Meng Jian, infatti, se Ouyang Zhan non si fosse abbandonato alla voluttà, se non si fosse lasciato corrompere dai piaceri sensuali e avesse troncato in tempo la relazione illecita con la cortigiana, di certo si sarebbe sottratto ad una così tragica fine.

Questo atteggiamento di condanna permea anche il lungo componimento poetico di Meng Jiang intitolato "Celebrando in versi la storia di Ouyang Xingzhou", anch'esso inserito nel *Taiping guangji* subito dopo la "Prefazione". Questo componimento è preceduto da un breve trafiletto, scritto dallo stesso Meng Jian, nel quale l'autore spiega da quali testi ha tratto ispirazione per scrivere questa poesia:

古樂府詩有《華山畿》，《玉台新詠》有《廬江小吏》，更相死，或類於此。暇日，偶作詩以繼之云：

Tra gli antichi yuefu vi è "Il sobborgo di Huashan", tra i "Nuovi Canti dalla Terrazza di Giada" vi è quello del "Piccolo funzionario del fiume Lu" in cui [i protagonisti] muoiono l'uno dopo l'altro o nei quali si narrano storie simili a questa. In uno dei miei giorni liberi ho scritto una poesia occasionale che recita:

<i>Un forestiero costretto a partire per il sud,</i>	有客非北逐
<i>Al galoppo si fermò a Taiyuan.</i>	驅馬次太原
<i>A Taiyuan c'era una bella donna,</i>	太原有佳人
<i>Dall'aria incantevole, risplendeva come nubi fluttuanti.</i>	神艷照行雲
<i>All'ospite d'onore lanciò occhiate maliarde,</i>	座上轉橫波
<i>Mentre il chiar di luna inondava il galantuomo.</i>	流光注夫君
<i>La fermezza del signore vacillò,</i>	夫君意蕩漾
<i>Quel giorno stesso suggellarono la loro relazione.</i>	即日相交歡
<i>Promesse d'amore e tante parole,</i>	定情非一詞
<i>Che dinanzi alle verdi colline giurarono di ricordar per sempre.</i>	結念誓青山
<i>Né vita né morte le avrebbero mai alterate,</i>	生死不變易

<i>Perché i loro sentimenti erano sinceri.</i>	中誠無間言
<i>Costui era membro dell'Università Imperiale,</i>	此為太學徒
<i>L'altra apparteneva al governo settentrionale.</i>	彼屬北府官
<i>Nel mezzo della notte desideravano essere insieme,</i>	中夜欲相從
<i>Ma le mura serrate limitavano l'accesso al campo militare.</i>	嚴城限軍門
<i>Desideravano vivere insieme alla luce del sole,</i>	白日欲同居
<i>Ma temevano che ne giungesse voce ai gentiluomini.</i>	君畏仁人聞
<i>Di colpo, come le acque del monte Longtou</i>	忽如隴頭水
<i>Dovettero separarsi: uno a levante, l'altro a ponente.</i>	坐作東西分
<i>Trasaliti, l'addio fu come mille nodi nel petto,</i>	驚離腸千結
<i>Pianti e lacrime offuscarono i loro occhi.</i>	滴淚眼雙昏
<i>Una volta giunto alla capitale sarebbe tornato,</i>	本達京師迴
<i>Di partire giunse l'ora ma entrambi erano restii a separarsi.</i>	駕期相追攀
<i>L'antica promessa cominciò ad incontrare ostacoli,</i>	宿約始乖阻
<i>Entrambi erano preoccupati e già in pena.</i>	彼憂已纏綿
<i>L'alta crocchia sembrava un rigogolo,</i>	高髻若黃鸝
<i>Capelli scompigliati sulle tempie come una cicala di giada.</i>	危鬢如玉蟬
<i>Mani delicate la riordinarono,</i>	纖手自整理
<i>Forbici affilate la tagliarono.</i>	剪刀斷其根
<i>Con tenerezza la affidò ad una serva,</i>	柔情托侍兒
<i>Come eredità per il suo amato.</i>	為我遺所歡
<i>Dal suo amato un messaggero giunse,</i>	所歡使者來
<i>La serva allora incontro gli andò.</i>	侍兒因復前
<i>Raccolse le sue lacrime e prese l'eredità da inviare,</i>	收淚取遺寄
<i>E con profonda sincerità pregò di trasmetterla,</i>	深誠祈為傳
<i>Sigillandola per donarla al galantuomo,</i>	封來贈君子
<i>Ma le parole agognate consoleranno chi giace ormai nella tomba.</i>	願言慰窮泉
<i>Il messo rientrò per fare rapporto,</i>	使者迴復命
<i>Lentamente in lui crebbe un acerbo dolore.</i>	遲遲蓄悲酸
<i>Il letterato Zhan gioì del suo rientro,</i>	詹生喜言施
<i>Si tolse le scarpe e andò ad accoglierlo sull'uscio.</i>	倒履走迎門
<i>Si inginocchiò per ascoltare ma prima che il racconto terminasse,</i>	長跪聽未畢
<i>Attonito e ferito pianse senza posa.</i>	驚傷涕漣漣
<i>Smise di bere, cessò di mangiare,</i>	不飲亦不食
<i>Un cuore dolente per cento, mille motivi!</i>	哀心百千端
<i>Tante emozioni spazzate via in una sera soltanto,</i>	襟情一夕空
<i>Chi era pieno di vita, l'indomani fu mutilato!</i>	精爽旦日殘

<i>Alas! Simil grandezza di spirito,</i>	哀哉浩然氣
<i>Sconfitta, dispersa, ritorna alla natura.</i>	潰散歸化元
<i>Sebbene nella loro breve vita dovettero separarsi,</i>	短生雖別離
<i>Nella notte eterna non incontreranno più ostacoli.</i>	長夜無阻難
<i>Due anime alla fine riunite,</i>	雙魂終會合
<i>Due spade che si avvolgono l'una all'altra.</i>	兩劍遂蜿蜒
<i>Su un uomo da sempre così imperturbabile,</i>	大夫早通脫
<i>Uno splendido sorriso come può aver avuto un simile effetto?</i>	巧笑安能幹
<i>Per difendersi bisogna mantenere salda la propria integrità,</i>	防身本苦節
<i>Che una volta perduta, come potrà mai essere recuperata?</i>	一去何由還
<i>Giovanotti, non abbandonatevi ai piaceri,</i>	後生莫沈迷
<i>Ché ciò seppellirà la vostra natura!</i>	沈迷喪其真

Dopo aver narrato in versi la tragica storia d'amore tra Ouyang Zhan e l'anonima cortigiana, anche la poesia di Meng Jian, come la sua "Prefazione", si chiude con la condanna dei piaceri della carne che, secondo lui, portano alla rovina dell'uomo e, nei casi più estremi, alla sua morte. L'atteggiamento moraleggiante che permea questi scritti rispecchia appieno l'ideologia buddhista, di cui Meng Jian era fervente seguace, secondo la quale le emozioni vanno controllate al fine di evitare la corruzione dello spirito che porta alla rovina anche gli animi più nobili. Il monito di Meng Jian è chiaro: l'unico modo per sottrarsi al pericolo rappresentato dalle emozioni e dai piaceri sensuali è mantenersi saldi nella propria integrità morale e nella propria fermezza di spirito.

Nel corso della dinastia Tang la storia di Ouyang Zhan e della sua tragica relazione con l'anonima cortigiana di Taiyuan divenne estremamente popolare, tanto da esser citata come esempio nel paragrafo "L'inganno di Nanhai" (*Nanghai fei* 南海非) contenuto nello *Yunxi youyi* di Fan Shu. In tale paragrafo, in cui si narra della relazione – finita male – tra il letterato Fang Qianli e una concubina originaria di Nanhai 南海¹³⁵ nota come madama Zhao 趙氏, si legge:

¹³⁵ Odierno Guangdong 廣東.

房君既聞，幾有歐陽四門詹太原之喪。（歐陽太原亡姬之事，孟簡尚書¹³⁶已有序述之矣。）¹³⁷
[Quando] Messer Fang ricevette la poesia, soffrì quasi quanto [il membro] della Scuola delle
Quattro Porte Ouyang Zhan di Taiyuan. (La storia della defunta cortigiana di Ouyang originaria di
Taiyuan è stata già raccontata dal Ministro Meng Jian in una Prefazione.)

In una società come quella Tang, in cui i letterati traevano ampio diletto dalle dimore delle cortigiane senza che queste entrassero mai veramente nella sfera privata dei loro affetti, le storie di quelli che si lasciarono coinvolgere emotivamente da simili donne dovettero suonare particolarmente interessanti. Non a caso, la vicenda di Ouyang Zhan, morto d'amore per una fanciulla iscritta nel Registro delle Musicanti, è usata nello *Yunxi youyi* come termine di paragone per un'altra storia d'amore finita male tra un letterato e una concubina.

Dal punto di vista stilistico, la narrazione di questa vicenda riportata nel *Taiping guangji* non è formata da un *corpus* unico. Al contrario essa è formata dalla fusione di due racconti diversi della stessa vicenda e può, pertanto, essere divisa in due parti: una prima parte risalente al periodo Song che porta la firma di Huang Pu, e una seconda parte composta dalla *Prefazione* e dalla lunga poesia scritta da Meng Jian per Ouyang Zhan qualche secolo prima. Queste due parti del racconto sono fuse insieme in una struttura che può essere definita una “narrazione nella narrazione”, ovvero una struttura nella quale gli scritti di Meng Jian appaiono come una lunga citazione fatta all'interno del racconto iniziato da Huang Pu e legate insieme dalla frase: “Per questo Meng Jian scrisse una poesia per compiangerlo la cui ‘Prefazione’ narra [...]” (*gu Meng Jian fu shi ku zhi, Xu yue* [...] 故孟簡賦詩哭之, 序曰 [...]).

Oltre che per l'epoca di compilazione, le due parti che compongono il racconto presente nel *Taiping guangji* differiscono anche per l'atteggiamento dei singoli autori nei confronti dei propri soggetti. Nella prima parte della narrazione, infatti, il letterato e la cortigiana sono presentati da Huang Pu come co-protagonisti dell'intera vicenda e nessuno dei due personaggi predomina sull'altro. Al contrario, i tormenti dei due amanti occupano lo stesso spazio all'interno del testo, intrecciandosi e alternandosi in uno scorrere fluido. In questa prima parte del racconto, infatti, oltre alla poesia scritta da Ouyang Zhan, compare anche quella a lui dedicata dalla cortigiana anonima, ed è dunque grazie a Huang Pu se essa si è preservata nei secoli ed è stata inserita nel QTS. L'inserimento della poesia della cortigiana anonima in questa parte del racconto dimostra come per Huang Pu, anche dal punto di vista poetico, il contributo dei due protagonisti della vicenda sia assolutamente equo e proporzionato.

¹³⁶ *Shangshu* 尚書: “Minister, head of a top-level administrative agency in the central government’s Dept. Of State Affairs until Yuan times.” Hucker (1985), 4110-411.

¹³⁷ YXYY, 1.12.

Diversamente da Meng Jian, inoltre, egli presenta l'intera vicenda come una romantica storia d'amore conclusasi tragicamente con la morte dei suoi protagonisti. Questo approccio narrativo appare, dunque, palesemente influenzato dalla tendenza dei letterati Song a narrare in chiave romantica le storie che avevano come protagoniste delle cortigiane che intrecciavano relazioni amorose con dei letterati. La posizione di Meng Jian nei confronti di questa vicenda è, invece, diametralmente opposta a quella di Huang Pu. Meng Jian, infatti, fervente buddhista vissuto qualche secolo prima di Huang Pu, condanna la relazione amorosa tra il letterato e la cortigiana e stigmatizza la debolezza di spirito e l'abbandono alla voluttà in quanto causa principale della rovina degli uomini retti.

Archeologia del testo

Oltre che negli scritti di Meng Jian, inclusi nel racconto della vicenda fatto da Huang Pu nel *Minchuan mingshi zhuan* e a sua volta sopravvissuto nel *Taiping guangji*, la storia della cortigiana anonima di Taiyuan è inserita nel rotolo n. 35 del *Tangshi jishi* di Ji Yougong. Nel periodo Song tale vicenda venne ripresa in maniera alquanto interessante anche da Chen Zhensun nel suo *Zhizhai shulu jieti* dove, nel rotolo n. 5, alla voce “*Antologia di Ouyang Xingzhou*” (*Ouyang Xingzhou ji* 歐陽行周集), egli sostiene che detta antologia fu:

唐國子四門助教莆田歐陽詹行周撰。詹亦韓愈同年進士，故其集中各有《明水賦》。詹亦早死，愈為之哀詞，尤拳拳焉。李翱作傳，而李集不載。其序福建廉使李貽孫所為也。詹之為人，有《哀辭》可信矣，黃璞何人斯，乃有太原函髻之謗。好事者喜傳之，不信愈而信璞，異哉！『高城已不見』之句，樂府此類多矣，不得以為實也。然『高城已不見』之詩，題云《途中寄太原所思》，蓋亦有以召其疑也。昔人以曖昧謗，傳之千古，尚未能明，孰謂今人之行已而可不謹哉？¹³⁸

Compilata da Ouyang Zhan, [nome di cortesia] Xingzhou, originario di Putian, Istruttore della Scuola delle Quattro Porte [afferente] al Direttivo dell'Istruzione dei Tang¹³⁹. Egli fu promosso letterato introdotto nello stesso anno di Han Yu e per questo, nelle rispettive antologie, vi è la “Rapsodia dell'acqua chiara”. Morto prematuramente, [Han] Yu scrisse per lui un lamento particolarmente sincero. Li Ao ne scrisse la biografia che, però, non è inclusa nella sua antologia. La sua prefazione è stata scritta Li Yisun, Commissario Investigativo del Fujian. Sulla condotta di Zhan c'è “Il Lamento” [di Han Yu] che può essere considerato una fonte attendibile, mentre Huang Pu... che uomo era?! Egli ha riportato l'infamia del cofanetto contenente la treccia di Taiyuan. Gli amanti del pettegolezzo amano riportarla e non credono ad [Han] Yu bensì a [Huang] Pu. Che

¹³⁸ ZSJ, 5.478.

¹³⁹ Nell'odierno Fujian.

strano! Versi del tipo “Le alte mura più non vedo” abbondano negli yuefu e non bisogna considerarli come riferiti ad eventi concreti. Inoltre, la poesia che si apre con i versi “Le alte mura più non vedo” intitolata “Lungo la strada, inviata a chi è nei miei pensieri a Taiyuan” è altrettanto vago. Gli antichi hanno trasmesso ambigue infamie ai posteri e oggi ancora non si riesce a farvi chiarezza. Chi può dire se il comportamento degli uomini contemporanei in futuro sarà trattato con la stessa leggerezza?

In questo breve paragrafo, Chen Zhensun assume una posizione interessante confronti di questa storia, la quale differisce sia da quella di Meng Jian che da quella di Huang Pu discusse in precedenza nel corso di questo paragrafo e, per questo, merita di essere analizzata. Chen Zhensun sostiene, infatti, che l’aneddoto relativo alla storia d’amore tra Ouyang Zhan e la cortigiana anonima sia solo un’infamia (*bang* 謗) costruita da “ficcanaso” (*haoshi zhe* 好事者) della dinastia Tang e giunge addirittura a rinnegare la veridicità dell’intera vicenda. In particolare, egli accusa Huang Pu di aver trasmesso tale infamia e si scaglia contro tutti coloro che credono alla sua versione dei fatti piuttosto che all’elogio funebre scritto da Han Yu per Ouyang Zhan. L’atteggiamento di Chen Zhensun potrebbe trovare la propria giustificazione nell’ideologia neoconfuciana imperante nel XIII secolo che fu caratterizzata, tra le altre cose, da una considerazione negativa dei desideri e delle passioni umane che generavano pulsioni edonistiche. La persona illuminata, “l’eroe” per i neoconfuciani era colui che riusciva a controllare i propri sentimenti in modo che fossero equilibrati. Tuttavia, le accuse che Chen Zhensun muove a Huang Pu sembrano essere alquanto infondate. L’analisi delle fonti primarie ha dimostrato, infatti, come Huang Pu si sia semplicemente limitato a riportare nel suo *Minchuan mingshi zhuan* una storia già narrata da Meng Jian nel corso della dinastia Tang. L’azione compiuta da Huang Pu, dunque, si inserisce nell’insieme delle pratiche editoriali tipiche del periodo Song¹⁴⁰, le quali prevedevano la trascrizione, e talvolta la riscrittura, di opere del passato a beneficio dei lettori contemporanei.

Prima di raggiungere la versione definitiva che si ritrova nel QTS, la storia di Ouyang Zhan e della cortigiana anonima di Taiyuan è passata per numerosi altri testi che, a partire dal periodo Ming in poi, l’hanno resa via via sempre più succinta. Tra questi si annoverano il rotolo n. 925 del *Tangyin tongqian* e tutte le principali antologie femminili del tardo periodo Ming consultate per questa ricerca¹⁴¹, mentre non vi è traccia di questo aneddoto nel rotolo n. 711 del *Quan Tangshi xieben*, nel quale è riportata solo la poesia della cortigiana.

¹⁴⁰ Tali pratiche saranno discusse in maniera più dettagliata nel corso del Capitolo Quarto del presente scritto. Vedi pagine 165-168.

¹⁴¹ MYHS rotolo n. 8, MYSG rotolo n. 15, GJNS rotolo n. 5.

Un illustre precedente

La storia di Ouyang Zhan e della cortigiana anonima di Taiyuan ha un precedente illustre nel lungo *yuefu* anonimo intitolato “*Un pavone vola verso sudest*” (*Kongque dongnan fei* 孔雀東南飛) risalente al III secolo d.C. In questo *yuefu* si canta la tragica storia d’amore tra Jiao Zhongqing 焦仲卿 e sua moglie Liu Lanzhi 劉蘭芝, i quali, dopo le nozze, furono costretti a separarsi a causa della folle gelosia provata dalla madre dello sposo nei confronti della giovane nuora. Prima dell’addio, Jiao Zhongqing e Liu Lanzhi, al pari di Ouyang Zhan e della cortigiana di Taiyuan, si giurarono amore eterno. Purtroppo, il sogno dei due giovani di riuscire un giorno a ritrovarsi nonostante le difficoltà, venne definitivamente infranto quando alla fanciulla fu imposto un secondo matrimonio. Pur di rimanere fedele al suo amato e sottrarsi all’imposizione della propria famiglia, però, Liu Lanzhi si lasciò annegare in uno stagno e Zhongqing, appresa la notizia, si impiccò ad un albero del giardino di casa sua.

Dal punto di vista puramente stilistico, due sono le similitudini che si ritrovano tra questo *yuefu* e la storia di Ouyang Zhan e dell’anonima cortigiana riportata nel *Taiping guangji*. Innanzitutto, lo *yuefu* “*Un pavone vola verso sudest*” si apre con un distico pentasillabico che, al pari di quello che apre la poesia scritta da Ouyang Zhan per l’anonima cortigiana, descrive un uomo costretto a lasciare a malincuore la donna amata:

*Un pavone vola verso sudest,
esitando ad ogni cinque leghe.*

孔雀東南飛
五里一徘徊

Ma la similitudine più interessante tra le due vicende si ritrova nel finale dello *yuefu* dove, al pari della cortigiana anonima di Taiyuan, anche Liu Lanzhi è descritta nell’atto di “*truccarsi meticolosamente*” (*wei zhuang* 危粧) prima di lasciarsi annegare. Tale azione precede la morte di entrambe le protagoniste e, pertanto, può essere considerato una sorta di rituale che le fanciulle compivano prima di esalare l’ultimo respiro.

Sebbene non del tutto identica, la storia d’amore tra Ouyang Zhan e la cortigiana di Taiyuan ricorda molto quella di Jiao Zhongqing e Liu Lanzhi e ciò lascia presumere che sia Meng Jian che Huang Pu si siano ispirati a questo *yuefu* del III secolo per narrare, ciascuno a suo modo, la storia del letterato e della fanciulla del Registro delle Musicanti di Taiyuan.

1.4 ——— Continuare versi altrui: la cortigiana di Wuchang (*Wuchang ji* 武昌妓)

上二句集得好
下二句續得好¹⁴²

*Un primo distico ben accoppiato,
Da un secondo distico è ben continuato.
— Shen Deqian —*

Nel rotolo n. 802 del QTS è raccolta la poesia di un'altra cortigiana anonima che, al pari della sua collega di Taiyuan, era una “cortigiana ufficiale” (*guanji*). Essendo iscritta nel Registro delle Musicanti di Wuchang 武昌¹⁴³, è per questo passata alla storia con l'appellativo di “Cortigiana di Wuchang” (*Wuchang ji* 武昌妓).

Secondo le informazioni sopravvissute sul suo conto, grazie al proprio talento poetico l'anonima cortigiana riuscì a conquistare l'ammirazione di Wei Chan 韋蟾 (*jinshi* 853), il quale le “donò decine di fogli di pregiata carta da lettere” (*zeng shu shi jian* 贈數十箋)¹⁴⁴ e la prese con sé come concubina. La poesia riportata a nome di questa cortigiana nel QTS è anticipata da un avantesto in cui si narra:

韋蟾廉問鄂州及罷，賓僚祖餞。韋以牋書《文選》句，授坐客請續。有妓起口占二句，無不嘉歎。蟾贈數十千，納之。¹⁴⁵

Quando Wei Chan lasciò l'incarico da Ispettore¹⁴⁶ di Ezhou¹⁴⁷, ospiti e colleghi imbandirono un banchetto di commiato. Wei scrisse dei versi tratti dal “Wenxuan” su pregiata carta da lettere e, passandoli ai presenti, li invitò a continuarli. Una cortigiana si alzò e improvvisò un distico e tutti sospirarono in sua lode. Chan le donò decine di migliaia di fogli di pregiata carta da lettere e la prese come concubina.

Segue la poesia intitolata “Continuando i versi di Wei Chan” (*Xu Wei Chan ju* 續韋蟾句)¹⁴⁸ che recita:

¹⁴² Shen Deqian 沈得潛 (1673-1769), TSBZ, 279.

¹⁴³ Odierno Hubei 湖北.

¹⁴⁴ TPGJ, 273.2155.

¹⁴⁵ QTS, 802.9024.

¹⁴⁶ *Lianshi* 廉使: “Investigation Commissioner, unofficial reference to a Surveillance Commissioner”. Hucker, (1985), 312.

¹⁴⁷ Ovvero Wuchang.

¹⁴⁸ QTS, 802.9024.

<i>Mesto, nulla è più mesto che separarsi da vivi,</i>	悲莫悲兮生別離
<i>Risalgo il poggio prospiciente il mare per congedarmi da chi è sul punto di partire.</i>	登山臨水送將歸
<i>A Wuchang innumerevoli i salici appena piantati,</i>	武昌無限新栽柳
<i>Ma l'amento soffiare sul viso ancor non si vede.</i>	不見楊花撲面飛

Come si evince dal breve avatesto che anticipa questa poesia nel QTS, solo il distico conclusivo di questa quartina eptasillabica – rimata nel primo, secondo e ultimo verso (*li* 離, *gui* 歸, *fei* 飛) – fu composto dall’anonima cortigiana. Quello che apre l’opera fu, infatti, assemblato da Wei Chan unendo insieme due versi tratti rispettivamente dallo “*Shao siming*” 少司命 (“*Giovane dio della vita*”)¹⁴⁹, facente parte dei “*Nove canti*” (*Jiu ge* 九歌) di Qu Yuan, e dai “*Nove mutamenti*” (*Jiu bian* 九辨) di Song Yu 宋玉 (III sec. a.C.), entrambi citati nel rotolo n. 33 del *Wenxuan* di Xiao Tong. Nel corso della dinastia Tang il *Wenxuan* era:

*“the most important set of model works for students hoping for literary accomplishments or success on compositional portions of the exams”*¹⁵⁰

Di conseguenza, quest’opera era conosciuta a memoria dalla maggior parte dei letterati dell’epoca. Imparare testi a memoria era una pratica molto diffusa in epoca Tang. Data la penuria delle copie disponibili, infatti, a quel tempo la memoria era ancora uno dei modi principali per interagire con i testi, sia con quelli della tradizione classica che con quelli moderni. Wei Chan, in quanto “*letterato introdotto*”, doveva conoscere a memoria i contenuti del *Wenxuan* e non stupisce, dunque, che egli abbia attinto proprio da tale antologia i versi necessari alla propria composizione poetica, creata per congedarsi da amici e colleghi.

Sul piano semantico, la prima parte della poesia è dedicata al dolore scaturito dalla separazione dagli affetti e si riallaccia alla situazione esistenziale che ha fornito al poeta lo stimolo per questa composizione poetica. Wei Chan, infatti, era sul punto di lasciare il suo incarico governativo a Wuchang e tutti i suoi colleghi quando compose questo distico e, per esprimere il proprio dispiacere, prese in prestito dei versi di famosi poeti del passato. Da questo punto di vista, dunque, quello di Wei Chan non è un vero atto creativo perché, di fatto, egli non compone nulla *ex-novo*. Al contrario, il poeta si limita a cucire insieme due versi sapientemente selezionati da eminenti opere del passato per esternare i propri sentimenti. Così facendo, egli attiva un simbolismo pubblico facilmente comprensibile da tutti i presenti al banchetto, ai quali chiede poi di completare l’opera continuando i suoi versi.

¹⁴⁹ Stephen Owen traduce questo titolo come “*Junior Master of Lifespans*”. Owen (1996), 158.

¹⁵⁰ Nugent (2010), 94.

L'usanza di “*continuare versi altrui*” (*xushi lianju* 續詩联句) in Cina ha origini antiche che vengono fatte risalire al periodo degli Han Occidentali (206 a.C.-9 d.C.). Si narra, infatti, che l'imperatore Wu, durante un banchetto, avesse invitato i propri ospiti ad improvvisare versi in rima con quelli immediatamente precedenti. In tutto, al banchetto parteciparono 26 persone, incluso l'imperatore, i quali con questa tecnica composero insieme la poesia “*La terrazza sul ponte dei cipressi*” (*Bai liang tai* 柏梁臺) in altrettanti versi. Da allora, questo tipo di composizione poetica collettiva fu ampiamente utilizzata da gruppi di letterati durante i conviti per cantare sentimenti d'amicizia, affetto e comprensione reciproci ma, soprattutto, per esprimere il dolore generato dalla separazione imminente da una persona cara¹⁵¹. Considerata la condizione del poeta, pronto a partire verso una nuova destinazione, la sua scelta di utilizzare questo tipo di composizione poetica appare tutt'altro che casuale: essendo sul punto di congedarsi da amici e colleghi, Wei Chan decide di sfruttare la carica emotiva di una metrica convenzionale per questo tipo di rappresentazione, ovvero quella che prevede la collaborazione di tutti gli astanti. In questo modo il poeta prova a coinvolgere nella creazione lirica le persone a lui care presenti al banchetto, nel tentativo di rimanere per sempre legato a loro attraverso parole scritte su “*pregiata carta da lettere*” (*jian* 牋). L'unica a farsi avanti, però, è una cortigiana che, con un distico brillante, chiude l'opera iniziata da Wei Chan tra lo stupore generale.

Sul piano semantico, il distico iniziale assemblato da Wei Chan descrive il dolore che scaturisce dalla separazione “*da vivi*” (*sheng bieli* 生別離), ovvero da una separazione che non è legata a cause ineluttabili come la morte, bensì al trasferimento del funzionario in un'altra sede governativa. L'*incipit* della poesia è tutto costruito su verbi di movimento quali “*separarsi*” (*bieli* 別離), “*scalare*” (*deng* 登), “*accompagnare*” (*song* 送) e “*ritornare*” (*gui* 歸) ed è, dunque, dinamico. Diametralmente opposto è il distico conclusivo improvvisato dalla cortigiana, la quale, ispirata dal paesaggio circostante, usa l'immagine del salice e la proietta in una dimensione assolutamente statica. I salici sono “*piantati*” (*zai* 栽), dunque saldi e immobili nel terreno. Inoltre, essendo stati “*piantati di recente*” (*xin zai* 新栽), essi sono giovani e non rilasciano ancora il loro polline nel vento.

Sul piano simbolico, in questo componimento entrambi gli autori esplorano la poetica dell'addio attraverso l'uso di immagini tratte dal mondo della natura e dal repertorio classico. L'espressione “*risalire il poggio prospiciente il mare*” (*deng shan lin shui* 登山臨水) tratta

¹⁵¹ Questo tipo di composizione poetica era molto diffusa tra i poeti di epoca Tang. Nel QTS, infatti, vi sono ben 7 rotoli dedicati ai *lianju* (dal rotolo n. 788 a quello n. 794), per un totale di 134 poesie.

dallo *Shao siming* di Song Yu, è una citazione classica utilizzata spesso dai poeti cinesi come metafora di un lungo viaggio: la strada di chi parte è così lunga che, coloro che restano, possono seguirla con lo sguardo salendo su un'altura e ritardare, così, con lo sguardo la separazione definitiva dalla persona cara. Sul piano figurativo, tuttavia, l'immagine più interessante presente in questa quartina è senza dubbio quella del salice, che compare nel distico conclusivo improvvisato dalla cortigiana. Questa immagine, con la sua carica simbolica, domina la chiusa della poesia che è la parte più creativa dell'intero componimento, in contrasto con quella puramente compilativa di Wei Chan. Utilizzando l'immagine del salice, metafora della separazione da una persona cara, la cortigiana sfrutta l'iconografia tradizionale per collegarsi fin da subito al tema della separazione che domina l'intero componimento. Allo stesso tempo, però, ella investe questa immagine di un significato tutto nuovo, che permea il distico di un tono ironico, quasi satirico: i “*numerosi salici appena piantati*” (*wuxian xin zai liu* 無限新栽柳), dai quali non viene rilasciato ancora polline, rappresentano metaforicamente i letterati presenti al banchetto dato in onore di Wei Chan i quali, agli occhi della cortigiana, appaiono così giovani e inesperti che, proprio come salici appena piantati, non sono ancora germogliati e sono, dunque, ancora acerbi. Tale acerbità si riferisce ovviamente a talento letterario dei invitati che è ancora “*in erba*” visto che nessuno di essi osa (o è capace?) continuare il distico proposto da Wei Chan per questa singolare gara poetica. Diversamente da quello dei letterati, il talento della cortigiana anonima emerge in tutto il suo vigore nel breve distico che ella propone, lasciando tutti i presenti senza parole. Con poche parole scelte all'impronta, ella non solo dimostra di conoscere le rime e padroneggiare la metrica della poesia in stile moderno ma, di riflesso, dà prova di conoscere anche il repertorio poetico classico e i versi di autori famosi come Qu Yuan e Song Yu.

Archeologia del testo

L'aneddoto relativo alla cortigiana di Wuchang compare per la prima volta nel rotolo n. 273 del *Taiping guangji* nel paragrafo a lei intitolato, in cui è riportato in una versione leggermente più ampia rispetto a quella che si ritrova in opere compilate in epoche successive e nello stesso QTS. In essa si legge:

韋蟾廉問鄂州，及罷任，盛陳祖席。蟾遂書《文選》句云：「悲莫悲兮生別離，登山臨水送將歸。」以箋毫授賓從，請續其句。座中悵望，皆思不屬。逡巡，女妓泫然起曰：「某不才，不敢染翰，欲口占兩句。」韋大驚異，令隨口寫之：「武昌無限新栽柳，不見楊花撲面

飛。」座客無不嘉嘆。韋令唱作《楊柳枝詞》，極歡而散。贈數十箋，納之，翌日共載而發。¹⁵²

Quando Wei Chan lasciò l'incarico da Ispettore di Ezhou, ospiti e colleghi imbandirono un banchetto di commiato. [Wei] Chan allora scrisse dei versi tratti dal "Wenxuan" che recitano: "Mesto, nulla è più mesto che separarsi da vivi, risalgo il poggio prospiciente il mare per congedarmi da chi è sul punto di partire." Passati carta e pennello agli ospiti, li invitò a continuare il suo distico. Tutti i presenti rimasero attoniti e a nessuno di loro venne in mente un distico da legare al primo. Peritandosi, una cortigiana si levò commossa e disse: "Sono priva di talento e non oso intingere il pennello nell'inchiostro, ma desidererei improvvisare un distico." Wei fu molto sorpreso e le ordinò di scrivere quanto le sarebbe uscito dalla bocca: "A Wuchang innumerevoli i salici appena piantati, ma l'amento soffiare sul viso ancor non si vede." Tutti i presenti sospirarono in sua lode. Wei le ordinò di cantare la "Canzone dei rami di salice"¹⁵³ e il banchetto finì tra il plauso collettivo. Donatele decine di fogli di pregiata carta da lettere, [Wei] la prese come concubina e, l'indomani, partirono insieme.

Come si può notare, questa versione della storia è più dettagliata rispetto a quella riportata nel QTS. La ricostruzione diacronica delle fonti relative a questa cortigiana ha rivelato che i primi tagli a questo aneddoto sono stati eseguiti da Ji Yougong nel paragrafo dedicato a Wei Chan presente nel rotolo n. 58 del *Tangshi jishi*. Nel riportare la vicenda relativa all'incontro tra il poeta e la cortigiana, Ji Yougong sfoltisce la versione della storia narrata nel *Taiping guangji* in due punti ben precisi. Dopo aver riportato più o meno fedelmente la parte iniziale della storia dal *Taiping guangji*, infatti, egli elimina dapprima la frase "tutti i presenti rimasero attoniti e a nessuno di loro venne in mente un distico da legare al primo" (*zuo zhong changwang, jie si bu shu* 座中悵望，皆思不屬) e poi taglia di netto il finale eliminando tutta la parte relativa ai fogli di pregiata carta da lettere donati da Wei Chan alla cortigiana per riscattarla dal Registro delle Musicanti e prenderla come concubina. Tacendo la titubanza e l'incapacità dei presenti a proseguire i versi di Wei Chan e la scelta di quest'ultimo di prendere la cortigiana come sua concubina, Ji Yougong probabilmente intende tutelare l'immagine dei funzionari altrimenti compromessa dalla versione originale di questa storia. Ma soprattutto, esaltando le capacità della cortigiana, egli intende allineare questa storia ai gusti dei lettori di epoca Song, i quali amavano leggere di cortigiane talentose che intrecciavano relazioni con brillanti letterati.

Diversamente dal *Tangshi jishi*, altre fonti del periodo Song continuano a riportare senza tagli l'aneddoto presente nel *Taiping guangji*. Tra queste vi sono il rotolo n. 14 dello *Shihua*

¹⁵² TPGJ, 273.2155.

¹⁵³ La "Canzone dei rami di salice" (*Yangliu zhi ci* 楊柳枝詞) era un'aria musicale facente parte del repertorio dell'Accademia delle Musicanti.

zonggui di Ruan Yue e il rotolo n. 4 del *Quan Tang shihua* di You Mao. Nel corso della dinastia Ming, l'aneddoto relativo a questa cortigiana viene riportato in tutte le principali antologie di poesia femminile consultate per la presente ricerca. Si noti, tuttavia, che il rotolo n. 8 dello *Shi nüshi* di Tian Yiheng riporta la versione tagliata dell'aneddoto sulla falsariga del *Tangshi jishi*, e in esso l'autore si riferisce alla protagonista con l'appellativo “Cortigiana di Ezhou di cui si è perso il nome” (*Ezhou ji shi qi xingming* 鄂州妓失其姓名). Inoltre, nel rotolo n. 8 del *Mingyuan huishi*, nel rotolo n. 15 del *Mingyuan shigui* e nel rotolo n. 5 del *Gujin nüshi*, la poesia attribuita alla cortigiana compare per la prima volta con il titolo “Rami di salice” (*Yangliu zhi* 楊柳枝). La scelta di attribuire questo titolo alla poesia in oggetto è alquanto arbitraria e, con buona probabilità, è stata generata da un'errata interpretazione della frase “Wei le ordinò di cantare la ‘Canzone dei rami di salice’ e il banchetto finì tra il plauso collettivo” (*Weil ling chang zuo “Yangliu zhi ci”, ji huan er san* 韋令唱作《楊柳枝詞》，極歡而散) contenuta nella versione della storia riportata nel *Taiping guangji*. Diversamente da quanto ritenuto dai compilatori del periodo Ming, infatti, quella “dei rami di salice” era un'aria musicale presente nel repertorio dell'Accademia delle Musicanti e non il titolo dell'opera estemporanea composta dalla cortigiana anonima di Wuchang. Tale titolo è mantenuto anche nel rotolo n. 925 del *Tangyin tongqian* mentre il titolo con cui l'opera compare nel QTS, ovvero “*Continuando i versi di Wei Chan*”, è utilizzato per la prima volta nel rotolo n. 711 del *Quan Tangshi xieben* di Ji Zhenyi nel quale, però, l'aneddoto relativo alla sua composizione è omissso completamente.

1.5 ———— *La bellezza e il talento: il caso di madama Liu* 柳氏

一葉隨風忽報秋
縱使君來豈堪折¹⁵⁴

*Una foglia mossa dal vento d'improvviso annuncia l'autunno,
Anche se tornasse il suo signore, cosa resterebbe da cogliere?*

— Madama Liu —

Secondo quanto narrato nel QTS, madama Liu 柳氏 fu una cortigiana della casa vissuta nel corso dell'era Tianbao 天寶 (742-756). Favorita di un certo messer Li 李, fu da questi donata

¹⁵⁴ “In risposta a Han Hong” (*Da Han Hong* 答韓翃). QTS, 800.8998.

al letterato Han Hong 韓翃¹⁵⁵ (*jinshi* 754). Le informazioni sulla vita di Han Hong che si traggono dal rotolo n. 230 del *Xing Tangshu* 新唐書 (“Nuova storia dei Tang”) coincidono con quelle riportate nel *Tang caizi zhuan* 唐才子傳 (“Biografie dei talenti Tang”) e, poiché l’intera vicenda è generalmente considerata storicamente attendibile, tali sono anche il breve profilo biografico e la paternità della poesia intitolata “*In risposta a Han Hong*” (*Da Han Hong* 答韓翃) attribuita a questa cortigiana nel rotolo n. 800 del QTS, dove si legge:

柳氏，李生姬也，天寶中，韓翃館於李。柳曰：“韓夫子豈長貧賤者！”李即以贈翃。翃為淄青侯希逸所辟，柳留都下。遭亂，寄法靈寺為尼。為番將沙吒利所劫，虞候許俊以計取之，復歸於翃。¹⁵⁶

Madama Liu, favorita di messer Li. Nell'era Tianbao, Han Hong abitava presso Li. [Madama Liu] disse [a messer Li]: “Come può il signor Han essere tanto povero e dimesso?” Li allora la donò ad Hong. Questi ricevette un incarico da Hou Xiyi di Ziqing e Liu rimase nella capitale. In un'epoca di disordini, ella si trasferì in via temporanea nel Tempio dello Spirito della Legge come monaca. [In seguito] fu rapita dal generale di frontiera Shazha Li. L'ispettore militare¹⁵⁷ Xu Jun studiò un piano per riprenderla e la riportò a Hong.

A questo breve avantesto fa seguito la poesia di madama Liu intitolata “*In risposta a Han Hong*” che recita:

<i>Un ramo di salice nella stagione dei profumi,</i>	楊柳枝，芳菲節
<i>Detesta d'esser donato, anno dopo anno, a coloro che partono.</i>	可恨年年贈離別
<i>Una foglia mossa dal vento d'improvviso annuncia l'autunno,</i>	一葉隨風忽報秋
<i>Ma anche se tornasse il suo signore, cosa resterebbe da cogliere?¹⁵⁸</i>	縱使君來豈堪折

Per meglio comprendere gli eventi che hanno generato questa composizione poetica, bisogna risalire al testo più antico attualmente disponibile in cui compare tale poesia e l’intera “*Storia di madama Liu*” (*Liu shi zhuan* 柳氏傳), ovvero il *Benshi shi* di Meng Qi. In realtà, una versione della “*Storia di madama Liu*” attribuita a Xu Yaozuo 許堯佐 (VIII-IX sec.) è riportata anche nel rotolo n. 485 del *Taiping guangji*. Sebbene le due versioni della “*Storia di madama Liu*” contenute in questi testi siano molto simili nei contenuti, esse differiscono

¹⁵⁵ Nel *Taiping guangji* e nelle fonti ad esso successive il protagonista maschile di questa vicenda è chiamato Han Yi 韓翃.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Yuhou* 虞候: “Inspector, a title normally used in the military service, [...]; used especially from Tang through Song as a duty assignment for an officer in an active campaign force, in a secondary staff role with the special responsibility of maintaining discipline among the troops.” Hucker (1985), 590.

¹⁵⁸ Per un’analisi più dettagliata di questo componimento si rimanda a pagina 92 e seguenti.

tuttavia per le strategie narrative e per l'immagine della protagonista che presentano al lettore. Nonostante la versione della “*Storia di madama Liu*” contenuta nel *Taiping guangji* sia attribuita a Xu Yaozuo e sia, pertanto, presumibilmente precedente rispetto a quella riportata nel *Benshi shi*¹⁵⁹, tuttavia essa sembra aver subito l'influenza editoriale dei compilatori Song. Pertanto, in questa sede si analizzerà la “*Storia di madama Liu*” dapprima sulla base del testo riportato nel *Benshi shi*, perché esso rispecchia più da vicino la mentalità e le modalità espressive dell'epoca Tang (ovvero dell'epoca durante la quale la vicenda si è svolta), e solo in un secondo momento si procederà ad un'analisi della versione della “*Storia*” contenuta nel *Taiping guangji* – di cui saranno riportati solo i passaggi di interesse – e ad un confronto tra le due diverse immagini di madama Liu che emergono, rispettivamente, dai due testi.

La versione della “*Storia di madama Liu*” contenuta nella sezione dedicata ai “*Sentimenti*” (*Qinggan* 情感) del *Benshi shi* si legge:

韓翃少負才名，天寶末，舉進士。孤貞靜默，所與遊皆當時名士。然而華門圭竇，室唯四壁。鄰有李將失名妓柳氏。李每至，必邀韓同飲。韓以李豁落大丈夫，故常不逆，既久逾狎。柳每以暇日隙壁窺韓所居，即蕭然葭艾，聞客至，必名人，因乘間語李曰：「韓秀才窮甚矣，然所與遊必聞名人，是必不久貧賤，宜假借之。」李深領之。¹⁶⁰

Han Hong, famoso fin da giovane per il suo talento, alla fine dell'era Tianbao fu promosso letterato introdotto. Di carattere solitario, tenace e taciturno, coloro che andavano a fargli visita erano tutti famosi letterati del tempo. Ciò nonostante, egli viveva in una bicocca tra quattro mura. Tra i vicini vi era madama Liu, cortigiana del generale Li di cui si è perso il nome. Ogni volta che Li arrivava, invitava sempre Han a bere con lui. Han considerava Li un uomo aperto e generoso e di norma non lo contrariava, così per lungo tempo fu oltremodo familiare con lui. Ogni volta che Liu aveva un giorno libero spiava l'abitazione di Han da una crepa sul muro e, tra le canne sparse e il fogliame, sentiva gli ospiti arrivare ed erano tutti personalità eminenti. Così [un giorno] colse l'occasione per dire a Li: “L'ingegno fiorenti¹⁶¹ Han è povero in canna, ma nonostante questo, coloro che vanno a trovarlo sono tutti grandi studiosi e quindi egli non resterà a lungo in miseria e nell'ombra. Sarebbe opportuno che foste generoso con lui.” Li annuò convinto.

In questa prima parte della narrazione vengono presentati i protagonisti della vicenda, ovvero Han Hong, che incarna il *topos* del letterato di talento povero in canna tanto sfruttato dalla narrativa Tang, e madama Liu, il cui *status* di etèra è sottolineato dalla metafora del “*salice*” (*liu* 柳) insita nel suo cognome. Il salice, infatti, nell'iconografia cinese classica, oltre

¹⁵⁹ Poiché Xu Yaozuo visse a cavallo tra l'VIII e il IX secolo, si presume che la “*Storia di madama Liu*” ad egli attribuita nel *Taiping guangji* sia precedente a quella narrata da Meng Qi (*jinsi* 875) nel *Benshi shi*.

¹⁶⁰ BSS, 8.

¹⁶¹ “Il grado di ‘ingegno fiorenti’ (*xiuca* 秀才) era uno dei titoli conferiti ai candidati che superavano con successo l'esame [imperiale].” Bisetto B. (2010), 155.

che metafora dell'addio, era usato spesso anche come metafora per le cortigiane. Non a caso espressioni quali “uscio di salice e porta fiorita” (*liuhu huamen* 柳戶花門), “città di salici e strade fiorite” (*liushi huajie* 柳市花街) e “vicoli di salici e strade fiorite” (*liuxiang huajie* 柳巷花街) sono sempre state sinonimi di bordelli o dei quartieri a luci rosse abitati dalle cortigiane.

La presenza di questi due personaggi all'interno della narrazione permette all'autore del *Benshi shi* di sfruttare un altro tropo molto amato dalla narrativa dell'epoca, ovvero quello dell'unione tra “il letterato di talento e la bella fanciulla” (*caizi jiaren* 才子佳人). In questo caso, tale unione è resa possibile dall'intervento di messer Li, un uomo aperto e generoso che ha in gran stima Han Hong in virtù del suo talento e, intervenendo in prima persona, funge da anello di congiunzione tra i due protagonisti. In questo primo paragrafo, Meng Qi descrive la cortigiana di casa Li attingendo al repertorio iconografico classico: l'immagine di madama Liu che spia il talentoso letterato da una crepa sul muro, infatti, richiama alla mente del lettore mediamente informato quella della moglie di Shan Tao 山濤 (205-283) la quale, secondo quanto riportato nello *Shishuo Xinyu* 世說新語 (“Nuove conversazioni ricavate dai discorsi contemporanei”) di Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), un giorno spiò gli amici del marito Xi Kang 嵇康 (224-263) e Ruan Ji 阮籍 (210-263) da una crepa su un muro¹⁶². Al pari della moglie di Shan Tao, anche madama Liu spia il letterato Hong nascosta tra “le canne sparse e il fogliame” (*xiaoran jia ai* 蕭然葭艾) e apprezza profondamente il talento di colui che rappresenta l'oggetto del proprio sguardo, tanto da raccomandarlo presso il proprio signore.

La narrazione della “Storia di madama Liu” fatta da Meng Qi nel *Benshi shi* prosegue con la descrizione dell'unione tra “la bellezza e il talento”, ovvero tra i due protagonisti principali di questa vicenda:

問一日，具饌邀韓。酒酣，謂韓曰：「秀才當今名士，柳氏當今名色；以名色配名士，不亦可乎？」遂命柳從坐接韓。韓殊不意，懇辭不敢當。李曰：「大丈夫相遇杯酒間，一言道合，尚相許以死，況一婦人，何足辭也！」卒授之，不可拒。又謂韓曰：「夫子居貧，無以自振，柳資數百萬，可以取濟。柳，淑人也，宜事夫子，能盡其操。」即長揖而去。韓追讓之，顧況然自疑曰：「此豪達者，昨暮備言之矣，勿復致訝。」俄就柳居。

L'indomani [Li] organizzò un banchetto al quale invitò Han. Quando ebbero tutti bevuto a sazietà, gli disse: “Voi siete un letterato famoso dei nostri giorni e madama Liu è una nota beltà del nostro tempo. Non sarebbe opportuno accoppiare bellezza e talento letterario?” Allora messer Li ordinò a

¹⁶² Rouzer (2001), 217. Per una traduzione completa in lingua inglese dell'aneddoto relativo alla moglie di Shan Tao, si veda Rouzer (2001), 100-101.

Liu di sedersi accanto ad Han. Questi ne fu particolarmente sorpreso e, non osando accettare il dono, rifiutò con insistenza. Li disse: “I veri uomini si incontrano in mezzo a coppe di vino, concordano fin dalla prima parola proferita e stringono patti che vanno rispettati anche a costo della vita. Come potete voi rifiutare una donna ricevuta in dono?” Alla fine Li gliela donò senza che egli potesse rifiutare, prima di proseguire ancora dicendo ad Han: “Messere, voi siete povero in canna e non riuscirete da solo a risollevarvi. Liu, invece, è ricca a milioni e voi potreste trarne giovamento. Ella è una donna virtuosa, adatta a prendersi cura di voi e lo farà con tutte le sue forze.” E con una profonda riverenza, si congedò. Han lo inseguì per restituirgli [la donna] ma poi si volse a guardare il dono ricevuto ed egli stesso fu preso dal dubbio: “Questa persona così saggia ed eminente ieri sera ha preparato il discorso, non devo esprimere più alcuna perplessità.” E subito dopo si trasferì da Liu.

Dalla fusione delle notizie riportate in questo passaggio con quelle riportate nel passaggio precedente, si evince che la scelta di messer Li di donare la sua cortigiana preferita ad Han Hong sia guidata dalla logica dell'interesse: egli gliela dona non solo perché ha in gran stima il suo talento, ma anche e soprattutto perché vuole cementare un'amicizia con un letterato che, secondo le previsioni di madama Liu, “non resterà a lungo in miseria e nell'ombra” (*bu jiu pinjian* 不久貧賤) e che, pertanto, in futuro potrebbe tornargli utile. Inoltre, messer Li ritiene che la dote di Liu possa essere utile ad Han Hong per aiutarlo a risollevarle le proprie finanze ed è anche per questo motivo che gliela offre in dono. Un altro aspetto interessante di questa parte della narrazione riguarda la rappresentazione che l'autore fa di madama Liu: mentre nel passaggio precedente ella è descritta nel ruolo attivo di colei che “*spia il letterato*” (soggetto attivo dell'atto del guardare) e lo raccomanda presso il proprio signore, in questa parte della narrazione la donna assume un ruolo passivo, in cui è resa un oggetto donato da un uomo ad un altro per suggellare un'amicizia coltivata in un contesto sociale tutto maschile.

Purtroppo la gioia dei giovani amanti, suggellata dall'intervento di messer Li, ebbe breve durata. Infatti:

來歲成名。後數干淄青節度侯希逸，奏為從事。以世方擾，不敢以柳自隨，置之都下，期至而迓之。連三歲，不果迓，因以良金買練囊中寄之，題詩曰：

L'anno seguente [Han] si fece un nome e dopo un po' di tempo il Commissario Militare¹⁶³ di Ziqing Hou Xiyi presentò un memoriale con il quale lo convocava al proprio servizio. Poiché il mondo era

¹⁶³ *Jiedushi* 節度使: “Military Commissioner, a military title of great historical importance. Originated in the late 600s as a common variant reference to Area Commanders, military officers in charge of frontier defenses. Beginning in 711, Military Commissioners were regularly appointed to head 8 Defense Commands (*zhen*) along the northern frontier instead of Area Commanders, and soon some Prefects also took the new title. Especially in consequence of the An Lushan rebellion beginning in 756, the number of Military Commissioners proliferated and during much of the late Tang period they were virtually autonomous regional governors.” Hucker (1985), 144.

sconvolto da disordini¹⁶⁴, Han non osò portare Liu con sé e la lasciò nella capitale in attesa del momento in cui si sarebbero ritrovati. Passati tre anni in fila senza che riuscissero ad incontrarsi, egli comprò una sacca di seta bianca con metalli preziosi e gliela spedì con su scritta una poesia che declamava:

<i>Salice sulla Terrazza Zhang! Salice sulla Terrazza Zhang!</i> ¹⁶⁵	章臺柳, 章臺柳
<i>Così verde nei giorni andati, siete ancora lì?</i>	往日青青今在否
<i>Sebbene i vostri lunghi rami si curvino come fossero vetusti,</i>	縱使長條似舊垂
<i>Di certo saranno stati strappati dall'altrui mano.</i>	亦應攀折他人手

柳復書，答詩曰：

Ricevuta la lettera, Liu rispose a sua volta con una poesia che recitava:

<i>Un ramo di salice nella stagione dei profumi,</i>	楊柳枝, 芳菲節
<i>Detesta d'esser donato, anno dopo anno, a coloro che partono.</i>	可恨年年贈離別
<i>Una foglia mossa dal vento d'improvviso annuncia l'autunno,</i>	一葉隨風忽報秋
<i>Ma anche se tornasse il suo signore, cosa resterebbe da cogliere?</i>	縱使君來豈堪折

In linea con le convenzioni sociali e letterarie dell'epoca che riconoscevano “*poetry's social role of communicating emotions between individuals*”¹⁶⁶, in questa parte della narrazione la comunicazione tra i due amanti, divisi ormai da anni, viene espletata attraverso la poesia. Nella poesia di Han Hong per madama Liu, il linguaggio fortemente simbolico usato dall'autore si apre con un riferimento alla “*Terrazza Zhang*” (*Zhang tai* 章臺), ovvero al quartiere a luci rosse di Chang'an durante la dinastia Han. In questi versi Han Hong sembra interrogarsi sulle sorti di un giovane salice un tempo piantato su tale terrazza ma, decodificando questo messaggio sul piano allegorico, egli sembra chiedersi piuttosto se la sua amata cortigiana sia ancora nella capitale. Il “*salice sulla Terrazza Zhang*” (*Zhang tai liu* 章臺柳) è, infatti, palese metafora della cortigiana, non solo per le convenzioni iconografiche legate a questo albero discusse in precedenza, ma anche perché “*salice*” (*liu* 柳) è il cognome della donna amata dal poeta. La potenza retorica della domanda che chiude il primo distico si libera in quello conclusivo in cui l'autore, rimanendo legato al simbolismo del salice, immagina che la sua amata possa essere stata “*strappata*” (*zhe* 折), ovvero presa con la forza,

¹⁶⁴ Ovvero dalla rivolta di An Lushan.

¹⁶⁵ Questa poesia compare nel rotolo n. 245 del QTS dedicato alle poesie di Han Hong con il titolo “*Inviata a madama Liu*” (*Ji Liu shi* 寄柳氏). QTS, 245.2759.

¹⁶⁶ Nugent (2010), 224.

da un altro uomo nonostante sia ormai curva sotto il peso degli anni, ovvero prematuramente invecchiata.

La risposta in versi alla missiva di Han Hong scritta da madama Liu¹⁶⁷, rimata nel primo, secondo e quarto verso sui toni entranti *jie* 節, *bie* 別, *zhe* 折, al pari di quella ricevuta in dono dal letterato, sfrutta il simbolismo del salice. In questa il salice, oltre ad essere metafora della cortigiana, rappresenta simbolicamente anche la sua separazione forzata dall'amato. Nell'iconografia cinese, infatti, il salice è il simbolo dell'addio e, in poesia, l'immagine dei suoi rami "ricurvi" (*chui* 垂) sono ampiamente sfruttati per rappresentare metaforicamente la separazione da una persona cara. Tale simbolismo si riallaccia a una tradizione cinese molto diffusa nel periodo imperiale, in base alla quale i rami di salice venivano spezzati per essere donati alle persone in partenza come dono d'addio. Non a caso, l'espressione "spezzare rami di salice" (*zhe liu* 折柳) è ancora oggi usata nell'accezione di "accompagnare un amico alla partenza". Sfruttando il simbolismo del salice, dunque, in questa quartina l'autrice sembra voler dire che, al pari di un ipotetico ramo di salice, ella è donata a persone dalle quali è continuamente costretta a separarsi e, per questo, si sente sempre come un oggetto che passa di mano in mano: inizialmente, infatti, ella abitava presso messer Li, dal quale è stata poi costretta a separarsi perché "donata" (*zeng* 贈) a Han Hong. Tuttavia, ella è stata costretta a separarsi, dopo poco tempo, anche da quest'ultimo. Nel distico conclusivo, infine, la metafora della "foglia mossa dal vento" (*yi ye sui feng* 一葉隨風) che annuncia l'arrivo dell'autunno suggerisce che, come paventato da Han Hong, madama Liu fosse, di fatto, ormai alla fine della propria "primavera" e, quindi, non più desiderabile.

In questa parte della narrazione, il ruolo di madama Liu all'interno della vicenda torna ad essere attivo. Se poco prima ella è stata descritta dal narratore come un oggetto dato in dono ad Han Hong da parte di messer Li, ora è lei la destinataria di doni, in particolare di una poesia e di una "sacca di seta bianca" (*lian nang* 練囊). Inoltre, l'atto della scrittura, in quanto atto creativo attraverso il quale la cortigiana comunica con il suo amato, rende madama Liu attiva e padrona di uno spazio comunicativo che altrimenti non avrebbe avuto occasione di conquistare. Tuttavia, al pari delle altre autrici presentate precedentemente in questo capitolo, nella creazione poetica anche madama Liu decide di autorappresentarsi esattamente come sarebbe stata rappresentata da un poeta di sesso maschile. La metafora del salice, l'immagine di una donna incapace di sottrarsi al proprio destino e alle logiche

¹⁶⁷ Questa poesia, oltre ad essere riportata nel rotolo n. 800 del QTS con il titolo "In risposta ad Han Hong", compare anche nel rotolo n. 899 dell'antologia con il titolo "Un Ramo di salice" (*Yangliu zhi* 楊柳枝).

mercenarie e sessiste della classe dominante, sono perfettamente in linea con i canoni poetici dell'epoca, codificati dalla classe dominante composta da letterati e burocrati dello stato.

Nonostante le poesie contenute in questa narrazione scritte rispettivamente da Han Hong e dalla cortigiana Liu siano generalmente ritenute autentiche in letteratura, sono entrambe estremamente convenzionali e rientrano appieno nel *modus narrandi* dei poeti Tang. Per questo motivo non può essere esclusa la possibilità che tali poesie non siano state scritte davvero dai protagonisti di questa vicenda bensì dall'autore della "*Storia di madama Liu*". Come suggerito da Paul Rouzer, infatti:

*"it is not impossible that the author of the text inserted generic verses as he thought fit to flesh out the tale."*¹⁶⁸

Purtroppo la carenza di dati utili al riguardo non permette di confermare né smentire questa ipotesi. In ogni caso, anche se le poesie in oggetto non fossero state scritte dai veri protagonisti di questa vicenda, tuttavia, la loro presenza nel testo suggerisce che esse fossero assolutamente credibili agli occhi di quanti avrebbero letto la storia di madama Liu. Ciò testimonia come lo scambio di poesie tra uomini e donne – in particolar modo tra cortigiane e letterati – fosse una pratica normale e socialmente riconosciuta nel tardo periodo Tang. Nel periodo in questione, infatti, la poesia non era solo creazione artistica, ma anche mezzo di comunicazione privilegiato e altamente efficace e, come tale, era largamente sfruttato all'interno di numerosi contesti sociali, soprattutto quelli in cui si intrecciavano relazioni tra persone appartenenti a sessi opposti:

*"later Tang audiences [...] were reading as fairly commonplace the ability of women to react culturally to male actions and to participate in the male world of literary exchange."*¹⁶⁹

E in linea con questa convenzione, madama Liu si dimostra perfettamente in grado di rispondere in versi alla poesia ricevuta da Han Hong, palesando, così, sia la propria abilità poetica che la propria padronanza delle norme sociali e delle convenzioni letterarie dell'epoca.

Dopo lo scambio poetico tra i due protagonisti, l'aneddoto presente nel *Benshi shi* prosegue con la descrizione gli eventi che li coinvolsero durante la rivolta di An Lushan:

¹⁶⁸ Rouzer (2001), 220.

¹⁶⁹ *Ibid.*

柳以色顯獨居，恐不自免，乃欲落髮為尼，居佛寺。後翊隨侯希逸入朝，尋訪不得，已為立功番將沙吒利所劫，寵之專房。翊悵然不能割。會入中書¹⁷⁰，至子城東南角，逢犢車，緩隨之。車中問曰：「得非青州韓員外邪？」曰：「是。」遂披簾曰：「某柳氏也。失身沙吒利，無從自脫。明日尚此路還，願更一來取別。」韓深感之。明日如期而往，犢車尋至。車中投一紅巾包小合子，實以香膏，嗚咽言曰：「終身永訣。」車如電逝。韓不勝情，為之雪涕。

Essendo molto bella, Liu visse in reclusione e, temendo di non riuscire a sottrarsi [alla furia dei ribelli], decise di radersi le chiome e farsi monaca rifugiandosi in un tempio buddista. In seguito, Han accompagnò Hou Xiyi ad un'udienza a corte [nella capitale] e ivi cercò [l'amata] ma senza successo: ella era infatti già stata rapita dal generale di frontiera Shazha Li che aveva reso servizi meritevoli [allo stato], il quale l'amava in un'apposita dimora. Hong, deluso, non riusciva a rassegnarsi. [Appena Hou Xiyi] fu entrato nella Segreteria Imperiale, Han giunse all'angolo sudorientale della Divisione Minore [della capitale] e, imbattutosi in un carro trainato da buoi¹⁷¹, lentamente lo seguì. Dal carro qualcuno gli chiese: "Non siete il Soprannumerario¹⁷² Han di Qingzhou?" "Sì!", ripose lui. Allora, sollevata la tendina del traino [una donna] disse: "Sono madama Liu! Sono stata presa da Shazha Li e non sono riuscita a sottrarmi [a lui]. Domani tornate di nuovo su questo sentiero, verrò qui per dirvi addio ancora una volta." Han ne fu profondamente commosso. L'indomani egli si recò sul posto all'ora stabilita e il carro trainato dai buoi arrivò subito dopo. Dal traino [la fanciulla] gli lanciò un piccolo cofanetto pieno di balsami profumati avvolto in un drappo rosso e, prima che il carro sparisse in un lampo, singhiozzando gli disse: "Addio per sempre!" Han non riuscì a vincere i propri sentimenti e dovette asciugarsi le lacrime che caddero per lei.

Come si evince da questa parte della narrazione, il desiderio di madama Liu di preservare la propria castità e la propria fedeltà nei confronti dell'amato è tale a spingerla a rifugiarsi in un convento. Purtroppo, essendo una donna di straordinaria bellezza, la reclusione non basta a proteggerla ed ella è presto strappata alla pace monastica dal generale Shazha Li, il quale concretizza il timore espresso da Han Hong nei propri versi che la cortigiana fosse stata strappata "dall'altrui mano" (*taren shou* 他人手). Ritrovatisi per un attimo fugace tra le strade di Chang'an, i due amanti sono tuttavia costretti a dirsi addio per una seconda volta.

In questo passaggio, l'alternanza dei ruoli attivi e passivi assunti da madama Liu nel corso della narrazione si ripresenta ancora una volta attraverso quelle che possono essere definite "le dinamiche del dono" presenti in questa vicenda: la cortigiana, inizialmente rappresentata

¹⁷⁰ *Zhongshu* 中書: "Abbreviated reference to the Secretariat (*zhongshu sheng*)". Hucker (1985), 193.

¹⁷¹ Diversamente da quanto si possa pensare, all'epoca, un carro trainato da buoi era generalmente di proprietà di ricchi casati o di esponenti dell'alta società.

¹⁷² *Yuanwai* 員外: "Supernumerary: throughout history used as a prefix to titles indicating appointees beyond the authorized quota for the position; in Tang such appointees received half the standard stipend of a regular (*zheng*) appointee". *Ibid.*, 597.

come dono per Han Hong, poi come destinataria dei suoi doni e, successivamente autrice di versi poetici a lui dedicati, in questa parte della narrazione è descritta come una persona che offre in prima persona dei regali al letterato Han. In particolare, ella gli offre “*un piccolo cofanetto pieno di balsami profumati avvolto in un drappo rosso*” (*hong jin bao xiao hezi, shi yi xiang gao* 紅巾包小合子, 實以香膏). L’avvicinarsi dei ruoli attivi e passivi ricoperti dalla cortigiana all’interno della narrazione, in questo punto del racconto sembrano coesistere. In questa fase, infatti, ella assume un ruolo sia attivo che passivo: attivo, perché dona balsami profumati ad Han Hong, ma, allo stesso tempo, passivo perché è incapace di sottrarsi all’uomo che l’ha rapita.

Dopo l’incontro tra i due protagonisti, il racconto fatto da Meng Qi si chiude con un lieto fine:

是日，臨淄大校置酒於都市酒樓，邀韓。韓赴之，悵然不樂。座人曰：「韓員外風流談笑，未嘗不適，今日何慘然邪？」韓具話之。有虞侯將許俊，年少被酒，起曰：「寮嘗以義烈自許，願得員外手筆數字，當立置之。」座人皆激贊，韓不得已與之。俊乃急裝，乘一馬、牽一馬而馳，徑趨沙吒利之第。會吒利已出，即以入曰：「將軍墜馬，且不救，遣取柳夫人。」柳驚出，即以韓札示之。挾上馬，絕馳而去。座未罷，即以柳氏授韓，曰：「幸不辱命。」一座驚歎。時沙吒利初立功，代宗方優借，大懼禍作，闔座同見希逸，白其故。希逸扼腕奮髯，曰：「此我往日所為也，而俊復能之！」立修表上聞，深罪沙吒利。代宗稱歎良久，御批曰：「沙吒利宜賜絹二千匹，柳氏却歸韓翃。」

Quello stesso giorno il Commissario Militare che governava nei pressi di Zi[qing] organizzò un banchetto in una locanda della capitale e vi invitò anche Han, il quale vi partecipò pur essendo depresso e infelice. Gli astanti dissero: “Il Soprannumerario Han è un gaudente che ama discorrere e sorridere e non è mai indisposto. Com’è che oggi è così tanto afflitto?” Han spiegò le proprie ragioni. Al banchetto era presente l’Ispettore Militare¹⁷³ Xu Jun, un giovane [in quel momento] sopraffatto dai fumi dell’alcol, il quale si alzò e disse: “Io in passato ho giurato di battermi per la giustizia e la castità. Se il Soprannumerario mi darà due righe scritte di suo pugno, andrò immediatamente a riprendere madama Liu!” Tutti gli astanti si alzarono in lode di Xu Jun e ad Han non restò che assecondarlo. [Xu] Jun allora si equipaggiò in tutta fretta, montò su una cavalcatura e, menandone un’altra, partì al galoppo in direzione della dimora di Shazha Li. Il caso volle che questi fosse già uscito e così [Xu Jun] entrò di soppiatto dicendo: “Il generale è caduto da cavallo! È in fin di vita e mi manda a prendere la signora Liu”. Liu, trasalita, gli si mostrò. Xu Jun le presentò la lettera scritta da Han e, afferrandola sottobraccio, balzò con lei in sella al proprio destriero e insieme si allontanarono a spron battuto. I due arrivarono prima che il banchetto fosse terminato e, restituita madama Liu a Han, [Xu Jun] disse: “Per fortuna non ho fallito nella mia

¹⁷³Yu hou 虞候: “Inspector, a title normally used in the military service [...], used specially from Tang through Song as a duty assignment for an officer in an active campaigning force, in a secondary staff role with the special responsibility of maintaining discipline among the troops.” *Ibid.*, 590.

missione!” Tutti gli ospiti trasalirono. Al tempo Shazha [Li] aveva appena ottenuto dei successi e [l'imperatore] Daizong gli aveva offerto protezione e un trattamento di favore. [Han Hong e Xu Jun], paventando una disgrazia, andarono insieme con tutti i invitati a far visita a Xi Hong al quale esposero le ragioni dell'accaduto. Xi Hong strinse i pugni e, grattandosi nervosamente la barba, disse: “Queste son le cose che io ho fatto in passato e [Xu] Jun vi è riuscito di nuovo!” Allora scrisse immediatamente un memoriale all'imperatore nel quale accusava pesantemente Shazha Li. L'imperatore Daizong sospirò a lungo per l'ammirazione e poi commentò: “Shazha Li donerà duemila pezze di seta e madama Liu tornerà a Han Hong.”

In quest'ultima parte della vicenda, l'attenzione del narratore si concentra improvvisamente sulla figura di Xu Jun, il paladino della giustizia che, con il suo intervento, riesce a riunire la coppia divisa ormai da tempo. Allo stesso tempo, Han Hong e madama Liu diventano solo dei personaggi secondari, funzionali all'esaltazione delle doti dell'eroe positivo Xu Jun.

Ritornando all'alternanza dei ruoli assunti da madama Liu nel corso della narrazione, si noti come, nel finale, ella venga nuovamente descritta come un soggetto passivo che necessita di essere salvata. Nonostante Xu Jun riesca nell'impresa di restituire la cortigiana al letterato, tuttavia ciò non è sufficiente a suggellare l'unione definitiva tra “*la bellezza e il talento*” che necessita di essere sancita dall'alto. È l'imperatore Daizong a decidere in via definitiva che la donna sia restituita, ancora una volta come fosse un oggetto materiale, ad Han Hong.

La “Storia di madama Liu” nel “Taiping guangji” e il mito della cortigiana virtuosa:

L'analisi condotta sulle fonti primarie ha dimostrato come la storia di madama Liu riportata nel *Benshi shi* sia stata ripresa e modificata più volte nei secoli successivi alla sua stesura, prima di giungere alla versione definitiva che si legge nel QTS. L'esempio più interessante di tale riscrittura si ritrova nel rotolo n. 485 del *Taiping guangji*¹⁷⁴ dove, come già accennato, è riportata la “*Storia di madama Liu*” in una versione attribuita a Xu Yaozuo. Come anticipato, sebbene questa versione della “*Storia*” sia attribuita ad un autore Tang vissuto molto probabilmente prima di Meng Qi, il suo confronto con quella riportata nel *Benshi shi* lascia presumere che l'opera di Xu Yaozuo sia stata rielaborata da parte di uno, o forse più editori prima di essere inclusa nel *Taiping guangji* e, risulta pertanto utile per comprendere le modalità – che saranno meglio discusse nel Capitolo Quarto del presente

¹⁷⁴ TPGJ, 485.3995-3997.

scritto – con cui le fonti primarie sono state manipolate da editori e narratori di epoche diverse nel corso del loro lungo processo di trasmissione.

Un primo dato a sostegno di questa ipotesi si trova nell'*incipit* della versione della “*Storia di madama Liu*” riportata nel *Taiping guangji* dove, dopo la presentazione dei protagonisti maschili della vicenda, ovvero Han Hong (qui chiamato Han Yi 韓翊) e messer Li, la descrizione della cortigiana Liu assume una connotazione diversa rispetto a quella contenuta nel *Benshi shi* e offre un punto di vista interessante sulla mentalità di colui che probabilmente ha *tra*-scritto o rimaneggiato tale “*Storia*”. In tale *incipit*, infatti, si ritrova la frase, assente nel *Benshi shi*, che dice:

[...]其幸姬曰柳氏，豔絕一時，喜談謔。善謳詠。¹⁷⁵

[...] *La sua concubina preferita, madama Liu, era una rara bellezza dell'epoca che amava conversare, scherzare ed era brava a cantare e recitar poesie.*

In questa prima parte della “*Storia di madama Liu*” tratta dal *Taiping guangji* si avverte subito la differenza con la rappresentazione della cortigiana presente nel testo riportato da Meng Qi: mentre nel *Benshi shi* non vi è alcun riferimento alle doti fisiche e poetiche di madama Liu, in questa versione della storia il testo è incentrato proprio su queste doti, al fine di enfatizzarle il più possibile. Madama Liu è qui descritta come “*una rara bellezza dell'epoca*” (*yan jue yi shi* 豔絕一時), brava nelle arti oratorie e abile nel cantare e recitare poesie. Tale descrizione lascia trasparire l'influenza della mentalità Song ed è in linea con l'immagine delle cortigiane, quali donne belle e talentuose, che si andava consolidando in questo periodo.

Più avanti nella narrazione il testo riportato nel *Taiping guangji* si presenta ancora una volta ampliato rispetto alla versione della stessa storia contenuta nel *Benshi shi*:

李坐翊於客位，引滿極歡。李生又以資三十萬，佐翊之費。翊仰柳氏之色，柳氏慕翊之才，兩情皆獲，喜可知也。

Messer Li fece sedere [Han] Yi al posto d'onore e riempì i calici con immensa gioia. Inoltre, egli donò trentamila [monete di rame] come contributo alle spese che Yi avrebbe dovuto affrontare. Questi ammirava la bellezza di madama Liu ed ella ammirava il suo talento: avendo ottenuto l'uno l'affetto dell'altra, non è difficile immaginare quanto fossero felici.

¹⁷⁵ *Ibid.*

Questo passaggio, del tutto assente nella versione dei fatti narrata da Meng Qi e probabilmente inserito da chi, nel periodo Song, trascrisse il racconto di Xu Yaozuo, sembra avere come unico obiettivo quello di esaltare l'aspetto romantico di questa vicenda, ovvero l'unione tra un letterato di successo e una bellissima cortigiana, al fine di catturare l'interesse dei lettori dell'epoca che apprezzavano particolarmente i racconti di questo tipo. A questa descrizione così romantica fa seguito una porzione di storia completamente assente nella versione riportata nel *Benshi shi* e che serve a sottolineare le virtù di madama Liu:

明年，禮部侍郎楊度擢翊上第。屏居間歲，柳氏謂翊曰：“榮名及親，昔人所尚，豈宜以濯澗之賤，稽採蘭之美乎？且用器資物，足以待君之來也。”

L'anno successivo il Viceministro Yang Du del Ministero dei Riti raccomandò [Han] Yi¹⁷⁶ agli esami imperiali e questi si ritirò per un anno. Madama Liu gli disse: “Una fama gloriosa si estende ai propri familiari, ciò era tenuto in alta considerazione dagli antichi. Come potrebbe un'umile lavandaia senza valore come me rovinarvi la gioia di raccogliere le orchidee? Inoltre, io ho utensili e beni su cui poter contare e che mi basteranno fino al vostro ritorno.”

In questo passaggio, madama Liu è rappresentata come una donna virtuosa, incline al sacrificio, e capace di mettere i bisogni altrui davanti ai propri pur di non ostacolare un promettente letterato nella sua ascesa professionale. In questo modo, il testo contribuisce a costruire un'immagine di madama Liu che è molto più vicina a quella di una signorina di buona famiglia che ad una professionista dell'intrattenimento. In questo modo il lettore dimentica che, quella che sta leggendo, è la storia di una cortigiana e non quella di una donna retta e proba.

La versione della “*Storia di madama Liu*” riportata nel *Taiping guangji* continua senza grossi stravolgimenti di contenuto rispetto al testo di Meng Qi fino all'incontro fortuito dei due amanti nella capitale. A questo punto, infatti, vi è un'ulteriore modifica rispetto al testo riportato nel *Benshi shi*:

及期而往，以輕素結玉合，實以香膏，自車中授之，曰：“當遂永訣，願置誠念。”乃回車，以手揮之，輕袖搖搖，香車麟麟，目斷意迷，失於驚塵。

Giunti all'appuntamento, ella gli diede direttamente dal carro un cofanetto di giada legato con della seta leggera pieno di balsami profumati, dicendogli: “Ora che ci separiamo per sempre, lasciate che vi mostri la mia onestà!” Fece poi invertire la rotta al carretto salutandolo con la mano, mentre le maniche leggere fluttuavano nell'aria e il carro profumato si allontanava sempre

¹⁷⁶ Ovvero Han Hong.

più. I loro occhi si separarono ed egli si perse nei propri pensieri mentre ella svaniva in una nube di polvere.

In questa versione della storia, le virtù e l'onestà di madama Liu sono ancora una volta enfatizzate attraverso l'inserimento di piccoli dettagli sparsi qua e là nel testo. In particolare, in questo passaggio madama Liu pronuncia una frase assente nella versione dei fatti riportata *Benshi shi*, ovvero “*lasciate che vi mostri la mia onestà*” (*yuan zhi chengnian* 願置誠念). Partendo dal presupposto che molto spesso in letteratura si narrano determinati personaggi o eventi sotto l'influenza degli ideali che dominano l'epoca di chi scrive, questa dichiarazione di intenti pronunciata da madama Liu appare in linea con gli ideali di castità e virtù che investirono la figura e la condotta delle donne nel corso della dinastia Song. Di conseguenza, l'immagine di madama Liu che, per suo tramite, emerge da questa narrazione è molto più vicina a quella di una “*cortigiana virtuosa*” che di una etèra. Nel periodo Song molte narrazioni, soprattutto quelle di tipo convenzionale e altamente stilizzate come, ad esempio, gli elogi funebri, erano scritte con intenti celebrativi più che descrittivi. E tali narrazioni, agli occhi degli studiosi moderni, risultano più interessanti per le informazioni relative alla mentalità e agli intenti narrativi dei singoli autori che per quelle relative ai soggetti ivi descritti. Parlando degli elogi funebri, ad esempio, Beverly Bossler sostiene che:

“We cannot be sure that a Song woman was actually frugal, filial, and amiable as her eulogist says she was, but we can be sure that the eulogist thought it desirable for women to be frugal, filial and amiable. Similarly, it is difficult to verify a Tang eulogist's claims that his subject was from a 'famous clan, recorded in all the histories', but we can be reasonably certain that the authour believed claims of descent from such a clan would redound to his subject's credit.”¹⁷⁷

Il ruolo della “*cortigiana virtuosa*” costruito con questa strategia narrativa viene definitivamente cucito addosso a madama Liu nell'ultima parte della storia riportata nel *Taiping guangji* dove, dopo il lieto fine, viene inserito un lungo commento incentrato sui concetti di virtù e castità, che recita:

然即柳氏，志防閑而不克者；許俊，慕感激而不達者也。向使柳氏以色選，則當熊、辭輦之誠可繼；許俊以才舉，則曹柯、澠池之功可建。夫事由跡彰，功待事立。惜郁堙不偶，義勇徒激，皆不入於正。斯豈變之正乎？蓋所遇然也。

Madama Liu era una [donna] decisa a difendere la propria castità eppure non vi riuscì. Xu Jun era un uomo che apprezzava la gratitudine eppure era incapace ad esprimerla. Se grazie alla sua

¹⁷⁷ Bossler (1998), 10.

bellezza madama Liu fosse stata scelta come dama di corte allora avrebbe potuto continuare la tradizione di onestà tipica delle dame di corte quali [Madama Feng che difese l'imperatore Yuandi degli Han da un] orso e [Ban Jieyu che] rifiutò di salire sulla stessa carrozza [dell'imperatore Chengdi degli Han]. Se Xu Jun fosse stato selezionato grazie al suo talento allora avrebbe potuto ottenere gli stessi successi di Cao [Mo che difese gli interessi del re di Qi nella città di] Ke o [di Lin Xiangru che evitò un'umiliazione al re di Zhao] al lago Mian. Gli eventi diventano noti attraverso le tracce scritte e i meriti necessitano di tali eventi per poter essere stabiliti. Purtroppo c'è chi resta nell'ombra e non incontra [occasioni per farsi valere], così il senso di giustizia e il coraggio vanno sprecati e non confluiscono in ciò che è giusto. Allora come si fa a farlo confluire in ciò che è giusto? Ciò dipende solo [dalle occasioni] che si incontrano!

Come nel *Benshi shi*, anche nella conclusione della storia riportata nel *Taiping guangji*, il letterato Han esce completamente di scena e l'attenzione si concentra tutta su madama Liu e su Xu Jun. Entrambi sono qui presentati come persone oneste e vereconde che, tuttavia, non riescono a farsi apprezzare dalla società loro contemporanea. Paragonandoli a personaggi dell'antichità passati alla storia grazie ad azioni particolarmente virtuose messe in pratica in contesti ufficiali, l'autore di questo commento mira ad innalzare, sul piano morale, i protagonisti di questa vicenda al fine di conquistare l'animo dei lettori e consolidare definitivamente l'immagine di madama Liu come cortigiana virtuosa.

Archeologia del testo

Oltre che nel *Benshi shi* e nel *Taiping guangji*, la storia di madama Liu è riportata, sebbene in maniera molto più succinta, anche in altre fonti del periodo Song. In particolare essa compare nel rotolo n. 41 dello *Yinchuang zalu* di Chen Yingxing, nel rotolo n. 23 dello *Shihua zongui* di Ruan Yue e nel rotolo n. 28 del *Leishuo* di Zeng Zao. Durante la dinastia Ming la poesia attribuita a madama Liu fu inserita nel rotolo n. 113 dello *Shicang lidai shixuan* di Cao Xuequan, nel rotolo n. 8 dello *Shi nüshi* di Tian Yiheng e nel rotolo n. 920 del *Tangyin tongqian* prima di essere inclusa nel rotolo n. 800 del QTS.

2. LA POESIA CORTIGIANA DEI QUARTIERI DI PIACERE

Diversamente dai casi analizzati nel paragrafo appena concluso, le cui protagoniste sono tutte cortigiane ufficiali iscritte nel Registro delle Musicanti che composero poesie nel corso di banchetti ufficiali o nelle residenze di alti funzionari, i casi presentati in questo paragrafo

riguardano le intrattenitrici attive nei quartieri di piacere o in altri contesti di natura privata. Nel rotolo n. 802 del QTS sono contenute nove poesie e un distico frammentario ad opera di sette cortigiane appartenenti a tale categoria di intrattenitrici. Cinque di queste – ovvero Yan Lingbin 顏令賓, Wang Funiang 王福娘, Yang Lai'er 楊萊兒, Chu'er 楚兒 e Wang Susu 王蘇蘇 – vissero nel cosiddetto *beili* 北裡, il “*Quartiere Settentrionale*” di Chang'an, nel quale erano concentrati i bordelli della capitale. Le restanti due, ovvero Xu Yueying 徐月英 e Han Xiangke 韓襄客, furono invece famose cortigiane di regioni fluviali a sud di Chang'an.

Sebbene i componimenti scritti da intrattenitrici dei quartieri a luci rosse inseriti nel QTS siano di numero limitato, essi sono comunque utili per tentare di ricostruire le tematiche e gli stili prediletti nelle composizioni poetiche dalle cortigiane che operavano in contesti commerciali di stampo privato. Una caratteristica comune a tali poesie è la “*reciprocità*” che ne ha stimolato di volta in volta la composizione: come notato da Paul Rouzer, infatti, quasi tutte le poesie attribuite a cortigiane attive nei postriboli o in altri contesti di stampo commerciali sono state scritte in risposta a dei versi ricevuti in dono da un letterato oppure per un letterato che a sua volta ha fornito una replica in rima¹⁷⁸. Tale reciprocità era, di fatto, una caratteristica comune a tutti gli scambi poetici tra cortigiane e letterati del periodo Tang visto che:

“what made the connection between the new elite and courtesans unique was poetry-writing, the very ability that brought the new elite to power, since poetry was the most prestigious subject among the civil service examinations during the Tang dynasty”¹⁷⁹.

Come in altri contesti socio-culturali dell'epoca, anche all'interno dei quartieri di piacere la poesia non era un atto creativo individuale fine a sé stesso, bensì un mezzo di comunicazione convenzionale tra i due sessi, paragonabile agli scambi epistolari in prosa attivi in altre epoche e in altre culture, nonché parte integrante delle relazioni tra clienti e cortigiane. Tuttavia, data la bassa considerazione accordata alla letteratura femminile nella Cina tradizionale e la natura generalmente orale delle composizioni poetiche delle cortigiane, la maggior parte delle poesie composte in simili ambienti sono andate tutte perdute. A tal proposito, è facile presagire che se otto delle poesie scritte da cortigiane di stampo privato riportate nel QTS non fossero state incluse nel *Beili zhi* di Sun Qi, difficilmente sarebbero sopravvissute oltre la dinastia Tang. Infatti, se queste poesie non fossero state parte integrante di scambi poetici con letterati del tempo, difficilmente sarebbero state fermate su carta da Sun

¹⁷⁸ Rouzer (2001), 265.

¹⁷⁹ Yao Ping (2002), 41.

Qi e, di conseguenza, non sarebbero sopravvissute abbastanza a lungo per essere incluse nel QTS.

2.1 ——— Le poesie delle cortigiane del Quartiere Settentrionale di Chang'an

Le otto poesie scritte dalle cinque cortigiane vissute nel quartiere a luci rosse di Chang'an riportate nel rotolo n. 802 del QTS compaiono tutte per la prima volta nel *Beili zhi*, un *biji* scritto con buona probabilità da Sun Qi (IX sec.) poco dopo l'anno 885¹⁸⁰. In questo testo sono narrate in forma aneddotica le vicende di dodici cortigiane¹⁸¹ che abitarono tale quartiere nel periodo precedente alla rivolta di Huang Chao 黃巢 (874-884)¹⁸². Poiché le notizie relative a queste autrici presenti nel QTS sono estremamente succinte, per meglio comprendere l'ambiente e le dinamiche che hanno generato tali composizioni poetiche, esse sono state di volta in volta integrate con quelle presenti all'interno del *Beili zhi*.

L'indagine sulle cortigiane attive nel Quartiere Settentrionale di Chang'an presentata in questo paragrafo si apre con l'aneddoto relativo alla cortigiana Yan Lingbin 顏令賓, dal quale emerge con vigore il valore attribuito alla poesia nel contesto socio-culturale del quartiere a luci rosse di Chang'an. Il desiderio di famiglia e di ascesa sociale, unito a quello di riscatto inteso come affrancamento dalla vita da prostituta domina, invece, i componimenti e gli aneddoti relativi a Wang Funiang 王福娘 e Yang Lai'er 楊萊兒. Per quest'ultima, in particolare, tali sentimenti si associano alla logica del cinismo e dell'interesse personale. L'indagine si chiude con le storie di Chu'er 楚兒 e di Wang Susu 王蘇蘇, le quali offrono spunti interessanti per approfondire le dinamiche della violenza fisica e verbale, sia dentro che fuori dal *beili*.

Ma prima di procedere all'analisi delle singole poesie, però, si ritiene necessario spendere due parole per descrivere l'ambiente che le ha generate, ovvero il Quartiere Settentrionale.

Secondo quanto riportato nel *Beili zhi*, il Quartiere Settentrionale era situato nella parte orientale della città, a sudest rispetto al palazzo imperiale e ai palazzi del governo. Esso

¹⁸⁰ Il *Beili zhi* è anticipato da una prefazione che risale all'anno 884, ma diversi elementi nel testo lasciano presupporre che esso sia stato scritto dopo l'anno 885. Riguardo alla paternità dell'opera, alcuni testi come il *Tang zhiyan* 唐摭言 e il *Tang caizi zhuan* 唐才子傳 sostengono che l'autore sia Zhao Guangyuan 趙光遠. Des Rotours (1968), 15, 19.

¹⁸¹ Di queste, solo 5 sono autrici di versi poetici nella raccolta. Le restanti 9 cortigiane presenti nell'opera non hanno all'attivo nessuna poesia e di conseguenza, non sono incluse nel QTS né nella presente ricerca.

¹⁸² Rivolta contadina scoppiata nell'anno 874 nella regione dell'odierno Shandong 山東, capeggiata dal letterato respinto agli esami imperiali Huang Chao 黃巢 a partire dall'anno 878, donde il nome.

confinava a levante con il Mercato Orientale (*dong shi* 東市) e ospitava al suo interno anche alcuni templi buddhisti. Le case di piacere si estendevano lungo i cosiddetti “tre viottoli” (*sanqu* 三曲) dislocati nella zona di nordest. Tali viottoli venivano identificati dagli avventori in base alla loro posizione geografica rispetto alla strada principale che tagliava il quartiere da est ad ovest: le cortigiane più colte abitavano in quello meridionale (*nanqu* 南曲) e in quello centrale (*zhongqu* 中曲), ovvero in quelli più vicini alla strada principale. Le cortigiane meno ricercate vivevano invece in quello settentrionale.

Oltre ad abitare un spazio geografico totalmente diverso rispetto alle colleghe attive in ambienti ufficiali quali la corte, i ministeri o le case degli alti funzionari, le cortigiane del *beili* si differenziavano da queste anche perché operavano all’interno di un contesto commerciale di stampo privato ed erano di proprietà di una cosiddetta “matrigna” (*jiamu* 假母)¹⁸³:

妓之母多假母也。亦妓之衰退者為之。[...]皆冒假母姓，呼以女弟女兄為之行第，率不在三旬之內。諸母亦無夫，其未甚衰者，悉為諸邸將輩主之。¹⁸⁴

Le madri delle cortigiane erano per lo più delle matrigne. Anche le cortigiane che erano ormai troppo vecchie ricoprivano questo ruolo. [...] Le fanciulle prendevano tutte il cognome della matrigna e tra di loro si chiamavano “fratello femmina minore” e “fratello femmina maggiore” in base al proprio rango e di solito [le matrigne] avevano più di trent’anni. Molte di esse non avevano marito e, prima che la loro bellezza sfiorisse del tutto, erano familiari con numerosi funzionari militari e signori d’alto rango.

Diversamente dalle fanciulle che occupavano gli appartamenti laterali della corte o delle residenze private degli alti funzionari, dunque, le cortigiane residenti in questo quartiere popolare non erano alle dirette dipendenze di un uomo, bensì di una donna. Esse erano di proprietà della tenutaria del bordello che erano costrette a chiamare “madre” sebbene non fossero legate a lei da alcun tipo di parentela. Le “case fiorite”, ovvero i bordelli, erano strutturate come una famiglia e al suo interno ogni cortigiana ricopriva un ruolo ben preciso, nel tentativo di ricreare nel quotidiano quella dimensione domestica alla quale ciascuna di loro era stata strappata per diventare un’intrattenitrice del *beili*. In questo simulacro di famiglia, la figura maschile era completamente assente e per questo le cortigiane ne assumevano personalmente i ruoli chiamandosi reciprocamente con l’appellativo “fratello

¹⁸³ Xiong (1999), 153.

¹⁸⁴ BLZ, 1404. Per la presente ricerca è stata utilizzata la versione contenuta nel *Tang Wudai biji xiaoshuo daguan* 唐五代筆記小說大觀 (“Panoramica dei romanzi e degli appunti a pennello della dinastia Tang e del periodo delle Cinque Dinastie”) pubblicata nel 2000 dalla Shanghai Guji Chubanshe 上海古籍出版社.

femmina maggiore” (nüxiong 女兒) o “fratello femmina minore” (nüdi 女弟) a secondo del proprio rango.

2.1.1 ———— *La poesia come merce di scambio: Yan Lingbin 顏令賓*

話別一樽酒
相邀無後期¹⁸⁵

*Diciamoci addio su una coppa di vino
Ché in futuro mai più ci incontreremo.*

— Yan Lingbin —

La sezione dedicata a Yan Lingbin 顏令賓 presente nel rotolo n. 802 del QTS si apre con una sola brevissima frase nella quale si legge:

顏令賓，南曲妓也。¹⁸⁶

Yan Lingbin, cortigiana del viottolo meridionale.

A questo succinto avantesto segue la poesia “*Prossima alla fine, invito clienti*” (*Lin zhong zhao ke 臨終召客*)¹⁸⁷ scritta da questa cortigiana, che recita:

Ormai non mi restano che pochi respiri,

E rami fioriti quasi più non si vedono.

Diciamoci addio su una coppa di vino,

Ché in futuro mai più ci ritroveremo.

氣餘三五喘

花剩兩三枝

話別一樽酒

相邀無後期

Diversamente dalle notizie riportate nel QTS, l’aneddoto relativo a Yan Lingbin contenuto nel *Beili zhi* è estremamente dettagliato. Poiché le informazioni in esso contenute risultano particolarmente utili per comprendere l’importanza attribuita alla poesia nei rapporti tra letterati e cortigiane durante il periodo Tang, l’indagine su questa cortigiana qui presentata si basa proprio sulla versione di tale aneddoto riportata nell’opera di Sun Qi che, come dettato dalle convenzioni letterarie dell’epoca, si apre con una descrizione della cortigiana:

¹⁸⁵ “*Prossima alla fine, invito clienti*” (*Lin zhong zhao ke 臨終召客*). QTS, 802.9028.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

顏令賓，居南曲中，舉止風流，好尚甚雅，亦頗為時賢所厚。事筆硯，有詞句。見舉人，盡禮祇奉，多乞歌詩，以為留贈，五彩箋常滿箱篋。¹⁸⁸

Yan Lingbin abitava nel viottolo meridionale. Dotata di un portamento sofisticato e di gusti estremamente raffinati, ella era anche parecchio stimata dai grandi letterati del tempo. Abile nell'uso del pennello e della pietra da inchiostro, ella fu autrice di versi poetici. Ogni volta che incontrava dei candidati agli esami imperiali era sempre molto gentile e rispettosa e chiedeva spesso loro canzoni e poesie in dono. Per questo aveva bauli e cofanetti sempre pieni di carta da lettere di tutti i colori.

In questa prima parte dell'aneddoto la protagonista è presentata attraverso l'esaltazione delle sue doti fisiche e del suo talento letterario: ella non solo è bella e sofisticata ma, cosa ancor più importante nel contesto sociale del *beili*, è anche “abile nell'uso del pennello e della pietra da inchiostro” (*shi biyan* 事筆硯), nonché in grado di poetare. La sensibilità letteraria di Lingbin si traduce in una fame di poesia che la spinge a chiedere dediche in rima a tutti gli esaminandi e ai letterati che incontra. Durante la dinastia Tang, infatti, essere destinatarie di dediche in versi da parte di funzionari e letterati contribuiva ad accrescere la reputazione e la fama delle singole cortigiane. Per questo motivo, Lingbin cerca di accumularne il più possibile, richiedendole apertamente ai propri clienti, nella speranza di diventare la cortigiana più famosa del Quartiere Settentrionale. Per questo motivo ella ha “*bauli e cofanetti sempre pieni di carta da lettere di tutti i colori*” (*wucaijianchangmanxiangqie* 五彩箋常滿箱篋).

Secondo quanto narrato dall'autore del *Beili zhi*, oltre a bramare poesie altrui, Lingbin era anche in grado di comporre poesie personalmente. Purtroppo, attualmente non è dato sapere quante poesie questa cortigiana abbia scritto nel corso della sua vita e l'unica che resta di lei è quella riportata nel *Beili zhi*, che è stata poi in seguito inserita nel QTS.

L'aneddoto relativo a Yan Lingbin presente nell'opera di Sun Qi prosegue così:

後疾病且甚，值春暮景色晴和，命侍女扶坐於砌前，顧落花而長歎數四，因索筆題詩云：氣餘三五喘 [...]

In seguito [Yan Lingbin] si ammalò gravemente e, sul finire della primavera, quando il clima è dolce e mite, ordinò ad una serva di aiutarla a sedersi sui gradini dinanzi casa e, rimirando i fiori cadere, sospirò profondamente più e più volte. Allora cercò un pennello e scrisse una poesia che recitava: “Ormai non mi restano che pochi respiri, [...]”¹⁸⁹

¹⁸⁸ BLZ, 1048.

¹⁸⁹ Questa è la poesia che nel QTS è attribuita alla cortigiana con il titolo “*Prossima alla fine, invito clienti*” (*Lin zhong zhao ke* 臨終召客). QTS, 802.9028. Vedi pagina 105.

L'ispirazione poetica per questa quartina pentasillabica con rime nel secondo e nel quarto verso (*zhi* 枝, *qi* 期) è fornita all'autrice da un paesaggio ameno che ella, ormai in fin di vita, rimira mentre siede sul portico della propria casa. I fiori che cadono sul finire della primavera sono metafora di una gioventù che sfiorisce irreversibilmente e ricordano all'autrice l'ineluttabilità della propria condizione. Nel primo distico Yan Lingbin utilizza una delicata metafora tratta dal mondo della natura per descrivere la propria imminente dipartita: sul finire della primavera nel giardino della cortigiana non restano che pochi rami fioriti i quali, al pari della donna che presto esalerà l'ultimo respiro, sono destinati ad avvizzire in breve tempo. Paragonandosi a dei rami ormai quasi del tutto sfioriti, Yan Lingbin usa un'immagine canonica per informare i destinatari di questi versi della sua morte imminente e invitarli a bere con lei un'ultima volta.

In questa quartina pentasillabica l'autrice sfrutta al massimo la potenza espressiva dei numeri per rimarcare la brevità del tempo che le resta da vivere: le espressioni “*tre o cinque respiri*”, (*san wu duan* 三五喘), “*due o tre rami*” (*liang san zhi* 兩三枝) e “*una coppa di vino*” (*yi zun jiu* 一樽酒) sparse all'interno del testo poetico, trasmettono un senso di precarietà e transitorietà che coinvolge l'intera composizione. Interessante è anche il parallelismo creato nel distico conclusivo tra il “*dirsi addio*” (*huabie* 話別) e il tempo per “*ritrovarsi*” (*xiangyao* 相邀), un tempo che, però, viste le condizioni di salute della protagonista, non tornerà “*mai più in futuro*” (*wu houqi* 無後期).

Sul piano semantico questo componimento è un invito rivolto dalla cortigiana ai letterati della capitale a farle visita un'ultima volta prima della sua dipartita e, pertanto, non può essere considerato un atto creativo fine a sé stesso. Al contrario, esso è un mezzo di comunicazione privilegiato tra l'autrice e i suoi adorati letterati, che si sostituisce a forme comunicative in prosa, e al quale ella affida il compito di trasmettere il proprio invito. Secondo quanto riportato nel *Beili zhi*, tale invito fu diffuso tra i quartieri della capitale da un giovane messaggero:

因教小童曰：“為我持此出宣陽親仁已來，逢見新第郎君及舉人，即呈之云：曲中顏家娘子將來扶病奉候郎君。”因令其家設酒果以待。逡巡至者數人，遂張樂歡飲至暮，涕泗交下曰：“我不久矣，幸各制哀挽以送我。”初，其家必謂求賻送於諸客，甚喜。及聞其言，頗憐之。及卒，將瘞之日，得書數篇，其母拆視之，皆哀挽詞也，母怒擲之於街中曰：“此豈救我朝夕也。”

Ella istruì poi un ragazzino dicendogli: “Porta questa poesia nei distretti di Xuanyang e Qinren per me e se dovessi incontrare neolaureati o candidati agli esami imperiali riferisci loro questo

messaggio: 'La madama della famiglia Yan dei viottoli attenderà vossignoria nonostante la sua malattia.' Allora ordinò ai suoi familiari¹⁹⁰ di preparare frutta e vino per intrattenerli. Poco dopo giunsero numerosi uomini e tutti insieme suonarono e banchettarono allegramente fino al crepuscolo quando Lingbin, incapace a trattenere oltre le proprie lacrime, disse ai propri amici: "Il mio tempo è breve. Sarei felice se ciascuno di voi componesse un elogio funebre per accompagnarmi alla tomba." Inizialmente i suoi familiari credevano che ella avrebbe chiesto aiuti per il funerale ai diversi clienti e ne erano oltremodo felici. Ma udite queste parole, la disprezzarono molto. Alla sua morte, nel giorno preposto alla sepoltura, giunsero numerose lettere, ma quando la madre di Lingbin le aprì per le leggerle, notò che erano tutti elogi funebri. Allora, arrabbiata, li scagliò nel mezzo della strada urlando: "Come possono questi aiutarmi a sbarcare il lunario?!"

Mossa dalla passione per la poesia, anche in punto di morte Lingbin continua a chiedere poesie ai letterati che incontra, proprio come quando, ancora in salute, custodiva bauli pieni di carta da lettere colorata pronta per essere vergata dai poeti del tempo. Diversamente dalla tenutaria del bordello e dalle altre cortigiane del Quartiere Settentrionale, Lingbin non mostra alcun interesse per il denaro o per gli altri beni materiali. L'unica cosa che conta per lei sono le poesie, che investe di un valore pari a quello di denaro e preziosi, considerandole una vera e propria merce di scambio tra sé stessa e i suoi amati letterati. Da questo punto di vista, si può dunque affermare che tra Lingbin e i propri clienti fosse attivo un sistema di scambio di tipo non pecuniario, basato sul traffico di componimenti poetici e versi estemporanei. Come notato da Paul Rouzer, infatti:

*"the currency between them is not money but poems, and Lingbin hoards the paper they are written on, believing only these things to be precious"*¹⁹¹.

Diversamente dalla cortigiana, invece, la tenutaria del bordello è assolutamente priva di sensibilità poetica e riconosce come valuta solo il denaro sonante. Non a caso, una volta ricevuti gli elogi per la defunta cortigiana nel giorno della sua sepoltura, ella li getta via stizzita, disprezzandoli come cose inutili a sbarcare il lunario.

Ma una merce così preziosa nel contesto socio-culturale del *beili* fa presto a trovare un animo sensibile in grado di apprezzarla e salvarla dall'oblio. Infatti:

¹⁹⁰ Ovvero alle altre cortigiane che abitavano nella stessa casa di piacere, ivi inclusa la tenutaria del bordello.

¹⁹¹ Rouzer (2001), 270.

其鄰有喜羌竹劉駝駝，聰爽能為曲子詞，或云嘗私於令賓，因取哀詞數篇，教挽柩前同唱之，聲甚悲愴。是日瘞於青門外。或有措大逢之，他日召駝駝使唱，駝駝尚記其四章。

Nel vicinato vi era un certo Liu Tuotuo¹⁹², appassionato di flauto tibetano, intelligente, schietto e capace a comporre testi di canzoni. Di lui qualcuno diceva che in passato avesse avuto una relazione con Lingbin. Egli raccolse dalla strada numerosi elogi funebri e insegnò a cantarli in coro ai piagnoni¹⁹³ che precedevano il feretro con un suono oltremodo dolente. Quel giorno [Lingbin] fu sepolta fuori dal Porta Verde¹⁹⁴. Uno studente squattrinato che si era imbattuto nel corteo funebre, qualche giorno dopo chiese a Tuotuo di cantare gli elogi per lui. Tuotuo se ne ricordava ancora quattro.

Seguono i quattro lamenti funebri ricordati da Tuotuo che, nell'ordine, recitano:

I)

*Nei giorni andati la dea immortale cercavo,
D'improvviso un carro funebre dinanzi al suo portone.
La sua vita termina qui:
I disegni del Cielo, in fondo, son difficili da prevedere.
Un tempo i clienti arrivavano a frotte,
Ma chi viene ora a picchiare il suo vaso funebre?¹⁹⁵
E come potrò mai sopportare, sugli abiti e le maniche,
Impronte di vecchie tracce di mascara in dissolvenza.*

昨日尋仙子
輜車忽在門
人生須到此
天道竟難論
客至皆連袂
誰來為鼓盆
不堪襟袖上
猶印舊眉痕

II)

*Sul finir della primavera, incurante del vostro male, bevete.
Quella fu la più straziante delle sere.
I sogni svaniscono alle prime luci dell'alba,
I fiori nel vento non conoscono che pochi giorni di follia.
Una fenice solitaria si riflette nello specchio ormai sola¹⁹⁶,
E sola, una rondine, pigra, ritorna al suo nido tra le travi.
Come descrivere la vostra dolcezza?
Pieno d'amarezza, offro un calice di vino agli spiriti dei defunti.*

殘春扶病飲
此夕最堪傷
夢幻一朝畢
風花幾日狂
孤鸞徒照鏡
獨燕懶歸梁
厚意那能展
含酸奠一觴

¹⁹² Liu Tuotuo 劉駝駝, lett. "Il gobbo Liu".

¹⁹³ Al pari delle prefiche, che presso gli antichi romani venivano pagate per piangere e lamentarsi durante i funerali, anche i piagnoni erano cantanti di professione che precedevano il corteo funebre recitando strofe che celebravano le qualità del defunto.

¹⁹⁴ Ovvero fuori dalla porta orientale della capitale.

¹⁹⁵ *Gupen* 鼓盆: lett. "picchiare un vaso di terracotta". Si narra che Zhuangzi 庄子 (IV sec. a.C.), alla morte della moglie, si sedette per terra in disparte cantando e battendo il ritmo su una brocca d'argilla. Da allora questa espressione è usata per indicare chi compiangere la moglie defunta.

¹⁹⁶ L'espressione *luan jing* 鸞鏡 (lett. "specchio di fenice"), indica uno specchio da toilette. Questo era anche lo specchio della camera nuziale nel quale i novelli sposi si specchiavano insieme la sera delle nozze. Il fatto che la fenice in questo verso vi si specchi da sola indica la dipartita della sposa. Des Rotours (1968), 104.

III)

*Sentimenti irrefrenabili così duri da ricordare,
 Un immenso affetto è anche sofferenza.
 In groppa a stalloni tutti si affrettano per palesare i propri sentimenti,
 In frotte, sollevando in alto i calici in vostro onore.
 I fiori caduti un giorno torneranno a sbocciare,
 Ma una volta tramontata, la luna non sorgerà mai più.
 Parliamo piuttosto di ciò che sarà quando il tumulto sarà stato elevato,
 E su di esso l'erba sarà lussureggiante.*

浪意何堪念
 多情亦可悲
 駿奔皆露膽
 磨至盡齊眉
 花墜有開日
 月沉無出期
 寧言掩丘後
 宿草便離離

IV)

*E' successo tutto così in fretta,
 Splendido fiore di pesco al culmine della primavera.
 Il ricordo delle vostre mani sul cuore¹⁹⁷ ancora mi emoziona,
 Mi copro il volto, chi potrà mai imitarvi?
 Chi mi indicherà la strada per Daiyue¹⁹⁸?
 Quando la piena è passata, a cosa serve chiedere dov'è il guado?
 Prossima alla morte avreste dovuto prender marito,
 Song Yu è il vicino di ponente¹⁹⁹.*

奄忽那如此
 夭桃色正春
 捧心還動我
 掩面復何人
 岱岳誰為道
 逝川寧問津
 臨喪應有主
 宋玉在西鄰

Secondo quanto riportato nel *Beili zhi*:

自是盛傳於長安，挽者多唱之。或詢駝駝曰：“宋玉在西，莫是你否？”駝駝晒曰：“大有宋玉在。”諸子皆知私於樂工，及鄰里之人，極以為耻，遞相掩覆。絳真因與諸子爭全相謔，失言云：“莫倚居突肆。”既而甚有恨色。後有與絳真及諸子昵熟者，勤問之，終不言也。

Da allora questi canti si diffusero in tutta Chang'an e i piagnoni li cantavano spesso. Qualcuno chiese a Tuotuo: "Il 'Song Yu che viveva a ponente' si riferisce a voi, vero?" Egli, sogghignando, rispose: "Di Song Yu ve ne sono a bizzeffe!" In molti sapevano che Lingbin aveva una relazione con un musicista ma la gente del vicinato la trovava una cosa vergognosa e pertanto la teneva ben nascosta. Un giorno [una cortigiana di nome] Jiangzhen si trovava ad un banchetto con alcuni

¹⁹⁷ Secondo quanto riportato nel *Zhuangzi*, Xi Shi 西施 (V sec. a.C.), una delle quattro bellezze della Cina classica, era solita aggrattare le ciglia stringendo le mani sul petto. Nel vicinato vi era una fanciulla non troppo avvenente che trovava questo gesto estremamente bello. Per questo, lo imitava spesso ma ciò la rendeva ancora meno affascinante, al punto che le persone la evitavano deliberatamente. In seguito questa espressione è stata usata per indicare, in generale, una "pessima imitazione".

¹⁹⁸ *Daiyue* 岱岳, altro nome del monte Tai 泰山, uno dei cinque monti sacri della Cina dove, secondo la tradizione, ascendono le anime dei defunti.

¹⁹⁹ L'espressione "Vicino di ponente" (*xi ling* 西鄰) è una citazione tratta dalla poesia "Il maestro Dengtu ama la lascivia" (*Deng tuzi hao se fu* 登徒子好色賦) di Song Yu, solitamente usata per riferirsi alle donne di facili costumi.

galantuomini che si prendevano in giro gli uni con gli altri e si fece scappare una battuta infelice: "Considerato chi avete in casa non dovrete essere così accondiscendenti!" Ma ella si pentì subito di quanto proferito. In seguito, se qualcuno familiare con Jiangzhen o uno dei galantuomini presenti a quel banchetto chiedeva di questa battuta, nessuno osava rispondere.

Come nella "Storia di madama Liu", e in generale nelle storie narrate nel *Beili zhi*, anche in questo caso la prima parte dell'aneddoto è tutta incentrata sulla figura della cortigiana, mentre nella seconda l'attenzione dell'autore si sposta su soggetti di sesso maschile. La letteratura recente sul *Beili zhi* ritiene infatti che, diversamente da quanto si possa pensare, i veri protagonisti dell'opera di Sun Qi siano i letterati e i candidati agli esami imperiali che frequentavano il Quartiere Settentrionale e non le professioniste che ivi operavano. Un'analisi accurata del testo e delle sue strategie comunicative rivela, infatti, come le cortigiane presentate da Sun Qi siano sempre funzionali ad uno scopo ben preciso dell'autore e come le loro vicende, sia personali che professionali, siano da questi sfruttate solo per mettere in risalto le figure di sesso maschile che popolano l'opera²⁰⁰. Di conseguenza, anche in questo caso, il ruolo giocato da Yan Lingbin all'interno di questo aneddoto è alquanto marginale e funzionale solo all'esaltazione delle doti del musicista Liu Tuotuo che, altrimenti, rimarrebbe nell'ombra. Si noti tuttavia che in questo aneddoto, più che il talento di Tuotuo nel comporre personalmente poesie, Sun Qi intende mettere in risalto la sua capacità di ricordare componimenti altrui e di insegnarli ai piagnoni. Riuscire a memorizzare perfettamente un testo in poco tempo era una qualità estremamente apprezzata durante il periodo Tang quando:

*"the ability to memorize was highly valued. Fittingly for this period, there is an increased emphasis on public performance and gaining fame from one's abilities."*²⁰¹

E così il musicista Tuotuo diventa un personaggio positivo e degno di nota perché salva dall'oblio per ben tre volte i componimenti dedicati a Lingbin dai letterati presenti nella capitale. Egli, infatti, dapprima raccoglie fisicamente gli elogi funebri dalla strada dove erano stati gettati dalla matrigna di Lingbin, salvandoli in quanto oggetti materiali. Successivamente egli li insegna ai piagnoni permettendone così la diffusione in tutta la capitale. Infine, grazie alla propria capacità mnemonica e allo stimolo fornito da uno "studente squattrinato" (*cuoda* 措大) incontrato per caso lungo la strada, Tuotuo fa sì che tali componimenti vengano tramandati e, così sottratti all'incuria del tempo e alle ire della matrigna, si diffondano in tutta

²⁰⁰ Rouzer (2001), 260.

²⁰¹ Nugent (2010), 84.

la città. Tuttavia, prima di essere fermati su carta e inclusi nel *Beili zhi*, tali composizioni devono essere sottratte anche all'oralità e:

*“before they can become truly memorable, they must be recognized, appreciated and communicated: and only a literatus can do that.”*²⁰²

Con buona probabilità, infatti, è proprio grazie all'intermediazione dello studente squattrinato che tali componimenti sono giunti nelle mani di Sun Qi e consegnati alla storia per il tramite del *Beili zhi*.

2.1.2 ——— *Il desiderio di riscatto: Wang Funiang 王福娘*

非同覆水應收得
只問仙郎有意無²⁰³

*Diversamente dall'acqua versata, io posso ancora esser raccolta,
Vi chiedo solo, messere, se ne avete l'intenzione, oppure no.*

— Wang Funiang —

Il nome di Wang Funiang 王福娘 compare nel rotolo n. 802 del QTS, nel quale si legge:

王福娘，字宜之，解梁人，北里前曲妓也。²⁰⁴

Wang Funiang, nome di cortesia Yizhi, originaria di Jieliang, cortigiana del viottolo frontale del Quartiere Settentrionale.

In detto rotolo, a questa cortigiana sono attribuite tre poesie, intitolate rispettivamente “*Vergata dopo le poesie di Sun Qi*” (*Ti Sun Qi shi hou* 題孫榮詩後), “*Poesia presentata per interrogare [Sun] Qi*” (*Wen Qi shang shi* 問榮上詩) e “*Poesia per ringraziare [Sun] Qi*” (*Xie Qi shi* 謝榮詩). Come si evince da questi titoli, la vicenda di Wang Funiang si intreccia con quella di Sun Qi, autore del *Beili zhi* e, forse per questo, è la più dettagliata di tutte quelle che hanno come protagonista una cortigiana del Quartiere Settentrionale di Chang’an. Per questo motivo, essa fornisce un interessante punto di vista sulle dinamiche sociali del Quartiere Settentrionale e, in generale, sui sentimenti e le aspettative delle cortigiane che ivi abitavano. Tuttavia, come nel caso di Yan Lingbin, le notizie sul conto di Wang Funiang riportate nel

²⁰² Rouzer (2001), 273.

²⁰³ “*Poesia presentata per interrogare [Sun] Qi*” (*Wen Qi shang shi* 問榮上詩). QTS, 802.9026.

²⁰⁴ *Ibid.*

QTS sono parziali e, pertanto, anche in questo caso, si è scelto di integrarle attingendo direttamente dal *Beili zhi*.

Secondo quanto narrato nel *Beili zhi*, Wang Funiang viveva all'interno della casa fiorita gestita da una certa Wang Tuan'er 王團兒:

王團兒前曲自西第一家也。【昨車駕反正朝官多居此】。已為假母。有女數人，長曰小潤字子美。少時頗籍籍者。[...] 次曰福娘，字宜之，甚明白，豐約合度，談論風雅，且有體裁。故天官崔知之侍郎嘗於筵上與詩曰（名澹贈詩方在內庭）：²⁰⁵

La casa di Wang Tuan'er era la prima del viottolo frontale partendo da ponente. (In passato, quando l'imperatore fece ritorno alla capitale²⁰⁶, molti funzionari di corte vissero qui). Già madre adottiva, ella aveva numerose figlie. La maggiore si chiamava Xiaorui, nome di cortesia Zimei. In gioventù era stata una cortigiana molto rinomata. [...] La successiva si chiamava Funiang, nome di cortesia Yizhi. Estremamente intelligente, avvenente, proporzionata e dalla dialettica raffinata, ella era inoltre dotata di talento letterario. Per questo motivo il vicedirettore²⁰⁷ del Ministero del Personale²⁰⁸ Cui Zhizhi, steso sulla sua stuoia di bambù, le aveva dedicato una poesia che recitava (chiamato Dan, [Cui Zhizhi] era in servizio presso la Corte Interna quando le donò la poesia):

<i>Non mi sorprende che questa pura brezza porti con sé una rara fragranza,</i>	怪得清風送異香
<i>Aggraziata ed elegante immortale, fluttua il vostro abito arcobaleno.</i>	娉婷仙子曳霓裳
<i>Mi confondete per colui che rubò le pesche dell'immortalità,</i>	惟應錯認偷桃客
<i>Al pari di Manqing che un tempo fu nominato Vicedirettore degli Han.</i>	曼倩曾為漢侍郎

【時為內庭吏部侍郎】

(Al tempo egli era Vicedirettore del Ministero del Personale.)

In base alla descrizione fatta da Sun Qi in questa prima parte della narrazione, Funiang era una cortigiana particolarmente apprezzata nel Quartiere Settentrionale, non solo perché era bella e “proporzionata” (*hedu* 合度) secondo i canoni di bellezza dell'epoca, ma soprattutto perché era “dotata di talento letterario” (*tikai* 體裁), ovvero della dote più apprezzata nelle cortigiane attive nel contesto socio-culturale del *beili*. Di conseguenza, ella rispondeva perfettamente al gusto estetico degli uomini del suo tempo e, per questo, numerosi ammiratori

²⁰⁵ BLZ, 1410.

²⁰⁶ L'imperatore Xizong 僖宗 lasciò la capitale a seguito della rivolta Huang Chao l'8 gennaio dell'anno 881 e vi rientrò solo il 31 marzo 885. Des Rotours (1968), 119.

²⁰⁷ *Shilang* 侍郎: “Vice Director, 2nd executive post in the Secretariat (*zhongshu sheng*) and in the Chancellery (*menxia sheng*), in each case ranking after a Director. In Tang and Song, included among the officials serving as Grand Councilors (*caixiang*).” Hucker (1985), 427

²⁰⁸ *Tianguan* 天官: “From 684 to 705, the official designation for the Ministry of Personnel.” *Ibid.*, 509.

in più occasioni le dedicarono poesie. Tra questi vi fu un certo Cui Dan 崔澹 (IX sec., nome di cortesia Zhizhi 知之) che, come si apprende dai versi riportati da Sun Qi in questa prima parte dell'aneddoto, ne elogiò la grazia e la bellezza paragonandola ad un albero di pesche di cui avrebbe voluto rubare i frutti. La quartina scritta da questo funzionario per Wang Funiang risulta particolarmente interessante per il collegamento, apparentemente fuori luogo in una poesia dedicata ad una cortigiana, che l'autore fa tra sé stesso e Manqing 曼倩, nome di cortesia di Dongfang Shuo 東方朔 (160-93 a.C.) nel distico conclusivo. Una leggenda narra che Manqing avesse rubato tre pesche dell'immortalità alla Regina Madre dell'Occidente (Xi Wang Mu 西王母) ottenendo così la carica di Vicedirettore alla corte degli Han, la stessa ricoperta dall'autore di questi versi²⁰⁹. Ecco dunque che, una volta decodificato, questo collegamento si presenta chiaro dinanzi agli occhi del lettore: esso è tutt'altro che casuale e serve a Cui Dan per uno scopo ben preciso, ovvero rimarcare la propria posizione all'interno della burocrazia imperiale dinanzi a quanti avrebbero letto, o più probabilmente ascoltato, questa poesia. Perfettamente conscio della pratica in uso tra le cortigiane di declamare i versi ricevuti in dono nel corso di banchetti sia ufficiali che privati, Cui Dan confida nel fatto che Funiang gli possa fare pubblicità nei salotti dell'alta società recitando i versi che egli le ha dedicato. Come notato da Yao Ping, infatti:

*“poetry correspondence with courtesans, or having their poems recited by courtesans on various occasions, provided examination candidates opportunities to build their literary reputation. Once in office, associating with courtesans further enhanced the new elite's identity as a wealthy and influential group that came to power through literary ability”.*²¹⁰

Dopo aver presentato le donne di casa Wang e tessuto le lodi di Funiang prendendo in prestito la voce di Cui Dan, Sun Qi si inserisce in prima persona nel racconto e, abbandonato il ruolo di semplice narratore, assume quello di protagonista e testimone degli eventi che seguono:

[...]予在京師，與群從少年習業，或倦悶時，同詣此處，與二福環坐，清談雅飲，尤見風態。予嘗贈宜之詩曰：

[...] *Nel periodo in cui mi trovavo nella capitale con un gruppo di altri giovani per preparare gli esami imperiali, talvolta, sentendoci stanchi e annoiati, visitavamo insieme questi luoghi e con le*

²⁰⁹ Des Rotours (1968), 125.

²¹⁰ Yao Ping (2002), 41.

*due Fu*²¹¹ sedevamo in cerchio, chiacchierando e bevendo. Ebbi così il privilegio di osservare il loro carattere e il loro comportamento. Un giorno donai una poesia a Yizhi che recitava:

<i>In abiti da immortale color smeraldo, pelle di giada scarlatta,</i>	彩翠仙衣紅玉膚
<i>Agile ed elegante, agli albori dell'adolescenza.</i>	輕盈年在破瓜初
<i>Con la rosea coppa, inebriata, ci invitate a bere come fossimo messer Liu,</i>	霞盃醉勸劉郎飲
<i>Mentre, pigra, invitate la nutrice a pettinarvi le crocchie di nuvola.</i>	雲髻慵邀阿母梳
<i>Non temete che il gelo si insinui sotto la vostra cintola incastonata,</i>	不怕寒侵緣帶寶
<i>Paventate solo che il vento sollevi il vostro bel bavero.</i>	每憂風舉情持裾
<i>A torto immaginiamo di vedere Xi [Shi]²¹² nell'acconciatura del mattino:</i>	謾圖西子晨粧樣
<i>Xi Shi in verità non fu mai cotanto venusta!</i>	西子元來未得如

Come Cui Dan poco prima, anche Sun Qi dedica dei versi a Funiang nei quali ne canta la delicata bellezza. Nel distico conclusivo egli sostiene addirittura che ella sia più affascinante di Xi Shi 西施, considerata da sempre una delle donne più belle dell'intera storia cinese insieme a Wang Zhaojun 王昭君, Diaochan 貂蟬 e Yang Guifei 楊貴妃. Il rapporto tra Funiang e Sun Qi è presentato fin da subito come speciale. Infatti egli informa i propri lettori che:

得詩甚多，頗以此詩為稱愜，持詩於牕左紅牆請予題之，及題畢，以未滿壁請更作一兩篇，且見戒無艷。予因題三絕句如其自述。

Sebbene avesse ricevuto tantissime poesie, ella lodò e apprezzò molto questo mio componimento e, tenendolo contro la parete rossa alla sinistra della sua finestra, mi chiese di ricopiarlo lì. Quando ebbi finito, mi chiese di scrivere un altro paio di componimenti sulla parte della parete ancora vuota, cercando di evitare parole sgraziate. Così scrissi tre quartine come se fosse lei stessa a dettarle.

Seguono le tre poesie scritte da Sun Qi “*in voce*” (*ru qi zi shu* 如其自述) di Wang Funiang, che recitano:

²¹¹ L'espressione “*le due Fu*” (*er Fu* 二福) fa riferimento a Funiang e a Xiaofu 小福. Quest'ultima era un'altra cortigiana di casa Wang. Di lei, in questo stesso aneddoto, Sun Qi dice: “*Xiaofu, nome di cortesia Nengzhi. Sebbene mancasse di bellezza, ella era comunque estremamente sagace.*” (*Xiao fu, zi Nengzhi, zui fa fengzi, yi shen huixia* 小福，字能之，雖乏風姿，亦甚慧黠。)

²¹² Nella poesia è chiamata Xizi 西子. Per informazioni su questo personaggio si rimanda alla nota n. 197.

I)

Passeggiando su e giù tra la parete e la finestra, svariati giorni ho consumato, 移壁回牕費幾朝
Infilo un dito nel batacchio e sgattaiolo fuori dalla mia camera d'orchidea. 指環偷解薄蘭椒
Senza posa gioco a Sfida la Paglia²¹³, perdendo con una vicina, 無端鬪草輸鄰女
Che per di più stringe tra le dita il mio pendente di giada. 更被拈將玉步搖

II)

Al gelo, rossi abiti ricamati donati alla delicata fanciulla, 寒繡紅衣餉阿嬌
E un incensiere dal ferino semblante, nuovo e rotondo, brucia senza posa. 新團香獸不禁燒
Vicina d'oriente²¹⁴, lanci la moda di gonne ampie in vita, 東鄰起樣裙腰闊
Ricamate con dorati fili sparsi un po' qua e un po' là. 刺蹙黃金線幾條

III)

Provo d'offrirvi, mio caro, parole scherzose e rozze, 試共卿卿戲語麤
Ma nella sala dipinta c'è un andirivieni di servette chiassose. 畫堂連遣侍兒呼
La mia pelle gelata non sopporta il grattaschiena dorato²¹⁵. 寒肌不奈金如意
Impiastro di lontra bianca, messere, ne avete oppure no?²¹⁶ 白獺為膏郎有無

In questa parte della narrazione, Sun Qi riprende la tradizione tipica del medioevo cinese di scrivere poesie in voce di donna e, in linea con i canoni poetici imposti dalla tradizione per questo tipo di composizione, utilizza lo stereotipo della donna negletta, sola e rinchiusa negli appartamenti femminili, tanto amata dai lettori della sua epoca. Nella prima quartina la protagonista è sola e annoiata nella sua “camera d'orchidea” (*lanjiao* 蘭椒)²¹⁷ nella quale cammina su e giù nervosa. Per distrarsi non le resta che uscire di nascosto e giocare con una vicina, probabilmente un'altra cortigiana del quartiere. Non deve essere la prima volta che le due donne ammazzano insieme il tempo dilettrandosi con giochi tradizionali visto che, nella chiusa della poesia, la vicina stringe tra le mani un “pendente di giada” (*yu buyao* 玉步搖) una volta appartenuto a Funiang e vinto, probabilmente, in una di queste sfide goliardiche.

²¹³ Anche *dou baicao* 鬪百草, gioco tradizionale cinese che si praticava in occasione della Festa delle Barche Drago (*Duanwu jie* 端午節).

²¹⁴ Citazione letteraria tratta dalla poesia di Song Yu “*Il maestro Dengtu ama la lascivia*”, usata in genere per riferirsi ad una donna di straordinaria bellezza. Vedi nota n. 199.

²¹⁵ *Ruyi* 如意, oggetto di buon auspicio a forma di “S” generalmente d'oro, di giada, di bambù o di osso, usato nell'antica Cina come grattaschiena.

²¹⁶ L'impastro di lontra era usato nell'antica Cina come rimedio per graffi e cicatrici. Des Rotours (1968), 131.

²¹⁷ *Jiao* 椒: (lett. “pepe”): a quanto pare il pepe era usato nei rivestimenti delle pareti delle stanze delle imperatrici. Pertanto questo lemma è usato da Sun Qi per indicare le camere femminili. Di riflesso, *lanjiao* 蘭椒 è qui reso come “camere profumate d'orchidee”. Des Rotours (1968), 129.

La figura della vicina ricorre anche nella seconda quartina scritta da Sun Qi dove, ancora una volta, è l'unica presenza umana a riempire la vita della protagonista che, altrimenti, sarebbe circondata solo da oggetti inanimati quali abiti e bruciapfumi. Nella terza e ultima quartina Sun Qi si riallaccia ad un aneddoto contenuto nello *Youyang zazu* 酉陽雜俎 (*Tavola di scritti diversi del Monte Youyang*) compilato da Duan Chengshi 段成式 (803-863), nel quale si racconta di un principe che ferì involontariamente la moglie con un grattaschiena (*ruyi* 如意). Come cura, alla donna fu prescritto un rimedio molto costoso a base di lontra bianca, pezzetti di giada e polvere d'ambra. Purtroppo nella preparazione dell'impiastrò fu messa una quantità eccessiva di ambra e la ferita non si rimarginò completamente, lasciando un segno rosso sul viso della giovane donna. Tutte le dame della corte trovavano quel segno estremamente affascinante e per questo iniziarono a dipingersene uno simile sul viso con del cinabro nella speranza di ottenere, così, il favore del principe²¹⁸. Sun Qi cita questo aneddoto nella sua poesia probabilmente per sottolineare come Funiang non sopporti la propria condizione di cortigiana, dolorosa per lei quasi quanto la ferita inferta dal grattaschiena nell'aneddoto narrato da Duan Chengshi. Nella chiusa, la protagonista di questa quartina, ovvero Funiang, spera che il suo amato, al quale si rivolge in prima persona, trovi un modo per salvarla da tale condizione al pari del principe che cercò di salvare il viso della moglie con del costoso impiastrò di lontra.

Su richiesta esplicita di Funiang, Sun Qi trascrive queste tre quartine sulla “*parete rossa accanto alla sua finestra*” (*yu chuang zuo hong qiang* 於牕左紅牆), ovvero su uno spazio pubblico esposto allo sguardo dei numerosi avventori che possono avere, così, accesso a tali opere, le quali passano dalla sfera privata a quella pubblica:

“posting poems where any passer-by could read them was akin to publication in an age before there was a true publishing industry.”²¹⁹

In epoca Tang, “*vergare poesie sui muri*” (*ti bi* 題壁) era una pratica estremamente diffusa e una convenzione sociale universalmente riconosciuta in un periodo in cui la poesia fungeva fondamentalmente come mezzo di comunicazione privilegiata tra i membri della nuova *élite*. Come sottolineato da Christopher Nugent:

“the significant number of titles that describe writing a poem on a friend's or acquaintance's wall strongly implies that the practice was a common component of social etiquette. [...] A poem

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Nugent (2010), 210.

*inscribed in the home of a friend or patron was a physical presence that, unlike a chanted poem, would endure long after the moment of inscription had passed. It would serve as a memento of an occasion for the friend as well as enduring proof of a connection to the poet to display to others.*²²⁰

L'iscrizione poetica di Sun Qi, dunque, rende la rossa parete una sorta di cartellone pubblicitario per le sue opere, che riescono in questo modo a raggiungere un vasto pubblico. Allo stesso tempo tale iscrizione reca beneficio anche e soprattutto a Wang Funiang. Come emerso dall'analisi del caso di Yan Lingbin, infatti, in epoca Tang la fama di una cortigiana era costruita in buona parte dalle poesie che ciascuna riceveva in dono dai letterati del tempo. Chiedendo esplicitamente a Sun Qi di rendere pubbliche le poesie che le ha dedicato iscrivendole sulla "parete rossa accanto alla sua finestra", Funiang cerca di farsi pubblicità nel Quartiere Settentrionale nella speranza di accrescere la propria fama e trovare un uomo che la riscatti, portandola via con sé. Da questo punto di vista, i versi di Sun Qi dedicati alla cortigiana e iscritti sulla parete accanto alla sua finestra possono essere considerati:

*"an advertisement for Yizhi – not only describing her beauty but bearing witness that she has the sensitivity to appreciate poetry from a talented scholar"*²²¹.

Per rafforzare ancora di più la propria posizione agli occhi degli avventori del Quartiere Settentrionale ed accrescere la potenza di quell'annuncio pubblicitario, Funiang scrive di proprio pugno una poesia su quella stessa parete, dimostrando così di essere anch'ella in grado di poetare:

尚校數行未滿，翼日詣之，忽見自札後宜之題詩曰：

[Sul muro] vi era ancora spazio per qualche verso e, quando l'indomani andai a farle visita, notai improvvisamente che Yizhi aveva scritto un'altra poesia sotto a quelle scritte da me personalmente:

Caparbio, offrite componimenti per incoraggiare gli altri:

A declamarli si nota la freschezza di ogni parola.

Sebbene non siano all'altezza delle rapsodie di Xiangru,

Son comunque degni di un paio d'once d'oro o poco più.

苦把文章邀勸人

吟看好箇語言新

雖然不及相如賦

也直黃金一二斤

Più che per la qualità letteraria, questa quartina eptasillabica, che nel QTS compare con il titolo "*Vergata dopo le poesie di Sun Qi*", è interessante perché è espressione diretta e, all'apparenza, non mediata dei sentimenti di un'abitante del Quartiere Settentrionale. Essa

²²⁰ *Ibid.*, 212.

²²¹ Rouzer (2001), 277.

rappresenta un atto fisico attraverso il quale Funiang si appropria di uno spazio apparentemente non destinato a lei o alle persone del suo sesso. A quell'epoca un simile atto doveva essere parecchio inconsueto per una donna visto che Sun Qi, l'indomani, è sorpreso dal trovare riempita quella porzione di muro che era certo rimanesse vuota in assenza di un proprio intervento. Contro ogni aspettativa, invece, Funiang si è impossessata di quello spazio e lo ha segnato con la propria voce, una voce reale e personalissima, in contrasto con la voce imitata da Sun Qi nelle quartine precedenti. Per mezzo della scrittura, Funiang si riappropria di sé stessa, del proprio corpo e della propria voce e, attraverso la poesia, esprime sarcasticamente un giudizio sui quei versi che l'amico Sun Qi ha scritto "*come se fosse stata lei stessa a dettarli*" (*ru qi zi shu*). Secondo l'opinione di Funiang, tali versi di certo non sono belli come le rapsodie di Sima Xiangru ma tutto sommato "*son comunque degni di un paio d'onze d'oro*" (*ye zhi huangjin yi er jin* 也直黄金一二斤). La narrazione della vicenda di Funiang presente nel *Beilizhi* prosegue facendosi, via via, sempre più intima e rivelando poco a poco i sentimenti della cortigiana:

宜之每宴洽之際，常慘然悲鬱，如不勝任，合坐為之改容，久而不已。靜詢之，答曰：“此蹤跡安可迷而不返耶。又何計以返？每思之，不能不悲也。”遂嗚咽久之。他日忽以紅箋授予，泣且拜，視之，詩曰：

Ogni volta che Yizhi partecipava ad un banchetto era sempre triste e malinconica, come se non sopportasse il proprio ruolo, e tutti coloro che sedevano con lei cambiavano per questo espressione. Ciò andò avanti a lungo senza che vi fossero miglioramenti. [Allora], con calma, la interrogai ed ella mi disse: “Questo è il mio vestigio, come potrei non dolermene? E poi, ci sarà mai un modo per mutare le mie sorti? Ogni volta che penso a tutto questo, non posso non essere in pena.” Dunque, singhiozzò a lungo. Un altro giorno, improvvisamente, mi donò un foglio di carta rossa e, tra le lacrime, mi fece un inchino. Gli diedi un’occhiata: era una poesia che recitava:

<i>Giorno dopo giorno mi dolgo del futuro incerto,</i>	日日悲傷未有圖
<i>E non ho voglia di rivelare i miei intimi pensieri a chicchessia.</i>	懶將心事話凡夫
<i>Diversamente dall’acqua versata, io posso ancora esser raccolta²²²,</i>	非同覆水應收得
<i>Vi chiedo solo, messere, se ne avete l’intenzione oppure no.</i>	只問仙郎有意無

²²² Questo verso si riferisce alla storia del ministro Jiang Ziya 姜子牙 (XII sec. a.C.) dei Zhou 周 e di sua moglie che, ritenendo il ministro troppo povero, lo abbandonò. In seguito, quando questi ottenne onori e meriti, ella chiese di poter ritornare con lui. Allora Ziya versò in terra dell'acqua da una brocca e chiese alla donna di raccogliarla: solo se fosse riuscita in questo compito, egli l'avrebbe perdonata. Ma ciò risultò ovviamente impossibile e la donna riuscì a raccogliere solo del fango. Secondo Des Rotours, con questa citazione Funiang vuole sottolineare come, non essendo mai stata sposata, nulla si oppone alla sua unione con Sun Qi. Des Rotours (1968), 133. Secondo Levy, invece, ella vuole rimarcare la sincerità dei propri sentimenti per il letterato: "*she may have used this figure of speech to show that she wished to marry Sun Qi because she loved him and not because he was in affluent circumstances.*" Levy (1963), 121.

A questa dichiarazione di Wang Funiang, segue la reazione di Sun Qi:

余因謝之曰：“甚知幽旨，但非舉子所宜，何如”。又泣曰：“某幸未係教坊籍，君子倘有意，一二百金之費爾”。未及答，因授予筆，請和其詩。予題其箋後曰：

Io per ringraziarla del poema le dissi: “Capisco perfettamente il senso delle vostre parole, ma ciò non si addice ad un candidato agli esami imperiali. Cosa possiamo fare?” Ella, piangendo ancora, disse: “Io per fortuna non sono più iscritta nel Registro delle Musicanti, se ne avete l'intenzione basterà pagare cento o duecento pezzi d'oro, tutto qui.” Non feci in tempo a ribattere che ella mi diede un pennello pregandomi di rispondere in versi alla sua poesia. E così feci, a tergo della sua carta da lettere rossa:

Leggiadra fanciulla, come potete avere disegni futuri?

韶妙如何有遠圖

Non posso esservi d'aiuto, credetemi. Non sono l'uomo giusto.

未能相為信非夫

Per quanto il loto cresciuto nel fango sia immacolato,

泥中蓮子雖無染

Non credo possa esser spostato in un giardino di famiglia.

移入家園未得無

覽之，因泣不復言，自是情意頓薄。

Dopo averla letta, [Funiang], rotta dal pianto, non proferì parola, ma da allora l'affetto che provavamo l'uno per l'altra, d'improvviso, si raffreddò.

In questo lungo passaggio, in cui si alternano prosa e poesia, vengono rivelati i veri sentimenti di Funiang. Nella quartina dedicata a Sun Qi, ella dichiara di detestare la propria condizione e, consapevole di non aver nessuna via d'uscita, soffre senza posa per un futuro privo di progetti. In una simile condizione ella vede nell'amico letterato l'unica possibilità per affrancarsi dalla vita da cortigiana e, mossa da una flebile speranza, gli rivela i propri sentimenti. Anche in questo passaggio, la comunicazione tra la cortigiana e il letterato si esplica attraverso la poesia: Funiang rivolge la sua supplica a Sun Qi attraverso una quartina e richiede espressamente da lui una risposta in versi e non in prosa. Questa scelta dimostra come durante la dinastia Tang, nel rapporto cortigiana-letterato, la poesia non fosse solo uno sfogo personale o il frutto di un'ispirazione momentanea individuale. Al contrario, essa era un vero e proprio mezzo di comunicazione tra i due sessi, sancito dalla società del tempo e dalle consuetudini del *demimonde*.

Purtroppo le aspettative della giovane cortigiana sono presto deluse da Sun Qi, il quale non ha alcuna intenzione di riscattarla e nei suoi versi usa il proprio *status* di letterato come giustificazione per questo rifiuto. Per comunicarle la propria decisione, Sun Qi utilizza una delicata metafora tratta dal mondo della natura, ovvero quella del fiore di loto, bianco,

candido, ma le cui radici crescono nel fango: sebbene Funiang non sia iscritta, a suo dire, nel Registro delle Musicanti e sia dunque all'apparenza “*immacolata*” (*wu ran* 無染), ella resta comunque un'abitante del *beili* e per questo le sue radici, che affondano nel fango di un quartiere a luci rosse, non possono essere trapiantate in un rispettabile “*giardino di famiglia*” (*jia yuan* 家園). Durante la dinastia Tang, infatti, nonostante i letterati frequentassero assiduamente le case di piacere, difficilmente decidevano di riscattarne le cortigiane per farne le proprie concubine perché questa era considerata “*a risky social move to make*”²²³.

Secondo quanto narrato nel *Beili zhi*, a seguito di questo rifiuto, la relazione tra Sun Qi e Funiang si interruppe. Il racconto prosegue, però, con la descrizione degli eventi che seguirono tale distacco:

其夏，予東之洛，或醪飲於家，酒酣，數相囑曰：“此歡不知可繼否？”因泣下。洎冬初還京，果為豪者主之，不復可見。【曲中諸子，多為富豪輩日輸一緡於母，謂之買斷。但未免官使，不復祇接於客。】至春上巳日，因與親知禊，於曲水，聞鄰棚絲竹，因而視之，西座一紫衣，東座一縑麻，北座者徧麻衣，對米孟為糾，其南二妓，乃宜之與母也。因於棚後候其女傭以詢之。曰：“宣陽綵纈舖張言為街使郎官置宴，張即宜之所主也。”時街使令坤為敬瑄，二縑蓋在外艱耳。及下棚，復見女傭。曰：“來日可到曲中否？”詰旦詣其里，見能之在門，因邀下馬。予辭以他事，立乘與語。能之團紅巾擲予曰：“宜之詩也。”舒而題詩曰：[...] *Quell'estate io partii verso levante [in direzione di] Luoyang, e certuni diedero un banchetto in casa propria. Inebriato dal vino, mi chiesi ripetutamente: "Poteva cotanta felicità durare per sempre?" E, per questo, piansi. Solo all'inizio dell'inverno feci ritorno alla capitale e, come immaginavo, un uomo benestante aveva preso possesso di Funiang e non mi era permesso più rivederla. (Per molte delle donne dei Viottoli, uomini ricchi e potenti pagavano giornalmente una stringa [di mille monete di rame] alla madre adottiva. Questa pratica era detta "Monopolio d'acquisto". Tuttavia, sebbene non potessero rifiutare funzionari e alti ufficiali, queste [cortigiane] non potevano più servire o ricevere altri clienti). Nel terzo giorno del terzo mese presi parte con degli amici alla Cerimonia di Purificazione sul Fiume Tortuoso e, udito il suono di strumenti a corda e a fiato provenire da una tenda vicina, andai a dare un'occhiata: a ponente sedeva un uomo in abito color porpora, a levante uno in un abito di iuta mentre quello seduto a nord era completamente vestito a lutto con abiti di canapa. Di fronte a loro vi erano allineate delle ciotole di riso e a sud vi erano due cortigiane: Yizhi e sua madre. Allora attesi la serva sul retro della tenda per chiedere di lei. Ella mi disse: "Zhang Yan del negozio di sete colorate del quartiere di Xuanyang²²⁴ ha organizzato questo banchetto per l'Ispettore Stradale²²⁵. Messer Zhang è il patrono di Yizhi". A quel tempo la moglie dell'Ispettore*

²²³ Rouzer (2001), 279.

²²⁴ Il quartiere Xuanyang 宣陽 era esattamente a sud del Quartiere Settentrionale.

²²⁵ *Jieshi langguan* 街使郎官: lett. “direttore [dell'Ufficio] per il controllo delle strade”.

delle Strade era Jingxuan, e i due uomini in abiti di iuta erano lì a celebrarne il lutto²²⁶. Quando lasciai la tenda, rividi la serva la quale mi disse: “Potete venire domani al Viottolo?” Così l’indomani feci visita al loro quartiere e trovai Nengzhi²²⁷ sulla porta che mi invitò a smontare da cavallo. Io rifiutai con il pretesto di avere altre faccende da sbrigare e rimasi a chiacchierare con lei dalla sella. Nengzhi arrotolò un fazzoletto rosso e me lo lanciò dicendo: “È una poesia di Yizhi”. Lo svolsi e la poesia ivi scritta recitava:

<i>In una vecchia rapsodia l'affetto, il desiderio di affidarmi a voi</i>	久賦恩情欲託身
<i>E i miei sentimenti più e più volte vi rivelai.</i>	已將心事再三陳
<i>Il loto immerso nel fango è stato trapiantato ormai,</i>	泥蓮既沒移栽分
<i>Oggi che ci separamo, vi prego, non odiateci.</i>	今日分離莫恨人

予覽之，悵然馳回，且不復及其門。每念是人之慧性，可喜也。

Dopo averla letta, sconcolato, mi allontanai al galoppo e alla sua porta più non feci ritorno. Ogni volta che ricordo l'animo intelligente di questa persona mi rallegro.

In questa parte dell’aneddoto emerge come Sun Qi, nonostante avesse rifiutato Funiang, continuò a pensare con tenerezza al tempo trascorso con lei, rammaricandosi di non poterla più frequentare una volta rientrato nella capitale. Anche in questo passaggio la comunicazione tra i due protagonisti non è diretta. Al contrario, essa si svolge prima per il tramite di una serva e poi attraverso un componimento poetico che, in quanto atto comunicativo che si sostituisce a missive in prosa e a discorsi diretti, innalza lo scambio linguistico tra i protagonisti su un piano aulico e curiale. Nella poesia scritta sul fazzoletto rosso, Funiang riprende la metafora del fiore di loto per informare il suo vecchio amico di essere stata ormai “*trapiantata*” (*yizai* 移栽) nel giardino di casa Zhang. Tuttavia, il fatto che nel testo Sun Qi inserisca una nota relativa al cosiddetto “*monopolio d’acquisto*” (*maiduan* 買斷) lascia presumere che Funiang non fosse stata riscattata e presa come concubina dal mercante di seta ma che, al contrario, questi pagasse la tenutaria del bordello semplicemente per goderne della frequentazione esclusiva. Se ciò è vero, allora il desiderio di Funiang di affrancarsi dalla vita di cortigiana, che sottende l’intera sua vicenda, fu soddisfatto solo in parte, costringendo la cortigiana ad accontentarsi di un altro simulacro di famiglia e di una parvenza di normalità.

L’aneddoto relativo a Wang Funiang si conclude con una descrizione piena di nostalgia che risponde ad uno stereotipo narrativo molto diffuso nel tardo periodo Tang e che, non a

²²⁶ Questa frase è alquanto controversa, al punto che anche Des Rotours sostiene che, in questo punto, “*le texte est vraisemblablement fautif.*” Des Rotours (1968), 137.

²²⁷ Vedi nota n. 211.

caso, si ritrova anche nel finale della “*Storia di Yingying*” (*Yingying zhuan* 鶯鶯傳) scritta da Yuan Zhen 元稹 (779-831)²²⁸. Esso recita:

常語予：“本解梁人也，家與一樂工，少小常依其家學針線，誦歌詩。總角為人所誤，聘一過客，云入京赴調選。及挈至京，置之於是，客給而去。初是家以親情接待甚至，累月後，乃逼令學歌令，漸遣見賓客。尋為計巡遼所嬖，韋宙相國子及衛增常侍子所娶，輸此家不啻千金矣。問者亦有兄弟相尋，便欲論奪。某量其兄力輕勢弱，不可奪，無奈何，謂之曰：‘某亦失身矣，必恐徒為。’因尤其家，得數百金與兄，乃慟哭永訣而去。”每遇賓客，話及此，嗚咽久之。

In passato ella mi aveva detto: “Io sono originaria di Jieliang. La mia famiglia era in buoni rapporti con un musicista e da piccola andavo spesso a casa sua per studiare cucito e per imparare a recitare poesie a memoria. Quando ancora avevo i capelli intrecciati in un nodo a forma di corno di tartaruga²²⁹, fui ingannata da un uomo e data in sposa ad un viaggiatore di passaggio che diceva di voler andare nella capitale per partecipare agli esami per il reclutamento dei funzionari. Quando mi ebbe portata con sé nella capitale, mi lasciò qui²³⁰ e, con l’inganno, se ne andò. All’inizio questa famiglia mi trattò con estremo affetto come se fossi davvero loro figlia, ma dopo alcuni mesi fui costretta a studiare il canto e le arie musicali e, gradualmente, mi fecero incontrare dei clienti. Dopo poco fui concessa ai favori dell’ispettore Ji. Fui poi data al figlio del Ministro²³¹ Wei Zhou e al figlio del Funzionario del Principato²³² Wei Zeng i quali portarono a questa casa non meno di mille pezzi d’oro. Tra gli altri, vi furono anche due fratelli che vennero a cercarmi con l’intento di portarmi via con la forza. Ma poiché credevo che la forza del fratello maggiore non fosse sufficiente a liberarmi, mi rassegnai e, chiamatolo in disparte, gli dissi: ‘Io ho già perso la mia castità, temo proprio che i tuoi sforzi saranno vani’. Così riuscii ad ottenere diverse centinaia di [pezzi] d’oro dalla mia famiglia e glieli diedi. Allora, piangendo a calde lacrime, ci dicemmo addio per sempre.” Ogni volta che ella era con dei clienti, arrivata a questo punto del racconto, singhiozzava senza posa.

Secondo questo racconto, Funiang divenne una cortigiana nella prima adolescenza, costretta alla professione dopo essere stata venduta ad un viaggiatore e da questi venduta ad uno dei postriboli della capitale. Come le altre fanciulle del quartiere, anch’ella fu formata nelle arti musicali dalla matrigna, ovvero dalla tenutaria del bordello, prima che fosse ritenuta pronta a ricevere clienti.

²²⁸ Rouzer (2001), 280-81

²²⁹ Ovvero nella prima adolescenza, prima dei 16 anni.

²³⁰ Ovvero nella casa fiorita di Wang Tuan’er.

²³¹ *Xiangguo* 相國: “Ministero of State: from Tang on, an unofficial reference to the highest-ranking officials of the central government.” Hucker (1985), 232.

²³² *Changshi* 常侍: “Member of the senior staff of a Princesdom (*wangguo*) or Princely Establishment (*wangfu*).” *Ibid.*, 115.

La tematica del riscatto e il desiderio di affrancarsi dalla vita da prostituta sono gli elementi principali che sottendono l'intera vicenda di Funiang. Strappata con l'inganno e contro la propria volontà dalla dimensione domestica nella quale era nata, Funiang vorrebbe disperatamente lasciare la casa fiorita, alla quale è stata venduta da un mercante senza scrupoli, e crearsi una famiglia. La massima aspirazione di Funiang è ritornare a far parte del sistema familiare su cui si reggeva la società dell'epoca. Ciò dimostra come la visione del sistema patriarcale di stampo confuciano come repressivo e limitante della libertà e dell'indipendenza femminile, non fosse condivisa dalle cortigiane dell'epoca Tang la quali, al contrario, nei loro versi hanno dichiarato in più occasioni di anelare ad esso disperatamente.

2.1.3 ——— *Travestirsi da letterato: Yang Lai'er* 楊萊兒

定知羽翼難隨鳳²³³
*So per certo che, anche se avessi le ali,
non riuscirei a seguire una fenice.*
— Yang Lai'er —

Nel rotolo n. 802 del QTS, a proposito di Yang Lai'er si legge:

楊萊兒，字蓬仙。利口敏妙。進士趙光遠一見溺之，後為豪家所得。²³⁴

Yang Lai'er, nome di cortesia Pengxian. Lingua affilata, sveglia e intelligente. Il letterato introdotto Zhao Guangyuan appena la vide ne rimase ammaliato, ma in seguito ella fu acquisita da una famiglia agiata e influente.

A questa breve presentazione della cortigiana, seguono le due poesie “*In risposta a dei giovanotti*” (*Da xiao zidi shi* 答小子弟詩) e “*Vergare la parete con Zhao Guangyuan*” (*He Zhao Guangyuan tibi* 和趙光遠題壁) che saranno presentate più avanti. Al pari degli altri casi affrontati precedentemente in questo paragrafo, infatti, anche quello di Yang Lai'er sarà analizzato integrando le scarse notizie presenti nel QTS con quelle contenute nell'aneddoto a lei intitolato nel *Beili zhi*.

In linea con le convenzioni letterarie utilizzate da Sun Qi, detto aneddoto si apre con una presentazione della cortigiana:

²³³ “*Vergare la parete con Zhao Guangyuan*” (*He Zhao Guangyuan tibi* 和趙光遠題壁). QTS, 82.9026.

²³⁴ *Ibid.*

萊兒，字蓬僊，貌不甚揚，齒不卑矣。但利口巧言，談諧臻妙，陳設居止處，如好事士流之家，由是見者多惑之。²³⁵

Lai'er, nome di cortesia Pengxian, non era particolarmente avvenente e nemmeno più tanto giovane, però aveva lingua affilata e parole argute e il suo umorismo era delizioso. Ella aveva arredato la propria casa come quelle degli uomini d'affari o dei letterati e, per questo, molti di coloro che la incontravano ne restavano ammaliati.

Dalle notizie contenute nell'*incipit* di questo aneddoto, emerge come Lai'er fosse dotata di una raffinata eloquenza e di un delizioso umorismo che compensavano la mancanza di doti fisiche particolari. Nel contesto socio-culturale dei *viottoli*, infatti, la bellezza non era la caratteristica principale ricercata in una cortigiana. Al contrario, data la funzione che ciascuna di queste donne era chiamata a svolgere – ovvero dilettere i letterati – le doti fondamentali per queste intrattenitrici erano il talento poetico, una vivace dialettica e un discreto senso dell'umorismo. Secondo la narrazione fatta da Sun Qi, però, oltre alla brillante dialettica, ciò che davvero incantava di Lai'er era la sua tendenza ad imitare ciò che Paul Rouzer definisce "*literati manners and tastes*"²³⁶. Da questo punto di vista, infatti, si può affermare che arredando la propria casa come quelle degli uomini d'affari o degli intellettuali, Lai'er si travestiva da letterato e ne scimmiettava lo stile e le abitudini, ed è proprio questa sua violazione dei confini di genere a renderla particolarmente irresistibile agli occhi di quanti la incontrano:

進士天水【光遠】，故山北之子，年甚富，與萊兒殊相懸，而一見溺之，終不能捨。萊兒亦以光遠聰悟俊少，尤諂附之，又以俱善章程，愈相知愛。天水未應舉時，已相昵狎矣。及應舉，自以俊才，期於一戰而取。萊兒亦謂之萬全，是歲冬大誇於賓客，指光遠為一鳴先輩。及光遠下第，京師小子弟，自南院徑取道詣萊兒以快之。萊兒正盛飾立於門前以俟榜，小子弟輩馬上念詩以謔之曰：

Il letterato introdotto [Guangyuan] di Tianshui, figlio del defunto Shanbei, nonostante fosse molto più giovane di lei, appena vide Lai'er ne rimase ammaliato al punto di non voler più separarsi da lei. Lai'er, dal canto suo, trovò che Guangyuan fosse un giovane intelligente e carino e per questo lo piaggiò e gli si affezionò. Per di più, essendo entrambi bravi a comporre e improvvisare poesie, divennero via via sempre più legati. Prima ancora che [Guangyuan di] Tianshui partecipasse agli esami imperiali, i due erano già intimi. Quando questi vi partecipò, ritenendo d'esser dotato di un talento straordinario, si aspettava di essere reclutato al primo colpo. Anche Lai'er ne era certa e quell'inverno se ne era vantata in lungo e in largo con i propri ospiti, rimarcando come Guangyuan avrebbe di certo trionfato alla prima chiamata²³⁷. Così, quando Guangyuan fu bocciato, alcuni

²³⁵ BLZ, 1049.

²³⁶ Rouzer (2001), 260.

²³⁷ Xianbei 先輩: lett. "il primo di un elenco". L'espressione yiming 一鳴 tradotta qui come "la prima chiamata" si riferisce alla citazione classica yiming jingren 一鳴驚人, ovvero "diventare famoso dall'oggi al domani".

giovanotti della capitale provenienti dalla Corte Meridionale²³⁸ si recarono in visita da Lai'er con lo scopo di prendersi gioco di lei. Lai'er in quel momento, in piedi sull'uscio, attendeva in ghingheri l'albo dei candidati promossi quando i giovanotti, in sella ai propri destrieri, recitarono questa poesia per schernirla:

<i>Tutti dicono che le parole di Lai'er son sempre fide,</i>	盡道萊兒口可憑
<i>Per tutto l'inverno del suo sposo ha lodato il nome.</i>	一冬誇婿好聲名
<i>Poc'anzi, di ritorno dalla Porta Anyuan, l'albo abbiám visto,</i>	適來安遠門前見
<i>Com'è che Guangyuan al primo canto è stato scartato?</i>	光遠何曾解一鳴

萊兒尙未信，應聲嘲答曰：

Lai'er, ancora incredula, deridendoli, rispose per le rime:

<i>Le parole di bimbi che sanno ancora di latte non son fide,</i>	黃口小兒口沒憑
<i>Tornate indietro a vedere dell'albo i primi tre nomi!</i>	逡巡看取第三名
<i>Giovani esaminandi, riempite d'acqua un vaso già colmo,</i>	孝廉持水添瓶子
<i>Smettete dunque di creare scompiglio per questa strada col vostro canto.</i>	莫向街頭亂碗鳴

其敏捷皆此類也。

Tale era sempre la sua prontezza di spirito.

In questa prima parte dell'aneddoto, il rapporto tra Lai'er e Guangyuan²³⁹ appare completamente disinteressato e basato esclusivamente sull'apprezzamento del reciproco talento: i due diventano intimi perché sono entrambi bravi a comporre e improvvisare poesie e, dunque, trovano l'uno nell'altra un compagno all'altezza delle reciproche capacità e aspettative. Ed è proprio questa reciprocità a cementare la loro relazione. Lai'er, infatti, ammira particolarmente le capacità del proprio compagno e per tutto l'inverno non fa altro che decantarle con tutti quelli che incontra. Giunto il giorno degli esami imperiali, ella è così certa del trionfo di Guangyuan che canzona spavalda i giovanotti che le comunicano – in versi – la sua bocciatura, componendo una poesia che rivela la sua “*prontezza di spirito*” (*minjie* 敏捷). Tuttavia, una volta sinceratasi dell'effettiva bocciatura di Guangyuan, Lai'er è così delusa che decide di interrompere la sua relazione con il letterato:

²³⁸ Nanyuan 南院: “Lit., southern agency or office. During the Tang: variant of nancao (Evaluation Section), established in 734 in the Bureau of Appointments (*libu*) of the Ministry of Personnel (also *lipu*); responsible for determining seniority and reputation as elements considered in the reappointment or dismissal of an official.” Hucker (1985), 342.

²³⁹ Nel BLZ non vi è traccia del cognome di questo letterato ma, secondo quanto riportato nel QTS, dovrebbe trattarsi del poeta Zhang Guangyuan 趙光遠 le cui poesie sono raccolte nel rotolo n. 726.

是春，萊兒氍毹久不痊於光遠 [京師以宴下第者謂之打氍毹]。光遠嘗以長句詩題萊兒室曰：
Quella primavera Lai'er era molto seccata e non riuscì più ad avere lo stesso rapporto con Guangyuan. (Nella capitale ci si riferiva ai candidati bocciati agli esami che partecipavano ai banchetti come coloro che "si liberano dalla tristezza"). Guangyuan allora le scrisse una poesia a sette caratteri su una parete della sua camera che recitava:

<i>Una chiave a forma di pesce, un batacchio zoomorfo, una porta socchiusa,</i>	魚鑰獸環斜掩門
<i>Erba odorosa e lussureggiante richiama alla mente un giovane rampollo.</i>	萋萋芳草憶王孫
<i>Inebriata, come colei che, appoggiata alla balaustra²⁴⁰, spiava Han Shou,</i>	醉憑青瑣窺韓壽
<i>Tediata, come colei che lanciò una spoletta d'oro, stufa di Xie Kun.</i>	困擲金梭惱謝鯤
<i>Al chiar di luna una luce perlacea abbraccia un cofanetto di giada,</i>	不夜珠光連玉匣
<i>Libere dal gelo, ombre di fermagli cadono su un calice di preziosa nefrite.</i>	辟寒釵影落瑤尊
<i>Vorrei conoscere la luminosa grazia del vostro immenso fascino,</i>	欲知明惠多情態
<i>Servirvi completamente e, come Jiang Yan, dire per sempre addio all'anima mia!</i>	役盡江淹別後魂

A questa poesia Yang Lai'er risponde con dei versi nella stessa rima che recitano:

<i>Ogni volta che la vostra carrozza alza polvere dinanzi la mia porta,</i>	長者車塵每到門
<i>Ricordo: non era Zhuo Wangsun che Changqing adorava²⁴¹.</i>	長卿非慕卓王孫
<i>Ma so per certo che, anche se avessi le ali, non riuscirei a seguire una fenice,</i>	定知羽翼難隨鳳
<i>Eppur son lieta che tra le alte onde non siate ancora diventato un pesce Kun.</i>	却喜波濤未化鯤
<i>Delicatamente abbandono il ceruleo fermaglio e, svogliata, mi sfilo la veste,</i>	嬌別翠鈿枯去袂
<i>Inebriata, canto tra cocci di fermagli e nappi in frantumi.</i>	醉歌金雀碎殘樽
<i>Tra gioie e dolori la mia vita sarà fugace,</i>	多情多病年應促
<i>E già da tempo ho preparato pregiati incensi per la dipartita della mia anima.</i>	早辦名香為返魂

Il fatto che Lai'er decida di interrompere la sua relazione con Guangyuan dimostra che il suo interesse per il letterato non fosse affatto disinteressato, come appare invece all'inizio della narrazione. Al contrario, ella si lega a lui solo nella speranza che questi, una volta superato l'esame imperiale, la riscatti portandola via dal Quartiere Settentrionale. Al pari di Funiang, dunque, anche la relazione di Lai'er con Guangyuan è dettata dal profondo desiderio di ascesa sociale nutrito della protagonista. Diversamente da Funiang, però, Lai'er appare molto più esigente e ambiziosa: nonostante Guangyuan sia innamorato di lei e voglia a tutti i costi tenerla con sé, Lai'er lo rifiuta non appena questi viene bocciato agli esami imperiali.

²⁴⁰ Il termine *qingsuo* 青瑣 (lett. "chiavistello verde"), si riferisce in realtà ad una struttura decorativa di bambù con la quale, anticamente, si cingevano le finestre.

²⁴¹ Changqing 長卿 è il nome di cortesia di Sima Xiangru, genero di Zhuo Wangsun 卓王孫.

Ciò dimostra che ella non volesse semplicemente essere riscattata, ma che, bensì, volesse essere riscattata da un membro della nuova *élite*.

Come nell'aneddoto relativo a Funiang, e come succedeva spesso in epoca Tang, anche Guangyuan e Lai'er vergano le proprie poesie sulla parete di uno degli appartamenti del Quartiere Settentrionale: iscritta su muri e finestre, la poesia non è più comunicazione esclusiva, talvolta segreta, tra due soggetti. Al contrario, essa è un atto pubblico che si inserisce nella consuetudine di comunicare in versi tipica delle relazioni sociali intrecciate all'interno del Quartiere Settentrionale. In linea con tale consuetudine, lo scambio linguistico tra Lai'er e Guangyuan assume forme rimate e altamente codificate. In particolare, dal punto di vista formale, sia il letterato che la cortigiana esprimono i propri sentimenti facendo ricorso alla poesia codificata (*lüshi*) che, per sua natura, risponde a rigide regole formali e tonali.

La poesia di Guangyuan si apre con una descrizione delicatissima della camera della cortigiana. Tale descrizione è costruita attraverso l'uso di immagini isolate, istantanee di un ambiente deserto, immobile e apparentemente in penombra. L'unica fonte di luce è rappresentata dalla porta semiaperta dalla quale giunge un piccolo scorcio del paesaggio esterno. In linea con l'opposizione tematica *nei/wai* tipica della poesia Tang, il primo verso descrive gli interni bui e silenziosi della camera, mentre il secondo sposta lo sguardo all'esterno, dove tutto è vivo e avvolto dalla natura lussureggiante. Tale esplosione di vitalità richiama alla mente della cortigiana "un giovane rampollo" (*wangsun* 王孫) di cui probabilmente è stata innamorata. Nel secondo distico l'autore inserisce all'interno della poesia le figure di due funzionari vissuti durante la dinastia Jin (265-420), ovvero Han Shou 韓壽 (?-300) e Xie Kun 謝鯤 (280-323). Il primo, famoso per la sua estrema bellezza, era amato dalla figlia di un suo superiore, la quale era solita spiarlo di nascosto da dietro la finestra. Xie Kun, invece, fu rifiutato da una fanciulla del vicinato a cui faceva la corte, la quale, un giorno, stufo del corteggiamento, gli scagliò contro la spoletta d'oro del proprio telaio. L'uso di queste due figure tratte dalla storia cinese sono utilizzate da Guangyuan per rappresentare metaforicamente il cambio repentino dei sentimenti di Lai'er nei propri confronti: mentre in passato ella lo amava come la fanciulla che spiava Han Shou, ora lo rifiuta e lo allontana da sé al pari di colei che scagliò una spoletta d'oro contro Xie Kun.

Nella seconda strofa lo sguardo dell'autore si sposta nuovamente all'interno dell'alcova, immersa nella staticità e avvolta in una coltre di gelo che non dipende dagli agenti atmosferici ma che, al contrario, è la diretta conseguenza dell'isolamento della protagonista. La luce perlacea della luna, i fermagli abbandonati e l'algida giada di cui sono fatti sia il cofanetto che il calice nel quarto distico, contribuiscono a creare l'immagine di un ambiente freddo, gelido e

scarsamente illuminato che rispecchia lo stato d'animo della protagonista, ormai fredda e priva di sentimenti per il letterato. Nella chiusa, il poeta dichiara di essere disposto a tutto pur di rimanere legato alla cortigiana e che, per questo, sarebbe disposto a dare via tutto, anche la propria anima, al pari di Jiang Yan 江淹 (444-505) il quale, secondo la tradizione, perse d'improvviso la propria ispirazione poetica per aver ceduto il proprio pennello.

La poesia di risposta scritta da Lai'er, sul piano formale, riprende la metrica e le rime utilizzate da Guangyuan. In questo modo l'autrice dimostra che, nonostante sia una semplice cortigiana del Quartiere Settentrionale, il suo livello di preparazione è tale da permetterle di rispettare:

“the complex, interlocked sets of rules for word choice, syntax, structure and tonal patterning of the recent-style poetry style”²⁴².

Lai'er, infatti, non si limita a riprendere passivamente le rime utilizzate da Guangyuan. Al contrario ella le rielabora, caricandole ogni volta di un significato diverso rispetto a quello che esse hanno nella poesia dedicata dal letterato. Ad esempio, ella utilizza il composto *wangsun* 王孫 – che nella poesia di Guangyuan è usato nell'accezione di “*rampollo, discendente di un nobile casato*” – come riferimento a Zhuo Wangsun 卓王孙, padre di Wenjun nonché suocero di Sima Xiangru. Attraverso questa efficace rielaborazione della rima, Lai'er paragona Guangyuan a Sima Xiangru e insinua che, proprio come quest'ultimo si recava in visita da Wangsun solo per corteggiarne la figlia, anche Guangyuan visitò la casa fiorita di madama Yang solo per vedere lei. Ancora, la parola *kun* 鯤 presente nel secondo distico, usata da Guangyuan come parte del nome di Xie Kun, è sfruttata da Lai'er per designare un pesce mitologico lungo centinaia di leghe che può trasformarsi anche in un volatile chiamato *peng* 鹏. In questa parte del componimento, l'autrice paragona il letterato ad una fenice e sostiene che, seppure ella fosse dotata di ali, non riuscirebbe comunque a seguirlo. Attraverso l'utilizzo di questa complessa metafora costruita per mezzo di immagini tratte dalla mitologia classica, la cortigiana comunica in versi a Guangyuan il proprio rifiuto e sottolinea l'impossibilità per i due di tornare ad essere una coppia.

L'uso sapiente delle rime e delle metafore, unito al modo che l'autrice ha per scrivere di sé, permettono di affermare che, come nei casi analizzati precedentemente nel corso di questo capitolo, anche Lai'er si auto-rappresenta in poesia esattamente come sarebbe stata rappresentata da un poeta di sesso maschile. Nella chiusa della poesia, infatti, ella si descrive

²⁴² Cai Zongqi (2008), 161.

inetta e svogliata nell'atto di sfilarsi la veste e i fermagli mentre, da sola, canta tra cocci di acconciature per capelli e brocche preziose, nell'attesa di lasciare per sempre questo mondo. Rappresentandosi in poesia in questi termini, Lai'er proietta anche in letteratura la propria tendenza a comportarsi come un uomo già descritta nell'*incipit* dell'aneddoto narrato da Sun Qi. Assumendo un ruolo attivo nella produzione poetica del suo tempo, Lai'er invade la provincia maschile della letteratura e ne ribalta, in maniera alquanto audace, le consuetudini: com'è noto, nella Cina classica era di solito l'uomo a travestirsi da donna, in particolare da cortigiana negletta, e a prenderne in prestito la voce per esprimere i propri disagi personali e, talvolta, politici. In questo caso, invece, imitando un letterato che a sua volta imita una voce femminile, Lai'er si appropria definitivamente di uno spazio solitamente destinato al solo uso e consumo del cosiddetto sesso forte e lo incide con la propria voce.

L'aneddoto relativo a Lai'er si conclude con il racconto del suo riscatto ad opera di un ricco mercante:

萊兒亂離前有闖闖豪家以金帛聘之，置於他所，人頗思之，不得復覩。萊兒以敏妙誘引賓客，倍於諸妓，權利甚厚，而假母楊氏未嘗優恤，萊兒因大詬假母，拂衣而去，後假母泣訴於他賓。

Prima dei disordini politici²⁴³ Lai'er fu riscattata con oro e seta da [un membro] di un'influente famiglia di mercanti e si trasferì altrove. Sebbene molti sentissero la sua mancanza, non poterono più rivederla. Lai'er seduceva ospiti e visitatori con la sua intelligenza, molto più delle altre cortigiane, e i suoi introiti erano considerevoli. Tuttavia la sua matrigna, madama Yang, non l'aveva mai trattata con riguardo e perciò Lai'er, un giorno, la insultò pesantemente e se ne andò in preda all'ira. In seguito la matrigna, piangendo, se ne lagnò con i vari visitatori.

Come nel caso di Funiang, anche per Lai'er il riscatto segna la fine della sua carriera da cortigiana e il suo distacco definitivo dal *demimonde*. Purtroppo non è dato sapere cosa ne fu di lei dopo che ebbe lasciato il *beili* ma è facile immaginare che, una volta entrata a far parte del sistema patriarcale di stampo confuciano, ella dovette adattarsi e sottostare alle sue regole, tra le quali vi era l'interruzione di qualsivoglia rapporto con il Quartiere Settentrionale, le sue abitanti o i suoi avventori. Le notizie contenute in questo e in altri aneddoti del *Beili zhi* lasciano presupporre, infatti, che fosse consuetudine per le cortigiane riscattate evitare ogni tipo di contatto con vecchi clienti e amici. Ad esempio, nell'aneddoto relativo a Wang Funiang, Sun Qi si duole di non poter più frequentare la sua vecchia amica perché è stata ormai riscattata da un mercante di seta. Lo stesso succede ai vecchi clienti di Lai'er che,

²⁴³ Ovvero prima dello scoppio della Rivolta di Huang Chao nell'anno 881.

nonostante “*sentissero la sua mancanza, non poterono più rivederla*” (*ren po si zhi, bu de fu du* 人頗思之, 不得復覩).

2.1.4 ———— *La violenza fisica nel Quartiere Settentrionale: Chu'er* 楚兒

應是前生有宿冤
不期今世惡因緣²⁴⁴

*Devo aver commesso dei torti in una vita precedente,
Giacché la ragione dei miei mali in questa vita non comprendo.*
— Chu'er —

Come dimostrato dagli aneddoti relativi a Wang Funiang e Yang Lai'er, molte delle cortigiane del *beili* desideravano fortemente lasciare il Quartiere Settentrionale e rientrare a far parte del sistema patriarcale di stampo confuciano, nella speranza di migliorare così le proprie condizioni di vita. Le notizie riportate nel *Beili zhi*, infatti, suggeriscono in più punti che la vita non doveva essere affatto facile per le abitanti del Quartiere Settentrionale le quali, molto spesso, erano vittime di violenza. Molte fanciulle, ad esempio, venivano picchiate dalle matrigne già durante l'addestramento:

初教之歌令，而責之其賦甚急，微涉退怠，則鞭撻備至²⁴⁵。

Inizialmente venivano insegnati loro i canti e le arie musicali e si pretendeva che componessero poesie con estrema urgenza. Appena mostravano segni di indolenza venivano frustate fino a che non erano pronte.

E vittima di violenza fu anche la cortigiana Chu'er 楚兒, nome di cortesia Runniang 潤娘. Nel rotolo n. 802 del QTS la sua poesia, intitolata “*Donata a Zheng Changtu*” (*Yi Zheng Changtu* 貽鄭昌圖), infatti, è anticipata da una breve prefazione nella quale si racconta di come ella fosse stata picchiata dal marito Guo Duan 郭鍛 nel bel mezzo della strada solo per aver salutato l'amico Zheng Changtu (*jinshi* 872). La versione completa della storia di questa cortigiana è riportata nel *Beili zhi* e le informazioni in essa contenute dimostrano come il riscatto non sempre corrispondesse ad un miglioramento delle condizioni di vita per queste donne che, al contrario, continuavano ad essere vittime di violenza fisica e verbale anche una volta lasciate le case fiorite. Chu'er, infatti, pur essendo stata riscattata da un ricco mercante

²⁴⁴ “*Donata a Zheng Changtu*” (*Yi Zheng Changtu* 貽鄭昌圖). QTS, 802.9027.

²⁴⁵ BLZ, 1404.

che l'aveva portata via dal Quartiere Settentrionale per trasferirla nella propria residenza, continua ad essere vittima di violenza anche al di fuori del *beili*. Secondo quanto riportato nel *Beili zhi*:

楚兒，字潤娘，素為三曲之尤，而辯慧，往往有詩句可稱。近以退暮，為萬年捕賊官郭鍛所納，置於他所。潤娘在娼中狂逸特甚，及被拘繫，未能悛心。鍛主繁務，又本居有正室，至潤娘館甚稀。每有舊識過其所居，多於窗牖間相呼，或使人詢訊，或以巾箋送遺。鍛乃親仁諸裔孫也，為人異常凶忍且毒，每知必極笞辱。潤娘雖甚痛憤，已而殊不少革。²⁴⁶

Chu'er, nome di cortesia Runniang, era considerata la migliore cortigiana dei tre viottoli. Eccellente nel dibattere, componeva spesso poesie degne di nota. Di recente, ormai invecchiata, è stata presa come concubina da Guo Duan, Poliziotto Metropolitano²⁴⁷ [della sottoprefettura] di Wannian, il quale l'ha insediata in un'abitazione distaccata. Quando viveva tra le cortigiane, Runniang era particolarmente sfrenata e nemmeno quando fu messa sotto custodia dal marito riuscì a cambiare indole. [Guo] Duan gestiva molti affari. Inoltre, avendo nella propria residenza una moglie principale, visitava gli appartamenti di Runniang molto di rado. Ogni volta che delle vecchie conoscenze passavano dinanzi all'abitazione [di Runniang], spesso la chiamavano a gran voce attraverso le finestre, mandavano qualcuno a chiedere di lei oppure le inviavano poesie scritte su pezzi di seta. [Guo] Duan era un lontano discendente di [una famiglia originaria del Distretto] Qinren ed essendo una persona oltremodo brutale e crudele, ogni volta che veniva a conoscenza di simili eventi, frustava e umiliava pesantemente Runniang, ma ella, sebbene soffrì e si indignasse molto, non cambiò quasi per niente.

In questa prima parte dell'aneddoto, Chu'er è presentata come una delle migliori cortigiane del Quartiere Settentrionale nonostante avesse già da tempo lasciato le case fiorite per diventare la concubina di Guo Duan 郭鍛. La stima accordatale da Sun Qi e dagli altri frequentatori del *beili* non sembra legata a particolari doti fisiche possedute dall'ex-cortigiana, quanto piuttosto alla sua arte oratoria e alla sua bravura nel comporre poesie “*degne di nota*” (*ke cheng* 可稱). Come già emerso precedentemente in questa ricerca, più che la bellezza fisica, le qualità ricercate e apprezzate nelle cortigiane dai letterati del tempo erano abile ingegno, raffinata retorica e talento poetico. Solo quelle che possedevano tali caratteristiche potevano sperare di diventare famose e di ottenere la stima dei vari clienti che frequentavano le case fiorite. Probabilmente fu proprio tale abilità a far sì che Chu'er, sebbene non più giovanissima, fosse riscattata e presa come concubina da Guo Duan. Tuttavia, secondo l'aneddoto riportato nel *Beili zhi*, la loro fu un'unione tutt'altro che felice. Guo Duan aveva,

²⁴⁶ BLZ, 1405-1406.

²⁴⁷ *Buzeiguan* 捕賊官: “Metropolitan Police Official, a quasi-official generic reference to the District Defenders (*xianwei*, *wei*) of the 2 Districts (*xian*) seated at the dynastic capital.” Hucker (1985), 399.

infatti, una moglie principale e, forse, numerose altre concubine. Di conseguenza, visitava gli appartamenti di Chu'er solo di rado ²⁴⁸.

Oltre ad essere dotata di talento poetico, Chu'er è descritta da Sun Qi anche come una donna dall'indole sfacciata e libertina che era solita intrattenersi con vecchie conoscenze del Quartiere Settentrionale, scatenando le ire del marito che, di conseguenza, “*la frustava e umiliava pesantemente*” (*ji chiru* 極笞辱). Come già emerso dagli aneddoti relativi a Wang Funiang e Yang Lai'er, sembra che durante il periodo Tang fosse alquanto sconveniente per un'ex-cortigiana avere rapporti con i vecchi clienti. In particolare, quelle che violavano tale tabù venivano spesso picchiate e maltrattate dagli stessi uomini che le avevano riscattate. Tali abusi, a quanto pare, erano considerati legittimi dalla società visto che – come nel caso di Chu'er – venivano spesso perpetrati in spazi pubblici sotto lo sguardo indifferente dei passanti:

嘗一日自曲江與鍛行，前後相去十數步，同版使鄭光業【昌圖】，時為補袞，道與之遇，楚兒遂出簾招之，光業亦使人傳語。鍛知之，因曳至中衢，擊以馬箠，其聲甚冤楚，觀者如堵。光業遙視之，甚驚悔，且慮其不任矣。光業明日特取路過其居偵之，則楚兒已在臨街牕下弄琵琶矣。駐馬使人傳語已，持彩箋送光業，詩曰：

Un giorno, mentre Runniang era di ritorno dal Fiume Tortuoso insieme a Duan [in portantine] separate di una decina di passi, il Commissario dei Contratti²⁴⁹ Zheng Guangye (Changtu), all'epoca Censore Capo²⁵⁰, la incontrò lungo la via. Chu'er, sporgendosi da dietro la tendina, gli fece un cenno e Guangye mandò una persona a riferirle un messaggio. Duan se ne accorse e per questo, trascinatata nel mezzo della strada, colpì Runniang con il frustino. Le sue urla, oltremodo toccanti e dolorose, attirarono una nutrita folla di curiosi. Guangye osservò la scena da lontano, profondamente spaventato e rammaricato, e la trovò insostenibile. L'indomani, questi prese apposta la strada che passava dall'abitazione di Runniang per sincerarsi delle sue condizioni: Chu'er era già alla finestra a suonare il biwa rivolta verso la strada. [Guangye] fermò il suo cavallo e inviò un servitore a recapitarle un messaggio, ma ella già reggeva un foglio di carta colorata a lui destinato con una poesia che recitava:

Devo aver commesso dei torti in una vita precedente,

Giacché la ragione dei miei mali in questa vita non comprendo.

Le belle ciglia si spaccano sotto i colpi della potente divinità,

Il fisico smunto resiste a fatica al pugno di Zilu²⁵¹.

應是前生有宿冤

不期今世惡因緣

蛾眉欲碎巨靈掌

雞肋難勝子路拳

²⁴⁸ Un simile disinteresse nei confronti delle concubine era abbastanza diffuso tra i funzionari del periodo Tang, i quali consideravano queste donne solo come oggetti utili a rimarcare il proprio *status* e ostentare, dinanzi agli occhi dei propri contemporanei, prestigio e opulenza.

²⁴⁹ Onorificenza di difficile interpretazione. De Rotours suggerisce “*Commissario dei Contratti*”. Des Rotours (1968), 83.

²⁵⁰ Bugun 補袞: “*Lit. ‘patched gown’*. Unofficial reference to Censor in chief (*yushi dafu*).” Hucker (1985), 398.

²⁵¹ Discepolo di Confucio, famoso per essere particolarmente forte. Des Rotours (1968), 84.

Solo a pensarci, tremo di paura. Mi siano concesse le targhe di ferro,

祇擬嚇人傳鐵券

【汾陽王有鐵券，免死罪，今則無矣。蓋恐嚇之辭。】

[Il principe di Fenyang²⁵² possedeva targhe di ferro che permettevano di evitare la pena capitale, attualmente non ne esistono più. Questa è un'espressione usata per esprimere timore.]

E non mi sia più chiesto di calpestare il loto dorato!

未應教我踏金蓮

Sul Fiume Tortuoso ieri ci incontrammo,

曲江昨日君相遇

E tosto da lui ricevetti frustate a decine.

當下遭他數十鞭

Lo spunto per questa composizione è fornito alla cortigiana dalle percosse subite sotto lo sguardo attonito dei passanti a seguito del suo fugace incontro di con Zheng Changtu, probabilmente una vecchia conoscenza dei tempi in cui ella viveva in uno dei viottoli del Quartiere Settentrionale. Ma il fatto che, all'indomani, Chu'er fosse "già alla finestra suonando il biwa rivolta verso la strada" (*yi zai linjie chuang xia nong pi'pa* 已在臨街窗下弄琵琶) lascia presumere che ella fosse abituata a simili umiliazioni e alle violenti scariche d'ira del marito.

Dai versi dedicati a Guangye, traspare la rassegnazione dell'autrice per la propria condizione: nel primo distico Chu'er si interroga sulla ragione dei propri mali e, non trovando alcuna motivazione nella vita presente, ritiene piuttosto che essi siano la conseguenza di torti commessi in una vita precedente. Ella sembra ignorare completamente la possibilità che tali disgrazie possano essere il frutto del proprio atteggiamento alquanto incauto. L'efficacia di questo distico è rafforzata dal parallelismo costruito sui composti *qiansheng* 前生 e *jinshi* 今世 che creano un'antitesi tra un'ipotetica "vita precedente" e la tragicità della "vita presente". L'espressione *qiansheng* usata in questo verso, oltre che ad un'esistenza precedente intesa in termini metafisici, sul piano simbolico può essere interpretata anche come un riferimento dell'autrice ad "un'altra" vita precedente, ovvero a quella vissuta in qualità di cortigiana prima che diventasse la concubina di Guo Duan. Il carattere ordinario della violenza subita dall'autrice è ben espresso nel secondo distico dove "i colpi della potente divinità" (*juling zhang* 巨靈掌) e "il pugno di Zilu" (*Zilu quan* 子路拳) trasmettono perfettamente l'idea della forza fisica di Guo Duan, in netto contrasto con la debolezza delle "belle ciglia" (*emei* 蛾眉) e del "fisico smunto" (*jilei* 雞肋) di Chu'er. In questi versi l'autrice

²⁵² Secondo Des Rotours, l'espressione "principe di Fenyang" (*Fenyang wang* 汾陽王) si riferisce a Guo Ziyi 郭子儀 (697-781), famoso generale che giocò un ruolo di primo piano nella repressione della rivolta di An Lushan e che risparmiò la vita dei ribelli in possesso di simili "targhe di ferro". Des Rotours (1968), 85.

sfrutta in maniera brillante la tecnica dell'opposizione semantica, inserendo, in posizioni parallele, due immagini deboli per descrivere sé stessa in contrasto con due immagini forti per descrivere il marito violento.

Le “*targhe di ferro*” (*tiequan* 鐵券) citate nel terzo distico, secondo la chiosa inserita nel testo da Sun Qi, erano delle insegne metalliche che concedevano la grazia dalla pena capitale a quanti le possedevano. Secondo Des Rotours, tali targhe si componevano di due parti: una era custodita presso gli uffici dell'amministrazione che le aveva conferite, mentre l'altra veniva consegnata direttamente al beneficiario²⁵³. Attraverso questo riferimento, Chu'er sembra implorare di essere risparmiata dall'ira del marito Guo Duan e, nel verso successivo, attraverso l'espressione “*loto dorato*” (*jinlian* 金蓮), ella sfrutta, invece, la metafora tipica dei piedini femminili per esprimere il proprio desiderio di non esibirsi più nelle feste da questi organizzate. La poesia si chiude, infine, con un riferimento all'incidente avvenuto il giorno precedente lungo il fiume, nel tentativo di suscitare compassione nel destinatario di questi versi. Ma la reazione di Guangye è diametralmente opposta a quella desiderata dall'autrice: i versi che egli compone per rispondere alla poesia di Chu'er sono, infatti, piuttosto critici:

光業馬上取筆答之曰：

Guangye in sella al suo cavallo prese un pennello e rispose così:

<i>Aprite gli occhi e non parlate di torti,</i>	大開眼界莫言冤
<i>Compiacerlo per tutta la vita, questo è il vostro fato.</i>	畢世甘他也是緣
<i>In assenza di alternative non tediareci con la vostra vana ostinazione.</i>	無計不煩乾偃蹇
<i>Se vi fosse, fermerebbe questa rapida scarica di pugni.</i>	有門須是疾連拳
<i>Poiché è consuetudine ormai che in strada la sua frusta si faccia più severa,</i>	據論當道加嚴箠
<i>Sarebbe meglio indossare l'abito monacale e recitare il Sutra del Loto²⁵⁴.</i>	便合披緇念法蓮
<i>Ma poiché vi vedo così in lieto spirito e per nulla depressa,</i>	如此興情殊不減
<i>Ora so che quella di ieri era una frusta fatta di giunchi.</i>	始知昨日是蒲鞭

Dal punto di vista semantico, in questi versi Zheng Changtu descrive perfettamente i propri sentimenti: precipitatosi nel viottolo perché preoccupato per le sorti di Chu'er, egli rimane evidentemente turbato dal trovarla già sull'uscio “*in lieto spirito e per nulla depressa*” (*xingqing shu bu jian* 興情殊不減). Per questo motivo, egli accusa la cortigiana di lagnarsi inutilmente. A suo avviso, infatti, se ella lo volesse davvero, potrebbe sottrarsi all'ira di Guo

²⁵³ Des Rotours (1968), 84.

²⁵⁴ Ovvero il “*Sutra del loto della legge meravigliosa*” (*Miaofa lianhuajing* 妙法蓮華經).

Duan ritirandosi in un monastero buddhista. Ma il fatto che ella sia ancora in quella casa a suonare allegramente il *biwa*, gli fa credere che, in fondo, le frustate ricevute il giorno prima lungo il fiume non fossero poi così forti.

Dopo questo scambio poetico tra l'ex cortigiana e il Commissario dei Contratti che, ancora una volta, non è frutto di una semplice ispirazione momentanea bensì vera e propria comunicazione tra due soggetti, l'aneddoto riportato nel *Beili zhi* si conclude in maniera alquanto curiosa:

光業性疏縱，且無畏憚，不拘小節，是以敢駐馬報復，仍便送之，聞者皆縮頸。鍛累主兩赤邑捕賊，故不逞之徒，多所效命，人皆憚焉。

Guangye per carattere era incurante, non vi era nulla che temesse e non si curava delle quisquiglie. Per questo egli ebbe il coraggio di fermare il suo cavallo, rispondere alla poesia [ricevuta] e farla consegnare a [Chu'er]. Tutti coloro che sentirono parlare [di questa vicenda] rimasero terrorizzati. [Guo] Duan spesso aveva diretto l'arresto di criminali nelle due sottoprefetture della Capitale, di conseguenza, molti personaggi turbolenti avrebbero dato la vita per lui e perciò lo temevano tutti.

In questo finale, l'attenzione di Sun Qi si discosta dalla cortigiana per concentrarsi su Zheng Changtu, il quale viene descritto come un uomo coraggioso che non teme nessuno, nemmeno un animo violento come quello di Guo Duan. La scelta di Sun Qi di concludere in questo modo l'aneddoto relativo a Chu'er dimostra ancora una volta come, in fondo, l'intera vicenda da egli narrata non sia dettata da un reale interesse per le disgrazie dell'ex cortigiana, bensì dal desiderio di mettere in risalto le qualità morali di Changtu, il quale risulta essere, pertanto, il vero protagonista dell'aneddoto. Come nei casi analizzati precedentemente nel corso del presente paragrafo, infatti, anche in questo caso la figura di Chu'er è solo un pretesto per narrare un evento relativo alla vita di Zheng Zhangtu e metterne in risaltare le doti che, in questo caso, risaltano ancora di più perché in contrasto con quelle del personaggio negativo Guo Duan.

Considerato nel suo complesso, l'aspetto più interessante della vicenda di Chu'er risiede nelle informazioni che da essa si possono trarre sul riscatto e l'abbandono del Quartiere Settentrionale da parte delle cortigiane. In questo caso, infatti, il riscatto e l'affrancamento dalla vita da cortigiana tanto idealizzati dalle protagoniste degli aneddoti precedenti, è qui ridimensionato e riscritto sul corpo della protagonista attraverso le percosse e le frustate che ella riceve in spazi pubblici, sotto lo sguardo indifferente di una folla di curiosi. Così il riscatto, in genere idealizzato e agognato dalle cortigiane di ogni rango, è qui presentato senza fronzoli e in tutta la sua tragicità: nessun paradiso domestico attende le fanciulle che lasciano

il *beili*. Al contrario, una vita di solitudine e, talvolta, di violenza è tutto ciò che troveranno fuori dalla “*domesticità*” del Quartiere Settentrionale.

2.1.5 — *La violenza verbale nel Quartiere Settentrionale: Wang Susu 王蘇蘇*

阿誰亂引閒人到
留住青蚨熱趕歸²⁵⁵

*Chi ha invitato per capriccio quest'intruso ad entrare?
Trattenete il danaro e andate via tosto!*
— Wang Susu —

Wang Susu 王蘇蘇, al pari delle altre cortigiane del Quartiere Settentrionale di Chang'an che hanno all'attivo dei componimenti poetici, è inserita nel rotolo n. 802 del QTS. A lei è attribuita la poesia intitolata “*In risposta a Li Biao*” (*He Li Biao* 和李標). Nel QTS, le informazioni biografiche sul suo conto sono estremamente succinte. Di lei si dice solo che fu una:

南曲中妓。²⁵⁶

cortigiana del viottolo meridionale

Notizie più precise sul conto di questa cortigiana, oltre che nella prefazione a tale poesia contenuta nel QTS, si ritrovano anche nel *Beili zhi*. Nell'aneddoto narrato da Sun Qi che la riguarda, i ruoli convenzionalmente riconosciuti nel rapporto tra cortigiane e letterati sono completamente ribaltati. In questo aneddoto, infatti, la cortigiana è presentata come una figura forte e dominante sull'uomo-cliente. Diversamente dalle altre donne appartenenti alla sua classe sociale, Wang Susu non mostra la tipica ed indiscussa venerazione per i membri della nuova *élite*, bensì allontana dai propri appartamenti un letterato importuno.

In questo aneddoto, come negli altri presenti nel *Beili zhi*, dopo una breve presentazione della protagonista, l'autore sposta la propria attenzione su un giovane rampollo e sullo scambio poetico che fa seguito al suo incontro con la cortigiana:

²⁵⁵ “*In risposta a Li Biao*” (*He Li Biao* 和李標). QTS, 802.9028.

²⁵⁶ *Ibid.*

王蘇蘇，在南曲中，屋室寬博，扈饌有序。女昆仲數人，亦頗善諧謔。有進士李標者，自言李英公勳之後，久在大諫王致君門下，致君弟姪，因與同詣焉。飲次，標題廳曰：²⁵⁷

Wang Susu viveva nel viottolo meridionale, i suoi appartamenti erano ampi e spaziosi e in essi calici e vivande erano sempre in ordine. Anche molte delle sue sorelle erano piuttosto brave a creare scherzi e amenità. Un certo Li Biao, letterato introdotto che si proclamava discendente di Li Ji, duca di Ying, da tempo alle dipendenze dell'Alto Funzionario all'Ufficio Reclami²⁵⁸ Wang Zhijun, andò con il figlio e il nipote di questi a farle visita. Nel mezzo del bere, egli vergò una poesia sulla finestra che recitava:

<i>Sul finire della primavera, rami fioriti svolazzano intorno alla sua porta,</i>	春暮花株遶戶飛
<i>Giovani rampolli in cerca d'eccellenza arrivano in abiti coperti di polvere.</i>	王孫尋勝引塵衣
<i>Nella grotta, un'immortale piena di fascino,</i>	洞中仙子多情態
<i>Trattiene messer Liu²⁵⁹ e non lo lascia andar via.</i>	留住劉郎不放歸

Al pari delle poesie di Sun Qi e di Zhao Guangyuan presentate negli aneddoti precedenti, anche in questo caso il componimento a firma del letterato Li non è scritto su un foglio di carta né su supporti affini. Al contrario, esso è “*vergato sulla finestra*” (*ti chuang* 題廳) della cortigiana, ovvero su uno spazio pubblico e ben visibile che funge fundamentalmente da cartellone pubblicitario per questa composizione poetica e per il suo autore.

Sul piano semantico questa quartina è dedicata all'esaltazione della bellezza e della grazia di Susu. Secondo l'autore, la cortigiana è così “*piena di fascino*” (*duo qingtai* 多情態) che egli non riesce ad andar via e separarsi da lei. Tuttavia Susu, che non ha mai incontrato Li Biao prima d'allora, non si presta a questo corteggiamento, anzi, vi risponde con sarcasmo, ridicolizzando il letterato davanti a tutti i presenti:

蘇蘇先未識，不甘其題，因謂之曰：“阿誰留郎？君莫亂道！”遂取筆繼之曰：

Susu non aveva mai incontrato Li prima di allora e, irritata dalla sua iscrizione, gli disse: “Chi vi trattiene, messere? Non dite assurdità!” Allora prese il pennello e fece seguire questi versi a quelli di Li Biao:

²⁵⁷ BLZ, 1413.

²⁵⁸ *Dajian* 大諫: “Unofficial reference to a Grand Master of Remonstrance (*jianyi dafu*)”. Hucker (1985), 464.

²⁵⁹ In riferimento a “*messer Liu*” (*Liu lang* 劉郎), Paul Rouzer scrive: “*Lad Liu can be a romantic and slightly disrespectful nickname for Han Wudi (the family name of the Han royal house was Liu). This term is usually applied in conjunction with Wudi's amorous adventures or his dabbling in Taoist arts. Some annotators, including Des Rotours, believe that 'Lad Liu' is Liu Ling, a famous drunkard and one of the Seven Worthies of the Bamboo Grove. Since Liu Ling is an unromantic figure and because 'Lad Liu' very obviously refers to Han Wudi in other Tang poems, I believe this identification is possible but less likely.*” Rouzer (2001), 393.

<i>Non stupisce che i cani siano impauriti e i polli svolazzino confusi,</i>	怪得犬驚雞亂飛
<i>Un giovane emaciato su un ronzino smunto giunge in un vecchio abito di iuta.</i>	羸童瘦馬老麻衣
<i>Chi ha invitato per capriccio quest'intruso ad entrare?</i>	阿誰亂引閒人到
<i>Trattenete il danaro e andate via tosto!</i>	留住青蚨熱趕歸

標性褊，頭面通赤，命駕先歸。後蘇蘇見王家郎君，輒詢：“熱趕郎在否？”

[Li] Biao, che era di mente angusta, arrossì di colpo e fatto preparare il proprio cocchio, andò via immediatamente. In seguito, ogni volta che Susu incontrava dei membri del clan Wang chiedeva sempre loro: “C'è quel giovanotto che scappò via in tutta fretta?”

In questi versi Wang Susu sfoga la propria violenza su Li Biao, una violenza di tipo verbale che denigra l'onore del letterato al punto da farlo arrossire dinanzi a tutti i presenti e scappare in tutta fretta. Ella lo canzona, infatti, come un pitocco indigente ricoperto di stracci che giunge su una cavalcatura smunta e, seccata dal suo atteggiamento, lo caccia via. In questo modo, Susu dimostra di avere il potere di decidere da sola quali clienti accettare e quali invece rifiutare e di essere, dunque, padrona del proprio destino. In questo modo ella esterna un'autonomia e una determinazione insolite per le cortigiane del *beili* che, generalmente, erano assoggettate alle decisioni e ai capricci delle matrigne. Con questo atteggiamento, Susu ribalta completamente la posizione tra vittima e carnefice tipica del contesto socio-culturale dei “viottoli” e, diversamente dall'aneddoto relativo a Chu'er, in cui la cortigiana subisce le percosse del marito, in questo caso è Susu ad usare violenza – sebbene di carattere solo verbale – nei confronti di un uomo. Così facendo, ella si appropria di un ruolo che in genere non era destinato alle donne, tantomeno a quelle del suo rango e ribalta completamente gli equilibri del Quartiere Settentrionale.

2.2 ——— Le poesie delle cortigiane di provincia

Diversamente dal paragrafo precedente, nel quale sono discussi i casi di cinque cortigiane attive nel quartiere a luci rosse della capitale, in questo paragrafo sono presentati i casi di due cortigiane attive in regioni fluviali a sud di Chang'an, ovvero Xu Yueying 徐月英 e Han Xiangke 韓襄客. La prima operò nella regione compresa tra il Changjiang 長江 e il fiume Huai 淮河, mentre la seconda fu una famosa cortigiana della regione del fiume Hanshui 漢水, che scorre nei pressi della città di Xiangyang 襄陽, nell'attuale Hubei 湖北.

2.2.1 ——— *Invidiare gonne di mussola: Xu Yueying* 徐月英

枕前淚與階前雨
隔箇窗兒滴到明²⁶⁰

*Lacrime sul cuscino, pioggia sulle scale.
Separate da un vetro, cadranno fino all'aurora.
— Xu Yueying —*

I versi sciolti di Xu Yueying 徐月英 che aprono questo paragrafo sintetizzano perfettamente la poetica di questa autrice che, come quella di Zhang Yaotiao, si basa sulle tematiche dell'assenza e dell'abbandono. Vissuta nel tardo periodo Tang, secondo la breve biografia contenuta nel rotolo n. 802 del QTS, Xu Yueying fu una:

江淮間妓也。有集行世。今存詩二首。

Cortigiana dell'area compresa tra il fiume [Chang]jiang e il fiume Huai²⁶¹. Una antologia [di sue poesie fu un tempo] in circolazione. Oggi restano due poesie.

Secondo quanto riportato in questa biografia, dunque, Xu Yueying fu tra le poche cortigiane ad avere un'antologia poetica personale. Questa informazione trova riscontro anche nella fonte più antica attualmente disponibile nella quale sono riportate notizie relative a questa autrice, ovvero il rotolo n. 9 del *Beimeng suoyan* di Sun Guangxian (901-968) nel quale si legge:

淮間有徐月英，名娼也，[...]。亦有詩集。²⁶²

Nella regione del fiume Huai vi è la famosa cortigiana²⁶³ Xu Yueying [...]. Ella ha anche un'antologia poetica [personale].

Questo dato è particolarmente interessante perché, ad eccezione di Xue Tao, nessun'altra cortigiana Tang è nota per aver avuto una raccolta personale di poesie. Ciò lascia presupporre, dunque, che Xu Yueying fosse una poetessa alquanto prolifica e che i suoi componimenti fossero apprezzati dalla classe dei letterati, tra i quali tale antologia circolò per un lasso di

²⁶⁰ “*Versi*” (Ju 句). QTS, 802.9033.

²⁶¹ L'area compresa tra lo Yangtze e il fiume Huai corrisponde orientativamente a quella parte di territorio a nord delle odierne province dello Jiangsu 江蘇 e dello Henan 河南.

²⁶² BMSY, 1883.

²⁶³ Il carattere *chang* 娼, il cui primo significato è “*prostituta*”, è qui tradotto “*cortigiana*” sia perché è preceduto dall'ideogramma *ming* 名 “*noto, famoso*”, sia perché, dall'analisi delle fonti relative a questa autrice e dal contenuto delle sue poesie, si evince che ella fosse una intrattenitrice di alto borgo piuttosto che una comune meretrice.

tempo attualmente non quantificabile. In ogni caso, tale antologia non deve essere circolata a lungo e, probabilmente, all'epoca della stesura del *Beimeng suoyan* doveva essere già scomparsa o difficile da reperire a causa della penuria di copie disponibili che poi, nel tempo, sono andate perdute o distrutte. Nel periodo in questione, infatti, la stampa non era ancora molto diffusa in Cina e i testi circolavano in pochi esemplari manoscritti. Tali testi, se non investiti da una volontà collettiva di conservazione, facevano presto a scomparire. Poiché questa volontà difficilmente coinvolgeva le opere della letteratura femminile, considerate in genere di second'ordine, queste furono tra le prime a perire. Come sottolineato da Christopher Nugent, infatti:

*“fragile written works often suffered lamentable fates, and the limited numbers of available texts in the medieval Chinese manuscript culture made the loss of those texts all the more tragic when it occurred.”*²⁶⁴

Dispersa l'antologia poetica di Xu Yueying, solo due delle poesie di questa cortigiana sono sopravvissute nelle fonti abbastanza a lungo da essere incluse nel QTS. La prima di queste si intitola “*Esternar sentimenti*” (*Xu huai* 敘懷) e recita:

<i>Violate le tre obbedienze, piango senza posa,</i>	為失三從泣淚頻
<i>Questo corpo, che impiego trova nelle umane relazioni?</i>	此身何用處人倫
<i>Sebbene ogni giorno io inseguo le gioie di canti e flauti ad ancia,</i>	雖然日逐笙歌樂
<i>Da tempo, ormai, invidio fermagli di agnocasto e gonne di mussola.</i>	長羨荆釵與布裙

Il tema di questa quartina eptasillabica con rime nel primo, secondo e quarto verso (*pin* 頻, *lun* 倫, *qun* 裙), è il risentimento dell'autrice per la propria condizione di cortigiana. Le “*tre obbedienze*” (*san cong* 三從) citate nel primo verso si riferiscono, infatti, all'obbedienza che, secondo l'etica confuciana, ogni donna doveva al padre, al marito e al figlio²⁶⁵. Purtroppo, una volta intrapresa la carriera da cortigiana²⁶⁶, Xu Yueying ha violato tutti e tre questi principi. La conseguenza di tale violazione è il suo allontanamento dal sistema patriarcale di stampo confuciano e, per questo, ella si duole senza posa. L'amarezza per questa condizione è ben descritta nel secondo verso attraverso la fisicità di un corpo che, agendo ai margini della società e – dunque – al di fuori dell'etica confuciana, non trova una collocazione in nessuna

²⁶⁴ Nugent (2010), 76.

²⁶⁵ Vedi pagina 33.

²⁶⁶ In verità non è dato sapere se la sua fu una scelta consapevole ma è più probabile che, come nella maggior parte dei casi, ella fu costretta a diventare una cortigiana da fattori contingenti.

delle cinque “relazioni umane” (*renlun* 人倫) fondamentali²⁶⁷, ovvero in nessuno dei ruoli prescritti dal sistema familiare tradizionale.

Dopo la presentazione oggettiva della propria condizione, nel secondo distico Xu Yueying sposta lo sguardo sui propri sentimenti più intimi, rispettando così l’opposizione tematica *nei/wai* tipica della poesia cinese classica. Questa introspezione rivela che, sebbene ella passi i giorni tra un’esibizione e l’altra, invidia ormai da tempo i “fermagli di agnocasto e le gonne di mussola” (*jingchai yu buqun* 荆釵與布裙). Sul piano simbolico, questi oggetti – tutt’altro che preziosi – sono metafora di un’esistenza semplice e frugale, vissuta in un ambiente domestico e familiare fatto di una casa, di un marito e di tutti gli obblighi e le costrizioni che scaturiscono da tale condizione. Purtroppo, essendo una cortigiana, Xu Yueying è esclusa dal sistema patriarcale che regola e scandisce la vita delle donne e per questo invidia coloro le quali di tale sistema fanno, invece, parte.

Dal punto di vista linguistico, la potenza espressiva e la carica simbolica di questo componimento esplode nell’ultimo verso, dove la presenza del verbo *xian* 羨 (“invidiare, ammirare”) dimostra come, diversamente da quanto si possa pensare, le donne del periodo Tang non erano affatto contente di essere libere dai condizionamenti della famiglia dettati dall’etica confuciana. Al contrario, in una società nella quale il ruolo di ogni donna trovava legittimazione solo all’interno del sistema familiare e coincideva con quello di moglie casta e madre virtuosa, quelle che da tale dimensione erano escluse, erano considerate delle *outsider*, delle donne che violavano e offendevano la natura femminile. Per questo motivo, le cortigiane (e in generale tutte le donne che vivevano al di fuori di tale sistema) invidiavano disperatamente la condizione di moglie e di madre che veniva loro negata dalla propria professione e condizione sociale.

La seconda poesia attribuita a Xu Yueying nel QTS, che si intitola “Accompagnarlo” (*Song ren* 送人), recita:

Affranta e malinconica, in questo mondo ogni cosa ho profanato.

Partimmo insieme ma sola ritornai.

Aborro guatar lo stagno innanzi al padiglione

Che tollera il riflesso di anatre mandarine in volo contrario.

惆悵人間萬事違

兩人同去一人歸

生憎平望亭前水

忍照鴛鴦相背飛

²⁶⁷ Ovvero quelle tra sovrano e suddito, padre e figlio, marito e moglie, fratello maggiore e fratello minore e tra amico e amico.

Questa quartina eptasillabica con rime nel primo, secondo e ultimo verso (*wei* 違, *gui* 歸, *fei* 飛), affronta le tematiche dell'abbandono e della solitudine, intrecciandole con il dolore generato dal distacco da una persona cara. Come suggerito dal verbo “*accompagnare*” (*song* 送) presente nel titolo, infatti, l'opera fu probabilmente composta da Xu Yueying come dono per una persona in partenza.

La poesia si apre con gli aggettivi *chou* 惆 (“*amareggiato, rattristato*”) e *chang* 悵 (“*deluso, contrariato*”) che comunicano immediatamente al lettore lo stato d'animo dell'autrice che, come nei versi precedenti, si duole di essere una cortigiana. Il tema della separazione anticipato dal titolo della poesia, si dipana poi nel secondo verso nel quale Xu Yueying si ritrova sola dopo aver accompagnato qualcuno alla partenza. Nel distico conclusivo, la solitudine scaturita da questa separazione si incarna nell'immagine della protagonista che, sola, rimira uno stagno sul quale si riflettono due anatre mandarine in volo. Questi volatili, che volano sempre in coppia, nell'iconografia cinese classica sono metafora dell'unione coniugale o amorosa. Tale immagine è tuttavia abilmente ribaltata da Xu Yueying per rappresentare metaforicamente la propria condizione: al pari dell'autrice che è stata costretta a separarsi da una persona cara, anche le anatre mandarine che sorvolano lo stagno, ora “*volano dandosi le spalle*” (*bei fei* 背飛), ovvero si separano dirigendosi in direzioni opposte.

Dal punto di vista retorico, in questa quartina Xu Yueying sfrutta tutte le potenzialità offerte dal linguaggio numerico per veicolare un senso di solitudine assoluto che nasce da una condizione di unione che d'un tratto si ribalta: “*due persone*” (*liang ren* 兩人) diventano improvvisamente “*una*” (*yi ren* 一人), e il dolore che scaturisce da tale separazione è espresso egregiamente dai verbi *shengzeng* 生憎 (“*abborrire*”) e *ren* 忍 (“*sopportare, tollerare*”) utilizzati nel distico conclusivo.

Dall'analisi di questi due componimenti – gli unici sopravvissuti di questa autrice – appare come anche la poetica di Xu Yueying sia in linea con i canoni letterari convenzionalmente accettati dall'*elite* dei letterati Tang. Utilizzando immagini classiche tratte dal repertorio iconografico cinese, ed esprimendo sentimenti conformi sia all'ordine che all'etica confuciana, Xu Yueying si inserisce naturalmente nel discorso poetico di stampo confuciano e, dichiarando di invidiare il sistema familiare di stampo patriarcale, ella lo promuove e lo sostiene attraverso la sua poesia. L'atteggiamento di Xu Yueying, convenzionale e per nulla sovversivo, converge nei suoi versi e, in essi, la cortigiana rinuncia alla propria personale voce per assumerne una in linea con i canoni letterari fissati dalla critica dominante della sua

epoca. In ragion di ciò, è facile immaginare che sia stato proprio questo suo atteggiamento conservatore e filoconfuciano ad aver reso famose le sue poesie e a permettere alla sua antologia di circolare negli ambienti frequentati dai letterati.

Un umorismo delizioso

Xu Yueying, oltre che come una brava poetessa, è descritta nelle fonti anche come una persona di spirito. Nel rotolo n. 9 del *Beimeng suoyan* infatti si narra:

金陵徐氏諸公子，寵一營妓，卒乃焚之，月英送葬，謂徐公曰：“此娘平生風流，沒亦帶焰。”時號美戲也。²⁶⁸

I giovanotti di buona famiglia del clan Xu di Jinling avevano una cortigiana militare prediletta e [quando] morì la fecero cremare. Yueying accompagnò la salma alla sepoltura e disse a messer Xu: “In vita questa fanciulla è stata focosa e anche da morta è avvolta dalle fiamme!”
Le persone del suo tempo considerarono questa una battuta deliziosa.

Le informazioni contenute in questo brevissimo aneddoto suggeriscono che Xu Yueying fosse particolarmente apprezzata dagli uomini del suo tempo in virtù, non solo del suo talento poetico, ma anche della sua vivacità di spirito. Oltre alla bellezza fisica e al talento poetico, infatti, l'arguzia e l'umorismo erano doti particolarmente apprezzate in una cortigiana la cui funzione principale, in fondo, era dilettere i propri ospiti. E a quanto pare, Xu Yueying possedeva entrambe queste qualità che la resero, dunque, molto popolare tra i suoi contemporanei.

Archeologia del testo

Come anticipato, la prima fonte in cui si ritrovano notizie su Xu Yueying è il rotolo n. 9 del *Beimeng suoyan* dove, oltre ad una brevissima biografia e all'aneddoto ilare riportato poc'anzi, è anche contenuta la poesia dal titolo “*Accompagnarlo*”. Questa è anche riportata nel rotolo n. 79 del *Tangshi jishi* di Ji Yougong dedicato a Xu Yueying, nel rotolo n. 31 dello *Yinchuang zalu* di Chen Yingxing e in altre fonti minori della dinastia Song.

In epoca Ming, le poesie di Xu Yueying furono incluse nel rotolo n. 8 del *Mingyuan huishi*, nel rotolo n. 15 del *Mingyuan shigui*, nel rotolo n. 5 del *Gujin nüshi* e nel rotolo n. 925 del *Tangyin tongqian*. Il *Quan Tangshi xieben* le riporta nel rotolo n. 711, insieme all'aneddoto

²⁶⁸ BMSY, 2841-42.

relativo alla cortigiana cremata tratto dal *Beimeng suoyan*. Poiché tale aneddoto non è incluso nel QTS, appare plausibile l'ipotesi che la fonte utilizzata dal gruppo di Cao Yin per compilare la sezione dedicata a questa autrice fu il *Tangying tongqian* piuttosto che il *Quan Tangshi xieben*.

2.2.2 ——— I versi frammentari della cortigiana Han Xiangke 韓襄客

連理枝前同設誓
丁香樹下共論心²⁶⁹

*Dinanzi a rami intrecciati ci scambiammo una promessa
Insieme, sotto l'albero di garofano, ci parlammo col cuore in mano.*

—— Han Xiangke ——

Il distico che apre questo paragrafo, tratto dal rotolo n. 802 del QTS, è tutto ciò che resta di Han Xiangke 韓襄客 che, secondo le notizie contenute nell'antologia Qing, fu una:

漢南妓。²⁷⁰

*cortigiana di Hannan*²⁷¹.

I versi a lei attribuiti nel QTS, sopravvissuti solo in maniera frammentaria nelle fonti, compaiono per la prima nel rotolo n. 13 dello *Shihua zonggui* di Ruan Yue, dove sono inseriti insieme ad alcune succinte informazioni di carattere biografico relative alla loro autrice. Nel testo di Ruan Yue si legge:

韓襄客者，漢南女子，為歌詩，知名襄漢間。孟浩然贈詩曰：²⁷²

*Han Xiangke, donna di Hannan, grazie ai vanti e alle poesie divenne famosa nell'area compresa tra
[il fiume] Xiang e [il fiume] Han. Meng Haoran le donò una poesia che recitava:*

Se solo potessi trovarmi in un sogno della Terrazza Assolata²⁷³, impazzirei.

只為陽臺夢裏狂，

Discendete e insegnatemi come essere ospite delle immortali!

降來教作神仙客。

²⁶⁹ “Versi” (Ju 句). QTS, 802.9033.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Odierna Suizhou 隨州, nella provincia dello Hubei.

²⁷² SHZG, 13.152.

²⁷³ L'espressione *Yangtai meng* 陽臺夢 (lett. “sogno della Terrazza Assolata”), oltre che al titolo di un'aria musicale, si riferisce ad un incontro tra due innamorati.

襄客《閨怨詩》曰：

“Il lamento dell’alcova” di Xiangke recitava:

Dinanzi a rami intrecciati ci scambiammo una promessa.

連理枝前同設誓，

Insieme, sotto l’albero di garofano, ci parlammo col cuore in mano.

丁香樹下共論心。

先公熙寧中逐虜使成堯錫，見遺衣服，刺此聯于裏肚上，其下復刺丁香、連理、男女設誓之狀。虜人重此句為佳製。

[Quando] messer Xian nell’era Xining (1068-1077) accolse il messaggero dei barbari Cheng Yaoxi, appuntò questi [versi] con uno spillo sulla cintola dei vestiti offerti loro in dono. Sotto, con un altro spillo, vi fermò garofani e rami intrecciati come un uomo e una donna nell’atto di scambiarsi una promessa. I barbari considerarono questi versi una composizione raffinata.

Nonostante la scarsità delle fonti relative a questa cortigiana, dall’aneddoto riportato nello *Shihua zonggui* si apprende che Han Xiangke fu una donna famosa nella regione compresa tra i fiumi Xiang 襄 e Han 漢²⁷⁴ per aver composto canti e poesie. Sebbene in questa fonte ella non sia definita apertamente una cortigiana, come invece accade nel QTS, il fatto che la fama di Han Xiangke le venga proprio da queste arti, lascia pochi dubbi sul suo *status* di intrattenitrice. Come già sottolineato, infatti, in epoca Tang padroneggiare le arti canore e della composizione poetica era considerata una cosa da attrici e cortigiane e questo spiega perché Han Xiangke venga generalmente considerata tale.

Secondo le informazioni contenute nel sopraccitato aneddoto, la fama di Han Xiangke giunse all’orecchio del poeta Meng Haoran (689-740), il quale gli dedicò dei versi poetici. Quelli composti dalla cortigiana furono, invece, offerti in dono ad un messaggero dei barbari settentrionali (*lu* 虜) da parte di un certo messer Xian nell’XI secolo. In proposito, è ragionevole ipotizzare che se i versi scritti dalla cortigiana non fossero stati inviati come dono a delle tribù delle regioni settentrionali, probabilmente non sarebbero mai stati annotati da Ruan Yue nello *Shihua zonggui* e, di conseguenza, non sarebbero stati trasmessi ai posteri fino a confluire nel QTS. Diversamente dalle loro controparti maschili, infatti, le poetesse di epoca Tang, e in particolare le cortigiane, non avevano antologie poetiche personali e pertanto era molto difficile che le loro poesie venissero preservate in forma scritta. Come già discusso in precedenza, infatti, molte delle poesie delle cortigiane Tang si sono sottratte all’oralità e, di conseguenza, all’incuria del tempo, solo perché inserite in aneddoti e storielle amene che avevano come protagonisti dei letterati o dei funzionari più o meno famosi.

²⁷⁴ Ovvero nell’area corrispondente all’odierna città di Xiangyang 襄陽 nello Hubei.

3. XUE TAO 薛濤 TRA REALTÀ STORICA E RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA

東閣移尊綺席陳
貂簪龍節更宜春²⁷⁵

*Nel padiglione orientale esposta è la vostra stuoia intrecciata,
Nappa di zibellino e statuette di draghi ben si confanno alla primavera.*

Xue Tao 薛濤 (768-832 ca.), nome di cortesia Hong Du 洪度, è senza dubbio la più famosa delle poetesse del periodo Tang. Tuttavia, come anticipato nell'*Introduzione* al presente scritto, l'analisi relativa a questa cortigiana è stata inserita solo alla fine del capitolo sulle autrici "reali" perché, avendo all'attivo sia componimenti scritti di proprio pugno che alcune opere attribuitele erroneamente dalle fonti, ella rappresenta un perfetto anello di congiunzione tra i casi presentati in questo capitolo e quelli di falsa attribuzione discussi in quello seguente.

3.1 — *La vita*

Grazie alla popolarità di Xue Tao e delle sue opere tra i letterati e i funzionari d'epoca Tang, una discreta mole di notizie sul suo conto sono state preservate nelle fonti. Tra quelle più antiche si annoverano il paragrafo intitolato "Yanyang ci" 艷陽詞 ("Canzone del fulgido sole") presente nello *Yunxi youyi*, il rotolo n. 79 del *Tangshi jishi* di Ji Yougong e il rotolo n. 6 del *Tang caizi zhuan*. Ma la biografia più dettagliata di Xue Tao è senza dubbio quella compilata nel corso della dinastia Yuan da Fei Zhu 費著 (*jinshi* 1324) e inserita nel *Jianzhi pu* 箋紙譜 ("Annali della carta da lettere"). Questa biografia è attualmente disponibile nella riproduzione del testo di epoca Ming intitolato *Poesie di Xue Tao (Xue Tao shi 薛濤詩)*. In essa si legge:

薛濤，字洪度。本長安良家女，父郾因官寓蜀而卒。母孀，養濤及笄，以詩聞外，又能掃眉塗粉。與士族不侔，客有竊與之宴語。時韋中令臯鎮蜀，召令侍酒賦詩，僚佐多士為之改觀。期歲，中令議以校書郎奏請之，參軍曰：「不可」，遂止。²⁷⁶

Xue Tao, nome di cortesia Hongdu, era figlia di una famiglia rispettabile di Chang'an. Il padre [Xue] Yun, avendo ricevuto un incarico governativo, si trasferì a Shu, ove spirò. La madre, rimasta

²⁷⁵ QTS, 803.9037.

²⁷⁶ XTS, 1-2.

vedova, allevò Tao fino all'età da marito. Ella divenne famosa fuori [dalle mura domestiche] non solo per le sue poesie ma anche perché sapeva dipingersi le sopracciglia e truccarsi. Poiché ella non apparteneva al notabilato, gli ospiti si intrattenevano con lei in gran segreto. Al tempo in cui il Direttore della Segreteria Imperiale²⁷⁷ Wei Gao governava Shu, la convocò e le ordinò di attendere al vino e declamare poesie e così funzionari e numerosi letterati cambiarono idea sul suo conto. Trascorso un anno, il Direttore della Segreteria, attraverso un memoriale, la propose per un incarico di Addetto alla collazione di testi scritti, ma il Consigliere Militare disse che ciò era impossibile e, di conseguenza, rifiutò questa proposta.

Da questa prima parte della biografia si appende che Xue Tao, originaria di Chang'an, in giovane età si trasferì con la famiglia nella regione di Shu, odierno Sichuan, dove il padre aveva ottenuto un incarico ufficiale. Purtroppo, questi morì prematuramente e, rimasta orfana, Xue Tao venne allevata dalla madre, diventando ben presto famosa per la propria bellezza e il proprio talento poetico. L'allora governatore di Shu, Wei Gao 韋臯 (745-805), profondo estimatore del suo talento, la ingaggiò come intrattenitrice ai propri conviti ufficiali, proponendola addirittura come "Addetta alla collazione di testi scritti" (nü jiaoshulang 女校書郎)²⁷⁸, carica in genere appannaggio esclusivo di giovani talentosi. Grazie al patrocinio di Wei Gao, Xue Tao divenne una cortigiana militare (yingji) iscritta nel Registro delle Musicanti al servizio di uomini illustri e, in quanto tale, ebbe l'opportunità di frequentare i membri dell'alta burocrazia imperiale e i poeti del suo tempo che, secondo le fonti, ebbero in alta considerazione il suo talento al punto che, in molti casi, scambiarono con lei versi di varia natura:

濤出入幕府，自臯至李德裕，凡歷事十一鎮，皆以詩受知。其間與濤唱和者，元稹、白居易、牛僧孺、令狐楚、裴度、嚴綬、張籍、杜牧、劉禹錫、吳武陵、張祐，餘皆名士，記載凡二十人，競有酬和。

[Xue] Tao frequentava assiduamente gli uffici dei funzionari militari²⁷⁹ e a partire da [Wei] Gao fino a Li Deyu, servì in tutto undici governatori e tutti l'apprezzarono per le sue poesie. Tra coloro che scambiarono poesie con lei si annoverano Yuan Zhen, Bai Juyi, Niu Sengru, Linghu Chu, Pei Du, Yan Shou, Zhang Ji, Du Mu, Liu Yuxi, Wu Wuling, Zhang You e altri illustri letterati. Si narra che, in tutto, venti poeti scambiarono versi con lei.

²⁷⁷ Zhong[shu]ling 中[書]令: "Secretariat Director". Hucker (1985), 193.

²⁷⁸ Compito di un "Addetto alla collazione di testi scritti" (jiaoshulang 校書郎) era quello di confrontare più bozze tra loro o con l'originale per verificare che fossero stampate fedelmente.

²⁷⁹ Mufu 幕府: "Private Secretariat, from Three Kingdoms era on, unofficial designation of subordinate officials attached to a military commander, a Regional Inspector or a Tang Military Commissioner (Jiedushi)." Ibid., 336.

In base a queste informazioni, non stupisce che 39 degli 89 componimenti che portano la firma di Xue Tao (ovvero il 43% del totale) siano in qualche modo stati scritti per essere “donati” (zeng 贈) o “inviati” (ji 寄) ad alti funzionari, ovvero scritti per “accompagnare” (song 送) un amico alla partenza o composti “in risposta” (chou 酬) a versi ricevuti da qualche poeta del tempo. Tra i personaggi citati nei titoli delle sue poesie compaiono, infatti, i nomi di ministri, burocrati, notabili, comandanti e governatori, nonché quelli di numerosi poeti. Nonostante la sua popolarità, però, secondo quanto riportato nella sua biografia, in tarda età Xue Tao si ritirò a vita privata lungo le sponde del fiume Jin (*Jinjiang* 錦江), vivendo in padiglioni immersi tra canne di bambù e dedicandosi alla fabbricazione di una pregiata carta da lettere:

濤僑止百花潭，躬撰深紅小彩箋，裁書供吟獻酬賢傑，時謂之薛濤箋。晚歲居碧雞坊，創吟詩樓，偃息於上。後段文昌再鎮成都，大和歲，濤卒，年七十五。文昌為撰墓誌。

[Xue] Tao si trasferì sullo Stagno dei Cento Fiori, fabbricando personalmente piccoli fogli di carta da lettere scarlatta che tagliava per scrivervi le poesie che inviava in risposta ad eminenti personaggi. A quel tempo, questa carta veniva chiamata “Carta da lettere di Xue Tao”. In tarda età, visse nel Distretto del Gallo Ceruleo, dove fece costruire la Torre della Declamazione Poetica nella quale [sedeva in] quiete. Morì a settantacinque anni negli anni della Grande Armonia (827-835) quando Duan Wenchang era Governatore di Chengdu per la seconda volta. [Duan] Wenchang scrisse per lei un epitaffio.

Quello che Fei Zhu omette in questa biografia è che Xue Tao, nell’ultima parte della sua vita, divenne una monaca taoista. Questa informazione si ritrova nel trafiletto biografico relativo a questa autrice contenuta nel rotolo n.803 del QTS, interamente dedicato a questa autrice, che riporta:

暮年屏居浣花溪，著女冠服，好製松花小箋。²⁸⁰

In tarda età [Xue Tao] si ritirò sulle sponde del Ruscello che Bagna i Fiori e indossò l’abito monacale taoista, dedicandosi alla fabbricazione di piccoli fogli di carta da lettere fatti con infiorescenze di pino.

Nel corso della dinastia Tang i monasteri taoisti non erano solo il rifugio di donne pie. Al contrario, essi ospitavano anche un gran numero di vedove, donne divorziate o dall’indole libertina che desideravano condurre una vita poco morigerata senza però registrarsi

²⁸⁰ QTS, 803.9035.

ufficialmente come cortigiane²⁸¹. Vestire l'abito monacale taoista era una scelta molto diffusa anche tra le cortigiane Tang le quali, essendo costrette in età avanzata a ritirarsi dalla vita pubblica per lasciare il posto a colleghe più giovani e avvenenti, si rifugiavano spesso in templi taoisti nei quali, diversamente da quanto si possa immaginare, conducevano una vita tutt'altro che ascetica.

3.2 — *Le opere*

Grazie allo stile semplice ma vigoroso, le opere di Xue Tao furono molto apprezzate dai notabili e i letterati dell'epoca e, grazie a questa popolarità, furono preservate in fonti di varia natura. Tra le fonti più antiche attualmente disponibili, in cui si ritrova una selezione delle opere di questa famosa cortigiana di Chengdu, si annoverano due raccolte poetiche risalenti al X secolo, ovvero lo *Youxuanji* e lo *Caidiao ji*. Diversamente dalla maggioranza delle autrici del suo tempo, Xue Tao ebbe anche un'antologia poetica personale che circolò per alcuni secoli dopo la sua morte, contribuendo ulteriormente alla diffusione su larga scala delle sue poesie. Secondo quanto riportato nel *Tang caizi zhuan*, questa antologia in origine si intitolava *Jinjiang ji* 錦江集 (“*Antologia del fiume Jin*”) e conteneva circa 500 poesie divise in cinque rotoli. Tuttavia nel corso del XII secolo, a causa delle informazioni fuorvianti contenute nello *Zhizhai shulu jieti* di Chen Zhensun, iniziò a diffondersi l'idea che tale antologia fosse composta da un solo rotolo²⁸².

Persa per sempre la versione originale della “*Antologia del fiume Jin*”, la fonte più antica attualmente disponibile nella quale si ritrova una nutrita selezione di poesie di Xue Tao è il *Wanshou Tangren jueju* di Hong Mai. Detto testo, che raccoglie 79 poesie di quest'autrice, rappresenta uno dei canali principali attraverso i quali le opere di Xue Tao sono state sottratte all'oblio e preservate nei secoli. Ulteriori tre componimenti si ritrovano nella raccolta pubblicata nell'era Wanli 萬曆 (1573-1620) nel corso della dinastia Ming intitolata “*Poesie di Xue Tao*”, che contiene in tutto 82 poesie. Nel *Tangyin tongqian*, infine, i componimenti attribuiti a Xue Tao nelle fonti precedenti sono integrati con altre 8 poesie estratte dallo *Yinhuang zalu* di Chen Yingxing (XII secolo), e ciò porta a 90 il numero totale delle poesie attualmente disponibili a firma di questa autrice. Tuttavia, nel QTS ne sono riportate solo 89: in esso, infatti, manca la poesia intitolata “*In lode a quattro amici*” (*Si you zan* 四友贊)²⁸³. Inoltre di queste 89 poesie, solo 88 sono riportate nel rotolo n. 803 del QTS interamente

²⁸¹ Van Gulik (1974), 175.

²⁸² ZSJ, 19.584.

²⁸³ Chen Wenhua (1984), 8.

dedicato a questa cortigiana. Quella intitolata “*In dono a Yang Yunzhong*” (*Zeng Yang Yunzhong* 贈楊蘊中) è, infatti, riportata nel rotolo n. 866.

Dal punto di vista formale, le poesie di Xue Tao si compongono soprattutto di quartine pentasillabiche ed eptasillabiche scritte nello stile moderno *jintishi*. Dal punto di vista contenutistico, invece, in esse predominano le tematiche amorose e quelle paesaggistiche tipiche della poesia dell’epoca. In quanto cortigiana militare, una buona parte delle poesie scritte da Xue Tao è formata da versi dedicati a burocrati e letterati del tempo o improvvisati nel corso di banchetti e conviti ufficiali.

Poiché il numero di poesie attribuite a Xue Tao nel QTS supera di gran lunga la somma di tutte quelle attribuite alle altre cortigiane di epoca Tang, nel corso della presente ricerca si è scelto di presentare solo una selezione di 8 componimenti di questa autrice. La scelta è motivata dall’esigenza di mantenere un certo equilibrio tra le opere di questa autrice e quelle delle altre cortigiane incluse nella ricerca, le quali hanno all’attivo, in media, solo due componimenti a testa. La selezione delle opere da analizzare è stata compiuta scegliendone alcune per ognuna delle tre grosse tematiche affrontate dalla cortigiana nei suoi versi, nel tentativo di fornire un quadro il più esaustivo possibile della poetica di questa autrice: l’indagine si apre, infatti, con l’analisi di quattro componimenti di natura amorosa, a cui fanno seguito due poesie di stampo paesaggistico. Chiudono l’indagine su Xue Tao due poesie scelte tra quelle dedicate a funzionari imperiali.

Tra i versi amorosi di Xue Tao, il gruppo di quattro quartine pentasillabiche intitolato “*Sguardi di primavera*” (*Chun wang ci* 春望詞)²⁸⁴ risulta particolarmente interessante perché, in esso, l’autrice riesce ad esprimere i propri sentimenti e affrontare il tema della solitudine e dell’abbandono attraverso quella che, a prima vista, sembra una semplice descrizione di un paesaggio ameno:

I)

Fiori si schiudono e non v’è nessuno con cui gioirne,

花開不同賞

Fiori cadono e non v’è nessuno con cui dolersene,

花落不同悲

Mi chiedo dove nasce un pensiero d’amore:

欲問相思處

Tra i fiori che sbocciano o tra i fiori che cadono.

花開花落時

Nella poesia cinese classica, la descrizione di un paesaggio primaverile era un *topos* ampiamente sfruttato dagli autori per esprimere i propri sentimenti in maniera convenzionale.

²⁸⁴ QTS, 803.9035.

In linea con tale tradizione, in questa quartina – rimata nei versi pari (*bei* 悲, *shi* 時) – Xue Tao utilizza l’immagine dei fiori per esprimere e cantare la propria solitudine. I fiori che sbocciano e cadono alludono allo scorrere lento delle stagioni e suggeriscono, indirettamente, che la condizione di solitudine vissuta dall’autrice, generata probabilmente dall’assenza della persona amata, duri ormai da tempo. Nonostante l’autrice non abbia più nessuno con cui godere del mutevole scenario primaverile in cui è immersa, prova ancora un sentimento d’amore, il quale continua a mantenersi vivo nonostante il passare ciclico e irreversibile delle stagioni. Dal punto di vista formale, l’intero componimento è dominato dalla ripetizione quasi ossessiva della parola “fiore” (*hua* 花) e da un parallelismo semantico che controlla l’intero andamento della poesia. In particolare, i primi due versi sono formati dalle parole “fiore” (*hua* 花), “non” (*bu* 不) e “insieme” (*tong* 同) ripetute in posizione parallela, le quali si accompagnano ad altre quattro parole che sono, allo stesso tempo, in posizione parallela e in opposizione semantica tra loro, ovvero “sbocciare” (*kai* 開) e “appassire” (*luo* 落), “godere” (*shang* 賞) e “soffrire” (*bei* 悲). Questo parallelismo ritorna nella chiusa della poesia dove all’immagine dei fiori sono associati gli stessi verbi utilizzati nel distico iniziale, ovvero “sbocciare” e “appassire”.

Le immagini tratte dal mondo della natura si ritrovano anche nella seconda di queste quartine, che recita:

II)

Raccolgo erbe e intreccio nodi d’amore,

攬草結同心

Da inviare ad un animo al mio affine.

將以遺知音

Appena accantonò la mestizia di primavera,

春愁正斷絕

Gli uccelli in amore riprendono i loro canti dolenti.

春鳥復哀吟

Come nel precedente, anche in questo componimento l’autrice sfrutta il paesaggio circostante per esprimere i propri sentimenti di dolore per la separazione da un “animo affine” (*zhiyin* 知音) ormai lontano. Le rime nel primo, nel secondo e nell’ultimo verso (*xin* 心, *yin* 音, *yin* 吟), rafforzano la musicalità e l’andamento ritmico della poesia. L’espressione *zhiyin* 知音, letteralmente “conoscere la melodia”, presente nel secondo verso è, infatti, generalmente usata in riferimento ad un amico intimo o, come in questo caso, ad un animo affine. Tale espressione è tratta dalla leggendaria storia di Bo Ya 伯牙 e Zhong Ziqi 鐘子期 – entrambi vissuti durante il periodo delle Primavere e degli Autunni (770 a.C.-476 a.C.) – e della loro amicizia nata e consolidata attraverso la musica. Questo riferimento è tutt’altro che

casuale ed è utilizzato da Xue Tao per alludere al destinatario di questi versi, probabilmente un amante o un amico intimo, per il quale ella intreccia nodi d'amore, immersa nella natura in piena solitudine. La pratica di “*intrecciare nodi d'amore*” (*jie tongxin* 結同心) citata nel verso d'apertura, molto diffusa nella Cina classica, consisteva nell'intrecciare dei fili d'erba a formare un nodo, simbolo di un legame d'amore che univa per sempre insieme due “*cuori affini*” (*tongxin* 同心). Ed è attraverso questa pratica che l'autrice si sforza di tenere vivo il legame con il suo *zhiyin* ormai lontano. Ma per quanto ella cerchi di accantonare la propria mestizia, il “*canto dolente*” (*aiyin* 哀吟) degli uccelli risveglia in lei sentimenti latenti che non c'è modo di sopire.

Nella terza quartina del gruppo “*Sguardi di primavera*”, Xue Tao utilizza ancora una volta l'immagine dei fiori che appassiscono e quella dei nodi d'amore per esprimere la propria solitudine e il proprio isolamento:

III)

Fiori nel vento sfioriscono giorno dopo giorno,

風花日將老

E il nostro tempo migliore è ormai lontano.

佳期猶渺渺

In assenza di qualcuno con cui intrecciare un legame d'amore,

不結同心人

In vano, intreccio fili d'erba in nodi d'amore.

空結同心草

Le immagini tratte dal repertorio iconografico tradizionale presenti in questa poesia sono sapientemente utilizzate dall'autrice per descrivere il lento trascorrere del tempo e rimarcare, indirettamente, la lunga assenza della persona amata e, di riflesso, la propria solitudine. Per esprimere tale complessità di sentimenti, Xue Tao utilizza la metafora dei fiori che “*invecchiano*” (*lao* 老), ovvero sfioriscono giorno dopo giorno mentre il tempo scorre inesorabile, lasciandosi alle spalle i giorni felici di un passato ormai remoto. Il parallelismo nel secondo verso, basato sulla ripetizione dell'aggettivo *miao* 渺 (“*indistinto*”) e creato attraverso la tecnica delle “*parole simili*” (*leizi*) illustrata in precedenza, stimola l'oralità e la musicalità di cui l'intero componimento è pregno e, nel contempo, rende più efficace l'idea del tempo che, scorrendo senza posa, rende sfocati e indistinti tutti i ricordi. Nell'ultimo distico, la tematica dell'assenza è sublimata nell'intreccio di nodi d'amore che, in assenza di una persona a cui donarli, appare un atto “*vano*” (*kong* 空) che lascia la protagonista di questi versi immobile e inerte dinanzi alla natura desolata e desolante.

Gli “*Sguardi di primavera*” di Xue Tao si chiudono con una quartina dal tono particolarmente dolente, nella quale vengono introdotte anche due delle immagini più sfruttate dalla poesia cortigiana Tang, ovvero quella dello specchio e della brezza primaverile:

IV)

Come posso sopportare che i fiori riempiano i rami

那堪花滿枝

Se ciò si traduce in romantici pensieri su noi due?

翻作兩相思

Lacrime di giada rigano il mio riflesso mattutino,

玉箸垂朝鏡

Lo zefiro primaverile ne ha coscienza o no?

春風知不知

In questo ultimo componimento, rimato nel primo, secondo e quarto verso (*zhi* 枝, *si* 思, *zhi* 知) e che è, forse, il più convenzionale della serie, i fiori che riempiono i rami simboleggiano il culmine della primavera e della stagione degli amori. Dinanzi ad un simile scenario l'autrice, invece che rallegrarsi, si strugge, perché la primavera in fiore genera in lei pensieri tristi per un amore ormai perduto. In linea con l'opposizione tematica *nei/wai* tipica della poesia Tang, il primo distico di questa quartina è tutto incentrato sul paesaggio esterno, mentre in quello conclusivo la scena si sposta all'interno degli appartamenti femminili, dove fredde lacrime rigano il volto della cortigiana che, all'alba, si riflette nello specchio dell'alcova. Le “*lacrime di giada*” (*yuzhu* 玉箸, letteralmente “*bacchette di giada*”) che rigano l'immagine riflessa della donna, sottolineano la pena della protagonista che soffre nella solitudine del gineceo ormai deserto. Un'altra immagine altamente convenzionale utilizzata da Xue Tao in questo distico è quella dello specchio (*jing* 鏡) il quale, al pari delle lacrime, è freddo e inanimato, e rafforza la percezione dello stato d'animo dell'autrice. Nella chiusa, la colpa di tanta sofferenza è data all'indifferenza dello zefiro primaverile, metafora della passione amorosa e – in senso più ampio – dell'amato lontano.

In questa serie di quattro quartine, Xue Tao usa immagini tratte dal mondo della natura per affrontare in maniera estremamente delicata le tematiche della solitudine, dell'assenza e dell'abbandono, e lo fa attraverso un linguaggio semplice ma, allo stesso tempo, potente. Per esprimere i propri sentimenti, l'autrice attinge al repertorio poetico classico e da esso trae immagini convenzionali, che le permettono di attivare un simbolismo facilmente decodificabile dai lettori della sua epoca. Al pari di altre poetesse che hanno scritto versi primaverili, infatti, anche Xue Tao si conforma ai canoni poetici tradizionali per questo tipo di composizione e vi si inserisce in maniera naturale. In particolare, per lo stile e le tematiche affrontate, queste quattro quartine ricordano molto da vicino quelle scritte da Zhang Yaotiao

sullo stesso tema e già analizzate nel corso del presente scritto²⁸⁵. Entrambe le autrici si affidano, infatti, alla descrizione del paesaggio circostante per veicolare, sul piano simbolico, i propri sentimenti. Come Zhang Yaotiao nella poesia intitolata “*Pensieri di Primavera*”, anche Xue Tao sfrutta l’iconografia dei fiori e dello zefiro per descrivere una donna in pena, abbandonata dall’uomo che ama e, per questo, inerme e immobile dinanzi ad un paesaggio ameno. E al pari di Zhang Yaotiao e delle altre cortigiane presentate nel corso di questo capitolo, anche Xue Tao si descrive esattamente come avrebbe fatto un poeta di sesso maschile. Dunque, anche colei che è stata da sempre considerata come la migliore poetessa dell’epoca Tang, di fatto si autorappresenta in poesia rispettando e facendo propri i canoni letterari e retorici codificati dalla critica dominante. Nessuna personalità, nessuna rivoluzione iconografica o semantica traspare da questi versi e, ancora una volta, siamo di fronte ad una donna che scrive come un uomo.

Oltre alle tematiche amorose, Xue Tao ha all’attivo anche diversi componimenti di natura paesaggistica. Tra questi, emerge per delicatezza e efficacia quello dedicato alla “Luna” (*Yue* 月)²⁸⁶:

Falce crescente, come un uncino, piccina.

魄依鉤樣小

Poi ventaglio, frutto di un telaio Han, tonda.

扇逐漢機團

Ombra sottile che punta alla rotondità.

細影將圓質

Dove si può vedere una simil cosa tra gli uomini?

人間幾處看

In questa poesia, le cui rime cadono sui versi pari (*tuan* 團, *kan* 看), Xue Tao tesse le lodi dell’astro notturno attraverso un linguaggio ermetico e altamente simbolico. La descrizione delle fasi lunari si dipana attraverso l’uso di immagini semplici ma, allo stesso tempo, potenti che, come le fasi lunari, rendono ciclica la narrazione poetica. La poesia si apre, infatti, con la descrizione della luna nella sua fase crescente. A questa immagine segue immediatamente un verso nel quale l’autrice decanta la rotondità e la bellezza del plenilunio. Le due fasi lunari sono fuse insieme nel terzo verso, il quale sintetizza, in cinque parole, l’intero ciclo della lunazione che ogni mese si ripete in un processo continuo senza fine.

In questa quartina, Xue Tao riesce a descrivere la luna in maniera sublime senza mai nominare direttamente l’oggetto del suo canto. Il carattere *yue* 月, infatti, non ricorre nemmeno una volta nei quattro versi di cui si compone l’opera. In essa, l’autrice tesse le lodi e la bellezza del satellite terrestre solo per comparazione, ovvero ricorrendo ad oggetti con

²⁸⁵ Vedi pagine 63-65.

²⁸⁶ QTS, 803.9036.

caratteristiche affini a quelle della luna: dapprima crescente, la luna rassomiglia ad un piccolo uncino nel cielo, ma durante il plenilunio essa ricorda, nella forma, un ventaglio a rosta. Il paragone tra la luna e il ventaglio “*di un telaio Han*” (*Han ji* 漢機) citato nel secondo verso, cela al suo interno un riferimento alla “*Poesia del ventaglio a rosta*” scritta da Ban Jieyu. Tale riferimento è utilizzato anche da Zhang Yaotiao nella sua poesia “*Inviata ad un vecchio amico*” e ciò permette di rafforzare maggiormente il legame che esiste tra la poetica di queste due cortigiane, entrambe vissute nella regione di Shu²⁸⁷.

Per sottolineare la natura stra-ordinaria della luna, Xue Tao dichiara che “*tra gli uomini*” (*renjian* 人間), ovvero sulla terra, non vi è nulla di altrettanto mirabile e per farlo utilizza il linguaggio elegante e forbito tipico della sua poesia, lo stesso che si ritrova nella poesia “*Il Ruscello del Melo Selvatico*” (*Haitang xi* 海棠溪)²⁸⁸ che recita:

<i>La primavera allestisce il paesaggio tra rosei cirri celestiali,</i>	春教風景駐仙霞
<i>A pelo d'acqua, pesci tutti di fiori vestiti.</i>	水面魚身總帶花
<i>Gli uomini, della diversità delle piante più strane non si curano,</i>	人世不思靈卉異
<i>E arrivano in gran fretta a macchiare di rossa seta la sabbia fine.</i>	競將紅纈染輕沙

Sul piano semantico, in questo componimento – rimato nei vv. 1, 2 e 4 (*xia* 霞, *hua* 花, *sha* 沙) – Xue Tao descrive la bellezza del Ruscello del Melo Selvatico (*Haitang xi* 海棠溪), che si trova nei pressi dell’odierna Chongqing 重慶. Il primo verso della poesia è dedicato alla descrizione del paesaggio circostante, sceneggiatura perfetta creata da Madre Natura, di cui le limpide acque del ruscello sono protagoniste indiscusse. I petali che fluttuano nel vento, adagiandosi sulla superficie dell’acqua, creano un manto colorato che, come un vestito, ricopre i pesci che nuotano a pelo d’acqua. In linea con la struttura *nei/wai* tipica della poesia Tang, nel secondo distico l’autrice sposta lo sguardo dal paesaggio esterno, cantato nei primi versi, all’interno del proprio animo, che si duole dell’indifferenza degli uomini nei confronti di un simile scenario. Tutti coloro che giungono sulle sponde del ruscello, infatti, piuttosto che ammirare l’incantevole paesaggio e godere della sua bellezza, si limitano invece a lavare in tutta fretta i propri abiti di “*seta rossa*” (*hong xie* 紅纈) nelle acque del ruscello e, così facendo, ne macchiano il fondale con le gocce scarlatte che stillano dal pregiato tessuto.

²⁸⁷ Come Xue Tao, infatti, anche Zhang Yaotiao, ad un certo punto della sua vita, si trasferì a Shu, odierna Chengdu. Vedi pagina 58.

²⁸⁸ QTS, 803.9041.

In quanto cortigiana militare per anni a servizio dei governatori di Chengdu, oltre alle poesie dedicate alla natura e alle tematiche amorose, una buona fetta della produzione poetica di Xue Tao è occupata da opere dedicate a notabili e burocrati del suo tempo, talvolta improvvisate nel corso dei conviti ufficiali ai quali era chiamata a partecipare in qualità di intrattenitrice ufficiale. A rappresentanza di questo gruppo di poesie sono state scelte le “*Due poesie presentate al Ministro dello Stato Wu Yuanheng, governatore del [Distretto] Fluviale [Occidentale]*”²⁸⁹ (*Shang chuan zhu Wu Yuanheng xiangguo er shou* 上川主武元衡相國二首)²⁹⁰ visto che, oltre a Wei Gao, Wu Yuanheng fu tra i frequentatori più assidui di Xue Tao. La prima di queste poesie recita:

I)

<i>Il sole tramonta sulle spesse mura, laddove conviene la foschia della sera,</i>	落日重城夕霧收
<i>Matte²⁹¹ di tartaruga e austori²⁹² intarsiati per le offerte ai nobili blasonati.</i>	玳筵雕俎薦諸侯
<i>Poiché avete ordinato alla brillante luna di ardere come torcia sul cortile</i>	因令朗月當庭燎
<i>Non lasceremo che la tendina di perle cali su questo uncino di giada.</i>	不使珠簾下玉鉤

Questa quartina eptasillabica, con rime nel primo, secondo e quarto verso (*shou* 收, *hou* 侯, *gou* 鉤), descrive un banchetto ufficiale al quale sono presenti i membri dell’alto notabilato. La struttura è caratterizzata dall’opposizione tematica *nei/wai* tipica della poesia cinese classica. Mentre i versi dispari descrivono l’ambiente esterno che fa da cornice alla festa, infatti, quelli pari spostano, di volta in volta, lo sguardo all’interno del cortile nel quale si svolge banchetto. Nel primo verso l’autrice delimita in maniera ben precisa la dimensione spazio-temporale in cui si svolge tale convito: è il crepuscolo e il sole tramonta dietro spesse mura di cinta velate dalla foschia della sera, all’interno delle quali ha luogo la festa. Per descriverne l’opulenza, Xue Tao si affida, come spesso nelle sue poesie, alla descrizione di oggetti materiali tratti dall’ambiente circostante. In questo caso si tratta di stuoie fatte di carapace e di eleganti vasi rituali, i quali affollano i tavoli e fungono da offerta per gli ospiti illustri e i “nobili blasonati” (*zhuhou* 諸侯) che presto affolleranno la sala. La sontuosità del convito è sottolineata dalla luna la quale, per volere del governatore, è stata chiamata ad illuminare l’evento che, a quanto pare, andrà avanti tutta la notte. Nella chiusa della poesia,

²⁸⁹ Wu Yuanheng era “*commissario militare*” (*jiedushi*) del Distretto Fluviale Occidentale (*Xichuan* 西川), situato nei dintorni dell’odierna Chengdu. Per questo motivo si ritiene che il termine *chuan* 川 (“fiume”) presente nel titolo di questa poesia sia riferisca, in maniera abbreviata, proprio a tale Distretto. Liu Tianwen 劉天文 (2004), 68.

²⁹⁰ QTS, 803.9037.

²⁹¹ *Yan* 筵: matta, stuoia.

²⁹² *Zu* 俎: austorio, vaso sacrificale.

infatti, Xue Tao promette di non calare la tenda sull'astro notturno, ovvero di non interrompere la festa fino allo spuntare del nuovo giorno.

Se questa prima poesia dedicata a Wu Yuanheng è tutta incentrata sulla descrizione di un banchetto ufficiale, uno dei tanti durante i quali i funzionari dell'impero si dilettevano con musica e donne, la seconda poesia intitolata a questo personaggio, invece, è diversa per argomento e tonalità. Essa recita:

II)

<i>Nel padiglione orientale esposta è la vostra stuoia intrecciata,</i>	東閣移尊綺席陳
<i>Nappa di zibellino e statuette di draghi ben si confanno alla primavera.</i>	貂簪龍節更宜春
<i>Nell'accampamento i corni suonano tre volte e poi tacciono,</i>	軍城畫角三聲歇
<i>Mentre tra le deboli tende iniziano a pencolare lucerne scarlatte.</i>	雲幕初垂紅燭新

Diversamente dalla poesia precedente, questa quartina eptasillabica – con rime nei vv. 1, 2 e 4 (*chen* 陳, *chun* 春, *xin* 新) – è ambientata in un accampamento militare, probabilmente uno dei tanti che Xue Tao deve aver frequentato in qualità di *yingji*. Per descrivere il commissario militare a cui il componimento è dedicato, l'autrice si affida agli unici oggetti che metonimicamente possono rappresentarlo, ovvero le sue insegne di rango: una stuoia intrecciata esposta nel “*padiglione orientale*” (*dongge* 東閣), ovvero quello che nelle residenze dei funzionari statali era in genere destinato alle feste e ai banchetti, una “*nappa di zibellino*” (*diao zan* 貂簪) e delle statuette d'oro a forma di drago. Diversamente dalla prima poesia scritta per Wu Yuanheng, che è dedicata ad un evento lieto svoltosi al chiar di luna tra prelibate vivande, in questa seconda quartina Xue Tao crea una delicata opposizione tra l'opulenza della residenza governativa e la vita dei soldati all'interno dell'accampamento militare dove, al crepuscolo, risuonano i corni dei soldati che annunciano la fine della giornata e, tra le tende si accendono, una dopo l'altra, “*lucerne scarlatte*” (*hongzhu* 紅燭).

Dall'analisi delle otto poesie presenti in questo paragrafo, emerge come l'abilità poetica di Xue Tao fosse tale da permetterle di spaziare agilmente tra varie tematiche e di affrontarle tutte con la stessa eleganza e potenza espressiva. Tuttavia, al pari delle altre cortigiane Tang, anche Xue Tao utilizza le modalità di rappresentazione (e autorappresentazione) dei personaggi femminili tipiche dei poeti di sesso maschile. La donna, nelle poesie di Xue Tao, è ferma e immobile, molto spesso descritta da sola o in lacrime all'interno di spazi privati e geograficamente ristretti o limitati, destinati esclusivamente a soggetti di sesso femminile. In tal senso, dunque, anche colei che è stata da sempre considerata la migliore tra tutte le

poetesse di epoca Tang, deve parte della sua fama al fatto di essere in grado di scrivere come un uomo. Utilizzando la stessa retorica e lo stesso repertorio iconografico dei poeti del suo tempo, le sue poesie dovettero risultare ortodosse e convenzionali agli occhi dei letterati che tanto l'apprezzarono e, di conseguenza, furono preservate e decantate dalle fonti.

3.3 — *Xue Tao tra realtà e rappresentazione*

Diversamente da quanto riportato nel QTS, un componimento poetico e un distico frammentario attualmente attribuiti a Xue Tao sono, in realtà, apocrifi.

Il primo caso di falsa attribuzione che coinvolge questa cortigiana riguarda, paradossalmente, una delle sue poesie più famose, ovvero quella intitolata “*Peonie*” (*Mudan* 牡丹)²⁹³ che recita:

<i>La scorsa primavera, sul finire della stagione, appassirono e caddero.</i>	去春零落暮春時
<i>Lacrime umettano carta cremisi, tacciando la separazione.</i>	淚濕紅箋怨別離
<i>Pavento senza posa che ci perderemo, come la Gola delle Sciamane,</i>	常恐便同巫峽散
<i>Perché è di nuovo il tempo di tornare a Wuling?</i>	因何重有武陵期
<i>Simil olezzo sempre è riuscito a dichiarare il mio amore,</i>	傳情每向馨香得
<i>Muti, ci conosciamo vicendevolmente.</i>	不語還應彼此知
<i>Solo riposare in quiete sulla matta accanto alla balaustra vorrei,</i>	只欲欄邊安枕席
<i>E, in confidenza, scambiare parole d'amore nella notte buia.</i>	夜深閑共說相思

L'archeologia del testo e la ricostruzione diacronica delle fonti ha, infatti, dimostrato come questa poesia sia stata in realtà scritta dal poeta Xue Neng 薛能 (817-880 ca.). La paternità di quest'opera è chiarita dalla fonte più antica attualmente disponibile nella quale essa compare, ovvero il rotolo n. 1 dello *Caidiao ji*. Nonostante in quest'antologia sia presente una sezione dedicata alle poesie di Xue Tao, infatti, la poesia “*Peonie*” è inserita tra quelle attribuite a Xue Neng e non tra quelle riportate a nome della cortigiana. Detta poesia, in seguito fu erroneamente attribuita a Xue Tao, probabilmente a causa dell'omonimia dei cognomi dei due autori, ed è così che è stata trasmessa nelle fonti fino a giungere nel QTS. Tuttavia, l'ambiguità di questa attribuzione poetica nelle fonti primarie è stata tale da aver spinto i compilatori del QTS a riportare questo componimento due volte: una volta nel rotolo n. 803 a nome di Xue Tao e una seconda volta nel rotolo n. 560 dedicato a Xue Neng. Poiché nel rotolo dedicato a questo autore nel QTS, la poesia “*Peonie*” fa parte di un gruppo di quattro

²⁹³ QTS, 803.9037.

componenti omonimi, è ragionevole pensare che l'attribuzione della poesia che si ritrova nello *Caidiao ji* sia corretta.

Oltre a questa poesia, la letteratura recente dubita che anche i due “*Versi*” (*Ju 句*)²⁹⁴ che chiudono il rotolo n. 803 del QTS dedicato alla cortigiana, siano stati realmente scritti da Xue Tao. Questi versi recitano:

I rami accolgono gli uccelli da sud e da nord,

枝迎南北鳥

Le foglie accompagnano il vento che viene e che va.

葉送往來風

Secondo quanto riportato nel QTS, Xue Tao avrebbe improvvisato questi versi all'età di 8 anni su richiesta del padre, che le aveva chiesto di concludere un distico composto dinanzi ad una sterculia. Secondo l'aneddoto che li accompagna, però, i versi estemporanei di Xue Tao lasciarono perplesso il padre, che vide in essi l'oscuro presagio di una vita da cortigiana per la propria bimba. Purtroppo, data la frammentarietà di questi versi e la mancanza di fonti sufficienti per ricostruirne le origini, è molto difficile stabilire se essi siano stati realmente composti dalla cortigiana nelle circostanze descritte. Data la natura dell'aneddoto che li accompagna, però, è molto più probabile che questi versi siano stati creati *ad hoc* da qualche letterato, semplicemente per essere inseriti in una delle versioni romanzate della vita di questa famosa cortigiana di Chengdu. Il fatto che tra le opere di una poetessa importante e famosa come Xue Tao vi siano – seppur in minima parte – delle opere apocrife, suggerisce che l'alterazione e l'interpretazione soggettiva, e talvolta arbitraria, delle fonti fosse una pratica estremamente comune tra gli uomini di cultura della Cina imperiale.

Sebbene la proporzione delle false attribuzioni poetiche che coinvolgono Xue Tao sia estremamente bassa in confronto alla sua produzione complessiva, tuttavia ciò rende questa autrice un anello di congiunzione perfetto tra i casi trattati in questo capitolo e quelli delle false attribuzioni che saranno analizzati nel capitolo seguente.

E' opinione comune che la maggior parte delle poesie scritte dalle cortigiane Tang siano andate perdute, e che il numero di componimenti attualmente disponibile rappresenti solo una piccola parte dell'intero *corpus* poetico prodotto dalle donne appartenenti a questa classe

²⁹⁴ QTS, 803.9046.

sociale a cavallo tra il VII e il X secolo. Uno dei motivi principali alla base di tale scomparsa è stata senza dubbio la natura orale delle opere composte dalle cortigiane, le quali, in linea di massima, improvvisavano i propri versi durante esibizioni pubbliche. In quanto frutto di composizioni estemporanee che, nella maggior parte dei casi, non avevano ragione di essere annotate su carta, questi versi facevano presto ad essere dimenticati per sempre. Oltre che all'oralità, la scomparsa di buona parte della produzione poetica delle cortigiane Tang è imputabile anche alla natura materiale delle fonti nelle quali parte di esse furono annotate: trattandosi per lo più di fonti manoscritte, che circolavano in un numero estremamente limitato di copie, è facile immaginare che molte di queste siano scomparse lentamente e naturalmente nel corso dei secoli per cause contingenti legate alla loro fragile natura.

Dall'analisi dei componimenti poetici attribuiti a cortigiane che, sottraendosi all'oblio legato all'oralità delle *performance* e al deperimento delle fonti manoscritte, sono sopravvissuti nei secoli, emerge come la scrittura delle cortigiane Tang sia fondamentalemente priva di una vera e propria personalità femminile. Leggendo le poesie analizzate in questo capitolo, infatti, è facile notare come, nella maggior parte dei casi, le cortigiane Tang descrivano sé stesse o le protagoniste dei propri versi esattamente come avrebbero fatto autori di sesso maschile. Simili descrizioni si inseriscono all'interno di un processo di rappresentazione e autorappresentazione mediato e profondamente influenzato dai canoni letterari codificati e imposti dall'*élite* di letterati che dominava la società e la produzione culturale del tempo. Questa caratteristica, comune all'intera produzione poetica delle cortigiane Tang, sostiene l'ipotesi che le poesie di queste donne attualmente disponibili siano state annotate e preservate nelle fonti solo perché, essendo in linea con detti canoni letterari, si sono sottratte al filtro e alla censura della critica dominante. In Cina, infatti, attraverso il potere egemonico esercitato sulla cultura, i letterati di sesso maschile hanno da sempre esercitato un'influenza assoluta sul canone letterario delle varie epoche, creandolo e modellandolo a proprio piacimento e, allo stesso tempo, tagliandone fuori tutti i contributi ritenuti troppo audaci o poco ortodossi. In tal modo, nei secoli, essi hanno permesso la diffusione e la circolazione solo delle opere in linea con i propri standard letterari.

Alla luce di ciò, dunque, è ragionevole pensare che non sia un caso se le poesie delle cortigiane Tang sopravvissute nei secoli siano proprio quelle in cui queste donne hanno affrontato le proprie tematiche in maniera assolutamente ortodossa e convenzionale, esattamente come avrebbero fatto autori appartenenti al cosiddetto sesso forte, utilizzando la stessa metrica, lo stesso linguaggio e un identico repertorio iconografico. In assenza di altri dati, la tendenza delle cortigiane Tang a "*scrivere come un uomo*" potrebbe essere considerata

la norma. Tuttavia, non si può escludere che all'epoca siano esistiti filoni poetici diversi, dai quali risuonava una personalità tutta femminile, i quali però, per i motivi appena esposti, non sono riusciti a superare la censura di quanti hanno fatto la storia della letteratura cinese classica.

CAPITOLO QUARTO

LA RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA:

8 CASI DI FALSE

ATTRIBUZIONI POETICHE

Le poesie scritte nel corso della dinastia Tang e raccolte in un *corpus* unico nel 1707 per volere dell'imperatore Kangxi, sono giunte nelle mani dei compilatori Qing a distanza di circa mille anni dalla loro composizione attraverso una lunga e complessa catena di trasmissione testuale, talvolta molto difficile da ricostruire. Nel corso di questo lungo processo di trasmissione, che ne ha visto il passaggio da una fonte all'altra – in via manoscritta prima e a stampa poi – alcune poesie si sono allontanate dalla loro forma originale, arricchendosi di nuovi elementi e, talvolta, perdendone degli altri. Oltre alle varianti testuali che hanno modificato il testo dei singoli componimenti, le stratificazioni più importanti e frequenti hanno investito gli aneddoti relativi alla loro composizione. A causa di errori di trascrizione e, più frequentemente, di manipolazioni editoriali più o meno consapevoli che hanno alterato le informazioni ivi contenute, tali aneddoti si sono trasformati in “*nuovi*” testi, diversi da quelli originali, dai quali emerge una visione dei fatti narrati o dei personaggi descritti spesso

diversa e, in taluni casi, lontana dalla realtà storica. Tali manipolazioni hanno anche generato casi di false attribuzioni poetiche, ovvero casi in cui alcune poesie, pur essendo canzoni popolari anonime o poesie originariamente scritte da poeti di sesso maschile, ad un certo punto del loro processo di trasmissione, sono state erroneamente o arbitrariamente attribuite a cortigiane.

Purtroppo, attualmente non è possibile stabilire quali siano state le motivazioni alla base di tali stravolgimenti. Quel che è certo, però, è che prima della diffusione massiccia della stampa, nella Cina del periodo Tang i libri non solo erano redatti, ma erano anche preservati, diffusi e trasmessi in copie manoscritte, talvolta compilate a memoria o sotto dettatura. Oltre a quelli ricopiati a mano per uso personale²⁹⁵, all'epoca molte copie venivano anche trascritte da autori ed editori di antologie di opere in prosa o in versi. Tuttavia:

*“imitation is never perfect, and copies inevitably differ from the originals. This is nowhere more true in a manuscript-based literary culture like the Tang in which each reproduction had to be done by hand and depended on the unreliable tools of the eyes, ears, mouth, and memory. Textual reproduction resulted in textual change, whether intentional or otherwise, and created a very different kind of text from what we find in later print-based literary cultures.”*²⁹⁶

La trascrizione delle fonti, dunque, si traduceva spesso in una loro alterazione. Probabilmente a causa dell'ambiguità e della frammentarietà delle fonti primarie, soprattutto di quelle risalenti ad epoche passate, molti di questi atti di trascrizione erano anche degli atti di interpretazione e di riscrittura operati dai singoli copisti o dagli editori. Questi, infatti, si sovrapponevano spesso alla voce originale dell'autore con il proprio contributo attivo, nell'intento di chiarire, a beneficio dei propri lettori, il significato dei passaggi più oscuri presenti nelle fonti trascritte. Questa pratica editoriale era molto diffusa nelle epoche Tang e Song, e la sua presenza sostiene l'ipotesi, alla base della presente ricerca, che gli aneddoti relativi alle cortigiane Tang siano stati manipolati consapevolmente nel corso di tali dinastie. In particolare, si ritiene che detti aneddoti abbiano subito l'influenza dei singoli editori, soprattutto di quelli di epoca Song, i quali, nel trascriverli, li interpretarono secondo i propri canoni – frutto delle ideologie imperanti nelle relative epoche di appartenenza – e li modificarono in base a personali giudizi sui contenuti, al fine di allinearli alla propria visione del fenomeno o al gusto dei lettori della propria epoca.

²⁹⁵ In proposito Christopher Nugent sostiene che: *“Much copying in the Tang was not just of a writer's own poems but of the work of others. The most basic reason for copying new works one encountered was simply to acquire one's own copy”*. Nugent (2010), 224.

²⁹⁶ *Ibid.*

Restringendo il campo ai soli testi contenenti opere o aneddoti relativi a cortigiane Tang, appare plausibile che la riscrittura del materiale disponibile – che, come si vedrà nel corso del capitolo, fu operata fundamentalmente da editori di antologie poetiche e raccolte di aneddoti di epoca Song – sia stata influenzata dalla visione della donna che andò delineandosi in Cina a partire dal X secolo. In particolare, i cambiamenti ideologici e sociali che investirono la figura della donna tra le dinastie Song e Yuan, l'esaltazione della sua eccellenza morale a scapito di quella intellettuale e la valorizzazione delle virtù di castità e fedeltà, si tradussero nella manipolazione delle fonti relative alle cortigiane Tang, allo scopo di allinearle a detti ideali di integrità e probità. In aggiunta a tutto questo, va ricordato che i letterati di epoca Song amavano possedere, parlare e fantasticare di cortigiane talentose. Di conseguenza, non può essere esclusa l'ipotesi che, nel trascrivere gli aneddoti relativi alle cortigiane del periodo Tang, gli editori Song non fecero altro che leggere un fenomeno tipico della propria epoca anche nelle fonti dell'epoche passate, e per questo li alterarono in base alla propria personalissima interpretazione.

Le informazioni così alterate, figlie di veri e propri atti di riscrittura, furono via via ereditate dalle fonti di epoche successive, fino a confluire nel QTS. Per avere un'idea di quanto la visione delle cortigiane Tang proposta dall'antologia Qing sia lontana dalla realtà storica, basti notare che delle venti autrici raccolte nel rotolo n. 802 del QTS dedicato alle cortigiane, cinque²⁹⁷ non sono le reali autrici delle poesie loro attribuite mentre quattro²⁹⁸ non sono vissute nel periodo Tang bensì in epoche successive. Dunque, solo in questo rotolo, nove autrici su venti non possono essere considerate reali esponenti del filone poetico che fa capo alle cortigiane Tang. Una situazione simile si ritrova anche nel rotolo n. 800 (nel quale circa il 50% del materiale non è affidabile) e, in generale, negli altri rotoli che raccolgono poesie di cortigiane di vario rango. Questi dati contribuiscono a rafforzare l'ipotesi, alla base della presente ricerca, secondo la quale l'immagine delle cortigiane Tang trasmessa nei secoli e poi canonizzata agli inizi del XVIII secolo con la pubblicazione del QTS, sia in buona parte lontana dalla realtà storica.

In linea con gli studi più recenti in tale ambito sinologico e con i criteri selettivi alla base della presente ricerca già esposti nell'*Introduzione*, questo capitolo è dedicato ai casi di dubbia paternità letteraria che coinvolgono le cortigiane Tang presenti nel QTS. In particolare,

²⁹⁷ Ovvero Guan Panpan 關盼盼, Liu Caichun 劉彩春, Sheng Xiaocong 盛小叢, la cortigiana anonima di Pingkang (*Pingkang ji* 平康妓) e quella nota come “ballerina [della danza] del ramo di gelso spinoso” (*wu zhezhi nü* 舞柘枝女).

²⁹⁸ Zhao Luanluan 趙鸞鸞, Shi Feng 史鳳, la cortigiana anonima di Xiangyang (*Xiangyang ji* 襄陽妓) e la “cortigiana del fiore di loto” (*lianhua ji* 蓮花妓).

sono qui presentati gli otto casi riguardanti quelle cortigiane che, pur essendo realmente vissute nel corso della dinastia Tang, non sono tuttavia le reali autrici dei componimenti loro attribuiti nel QTS, ovvero Guan Panpan 關盼盼, Cui Ziyun 崔紫雲, la “*dama di corte dell’era Baoli*” (*Baoli gongren* 寶曆宮人), Sheng Xiacong 盛小叢, Liu Caichun 劉彩春 e tre cortigiane anonime note rispettivamente come “*cortigiana di Pingkang*” (*Pingkang ji* 平康妓), “*ballerina [della danza] del ramo di gelso spinoso*” (*wu zhezhi nü* 舞柘枝女) e “*dama di corte dell’imperatrice Wu*” (*Wuhou gongren* 武后宮人).

Al fine di ricostruire le tappe del processo editoriale che ha portato a simili mistificazioni e portare alla luce la stratificazione testuale subita nei secoli dalle fonti primarie, che ha generato i casi di false attribuzioni poetiche discussi in questo capitolo, la presente ricerca ha adottato la metodologia inaugurata da Charles Hartman e da egli stesso definita “*archaeology of the text*”. Tale metodologia si pone come obiettivo quello di :

“discern the various stages in the growth of a text [...], move beyond the simple collection of parallel passages and proceed to layer-out the accumulated chronological strata of editing and textual recombination that have gone into the production of a specific passage [...].”²⁹⁹.

Così interpretata, il vero valore di ogni singola fonte non risiede nelle informazioni che essa trasmette su un determinato personaggio o un dato evento, ma piuttosto nel modo in cui queste informazioni vengono narrate e trasmesse ai posteri. Vista da questa angolazione, ogni fonte è importante per quello che la sua struttura narrativa e il *modus narrandi* del suo autore trasmette non solo sulla storia della sua stessa composizione, ma anche sulla percezione che, chi scriveva, aveva del personaggio o dell’evento narrato, in base all’influenza dalla mentalità dell’epoca storica di appartenenza.

1. L’INVENZIONE DI IDENTITÀ POETICHE

Questo paragrafo è dedicato ai casi di Guan Panpan, Cui Ziyun e della dama di corte dell’era Baoli, ovvero ai casi di quelle cortigiane alle quali le poesie riportate nel QTS sono state attribuite in maniera alquanto arbitraria dagli editori di antologie poetiche del periodo Song.

²⁹⁹ Hartman, (2006), 518.

1.1 — Scritte da lei o per lei? Il caso di Guan Panpan 關盼盼

瑤瑟玉簫無意緒
任從蛛網任從灰³⁰⁰

*Non ho voglia di suonare il liuto incastonato o il flauto di giada,
Che indugiano tra ragnatele e polvere grigia.
— Guan Panpan —*

Secondo le fonti, Guan Panpan 關盼盼 fu una cortigiana di Xuzhou 徐州 vissuta orientativamente a cavallo tra il periodo Dezhong 德宗 (779-805) e il periodo Muzong 穆宗 (821-824) che, ad un certo punto della sua vita, fu presa come concubina dal ministro Zhang Jianfeng 張建封 (735-800). La versione canonica della storia di Guan Panpan riportata nel rotolo n. 802 del QTS racconta:

關盼盼。徐州妓也。張建封納之。張歿，獨居彭城故燕子樓，歷十餘年。白居易贈詩諷其死。盼盼得詩，泣曰：「妾非不能死，恐我公有從死之妾，玷清範耳。」乃和白詩。旬日不食而卒。³⁰¹

Guan Panpan. Cortigiana di Xuzhou. Zhang Jianfeng la prese come concubina. Alla morte di Zhang, ella visse da sola nella vecchia Torre della Rondine a Pengcheng³⁰² per oltre dieci anni. Bai Juyi le fece dono di una poesia nella quale la derise per non essersi suicidata. Panpan, ricevuta la poesia, piangendo, disse: “Non è che io non sia disposta a morire. Temo piuttosto che la reputazione immacolata del mio signore sarebbe macchiata se egli avesse una concubina che si è suicidata per seguirlo nella tomba”. Allora rispose alla poesia di Bai Juyi nella stessa rima, digiunò per dieci giorni e infine spirò.

A questo intertesto seguono le tre poesie “Torre della rondine” (Yanzi lou 燕子樓)³⁰³:

1)

Sulla torre, uno scampolo di luce, compagno della brina mattutina,

樓上殘燈伴曉霜

Dormo sola, poi m'alzo dal nostro letto d'albizzia.

獨眠人起合歡牀

Nei ricordi d'amore di un'intera notte, quante emozioni!

相思一夜情多少

E gli angoli del mondo, i confini del cielo, nulla è distante!

地角天涯不是長

³⁰⁰ “Torre della rondine” (Yanzi lou 燕子樓), n. 3. QTS, 802.9023.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Pengcheng 彭城: antico nome di Xuzhou 徐州, nell'odierno Jiangsu.

³⁰³ QTS, 802.9023.

In questa quartina eptasillabica con rime nel primo, secondo e quarto verso (*shuang* 霜, *chuang* 牀, *chang* 長), la protagonista è descritta sola nella vecchia Torre della Rondine, immersa nella solitudine più assoluta. Nessuna presenza umana popola la scena, che è costellata solo di oggetti inanimati quali una candela, la brina del mattino e un letto vuoto. Le immagini di una candela sul punto di spegnersi e della rugiada del mattino permeano di oscurità e freddezza l'intero componimento. Il senso di solitudine della protagonista si palesa anche nel secondo verso dove, dopo una notte trascorsa senza compagnia alcuna, la protagonista si alza da quello che un tempo era stato il suo talamo nuziale³⁰⁴. Le notti insonni vissute in solitudine sono cariche di ricordi dai quali nascono emozioni così forti che, al confronto, ogni altra cosa appare vana. E, se solo la fanciulla potesse ritrovare il proprio amato, sarebbe disposta a spingersi fino ai confini del mondo che, in una simile condizione, non sembrerebbero nemmeno irraggiungibili. Ma, come si apprende dalla seconda di queste poesie, il suo amato è morto “dieci anni orsono” (*yi shi nian* 一十年):

II)

<i>Pini e cipressi sulla collina Beimang serrati in una foschia di dolore,</i>	北邙松柏鎖愁煙
<i>Nella Torre della Rondine pensieri avvolti nel silenzio.</i>	燕子樓中思悄然
<i>Da quando ne hanno seppellito spada e scarpe, le canzoni si son disperse come cenere,</i>	自埋劍履歌塵散
<i>E dalle rosse maniche il profumo è svanito dieci anni or sono.</i>	紅袖香銷一十年

Come la prima, anche questa seconda quartina – con rime nel primo, secondo e quarto verso (*yan* 煙, *ran* 然, *nian* 年) – è dominata dalla tematica dell'assenza. L'opera si apre con l'immagine di un cimitero dove è sepolto il marito della protagonista: la collina Beimang 北邙, situata nei dintorni della città di Luoyang 洛陽, nell'odierna provincia dello Henan 河南, era il luogo di sepoltura delle famiglie imperiali della Cina antica e per questo è usata spesso come metafora di un avello. I pini e i cipressi immersi nella foschia che popolano questo luogo, nell'iconografia cinese sono, invece, simbolo di fedeltà. Tali immagini alludono, dunque, alla devozione della donna, rimasta fedele al marito anche dopo la sua dipartita. La solitudine della donna si palesa nel secondo verso quando, ormai vedova, vive sola nella Torre della Rondine avvolta dal silenzio. Ancora una volta non vi è traccia di un'altra presenza umana oltre alla protagonista, la quale è circondata solo da oggetti inanimati che

³⁰⁴ *Hehuan chuang* 合歡牀: “letto d'albizzia”. Il termine *hehuan* 合歡 (lett. “gioia condivisa”) indica un fiore appartenente alla famiglia delle mimosacee. Dunque, l'espressione *hehuan chuang* indica un letto ricoperto da un tessuto decorato con motivi floreali. Sul piano simbolico, “il letto d'albizzia” rappresenta il letto su cui gli sposi “condividono la gioia” (*hehuan* 合歡), ergo, il talamo nuziale.

sono, tuttavia, carichi di valore simbolico. L'espressione “*spada e scarpe*” (*jianlü* 劍履) presente nel terzo verso è, infatti, una citazione classica tratta dallo *Shiji*, sineddoche di quei funzionari che durante le udienze a corte non dovevano spogliarsi di tali accessori perché beneficiari della fiducia dell'imperatore. L'uso di questa citazione suggerisce che la persona sepolta nei pressi di Luoyang fosse proprio un alto funzionario che godeva del favore imperiale. Da quando egli è spirato, però, la donna ha smesso di cantare e come lei, che vive ormai rinchiusa nella torre, anche gli abiti che era solita indossare nel corso delle proprie esibizioni sono rimasti chiusi in un baule da allora. Nella poesia classica, le “*rosse maniche*” (*hongxiu* 紅袖) venivano spesso utilizzate come metafora per le giovani donne e, di conseguenza, esse rappresentano metonimicamente la cortigiana, protagonista di questi versi. Da questo punto di vista, il “*profumo che svanisce*” (*xiang xiao* 香銷) dalle rosse maniche può anche essere interpretato come il simbolo della giovinezza della donna che, trascorsi due lustri, è ormai sfiorita.

Lo *status* di cortigiana della protagonista è confermato anche dall'ultima poesia di questa serie, nella quale compare un riferimento agli strumenti musicali che ella era solita suonare durante le proprie esibizioni:

III)

Ho appena visto le anatre di ritorno da Yueyang,

適看鴻雁嶽陽迴

E osservato ancora le rondini arrivare in stormi nel giorno del sacrificio di primavera.

又觀玄禽逼社來

Non ho voglia di suonare il liuto incastonato o il flauto di giada,

瑤瑟玉簫無意緒

Che indugiano tra ragnatele e polvere grigia.

任從蛛網任從灰

In questo componimento, che come i precedenti è rimato nei vv. 1, 2 e 4 (*hui* 迴, *lai* 來, *hui* 灰), la tematica dominante è la ciclicità del tempo e il suo scorrere inesorabile. Le anatre e le rondini che popolano il primo distico sono uccelli migratori e, pertanto, il loro arrivo suggerisce implicitamente il passaggio di un altro anno. Vivendo in solitudine da anni, la cortigiana non ha più alcun interesse per le attività alle quali si dedicava in passato e, in assenza di un pubblico, la sua indolenza è tale da spingerla a lasciare gli strumenti che era solita suonare un tempo, a ricoprirsì di polvere e ragnatele.

Oltre a questo gruppo di tre poesie, nel QTS Guan Panpan è presentata come l'autrice di una quarta poesia, che si intitola “*In risposta a messer Bai [Juyi]*” (*He Bai gong shi* 和白公詩). Secondo quanto riportato nel trafiletto biografico che anticipa le sue opere, Panpan avrebbe scritto questa poesia in risposta ad una quartina inviatale da Bai Juyi, nella quale il

poeta l'avrebbe schernita per non essersi suicidata alla morte del marito. La difesa in versi di Panpan che, come si vedrà più avanti, è scritta con le stesse rime utilizzate in quella donatale da Bai Juyi, recita:

<i>Da quando custodisco una torre deserta, trattengo il broncio,</i>	自守空樓斂恨眉
<i>Ma sono come un ramo di peonie sul finire della primavera.</i>	形同春後牡丹枝
<i>Il segretario di palazzo non può conoscere i miei sentimenti più profondi,</i>	舍人不會人深意
<i>E si sorprende che io abbia disertato la tomba.</i>	訝道泉臺不去隨

In questa quartina, con rime nel primo, secondo e terzo verso (*mei* 眉, *zhi* 枝, *sui* 隨) l'autrice esprime tutto il dolore per la perdita del marito. Nel primo distico ella informa il poeta di come, nonostante all'apparenza si sforzi di sembrare serena, in realtà si senta avvizzita e stanca, al pari di “*un ramo di peonie sul finire della stagione mite*” (*chun hou mudan zhi* 春後牡丹枝), a causa del profondo dolore generato dalla perdita del marito. Nel secondo distico, l'autrice sposta lo sguardo sul suo accusatore, destinatario della poesia: l'appellativo “*segretario di palazzo*” (*sheren* 舍人) si riferisce, infatti, a Bai Juyi che, secondo la donna, non conosce i suoi veri sentimenti e le muove un'accusa basandosi solo sulle apparenze.

La paternità delle opere

Quanto appena letto è ciò si apprende sul conto di Guan Panpan sfogliando il rotolo n. 802 del QTS. Tuttavia, nonostante questa versione dei fatti sia stata considerata ufficiale fino agli anni '80 del secolo scorso, essa contiene in realtà una serie di mistificazioni, frutto della manipolazione operata a danno delle fonti originali da editori di antologie poetiche già a partire dal tardo periodo Tang.

La ricostruzione diacronica della documentazione disponibile su Guan Panpan ha, infatti, rivelato la presenza di una stratificazione testuale sedimentatasi nei secoli, che ha distorto profondamente l'immagine e l'aneddoto relativo a questa cortigiana. Per capire quanto la storia di Guan Panpan sia stata alterata nel corso dei secoli è sufficiente confrontare le notizie riportate nel QTS con quelle presenti nella prima fonte attualmente disponibile in cui si ritrovano notizie sul suo conto. Tale fonte è la “*Prefazione*” (*Xu* 序) di Bai Juyi alle proprie poesie sul tema “*Torre della rondine*”. In questa “*Prefazione*” il poeta descrive gli eventi che lo ispirarono nella sua composizione poetica: secondo le informazioni ivi contenute, Bai Juyi

ebbe l'occasione di sentir recitare le tre poesie intitolate “Torre della rondine” (quelle che nel QTS sono attribuite a Panpan) da parte del suo amico Zhang Zhongsu 張仲素 (769-819 ca.) e, trovandole molto interessanti, ne scrisse altre tre sullo stesso tema e con le stesse rime. Nella *Prefazione* di Bai Ju Yi si legge:

徐州故張尚書有愛妓曰眇眇，善歌舞，雅多風態。予為校書郎時，遊徐泗間，張尚書宴予，酒酣，出眇眇佐歡，歡甚，予因贈詩云：醉嬌勝不得，風嫋牡丹花。一歡而去，邇後絕不相聞，迨茲僅一紀矣。昨日司勳員外郎張仲素繪之訪予，因吟詩新，有《燕子樓》詩三首，詞甚婉麗，詰其由，為眇眇作也。繪之從事武寧軍累年，頗知眇眇始末，云：張尚書既歿，歸葬東洛，而彭城有張氏舊第，第中有小樓名燕子，眇眇念舊愛而不嫁，居是樓十餘年，幽獨塊然，於今尚在。予愛繪之新詠，感彭城舊遊，因同其題作三絕句。³⁰⁵

A Xuzhou l'ex ministro Zhang aveva un'amata cortigiana di nome Mianmian, brava nel canto e nel ballo, molto raffinata ed elegante. Al tempo in cui ero Addetto alla collazione di testi scritti, viaggiai tra Xu[zhou] e Si[zhou], e lì il ministro Zhang diede un banchetto in mio onore. [Quando] avemmo tutti bevuto a sazietà, egli fece uscire Mianmian per allietarci, e di fatto ci allietò moltissimo. Io perciò le donai una poesia che recitava: "Ubriaca, la tua grazia non ha rivali, delicata peonia nel vento." Divertito me ne andai, e da quel giorno non ho sentito più parlare di lei per dodici anni. Di recente, il Vicedirettore³⁰⁶ dell'Ufficio dei Titoli di Merito³⁰⁷ Zhang Zhongsu, [nome di cortesia] Huizhi, è venuto a farmi visita e per l'occasione ha recitato delle nuove poesie. Tra queste vi erano tre poesie [dal titolo] "Torre della rondine" dalle parole davvero meravigliose, e quando gliene ho chiesto l'origine, [mi ha detto che] le aveva scritte per Mianmian. Huizhi, che si è occupato dell'esercito di Wuning per molti anni, conosce abbastanza bene la storia di Mianmian e mi ha detto: "Alla morte del ministro Zhang le sue spoglie sono ritornate a Dongluo³⁰⁸ per la sepoltura. A Pengcheng c'è una vecchia residenza del clan Zhang, nella quale si trova una piccola torre, detta 'della rondine'. Mianmian, in ricordo del suo passato amore, non si è risposata e ha vissuto in questa torre in solitudine e isolamento per dieci anni e più, e oggi è ancora lì." Io mi innamorai dei nuovi [componimenti] declamati da Huizhi e, ripensando al mio vecchio viaggio a Pengcheng, composi tre quartine sullo stesso tema.

Seguono le tre poesie scritte da Bai Juyi sullo stesso tema e con le stesse rime, intitolate a loro volta “Torre della rondine” (Yanzi lou 燕子樓)³⁰⁹:

³⁰⁵ QTS, 438.4869.

³⁰⁶ Yuanwailang 員外郎: “Vice-Director of a Bureau in one of the Six Ministries, a regular appointee assisting the Bureau Director.” Hucker (1985), 597.

³⁰⁷ Sixun 司勳: “Common alternate reference to the Bureau of Merit Titles in the Ministry of Personnel”. *Ibid.*, 448.

³⁰⁸ Dongluo 東洛: ovvero Luoyang.

³⁰⁹ QTS, 438.4869.

I)

*Inonda la finestra una brillante luna e colma la tenda è di brina,
Una coperta gelata e uno scampolo di luce l'accarezzano sul letto distesa.
Nella torre della rondine una notte di gelo e di luna,
L'autunno arriva e solo una persona invecchia.*

滿窗明月滿簾霜
被冷燈殘拂臥牀
燕子樓中霜月夜
秋來只為一人長

II)

*Un fermaglio scolorito e un vestito di seta, colore del fumo,
Tutte le volte che avrebbe desiderato indossarli, scoppiava a piangere.
Da quando non balla più sulla melodia dell'abito di piume arcobaleno,
Son rimasti piegati nel baule vuoto per dieci ed un anno.*

鈿釵羅衫色似煙
幾迴欲著即潸然
自從不舞霓裳曲
疊在空箱十一年

III)

*Questa primavera un viaggiatore è tornato da Luoyang,
Aveva fatto visita alla tomba dell'alto funzionario.
Quando ella ha sentito che i pioppi son cresciuti alti come colonne,
Si è sforzata di non far impallidire il roseo viso.*

今春有客洛陽迴
曾到尚書墓上來
見說白楊堪作柱
爭教紅粉不成灰

Leggendo la “Prefazione” di Bai Juyi a queste poesie, è facile notare come la versione della storia di Guan Panpan ivi contenuta differisca in più punti da quella riportata circa mille anni dopo nel QTS. Detta “Prefazione” contiene al suo interno elementi preziosi per la ricostruzione della vicenda relativa a questa cortigiana. L’archeologia del testo ha dimostrato, infatti, come il testo della “Prefazione” sia stato alterato e romanizzato in più fasi nel corso del suo lungo processo di trasmissione e come, nel passaggio da una fonte all’altra, si sia arricchito, pian piano, di nuovi elementi estranei al testo originale per mano degli editori che inserirono questa vicenda nelle proprie raccolte di poesie e di aneddoti. La “Prefazione” di Bai Juyi si apre con una rapida ma efficace descrizione della protagonista, chiamata Mianmian 面面 e non Panpan. Ella è presentata come una cortigiana raffinata ed elegante di un certo ministro Zhang di Xuzhou, di cui non è fornito il nome proprio. Ma il dato più importante che emerge da questo racconto riguarda la paternità delle tre poesie “Torre della rondine” palesata dalla frase “*wei Mianmian zuo ye*” 為面面作也, ovvero “*le aveva scritte per Mianmian*”, presente nel testo di Bai Juyi. Diversamente da quanto riportato nel QTS, infatti, questa frase sembra suggerire che le poesie oggetto di indagine siano state composte dal Vicedirettore dell’Ufficio dei Titoli di Merito Zhang Zhongsu “*per*” la cortigiana piuttosto che “*dalla*” cortigiana stessa. Oltre che per la paternità delle poesie, la versione della storia riportata nella “Prefazione” differisce da quella contenuta nel QTS per un altro interessante

elemento: nel testo di Bai Juyi non vi è il minimo riferimento alla polemica relativa al mancato suicidio di Panpan che, al contrario, occupa più della metà del trafiletto biografico dedicato a questa cortigiana nell'antologia Qing.

Il confronto tra la versione della storia di Panpan narrata nella “*Prefazione*” e quella contenuta nel QTS rivela la presenza di svariate discrepanze che, nel complesso, contribuiscono a presentare due immagini diverse della cortigiana e dell'intera vicenda che la riguarda. Per capire come la versione della storia narrata nella “*Prefazione*” sia stata alterata fino a diventare quella che si legge nel QTS, basta ricostruire le varie tappe del processo editoriale e di trasmissione testuale che, nei secoli, ha investito questa vicenda.

Dopo la “*Prefazione*” di Bai Juyi, la fonte più antica nella quale si ritrovano notizie relative a Guan Panpan è il rotolo n. 10 dello *Caidiao ji* edito da Wei Hu. Il trafiletto intitolato a “*Panpan, concubina di Zhang Jianfeng*” (*Panpan Zhang Jianfeng qie* 盼盼張建封妾) presente in questa antologia, rappresenta la prima tappa nella manipolazione testuale operata sulla storia della cortigiana e sulla paternità delle opere oggetto di indagine. Lo *Caidiao ji* è, infatti, il primo testo attualmente disponibile in cui una delle poesie “*Torre della rondine*” – ovvero la prima della tre presentate nel QTS – viene attribuita alla cortigiana la quale, però, diversamente dalla “*Prefazione*” di Bai Juyi in cui è chiamata Mianmian 眇眇, è qui chiamata – per la prima volta – Panpan 盼盼. Tuttavia, considerata la similitudine tra i caratteri *mian* 眇 e *pan* 盼 e la natura manoscritta della fonte in oggetto, edita in un periodo in cui la stampa era dedicata in buona parte solo alla riproduzione di testi sacri, è molto probabile che il nome della cortigiana sia cambiato semplicemente a causa di un errore di trascrizione, piuttosto che per volontà diretta dell'editore. Inoltre, intitolando questo paragrafo a “*Panpan, concubina di Zhang Jianfeng*”, Wei Hu stratifica la storia di questa cortigiana con un'informazione non presente nella “*Prefazione*”: colui che Bai Juyi chiama in maniera molto vaga “*Ministro Zhang*” (*Zhang shangshu* 張尚書), nello *Caidiao ji* è identificato in maniera estremamente specifica nella persona di Zhang Jianfeng. L'arbitrarietà di tale identificazione è stata tuttavia portata alla luce da Zhu Jinchen 朱金城 il quale, attraverso l'incrocio di dati storici e biografici, ha dimostrato come, all'epoca in cui Bai Juyi si trovava a Xuzhou, Zhang Jianfeng fosse già morto da un paio d'anni. Di conseguenza, non può essere stato lui “*il ministro Zhang*” che ha organizzato il banchetto in onore del poeta al tempo in cui egli era “*Addetto alla collazione di testi scritti*” (*jiaoshulang* 校書郎)³¹⁰. Bai Juyi, infatti, ottenne questo incarico solo nel diciannovesimo anno dell'Zhenyuan 貞元 (803), ovvero tre anni

³¹⁰ Su Zhecong (1993), 81.

dopo la morte di Zhang Jianfeng. Per questo motivo, la letteratura recente sull'argomento ritiene che il "ministro Zhang" di cui parla la "Prefazione" sia piuttosto il figlio di Zhang Jianfeng, ovvero Zhang Yi 張愔 (VIII-IX sec.).

A seguito della pubblicazione dello *Caidiao ji*, le informazioni relative a Panpan ivi contenute sono state ereditate da tutte le antologie poetiche pubblicate successivamente le quali, attribuendo le poesie "Torre della rondine" alla cortigiana, hanno contribuito a trasmettere ai posteri un'immagine di questa cortigiana che non sembra corrispondere alla realtà storica e, nel contempo, a costruire un'identità poetica che, probabilmente, non è mai esistita. E se lo *Caidiao ji* rappresenta la prima tappa nella stratificazione testuale che, nei secoli, ha investito la storia di questa cortigiana, la canonizzazione di Panpan come autrice di versi poetici coincide con il primo periodo Song ed è riconducibile a due testi in particolare, ovvero il *Li qing ji* di Zhang Junfang e il *Tangshi jishi* di Ji Yougong.

Il *Li qing ji* che, come sottolineato dal titolo, raccoglie storie di "bellezza" (*li* 麗) e di "amore" (*qing* 情), è sopravvissuto nel rotolo n. 29 del *Leishuo* di Zeng Zao ed è il primo testo attualmente disponibile nel quale la storia di Panpan compare arricchita di elementi completamente estranei alle fonti originali. Nel paragrafo intitolato "Torre della rondine" (*Yanzilou* 燕子樓), infatti, mentre la prima parte dell'aneddoto è ripresa di pari passo dalla "Prefazione" di Bai Juyi senza grossi stravolgimenti di senso, la seconda rappresenta una completa novità rispetto alle fonti precedenti attualmente disponibili. In essa si legge:

張建封僕射節制武寧[有]舞妓盼盼。公納之燕子樓。白樂天使經徐與詩曰：醉嬌無氣力，風裊牡丹花。公薨盼盼誓不他適。多以詩代問答，有詩近三百首，名《燕子樓集》。嘗作三詩云： [...]。³¹¹

Quando il Vicedirettore³¹² del Dipartimento per gli Affari di Stato Zhang Jianfeng controllava Wuning, [li] c'era la cortigiana danzante Panpan. Egli la prese con sé come concubina nella Torre della rondine. [Quando] Bai Letian passò da Xu[zhou], le donò una poesia che recitava: "Ubriaca, sei aggraziata e senza energie, delicata peonia nel vento." Quando il [suo] signore fu sepolto, Panpan giurò di non seguirlo nella tomba. In molti si sono interrogati in versi sulla questione e ciò ha prodotto quasi trecento poesie che vanno sotto al titolo di "Antologia della Torre della rondine". [Ella] compose tre poesie che recitano: [...]

³¹¹ LQJ, 857.

³¹² Puye 僕射: Dagli Han ai Song, "Vice-director of the Later Han Imperial Secretariat, thereafter of the Dept. of State Affairs, in both cases under a Director." Hucker, (1985), 394.

A questo punto della narrazione, Zhang Junfang inserisce le tre poesie sul tema “*Torre della rondine*”³¹³ attribuendole a Panpan, a cui fa seguire quelle scritte da Bai Juyi sullo stesso tema. Ma la parte più interessante dell’aneddoto riportato dal *Li qing ji* è rappresentata dal suo epilogo: diversamente dalla “*Prefazione*”, infatti, il racconto non si conclude con le tre poesie scritte da Bai Juyi, bensì prosegue con un’ulteriore poesia che, secondo Zhang Junfang, il poeta avrebbe dedicato a Panpan. Essa recita:

<i>Non lesinò oro per acquistare belle donne,</i>	黃金不惜買蛾眉
<i>Scegliendone quante i fiori di quattro o cinque rami.</i>	揀得如花四五枝
<i>Impegnò anima e corpo per insegnar loro a ballare e cantare,</i>	歌舞教成心力盡
<i>Una mattina passò a miglior vita e nessuna lo seguì.</i>	一朝身去不相隨

L’inserimento della poesia di Bai Juyi in questo punto preciso della narrazione è tutt’altro che casuale e serve a Zhang Junfang per trasmettere l’idea che il poeta avesse scritto questa poesia espressamente per criticare il mancato suicidio di Panpan alla morte del marito. In realtà questi versi sono contenuti nel rotolo n. 13 dell’antologia personale di Bai Juyi (*Baishi Changqingji* 白氏長慶集, “*Antologia di messer Bai dell’era Changqing*” dove compaiono con il titolo “*Sentimenti per le numerose cortigiane dell’ex Vicedirettore del Dipartimento per gli Affari di Stato Zhang*” (*Gang gu Zhang puye zhu ji* 感故張僕射諸妓). Come suggerito dal titolo dell’opera, e contrariamente a quanto Zhang Junfang vorrebbe far credere ai propri lettori, dunque, questa poesia non fu scritta dal poeta esclusivamente per Panpan bensì “*per le numerose cortigiane*” (*zhuji* 諸妓) del Vicedirettore Zhang.

Per rendere più credibile questa porzione della storia e aumentare il *pathos* dell’intera vicenda, l’autore del *Li qing ji* inserisce nella narrazione anche la presunta reazione avuta dalla cortigiana nel ricevere questi versi e la risposta in rima che ella avrebbe scritto per difendersi dall’accusa mossale da Bai Juyi e giustificare la propria scelta di rimanere in vita³¹⁴:

³¹³ Il *Li qing ji* è il primo testo attualmente disponibile in cui le tre poesie “*Torre della Rondine*” attribuite a Guan Panpan compaiono tutte insieme. Esse, infatti, non sono riportate nella *Prefazione* di Bai Juyi mentre lo *Caidiao ji*, come illustrato poc’anzi, ne cita solo una.

³¹⁴ Questa risposta, che non compare in nessuna fonte precedente, è la poesia che nel QTS si intitola “*In risposta a messer Bai [Juyi]*”. Vedi pagina 170.

盼盼泣曰：「妾非不能死，恐百載之後，人以我公重於色。」乃和白詩云：「自守空樓 [...]。」³¹⁵

Panpan piangendo disse: 'Non è che io non sia disposta a morire, temo solo che tra cento anni i posteri possano considerare il mio signore un libertino.' Allora rispose per le rime a Bai [Juyi]: "Da quando custodisco questa torre deserta [...]"

Per la strategia narrativa e le informazioni in esso contenuto, il ruolo giocato dal *Li qing ji* nella stratificazione dell'aneddoto relativo a Panpan appare, dunque, cruciale all'interno del lungo processo editoriale che ha trasformato la versione della storia di questa cortigiana che si legge nella "Prefazione" in quella riportata nel QTS. Oltre ad ereditare le alterazioni presenti nello *Caidiao ji*, infatti, Zhang Junfang ha ampliato la vicenda narrata nella "Prefazione" con degli elementi nuovi, completamente estranei al testo originale: è in questa fonte, infatti, che si narra per la prima volta di come Bai Juyi avrebbe criticato la cortigiana per non essersi suicidata alla morte del marito. Anche la risposta in rima attribuita a Panpan in quest'antologia non compare in nessun'altra fonte precedente e, di conseguenza, è probabile che essa non sia stata scritta realmente dalla cortigiana. Tuttavia, i dati attualmente disponibili non permettono di stabilire con certezza chi sia il vero autore di questi versi e, sebbene lo studioso Chen Shangjun nel suo articolo del 2010 ipotizzi che siano stati scritti da "un ficcanaso" (*haoshizhe* 好事者) dell'epoca³¹⁶, data la natura dell'opera nella quale essi compaiono per la prima volta, non si può escludere l'ipotesi che sia stato lo stesso Zhang Junfang a scriverli nella voce di Panpan, per chiudere il cerchio della storia che aveva messo in piedi e catturare così l'interesse dei propri lettori. Per quanto curiosa, infatti, questa porzione della storia non trova riscontro in nessuna delle fonti precedenti attualmente disponibili. Pertanto, è probabile che essa sia stata inventata stesso proprio da Zhang Junfang come parte della strategia editoriale da egli utilizzata per avvicinare il più possibile la vicenda al gusto dei lettori della propria epoca. Una simile critica, infatti, non sembra corrispondere all'atteggiamento che Bai Juyi aveva nei confronti delle donne e ciò lascia presupporre che Zhang Junfang avesse modificato in questo modo la storia per allinearla agli ideali di castità e virtù che investirono la figura e la condotta delle donne nel corso della dinastia Song. Inoltre, all'epoca le storie di cortigiane talentose erano particolarmente popolari, e presentando Panpan come autrice di versi poetici, Zhang Junfang non fece altro che costruire la propria *readership*.

³¹⁵ LQJ, 857.

³¹⁶ Chen Shangjun (2010), 18.

Oltre al *Li qing ji*, il testo che più di ogni altro ha contribuito alla mistificazione dell'identità poetica di Guan Panpan è stato il *Tangshi jishi* di Ji Yougong, non solo per le pesanti modifiche apportate dall'autore alla versione originale della storia di questa cortigiana, ma anche e soprattutto per il ruolo giocato da questa antologia nella formazione del canone poetico Tang: il *Tangshi jishi* fu, infatti, utilizzato come fonte primaria per la compilazione di molte antologie di poesia Tang pubblicate successivamente e, agli inizi del XVIII secolo, fu consultato anche dai compilatori del QTS. Per questo motivo, le informazioni contenute nell'antologia di Ji Yougong sono state trasmesse ai posteri che le hanno generalmente ritenute attendibili nonostante talvolta siano, come nel caso di Panpan, estremamente fuorvianti.

Nel *Tangshi jishi* la storia di Panpan è inserita nel rotolo n. 78, nel paragrafo intitolato alla “Cortigiana di Zhang Jianfeng” (*Zhang Jianfeng ji* 張建封妓). Questa versione della storia della cortigiana risulta particolarmente interessante perché Ji Yougong, dopo aver riportato fedelmente la prima parte di questo aneddoto dalle fonti precedenti, manipola il testo originale apportandovi un'importante modifica, la quale contribuisce a fissare definitivamente nella mente dei lettori l'idea che Panpan fosse di fatto l'autrice delle poesie “Torre della rondine”:

[...]昨日司勳員外郎張仲素繪之訪余，因吟新詩，有《燕子樓》詩三首，辭甚婉麗，詰其由，乃盼盼所作也。³¹⁷

[...] Di recente, il Vicedirettore dell'Ufficio dei Titoli di Merito Zhang Zhongsu, nome di cortesia Huizhi, è venuto a farmi visita e per l'occasione ha recitato delle nuove poesie, tra queste vi erano tre poesie dal titolo “Torre della rondine” dalle parole davvero meravigliose, e quando gliene ho chiesto l'origine, mi ha detto che erano state scritte da Panpan.

In questo passaggio, Ji Yougong cambia la frase “le aveva scritte per Mianmian” (*wei Mianmian zuo ye* 為盼盼作也) presente nella “Prefazione” con la frase “erano state scritte da Panpan” (*nai Panpan suo zuo ye* 乃盼盼所作也). Così facendo, egli altera la versione originale dell'aneddoto relativo a questa cortigiana e assume una posizione ben precisa nei confronti della paternità delle poesie in oggetto, attribuendole a Panpan. Per sostenere la propria visione della storia e rafforzare nei propri lettori l'idea che le poesie in oggetto fossero state effettivamente scritte dalla cortigiana, più avanti nella narrazione, Ji Yougong si intromette nuovamente nel testo originale e opera un secondo importante cambiamento, inserendo prima delle poesie “Torre della rondine” la frase:

³¹⁷ TSJS, 2522.

盼盼詩云: [...] ³¹⁸

Le poesie di Panpan recitano: [...]

Con questo piccolo inserimento, completamente assente nella “*Prefazione*”, l’autore del *Tangshi jishi* specifica che le poesie in oggetto sono “*di Panpan*” e in questo modo elimina ogni dubbio sul fatto che esse possano essere state scritte, invece, da Zhang Zhongsu.

Infine, prima di inserire le poesie di Bai Juyi sullo stesso tema, Ji Yougong manipola ancora una volta il testo della “*Prefazione*”, sostituendo la frase “*Io mi innamorai dei nuovi [componenti] recitati da Huizhi*” (*yu ai Huizhi zhi xin yong* 予愛繪之之新詠) ivi riportata con la seguente:

[...]余嘗愛其新作，乃和之云: [...] ³¹⁹

Io mi innamorai dei suoi nuovi componenti e a questi risposi così: [...]

Eliminando ogni riferimento a Huizhi (Zhang Zhongsu), Ji Yougong elimina ogni residua ambiguità presente nel testo e rafforza ancora di più l’idea che Panpan sia l’autrice del primo *set* di poesie dal titolo “*Torre della rondine*”.

Purtroppo, attualmente non è possibile stabilire quali siano state le motivazioni che spinsero Ji Yougong ad attribuire queste poesie a Panpan piuttosto che a Huizhi, ma quelle di carattere generale illustrate precedentemente all’apertura di questo capitolo ³²⁰ sostengono l’ipotesi che Ji Yougong, nel riportare la vicenda di Panpan, si sentisse investito del compito di riscrivere la storia relativa a questa cortigiana, eliminando tutte le ambiguità presenti nelle fonti originali a beneficio dei propri lettori, in modo che risultasse chiaro a tutti che la paternità delle tre poesie fosse da attribuire a Panpan. Inoltre, non si può escludere che l’autore del *Tangshi jishi*, nell’interpretare e trascrivere la storia di Panpan, fosse influenzato dall’ideologia imperante nella propria epoca e dalla tendenza a considerare le cortigiane come poetesse eccelse tipica del periodo Song. In un simile contesto socio-culturale, a Ji Yougong dovette sembrare naturale leggere nella “*Prefazione*” la storia di una cortigiana in pena che esprime in versi il proprio dolore. Come rivelato dall’archeologia del testo, questa lettura fu favorita dal fatto che, per la stesura del paragrafo dedicato a Panpan, Ji Yougong utilizzò come fonte primaria il *Li qing ji* piuttosto che la “*Prefazione*” di Bai Juyi, ovvero un testo già mediato e influenzato dalla mentalità Song. Ciò si evince, non solo dal fatto che egli chiami

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Vedi pagine 163-165.

la cortigiana Panpan e non Mianmian e si riferisca a lei con l'appellativo "*Cortigiana di Zhang Jianfeng*", ma anche dalla presenza nella narrazione della porzione di storia relativa alle critiche mosse alla cortigiana da Bai Juyi inventata da Zhang Junfang. Rielaborando in questo modo l'aneddoto relativo a Panpan, Ji Yougong contribuisce a canonizzare l'idea che la cortigiana fosse l'autrice delle poesie "*Torre della rondine*". Dal *Tangshi jishi* in poi, infatti, la versione della storia che vede Panpan autrice delle poesie "*Torre della rondine*" si è stabilizzata in letteratura e si è tramandata nei secoli fino a giungere nel QTS.

In epoca Song, la storia di Panpan e della Torre della Rondine divenne così popolare che Su Shi 蘇軾 (1037-1101), mentre si trovava a Xuzhou nel primo anno dell'era Yuanfeng 元豐 (1078), ne trasse ispirazione per comporre una poesia sull'aria "*Dilettarsi senza posa*" (*Yong yu le* 永遇樂). Tra le fonti del periodo Song, anche il rotolo n. 65 del *Wanshou Tangren jueju* di Hong Mai, alla voce "*Tre Poesie sulla storia commovente della Torre della Rondine*" (*Yanzi lou ganshi san shou* 燕子樓感事三首), riporta le poesie "*Torre della rondine*" e "*In risposta a messer Bai [Juyi]*" a nome della "*Concubina di Zhang Jianfeng, Mianmian*" (*Zhang Jianfeng qie Mianmian* 張建封妾昞昞). Nel periodo Ming la storia di Panpan fu inserita come *incipit* di una novella di Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) intitolata "*Il segretario Qian verga poesie sulla Torre della Rondine*" (*Qian sheren ti shi Yanzi lou* 錢舍人題詩燕子樓). Tra le antologie poetiche di epoca Ming, ad eccezion fatta per il *Tangyin tongqian* di Hu Zhenheng, che nel rotolo n. 920 attribuisce a Panpan solo la poesia "*In risposta a Bai [Juyi]*" mentre attribuisce a Zhang Zhongsu quelle intitolate "*Torre della rondine*", tutte le altre fonti Ming e Qing consultate per questa ricerca considerano Panpan come l'autrice delle poesie oggetto di indagine. Tra queste vi sono, ad esempio, il rotolo n. 7 del *Mingyuan huishi* di Zheng Wen'ang, il rotolo n. 14 del *Mingyuan shigui* di Zhong Xing, il rotolo n. 5 del *Gujin nüshi* di Zhao Shijie, il rotolo n. 708 del *Quan Tangshi gaoben* di Qian Qianyi e il rotolo n. 717 del *Quan Tangshi xieben* di Ji Zhenyi.

Tuttavia, nonostante tutte queste fonti concordino nell'attribuire le poesie alla cortigiana, l'archeologia delle fonti condotta per la ricerca ha dimostrato come tale attribuzione sia alquanto discutibile. Non a caso, nello stesso QTS le poesie "*Torre della rondine*" sono riportate due volte: una volta nel rotolo n. 802 a nome di Panpan e l'altra nel rotolo n. 367 a nome di Zhang Zhongsu.

Nonostante la palese ambiguità delle fonti primarie, la letteratura recente sull'argomento, basandosi sulle informazioni presenti nella "*Prefazione*", sostiene con forza che le poesie in oggetto siano state scritte da Zhang Zhongsu. Il fulcro della questione risiede nella frase "*wei*

Mianmian suo ye” 為眇眇作也 presente nella “Prefazione” che, durante il periodo Song, è stata arbitrariamente cambiata da Ji Yougong in “*nai Panpan suo suo ye*” 乃盼盼所作也. In proposito Su Zhecong sostiene che:

白氏《燕子樓序》中“為盼盼作”的“為”字有不同理解。有人誤把“為”字當動詞，當“是”解。此處應是介詞，當“為了”解。“為”，應讀(wèi)。句意是張仲素為了盼盼而作。³²¹

Il “wei” 為 all’interno della frase “wei Mianmian suo” 為眇眇作 presente nella “Prefazione alle poesie ‘Torre della rondine’” di Bai [Juyi] può avere diverse interpretazioni. Alcuni ritengono, a torto, che esso abbia funzione verbale e vada inteso, dunque, come sinonimo del verbo essere [“shi” 是]. In realtà, in questa posizione esso ha funzione preposizionale e va inteso nell’accezione di “per” [“wei le” 為了] e letto al quarto tono [“wèi”]. Il senso della frase è che Zhang Zhongsu compose le poesie “per” Panpan.

In realtà, data la natura della lingua cinese classica, la frase “wei Mianmian suo” 為眇眇作 al centro di questo dibattito potrebbe, di fatto, anche essere interpretata come “sono state scritte da Panpan”. Ciò giustificherebbe in parte l’atteggiamento di Wei Hu, Zhang Junfang, di Ji Yougong e degli altri editori di antologie poetiche pubblicate tra la fine dei Tang e il tardo periodo Song che scelsero di considerare Panpan come l’autrice delle poesie “Torre della rondine”. Inoltre, dalle ricerche condotte per la presente indagine, è emerso che questa poesia non compare nell’antologia personale di Zhang Zhongsu, sopravvissuta in maniera frammentaria nella raccolta di epoca Ming intitolata “Tre segretari dell’era Yuanhe” (*Yuanhe san sheren ji* 元和三舍人集) preservata nella sala rari della biblioteca dell’Università Fudan di Shanghai. Ciò potrebbe far pensare che le poesie “Torre della rondine” siano state scritte in realtà da Guan Panpan. Purtroppo, però, l’antologia personale di Zhang Zhongsu non è completa e quindi, il fatto che le poesie “Torre della rondine” non vi compaiano, non è una prova sufficiente a dimostrare che non siano state scritte dal poeta – e che, viceversa, siano state scritte da Guan Panpan – perché, di fatto, queste potrebbero essere state contenute proprio nella parte dell’antologia andata perduta.

Purtroppo, in assenza di ulteriori dati che contribuiscano a chiarire la paternità di queste opere, schierarsi dall’una o dall’altra parte è una scelta assolutamente soggettiva.

³²¹ Su Zhecong 蘇者聰, (1993), 81.

1.2 ——— “*Aggiunta da un ficcanaso dell’epoca*”: la poesia di Cui Ziyun 崔紫雲

忽見便教隨命去
戀恩腸斷出門時³²²

*D'improvviso devo obbedire agli ordini e partire
Amore mio, grazia mia, varcato l'uscio mi si spezzerà il cuore!*

La storia di Cui Ziyun 崔紫雲, cortigiana del ministro Li Yuan 李愿 (?-824), coinvolge il poeta Du Mu 杜牧 (803-852 ca.), e rappresenta un altro caso di falsa attribuzione poetica che coinvolge una cortigiana presente nel QTS. Secondo quanto riportato nel trafiletto biografico che anticipa la poesia a lei attribuita nel rotolo n. 800 del QTS:

崔紫雲，尚書李愿妓也。愿在東都，時會朝士。杜牧以御史分司，輕騎徑往。引滿三爵，問曰：“聞有紫雲者，孰是？”愿指示之，牧曰：“名不虛傳，宜以見惠。”復引滿高吟，旁若無人。愿遂以贈。紫雲臨行，獻詩而別。³²³

Cui Ziyun, cortigiana del Ministro³²⁴ Li Yuan. [Quando Li] Yuan si trovava nella capitale orientale³²⁵, talvolta incontrava gli uomini della corte. [Al tempo in cui] Du Mu era Capo Divisione³²⁶ del Censorato³²⁷, si trovò a passar di là con una cavalcatura leggera. Riempì tre coppe di vino fino all'orlo e poi chiese: “Ho sentito parlare di una certa Ziyun. Chi è di queste?” Yuan gliela indicò e [Du] Mu disse: “La vostra reputazione risponde al vero. Sareste proprio un bel dono!” Poi si riempì ancora fino all'orlo il bicchiere e cantò a voce alta come se intorno non vi fosse nessuno. Allora Yuan gliela donò e Ziyun, sul punto di partire, gli dedicò una poesia e poi da lui si congedò.

A questo breve intertesto in prosa, segue la poesia “*In partenza, donata al Ministro Li*” (*Linxing xian Li shangshu* 臨行獻李尚書), attribuita alla cortigiana che recita:

³²² “*In partenza, donata al Ministro Li*” (*Linxing xian Li shangshu* 臨行獻李尚書). QTS.800.9003.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Shangshu* 尚書: “Minister, head of a top-leved administrative agency in the central government’s Department of State Affairs (*shangshu sheng*) till Yuan times [...]” Hucker (1985), 410.

³²⁵ Ovvero Luoyang 洛陽.

³²⁶ *Fensi* 分司: “Branch Office. Throughout history, a term applied to units of many kinds that were detached from their base agencies; a detached unit or even to a lone detached official.” *Ibid.*, 211.

³²⁷ *Yushi* 御史: “Censor, throughout imperial history the standard generic designation of central government officials principally and characteristically responsible for maintaining disciplinary surveillance over the officialdom and impeaching wayward officials; they constituted an institution called the Censorate (*yushu fu*, *yushi tai*, *du chayuan*), which was ordinarily an autonomous agency in the top echelon of the central government, answerable only to the Emperor. Individual Censors commonly were authorized to submit memorials, especially impeachments, directly to the Emperor and often were the only members of the officialdom who were authorized to submit memorials to any subject, since other officials were generally discouraged from submitting (if not forbidden to submit) memorials beyond the realms of their specified administrative responsibilities.” *Ibid.*, 592.

Da sempre studio per comporre brillanti poesie,

從來學製斐然詩

Ma non pensavo che Sua Eccellenza il Censore Imperiale le conoscesse.

不料霜臺御史知

D'improvviso devo obbedire agli ordini e partire:

忽見便教隨命去

Amore mio, grazia mia, varcato l'uscio mi si spezzerà il cuore!

戀恩腸斷出門時

L'analisi di questa quartina, con rime nei vv. 1, 2 e 4 (*shi* 詩, *zhi* 知, *shi* 時), rivela la presenza di due livelli di significato. Il primo livello, quello descrittivo e fattuale, si basa sulla descrizione degli eventi che hanno stimolato la composizione poetica: un'umile fanciulla che da sempre si impegna per padroneggiare al meglio le tecniche della buona poesia, non immagina che una personalità eminente come il Censore Imperiale possa conoscere le proprie composizioni. Mentre il distico iniziale è tutto costruito sul sentimento di sorpresa generato da questa scoperta, il distico conclusivo è dominato dal dolore per la separazione imminente della protagonista dall'uomo che ama. Essendo una cortigiana, ella non può far altro che accettare passivamente l'ordine impartitole dal suo signore che, considerandola alla stregua di un oggetto, la regala al poeta Du Mu. Tuttavia, ella si ribella a questa passività e, attraverso la composizione poetica, esprime i propri sentimenti assumendo, così, un ruolo attivo e creativo.

Niente di particolarmente interessante oltre la descrizione degli eventi e dei sentimenti della protagonista verrebbe da questi versi estremamente formali e privi di particolari guizzi creativi se ci si limitasse al livello del senso primario. È il secondo livello, quello allusivo e simbolico, a trasmettere al lettore qualcosa di più profondo. Da questo punto di vista, infatti, la poesia è permeata da un'ironia triste e amara, generata dal rammarico di una donna che si è impegnata a lungo per raggiungere un buon livello poetico e, una volta riuscita nel proprio intento, diventa per questo oggetto delle brame del Censore Imperiale. Il messaggio che viene da questo secondo livello della poesia è figlio dell'ideologia confuciana che dominava la Cina dell'epoca e suona come un monito rivolto a tutte le fanciulle a stare lontano dalla poesia. Questi versi e l'intera storia di Ziyun sembrano suggerire che sarebbe stato meglio per la cortigiana conformarsi all'etica femminile, lasciando da parte libri e poesie, e soffocare il proprio talento: solo così sarebbe rimasta accanto alla persona amata. Al contrario, avendo violato la provincia maschile della letteratura, Ziyun viene punita e lasciata in balia del capriccio di un alto funzionario.

La paternità dell'opera

Contrariamente a quanto si legge nelle fonti primarie a partire dal periodo dei Song Settentrionali, la poesia “*In partenza, donata al Ministro Li*” riportata a nome di Cui Ziyun nel QTS in realtà non è stata scritta da questa cortigiana. Il testo che permette di confutare questa attribuzione poetica è il *Benshi shi* di Meng Qi, che è anche la fonte più antica attualmente disponibile nel quale è narrata la vicenda di Cui Ziyun e del suo incontro con Du Mu. Nel paragrafo “*Eleganza*” (*Gaoyi* 高逸) si narra:

杜為禦史，分務洛陽時，李司徒罷鎮間居，聲伎豪華，為當時第一。洛中名士，咸謁見之。李乃大開筵席，當時朝客高流，無不臻赴。以杜持憲，不敢邀致。杜遣座客達意，願與斯會。李不得已，馳書。方對花獨酌，亦已酣暢，聞命遽來。時會中已飲酒，女奴百餘人，皆絕藝殊色。杜獨坐南向，瞪目注視，引滿三卮，問李云：“聞有紫雲者，孰是？”李指示之。杜凝睇良久，曰：“名不虛傳，宜以見惠。”李俯而笑，諸妓亦皆回首破顏。杜又自飲三爵，朗吟而起曰：³²⁸

Al tempo in cui Du [Mu] era Censore Imperiale assegnato alla Divisione di Luoyang, il Ministro dell'Istruzione³²⁹ Li lasciò la Guarnigione³³⁰ e si ritirò ad una vita tranquilla. Di splendide artiste ne possedeva più di chiunque altro uomo del suo tempo e perciò i letterati celebri di Luo[yang] andavano tutti a fargli visita. Li allora diede un sontuoso banchetto al quale parteciparono tutti i funzionari di corte e tutti i personaggi più famosi dell'epoca, senza eccezione alcuna. Poiché Du [Mu] sovrintendeva all'ordine pubblico, egli non osò invitarlo. Du [Mu] inviò un ospite presente al banchetto a riportare il proprio pensiero, sperando così di esservi invitato. Li non ebbe altra alternativa che inviargli una missiva in tutta fretta. [Du Mu] stava bevendo da solo dinanzi ai fiori ed era già brillo quando, ricevuto l'invito, convenne alla festa in velocità. A quel punto al banchetto stavano già bevendo tutti tra centinaia di servette, tutte artiste abili e avvenenti. Du [Mu], seduto da solo rivolto verso sud, sgranò gli occhi, fissò lo sguardo e, versatosi tre coppe di vino, chiese a Li: “Ho sentito parlare di una certa di Ziyun. Chi è tra queste?” Li gliela indicò e Du [Mu], dopo averla fissata a lungo, disse: “La vostra reputazione risponde al vero, sareste proprio un bel dono!” Li si inchinò e sorrise, e anche tutte le altre cortigiane voltarono la testa e sorrisero. Du [Mu] si versò altri tre nappi di vino e, alzandosi, intonò a voce alta:

*In questa magnifica sala, oggi, una splendida festa,
Chi ha invitato il Censore della Divisione?*

華堂今日綺筵開
誰喚分司禦史來

³²⁸ BSS, 17.

³²⁹ Situ 司徒: “Lit., to be in charge of disciples or followers: Minister of Education, a title of great prestige from high antiquity.” Hucker (1985), 458.

³³⁰ Zhen 鎮: “Garrison, usually in a frontier or other strategic area and easily confused with a Defense Command; in Tang, divided in 3 categories as Large (shang), Ordinary (zhong) and Small (xia), each headed by a Commander (jiang).” Ibid., 121.

*D'improvviso frasi deliranti sorprendono l'intera platea,
Due fila di donne dai volti dipinti si voltano all'unisono!*

忽發狂言驚滿座
兩行紅粉一時回

L'aneddoto riportato nel *Benshi shi* termina qui e, come si può notare, in esso non vi è traccia della poesia che, secondo quanto riportato nel QTS, sarebbe stata composta da Cui Ziyun nel congedarsi da Li Yuan. Essa non compare nemmeno nella fonte cronologicamente successiva al *Benshi shi*, ovvero il rotolo n. 56 del *Tangshi jishi*. La prima fonte attualmente disponibile in cui compare questa poesia è lo *Shi'er xiaoming lu* di Wang Zhi, nel quale è riportata una versione leggermente ampliata della storia di Ziyun. In esso si legge:

崔紫雲，兵部李尚書樂妓，詞華清峭，眉目端麗。李公罷鎮北都為尹東洛，時方家妓盛列，諸府有宴，臺官不赴。杜紫微時為分司禦史，過公，有宴，故留南行一位待之為訪。諸妓並歸北行，三重而坐。宴將醉，杜公輕騎而來，連飲三觥，顧北行，回顧主人曰：‘嘗聞有能篇詠紫雲者，今日方知名不虛得，倘垂一惠，無以加焉。’諸妓皆回頭掩笑，杜作詩曰：“華堂今日綺筵開 [...]”。詩罷，升車鞞鞞而歸。李公尋以紫雲送贈之。紫雲臨行獻詩曰：“從來學製斐然詩 [...]”。³³¹

Cui Ziyun, cortigiana del Ministro della Guerra³³² Li, dotata di stile letterario forte ed elegante, di bell'aspetto. Messer Li lasciò la Guarnigione nella capitale settentrionale per amministrare³³³ Dongluo³³⁴ a quel tempo si era appena circondato di numerose fila di abili cortigiane quando diede un banchetto per tutti i funzionari al quale solo il Capo del Censorato Imperiale³³⁵ non partecipò. Il Segretario Imperiale Du [Mu]³³⁶, che a quel tempo era Capo Divisione del Censorato, passò [dalla magione di] messer [Li] dove era in corso un banchetto e perciò si fermò in un posto rivolto a sud, aspettando l'occasione per interrogarlo. Numerose cortigiane arrivarono tutte insieme e, rivolte verso nord, sedettero disposte in tre fila. Quando tutti furono brilli, messer Du arrivò con una cavalcatura leggera, bevve tre coppe di vino in fila guardando la schiera [di donne sedute a] nord, e, voltatosi verso il padrone di casa, disse: “Da tempo ho sentito parlare di una certa Ziyun, capace a comporre e declamare poesie. Oggi ho scoperto che la sua fama risponde al vero, se me ne concederete la grazia, ve ne sarò grato per sempre.” Tutte le cortigiane presenti voltarono il capo per nascondere i propri sorrisini. Du [Mu] compose una poesia che recitava: “In questa magnifica sala, oggi, una splendida festa [...]”³³⁷. Conclusa la poesia, salì sulla sua carrozza, allentò il morso del cavallo e se ne andò. Messer Li cercò Ziyun per offrirgliela in dono. Ziyun, sul

³³¹ SXL, 3.

³³² *Binbu* 兵部: “Ministry of War, part of the core administrative complex in the central government called the Six Ministries.” Hucker (1985), 384.

³³³ *Yin* 尹: “Administrator of a Superior Prefecture and normally its active head, subordinate to an Imperial Prince who was nominal Governor.” *Ibid.*, 581.

³³⁴ Luoyang.

³³⁵ *Taiguan* 臺官: Capo del Censorato Imperiale.

³³⁶ *Du Ziwei* 杜紫微: lett. “Segretario Imperiale Du”. Durante il periodo Tang la Segreteria Imperiale era chiamata anche *ziwei sheng* 紫微省, donde l'appellativo assegnato al poeta.

³³⁷ Questa poesia è la stessa che compare nella versione dell'aneddoto riportata nel *Benshi shi*. Vedi *supra*.

punto di partire gli dedicò una poesia che recitava: “Da sempre studio per comporre brillanti poesie [...].”

Dal confronto con il *Benshi shi* emerge come la versione dell’aneddoto riportata nel testo di Wang Zhi si concluda con delle notizie estranee al testo originale e che non compaiono in nessuna delle fonti ad esso precedenti. In particolare esso termina con la decisione di messer Li di donare Cui Ziyun a Du Mu e, cosa ancora più interessante, con la poesia che la cortigiana avrebbe dedicato al ministro Li prima di congedarsi da lui definitivamente. Tuttavia, poiché questa poesia non compare in nessuna delle fonti precedenti allo *Shi’er xiaoming lu*, è facile immaginare che essa non fu scritta da Cui Ziyun e che, al contrario, sia stata inserita volontariamente da Wang Zhi per rendere la storia di questa cortigiana più appetibile e vicina ai gusti dei lettori della propria epoca.

L’ipotesi che quest’ultima parte dell’aneddoto sia una costruzione aggiunta nel corso della dinastia Song trova riscontro nel rotolo n. 15 del *Tiaoxi yuyin conghua houji* di Hu Zi, all’interno del quale l’autore, dopo aver citato l’intero aneddoto relativo a Cui Ziyun dallo *Shi’er xiaoming lu*, aggiunge la chiosa:

《侍兒小名錄》不載此事出於何書，疑好事者附會為之也。³³⁸

Lo “Shi’er Xiaoming lu” non riporta la fonte di questo fatto e ciò fa sospettare che sia stato aggiunto da un ficcanaso [dell’epoca].

Questa presa di posizione è condivisa anche da Ruan Yue nel rotolo n. 35 del suo *Shihua zonggui* e, alla luce di questi dati, è possibile affermare, con buon grado di attendibilità, che quello di Cui Ziyun rappresenta un altro caso di manipolazione testuale compiuta da un editore del periodo Song che, con il suo operato, ha inventato un’identità poetica mai realmente esistita.

La manipolazione operata da Wang Zhi è stata poi ereditata da Hu Zhenheng il quale ha inserito questa poesia nel rotolo n. 925 del *Tangyin tongqian* dedicato alle cortigiane, attribuendola alla “cortigiana del Ministro Li Yuan” (*Shangshu Li Yuan ji* 尚書李愿妓). Tuttavia egli, nell’epilogo dell’aneddoto, ricorda ai propri lettori che:

[...]疑好事者附會為之似無舉贈事也。

[...]vi è il sospetto che [questa parte della storia] sia stata aggiunta da un ficcanaso, e sembra, dunque, che non vi sia stata nessuna dedica.

³³⁸ TYCH, 15.101.

Se l'archeologia del testo ci permette di affermare che Cui Ziyun non è l'autrice della poesia attribuitale nel rotolo n. 800 del QTS, tuttavia i dati attualmente disponibili non sono sufficienti per provare anche solo ad identificare l'autore reale di questi versi.

1.3 ——— *I versi frammentari della dama di corte dell'era Baoli* 寶曆宮人

寶帳香重重
一雙紅芙蓉³³⁹

*Una tenda preziosa impregnata di profumo,
Una coppia di fiori di loto scarlatti.
—— Dama di corte dell'era Baoli ——*

I versi appena citati sono tratti dal rotolo n. 797 del QTS dove sono attribuiti ad un'anonima “*dama di corte dell'era Baoli*” (*Baoli gongren* 寶曆宮人). L'appellativo con cui questa cortigiana è sopravvissuta nelle fonti primarie suggerisce che ella sia vissuta intorno all'era *Baoli* (825-827), nel corso del regno dell'imperatore Jingzong 敬宗 (809-826).

In realtà, i “*Versi*” (*Ju* 句) a lei attribuiti nel QTS sono tratti da un aneddoto riportato nel *Duyang zbian* di Su E (IX sec.) dal quale si evince come questi, di fatto, non furono composti dall'anonima cortigiana. L'aneddoto racconta:

寶曆二年，浙東國貢舞女二人，一曰飛鸞，二曰輕鳳。修眉夥首，蘭氣融冶。上更琢玉芙蓉以爲二女歌舞臺，每歌聲一發，如鸞鳳之音。百鳥莫不翔集。上令內人藏之金屋寶帳，蓋恐風日所侵故也。由是宮中語曰：³⁴⁰

Nel secondo anno dell'era Baoli (826) lo stato dello Zhedong³⁴¹ donò [alla corte] due danzatrici. Una si chiamava Feiluan, l'altra Qingfeng³⁴². Entrambe erano dotate di una bellezza senza paragoni e da loro emanava un seducente profumo di orchidee. Esse salivano a turno su un fiore di loto fatto di giada intarsiata che fungeva da palco per le loro esibizioni e ogni nota che emettevano sembrava il canto di una fenice³⁴³. Ciò attirava centinaia di uccelli. Per decreto imperiale, le dame della corte interna dovevano custodirle in una stanza dorata decorata con tende preziose tenute sempre chiuse per paura che il sole e il vento potessero penetrarvi. Perciò a palazzo circolava una frase che recitava:

³³⁹ “*Versi*” (*Ju* 句). QTS, 797.8970.

³⁴⁰ DZ, 2835. 16.

³⁴¹ Nell'odierno Zhejiang.

³⁴² Ovvero “*simurgh volante*” (*feiluan* 飛鸞) e “*fenice leggera*” (*qingfeng* 輕鳳).

³⁴³ Il termine qui usato per indicare la fenice è *luanfeng* 鸞鳳, composto dalla fusione degli ideogrammi presenti nei nomi delle due artiste.

*Una tenda preziosa impregnata di profumo,
Una coppia di fiori di loto scarlatti.*

寶帳香重重
一雙紅芙蓉

Questi versi elogiano, con un linguaggio fortemente allusivo, la bellezza delle dame di corte. Così contestualizzati, essi prendono forma e palesano il loro significato sullo sfondo della camera dorata in cui sono rinchiusi le due dame di corte donate dallo stato dello Zhedong, rappresentate metaforicamente da “una coppia di fiori di loto scarlatti” (*yi shuang hong furong* 一雙紅芙蓉). Questo breve aneddoto ci informa che, nel periodo Tang, le cortigiane più belle e talentose potevano essere segregate come degli uccelli in gabbia per essere mostrate in pubblico solo nel corso delle esibizioni. Queste erano dunque considerate alla stregua di oggetti preziosi chiusi in uno scrigno: oggetti e non soggetti, ai quali poteva essere tolta ogni forma di libertà. Oltre a ciò, da questo aneddoto si trae un'altra informazione importante: i versi attribuiti alla cortigiana nel rotolo n. 797 del QTS, in realtà, non sono l'opera della donna nota come “dama di corte dell'era Baoli”, bensì una “frase che circolava a palazzo” (*gong zhong yu* 宮中語) di cui, purtroppo, attualmente non è possibile ricostruire la paternità.

2. MERE CANTANTI

In questo paragrafo sono analizzati i casi di Sheng Xiaocong e di Liu Caichun, ovvero di quelle cortigiane che, sebbene nelle fonti più antiche siano descritte semplicemente come cantanti bravissime ad eseguire alcune canzoni anonime, nel corso dei secoli sono state trasformate nelle autrici di tali canzoni.

2.1 ——— Cancellata dal Registro delle Musicanti: Sheng Xiaocong 盛小叢

今色將衰, 歌當廢矣³⁴⁴
*Ora che la mia bellezza va sfiorando,
il miei canti sono pari al ciarpame.*
—— Sheng Xiaocong ——

Secondo la breve biografia contenuta nel rotolo n. 802 del QTS, Sheng Xiaocong 盛小叢 fu una famosa cortigiana vissuta intorno alla metà del IX secolo, autrice di una poesia offerta

³⁴⁴ “Una santai turca” (*Tuque santai* 突厥三臺). QTS, 802.9032

in dono al Censore Cui Yuanfan 崔元範³⁴⁵ durante un banchetto. In tale biografia si legge:

盛小叢，越妓。李納為浙東廉使，夜登城樓，聞歌聲激切，召至，乃小叢也。時崔侍御元範在府幕，赴闕。李餞之，命小叢歌餞，在座各賦詩贈之。小叢有詩一首。

Sheng Xiaocong, cortigiana di Yue[zhou]. [Quando] Li Na era Commissario Investigativo³⁴⁶ dello Zhedong, una notte salì sul torrione e, udito il suono di un canto appassionato, ne convocò la cantante. Questa altri non era che Xiaocong. A quel tempo l'Assistente Censore³⁴⁷ Cui Yuanfan che si trovava nella sede centrale³⁴⁸, fu convocato a corte. Li [Na] organizzò un banchetto di commiato in suo onore e ordinò a Xiaocong di cantarvi. Ciascuno dei presenti declamò una poesia a lui dedicata. Xiaocong ne propose una.

A questo intertesto in prosa, segue la poesia intitolata “Una santai turca” (*Tuque santai* 突厥三臺) attribuita alla cortigiana:

<i>Sul monte Yanmen anatre selvatiche spiccano il volo,</i>	雁門山上雁初飛
<i>Nei recinti di Mayi³⁴⁹, cavalli dritti e ben nutriti.</i>	馬邑關中馬正肥
<i>All'imbrunire, il versante occidentale accoglie i corrieri delle milizie³⁵⁰,</i>	日旰山西逢驛使
<i>Che con solerzia trasportano uniformi da sud verso nord.</i>	殷勤南北送征衣

Come anticipato dall'espressione *santai* 三臺 contenuta nel titolo, la quale si riferisce al nome di un'aria musicale che cantava gli orrori della guerra, dal punto di vista semantico questa quartina – rimata nel primo, secondo e quarto verso (*fei* 飛, *fei* 肥, *yi* 衣) – descrive le regioni settentrionali di frontiera. Tali territori, in autunno, venivano invasi spesso dalle popolazioni altaiche, le quali sconfinavano nell'impero, costringendo il governo centrale ad inviare truppe a difesa delle frontiere. Nel distico iniziale è descritta la natura selvaggia di questi luoghi, attraverso la presentazione della fauna ivi stanziata: oltre il confine, “*anatre*

³⁴⁵ Cui Yuanfan fu nominato censore intorno all'anno 853.

³⁴⁶ *Lianshi* 廉使: “Investigation Commissioner, unofficial reference to a Surveillance Commissioner.” Hucker (1985), 312.

³⁴⁷ *Shiyu* 侍御: “Common abbreviation of *shi yushi*, Attendant Censor, but sometimes used in unofficial reference to any kind of Censor (*yushi*).” *Ibid.*, 431.

³⁴⁸ *Fumu* 府幕: “Headquarters, quasi-official or unofficial reference to the principal office or quarters of any agency designated an Office; in later times may be encountered as a reference to the headquarters of a Prefecture or Superior Prefecture (both “*fu*”).” *Ibid.*, 219.

³⁴⁹ Il monte *Yanmen* 雁門 (“Porta delle Oche Selvatiche”) e il distretto *Mayi* 馬邑 (“Contea dei Cavalli”) erano entrambi situati nella regione dell'odierno Shanxi.

³⁵⁰ *Yishi* 驛使: messaggero di una stazione di posta. Da *yizhan* 驛站: “Postal Relay Station, units scattered along main communications routes throughout the empire under general supervision of the Ministry of War (*bingbu*); [...] principally in charge of dispatching state documents between the central government and provincial and lower units of territorial administration; could sometimes be used for transporting officials on state business.” *Ibid.*, 265.

selvatiche spiccano il volo” (*yan chu fei* 雁初飛) e i “*cavalli sono dritti e ben nutriti*” (*ma zheng fei* 馬正肥) grazie all’erba delle praterie che cresce rigogliosa. In linea con l’opposizione tematica *nei/wai* richiesta da questo tipo di metrica, il secondo distico sposta lo sguardo al di qua dei confini dell’impero dove i “*corrieri delle milizie*” (*yishi* 驛使) si affrettano lungo le strade fino “*all’imbrunire*” (*ri gan* 日旰), nel tentativo di raggiungere nel più breve tempo possibile i territori del nord e “*consegnare le uniformi*” (*song zhengyi* 送征衣) ai soldati, forse colti di sorpresa dalle invasioni barbariche.

La paternità dell’opera

Questa poesia dal ritmo spedito e vibrante, che descrive con efficacia la difficile situazione delle frontiere settentrionali, è lontana per stile e tematiche dalle opere delle altre cortigiane Tang analizzate nel corso di questa ricerca. Questa differenza stilistica si giustifica col fatto che detta poesia, nonostante sia attribuita a Sheng Xiaocong nel QTS, di fatto, fu solo cantata da questa cortigiana che, di conseguenza, non ne è la reale autrice.

La fonte più antica attualmente disponibile nella quale si ritrovano notizie utili a chiarire la paternità della canzone in oggetto è la “*Prefazione alle canzoni del banchetto di commiato*” (*Jiange xu* 餞歌序) contenuta nel primo rotolo dello *Yunxi youyi*, dove si legge:

李尚書訥夜登越城樓，聞歌曰：「鴈門山上鴈初飛。」其聲激切。召至，曰：「去籍之妓盛小藜也。」曰：「汝歌何善乎？」曰：「小藜是梨園供奉南不嫌女甥也。所唱之音，乃不嫌之授也。今色將衰，歌當廢矣。」³⁵¹

Il ministro Li Na una notte salì sul torrione di Yue[zhou] e udì una canzone che recitava: “Sul monte Yanmen oche selvatiche spiccano il volo.” La sua melodia era appassionata. Convocata e giunta [al suo cospetto, la cantante] disse: “Sono la cortigiana cancellata dal Registro delle Musicanti Sheng Xiaocong.” [Li Na] le chiese: “Com’è che la tua canzone è così bella?” Ella rispose: “Io, Xiaocong, sono la nipote di Nan Buxian e in passato mi esibivo durante le rappresentazioni di gala organizzate dal Giardino dei Peri. La melodia che ho cantato mi è stata insegnata proprio da Buxian. Ma ora che la mia bellezza va sfiorando, i miei canti sono pari al ciarpame.”

Da questo breve aneddoto si apprende come, in passato, Sheng Xiaocong fosse stata una cortigiana ufficiale al servizio del Giardino dei Peri. Al momento dell’incontro con Li Na (IX sec.) però, ella era già stata cancellata dal Registro delle Musicanti, probabilmente perché non

³⁵¹ YXYY, 1.17-18.

più giovanissima. Secondo le consuetudini imposte dalla professione, infatti, una volta invecchiate, le cortigiane erano costrette a ritirarsi a vita privata perché i loro “*canti erano pari al ciarpame*” (*ge dang fei* 歌當廢), ovvero non erano ritenute più idonee a servire da intrattenitrici. Oltre a queste scarse notizie relative alla vita di questa cortigiana, l’aneddoto estratto dallo *Yunxi youyi* contiene informazioni preziose per definire la paternità dell’opera che nel QTS è intitolata “*Una santai turca*”. Da questo aneddoto si apprende, infatti, per bocca della stessa Xiaocong, come tale canzone fosse stata insegnata alla cortigiana dallo zio Nan Buxian 南不嫌 (IX sec.) all’epoca in cui ella era faceva ancora parte del Giardino dei Peri. “*Cantare*” (*chang* 唱), non comporre, né declamare è il verbo usato dall’autore dello *Yunxi youyi* in questo passo per definire l’azione compiuta dalla cortigiana. Questa e le altre informazioni sparse all’interno del testo sembrano suggerire, dunque, che Sheng Xiaocong non sia la reale autrice della poesia riportata a suo nome nelle fonti. Tale opera, infatti, era una famosa canzone facente parte del repertorio musicale del Giardino dei Peri e dell’Accademia delle Musicanti. Non a caso essa è elencata come tale anche nella sezione intitolata “*Titoli delle melodie*” (*Quming* 曲名) presente nello *Jiaofang ji* di Cui Lingqin³⁵², nella quale sono riportate tutte le arie presenti nel repertorio dell’Accademia.

Il fatto che l’autore dello *Yunxi youyi* non senta il bisogno di riportare il testo completo di questa canzone (egli si limita, infatti, a citarne solo l’*incipit*), lascia presumere che, nel tardo periodo Tang, essa fosse così popolare che un semplice accenno al suo primo verso “*Sul monte Yanmen anatre selvatiche spiccano il volo*” (*Yanmen shang yan chu fei* 雁門山上雁初飛) era sufficiente per permettere ai tutti di identificarla con certezza. Ciò rafforza l’ipotesi che la canzone in oggetto fosse semplicemente un’aria famosa cantata da Sheng Xiaocong in una o più occasioni, piuttosto che una poesia da lei scritta per il Censore Cui, come invece si dice nel QTS. Tale ipotesi trova sostegno nella seconda parte dell’aneddoto estratto dallo *Yunxi youyi* nella quale si narra che:

時察院崔侍御元範自府幕而拜，即赴闕庭，李公連夕餞崔君於鏡湖光候亭，屢命小鬟歌餞。在座各為一絕句贈之，亞相為首唱矣。³⁵³

A quel tempo l’Assistente Censore Cui Yuanfan dell’Ufficio Investigativo del Censorato Imperiale³⁵⁴ si congedò dal Quartier Generale per recarsi a corte con urgenza. Alla vigilia [della sua partenza], messer Li organizzò un banchetto di commiato in onore del signor Cui nel

³⁵² JFJ, 13.

³⁵³ YXYY, 1.18.

³⁵⁴ Chayuan 察院: “*Investigation Bureau, the unit of the Censorate staffed by Investigating Censors*”, Hucker (1985), 105.

Padiglione della Luminosa Attesa sul lago Jing³⁵⁵ e ordinò ripetutamente a Xiaocong di cantarvi le canzoni dell'addio. Ciascuno dei presenti compose una quartina da offrirgli in dono. Il Vicedirettore³⁵⁶ [Cui] cantò la prima.

Poiché in questo passaggio non è specificato quale canzone, di fatto, Sheng Xiaocong avesse cantato per il Censore Cui, non si può escludere la possibilità che ella non propose affatto quella intitolata “*Una santai turca*” agli ospiti presenti al banchetto. Se, al contrario, fu proprio quella l’aria cantata dalla cortigiana, analizzando il testo si fa spazio l’ipotesi che Xiaocong non si limitò a cantare questo unico componimento, ma che al contrario si esibì in più brani su richiesta di Li Na, il quale le “ordinò ripetutamente” (*lu ming* 屢命) di cantare durante la cena. Ciò lascia pensare che Sheng Xiaocong fosse una cantante esperta, in grado di esibirsi in un vasto repertorio di canzoni. Tale ipotesi trova sostegno anche nell’epilogo dell’aneddoto riportato nello *Yunxi youyi*, che si chiude con la canzone cantata durante il banchetto da Li Na in onore del Censore Cui. Questa canzone si intitola “*Ascoltando la canzone di Sheng Xiaocong donata al Censore Cui, ispettore dello Zhedong*” (*Ting Sheng Xiaocong ge song Cui shiyu Zhedong lianshi* 聽盛小藜歌送崔侍御浙東廉使) e termina col distico:

In passato ascoltavamo la musica della corte all’Accademia delle Musicanti, 曾向教坊聽國樂
[Ora] per il galantuomo cantiamo in coro le canzoni di Sheng [Xiao]cong. 為君重唱盛藜歌

Oltre che dalle notizie riportate nello *Yunxi youyi*, un ulteriore dato a riprova del fatto che Sheng Xiaocong non possa essere considerata l’autrice della poesia riportata a suo nome nel QTS viene dalla seconda fonte più antica dopo lo *Yunxi youyi* utile per questa indagine, ovvero lo *Yuefu shiji* di Guo Maoqian. Diversamente dallo *Yunxi youyi*, in cui è riportato solo il verso iniziale di questa canzone, lo *Yuefu shiji* è il primo testo attualmente disponibile nel quale essa compare in versione integrale con il titolo “*Una santai turca*”. Il fatto che questo componimento sia inserito in forma anonima nel rotolo n. 75 dedicato alle “*Melodie varie e parole di canzoni*” (*Zaqu geci* 雜曲歌辭)³⁵⁷, insieme ad altri componimenti sull’aria *santai* – tra cui quelli scritti sulla stessa aria da Wei Yingwu 韋應物 (737-792 ca.) – rafforza l’ipotesi

³⁵⁵ *Jinghu* 鏡湖: lago di Jing, nell’odierno Zhejiang, anche noto come Lago Jian (*Jianhu* 鑿湖).

³⁵⁶ *Ya* 亞: “*Lit. inferior, lesser: Vice, found as prefix to titles throughout history, signifying a secondary post, e.g. ‘yaqing’, Vice Minister*”. *Xiang* 相: “[...] *From 684 to 705 the official redesignation of the two Vice Directors (puye) of the Dept. of State Affairs (shangshu sheng) differentiated by the prefixes Left and Right.*” *Ibid.*, 574, 231-32

³⁵⁷ YFSJ, 75.1746.

che la poesia attribuita a Sheng Xiaocong fosse, in realtà, una canzone famosa nel tardo periodo Tang, inclusa nel repertorio di questa cortigiana, ma non di certo una sua personale composizione.

La mistificazione dell'aneddoto relativo a questa cortigiana e la sua trasformazione da cantante a poetessa inizia nel XII secolo con la pubblicazione del *Tangshi jishi*. Nel paragrafo dedicato a Li Na contenuto nel rotolo n. 59, infatti, Ji Yougong riporta la “Prefazione alle canzoni della cena d’addio” tratta dallo *Yunxi youyi* ma, nel farlo, omette la parte in cui Sheng Xiaocong si presenta come nipote di Nan Buxian e dichiara di aver imparato da lui la canzone sull’aria *santai*. Il testo del *Tangshi jishi* è molto più succinto rispetto alla versione originale dell’aneddoto contenuta nello *Yunxi youyi* e si presenta così:

李尚書訥為浙東廉使，夜登越城樓，聞歌曰：雁門山上雁初飛。其聲激切。召至，曰：去籍之妓盛小叢也。時察院崔侍御元範，自府幕赴闕庭，李餞之，命小叢歌餞，在座各為一絕贈送之。³⁵⁸

[Quando] il ministro Li Na era Commissario Investigativo dello Zhedong, una notte salì sul torrione di Yue[zhou] e udì una canzone che recitava “Sul monte Yanmen oche selvatiche spiccano il volo.” La sua melodia era appassionata. Convocata e giunta [al suo cospetto, la cantante] disse: “Sono la cortigiana cancellata dal Registro delle Musicanti Sheng Xiaocong.” A quel tempo l’Assistente Censore Cui Yuanfan dell’Ufficio Investigativo del Censorato Imperiale dovette recarsi a corte con urgenza dal Quartier Generale. Li [Na] organizzò un banchetto di commiato e ordinò a Xiaocong di cantarvi. Ciascuno dei presenti compose una quartina da offrirgli in dono.

Attraverso questa strategia narrativa, Ji Yougong cancella tutte le informazioni presenti nella versione originale dell’aneddoto utili a identificare Sheng Xiaocong come un’artista famosa per aver cantato questa canzone così popolare ai suoi tempi. Nel contempo, egli ribalta le sorti di questa cortigiana, lasciando passare il messaggio che ella sia l’autrice dell’opera “Una *santai turca*” e, così facendo, inaugura la tradizione di considerare Sheng Xiaocong come l’autrice della canzone oggetto di indagine.

Tuttavia, data l’ambiguità delle fonti, alcune raccolte del periodo Song riportano l’aneddoto relativo a Sheng Xiaocong nella versione originale tratta dallo *Yunxi youyi*. Tra queste si annoverano lo *Shihua zongui* di Ruan Yue e il *Leishuo* di Zeng Zao. La tradizione di considerare Sheng Xiaocong come l’autrice del componimento sull’aria *santai* inaugurata da Ji Yougong, si stabilizza definitivamente solo nel periodo Ming. La prima opera in cui la

³⁵⁸ TSJS, 59.1604.

poesia è palesemente attribuita a Sheng Xiaocong è, infatti, lo *Shi nüshi* di Tian Yiheng dove, nel rotolo n. 8, alla voce “*Sheng Xiaocong*” 盛小叢, si legge:

小叢妓也。李尚書訥為浙東廉使，夜登越城樓，聞歌曰：「雁門山上雁初飛， [...]。」其聲激切。召至，曰：「去籍妓盛小叢 突厥三臺詞也。」³⁵⁹

Xiaocong era una cortigiana. [Quando] il ministro Li Na era Commissario Investigativo dello Zhedong, una notte scalò il torrione di Yue[zhou] e udì una canzone che recitava: “Sul monte Yanmen anatre selvatiche spiccano il volo, [...]”. La sua melodia era appassionata. Convocata e giunta [al suo cospetto, la cantante] disse: “Questa è la canzone composta sull’aria ‘Una Santai turca’ della cortigiana cancellata dal Registro delle Musicanti Sheng Xiaocong.”

Al pari di Ji Yougong, anche Tian Yiheng omette la parte dell’aneddoto in cui Sheng Xiaocong dichiara di essere nipote di Nan Buxian e di aver imparato da lui la canzone cantata sul torrione della città di Yuezhou. Ma, diversamente da Ji Yougong, Tian Yiheng riorganizza ulteriormente il testo originale dell’aneddoto, inserendo al suo interno la frase: “*questa è la canzone composta sull’aria ‘Una santai turca’ della cortigiana cancellata dal Registro delle Musicanti Sheng Xiaocong*” (*qu ji ji Sheng Xiaocong tuque santai ci ye* 去籍妓盛小叢 突厥三臺詞也). Attraverso questa strategia narrativa, Tian Yiheng assume una posizione chiara rispetto alla paternità della poesia oggetto d’indagine, attribuendola esplicitamente alla cortigiana e, in questo modo, crea un’identità poetica che, di fatto, non è mai esistita.

Dopo lo *Shi nüshi*, questa versione della storia di Sheng Xiaocong si ritrova anche nello *Shicang lidai shixuan* di Cao Xuequan (rotolo n. 113), nello *Shantang sikao* di Peng Dayi (rotolo n. 111), e in tutte le più famose antologie di poesia femminile di epoca Ming come il *Mingyuan huishi* (rotolo n. 8), il *Mingyuan shigui* (rotolo n. 15) e il *Gujin nüshi* (rotolo n. 5). La poesia “*Una santai turca*” è, invece, assente nei rotoli dedicati alla poesia femminile del *Tangyin tongqian*, mentre è inserita in forma anonima nel rotolo n. 714 del *Quan Tangshi xieben* dedicato agli *yuefu*.

Data la natura contraddittoria delle fonti primarie, la poesia in oggetto compare due volte nel QTS: una volta nel rotolo n. 802 a nome di Sheng Xiaocong e un’altra volta nel rotolo n. 26 intitolato – sulla falsariga dello *Yuefu shiji* – “*Melodie varie e parole di canzoni*” (*Zaqu geci* 雜曲歌辭) dove è attribuita a Wei Yingwu. In realtà, questa attribuzione non può essere accreditata perché, con buona probabilità, è stata generata dal fatto che, nello *Yuefu shiji*, la canzone oggetto di indagine precede una composizione di Wei Yingwu sulla stessa aria. Ciò lascia spazio all’ipotesi che tale attribuzione sia stata una vera e propria “*svista*”, presa da

³⁵⁹ ZJGK.

qualche editore poco attento il quale, nel riportare le notizie dallo *Yuefu shiji*, deve aver creduto che anche questa canzone fosse stata scritta da Wei Yingwu, al pari di quelle immediatamente precedenti riportate nell'antologia. Purtroppo, i dati attualmente disponibili relativi a questa vicenda sono talmente scarsi da rendere praticamente vano ogni tentativo di ricostruire con certezza la paternità della canzone “*Una santai turca*”. L'unica certezza che si ha in merito è che, diversamente da quanto sostenuto nel QTS, detta canzone non è un'opera scritta dalla cortigiana Sheng Xiaocong, bensì una canzone – per ora ancora anonima – facente parte del repertorio delle accademie imperiali per la formazione delle cortigiane.

2.2 ——— *Una famosa cantante: Liu Caichun* 劉采春³⁶⁰

朝朝江口望
錯認幾人船³⁶¹

*Giorno dopo giorno, scrutando la foce del fiume,
nell'illusione che ogni barca sia la sua.*

— Liu Caichun —

Secondo le poche parole riportate nel rotolo n. 802 del QTS, Liu Caichun 劉采春 fu una “cortigiana di Yuezhou” (*Yuezhou ji ye* 越州妓也)³⁶² autrice di “*Sei canzoni sull'aria Luohong*” (*Luohong qu liu shou* 囉噴曲六首), un'antica aria musicale nota anche come “*Canzone per l'attesa dello sposo*” (*Wang fu ge* 望夫歌)³⁶³.

In linea con il titolo della melodia per la quale sono scritti, il tema dominante dei componimenti riportati a nome di Liu Caichun nel QTS è proprio quello dell'attesa: la protagonista di questi versi, infatti, è sola e scruta l'orizzonte attendendo il ritorno del proprio uomo, partito ormai da anni. La prima di queste sei “*Canzoni*” recita:

³⁶⁰ Alcune fonti riportano il secondo carattere di questa cortigiana nella variante grafica *cai* 採.

³⁶¹ “*Sei canzoni sull'aria Luohong*” (*Luohong qu liu shou* 囉噴曲六首), n. 3. QTS.802.9023.

³⁶² *Ibid.* La città di Yuezhou corrisponde all'odierna Shaoxing 紹興, nella provincia dello Zhejiang 浙江.

³⁶³ Secondo quanto riportato nello *Hanyu da cidian* 漢語大詞典 (“*Grande dizionario della lingua cinese*”), il termine *luohong* 囉噴 (scritto anche *luohong* 羅噴) si riferisce ad un'antica aria musicale nota anche come “*Canzone per l'attesa dello sposo*” (*Wang fu ge* 望夫歌). HYDC, I.664. Secondo quanto riportato nel rotolo n. 29 del *Tongya* 通雅 (“*La summa dello Erya*”), esso è sinonimo di *lailuo* 來羅, che a suo volta può essere spiegato come “*attendere il ritorno di un viaggiatore*”. TYA, 353.

I)

*Non mi rallegro sulle acque del Qinhuai,
Odio con tutta me stessa le barche sul fiume:
Hanno strappato uno sposo alla sua donna,
Per un anno e un altro ancora.*

不喜秦淮水
生憎江上船
載兒夫婿去
經歲又經年

In questo componimento, rimato nei versi pari (*chuan* 船, *nian* 年), la protagonista è collocata geograficamente nell'area del fiume Qinhuai 秦淮, un affluente del Changjiang 長江 che scorre nell'odierna regione dello Jiangsu 江蘇. Sul piano semantico l'opera esprime il rancore provato dalla protagonista per la separazione dal proprio sposo, un rancore che sfoga sui mezzi che hanno causato tale distacco, ovvero il fiume che lo ha visto salpare e le barche che materialmente l'hanno trasportato in un posto distante, anni or sono. Come suggerito dall'ultimo verso, la distanza che separa i due amanti non è solo spaziale, ma anche temporale e dura, a quanto pare, ormai da diversi anni.

L'immagine del tempo che scorre inesorabile domina anche la seconda di queste poesie, che si presenta come un breve dialogo tra la protagonista e un albero di salice:

II)

*Al salice nel giardino orientale gentilmente chiedo:
“Da quanti anni sei avvizzito?”
“Da quando non ho più né rami né foglie,
ho smesso di lamentarmi della parzialità del sole.”*

借問東園柳
枯來得幾年
自無枝葉分
莫怨太陽偏

Come già sottolineato, all'interno dell'iconografia cinese l'immagine del salice rappresenta metaforicamente delle donne di rara bellezza. In questa quartina, con rime nei versi pari (*nian* 年, *bian* 偏), il salice è l'*alter ego* della protagonista che, privata di ogni legame con il proprio uomo, è ormai avvizzita, proprio come l'albero in giardino al quale si rivolge in prima persona. L'espressione “non avere rami né foglie” (*wu zhi ye* 無枝葉), presente nel secondo distico, riprende la metafora della donna-albero e sottolinea come la bellezza della protagonista sia sfiorita a causa della lunga e vana attesa. In questo distico, in cui il tema dell'attesa si associa a quella dell'abbandono, la protagonista esprime rassegnazione per la propria condizione: ormai invecchiata, ella non può far altro che accettare la “parzialità del sole” (*taiyang pian* 太陽偏), ovvero il fatto che il proprio amato preferisca donne più giovani e attraenti – probabilmente incontrate nel corso dei suoi viaggi d'affari – a lei. Come si

apprende dalla terza di queste “*Canzoni*”, infatti, l’uomo in questione è un mercante che per questo passa molto tempo lontano da casa:

III)

Non diventate mogli di mercanti:

莫作商人婦

Fermagli d’oro diverranno monete oracolari,

金釵當卜錢

Giorno dopo giorno, scrutando la foce del fiume,

朝朝江口望

nell’illusione che ogni barca sia la sua.

錯認幾人船

In questa poesia, rimata – come le precedenti – nei versi pari (*qian* 錢, *chuan* 船), la tematica dell’assenza si intreccia con la condizione di solitudine vissuta dalla protagonista e si apre con un monito per tutte le donne a non sposare dei mercanti: chi lo farà, avrà la solitudine come unica compagna di vita e consumerà i propri giorni nell’attesa che il proprio compagno faccia ritorno. Le monete oracolari citate nel secondo verso si riferiscono a quelle in oro utilizzate nella pratica divinatoria chiamata *jinqiangua* 金錢卦 (“*divinazione con monete auree*”). In questo caso, però, per interrogare l’oracolo sulle sorti dell’amato, la donna usa dei fermagli, probabilmente perché, sola ormai da anni, non ha più monete d’oro da poter usare in questa pratica. Dal punto di vista linguistico, la ripetizione della parola *chao* 朝 (“*mattino*”) all’inizio del terzo verso, creata con la tecnica detta *leizi*, accresce la percezione della lunga attesa e il dolore che scaturisce dalla condizione di solitudine vissuta dalla protagonista: “*giorno dopo giorno*” (*chaochao* 朝朝), ovvero da lungo tempo ormai, ella attende il ritorno dello sposo, in una situazione di perenne illusione e delusione.

Nella quarta “*Canzone*” la distanza che separa i due amanti passa dalla dimensione temporale a quella spaziale e assume delle connotazioni fisiche ben precise, costruite su delle coordinate geografiche definite da città chiaramente dislocate sul territorio dell’impero:

IV)

Quell’anno, nel giorno dell’addio,

那年離別日

Disse solo che si sarebbe stabilito a Tonglu.

只道住桐廬

A Tonglu nessuno lo ha visto,

桐廬人不見

Ma oggi da Guangzhou una lettera è giunta.

今得廣州書

La prima di queste coordinate è fornita nel secondo verso dove è presentata la città di Tonglu 桐廬, il cui secondo carattere (*lu* 廬) fornisce la prima delle due rime di questa poesia,

mentre la seconda cade sul carattere che chiude la quartina, ovvero *shu* 書 (“lettera”). Situata nell’odierno Zhejiang 浙江, Tonglu è poco distante dalla regione del fiume Qinhuai dove, secondo le informazioni contenute nella prima di queste canzoni, si trova la protagonista di questi canti. La breve distanza che intercorre tra questi due luoghi ha implicazioni non solo sul piano spaziale ma anche su quello temporale: essendo la città di Tonglu abbastanza vicina geograficamente al luogo in cui vive la cortigiana, ella confida che il ritorno del suo amato sia altrettanto vicino, poiché breve è la via del ritorno. In realtà, dal “giorno dell’addio” (*libie ri* 離別日) è trascorso già molto tempo. Tuttavia, il tempo dell’attesa resta ancora una volta indefinito, in una incertezza sottolineata dal composto *na nian* 那年 (“quell’anno”), presente nel primo verso, che si riferisce ad un anno passato, ma di cui non si ha contezza. E così, la speranza di ritrovare presto il proprio compagno di cui la prima stanza è piena, si tramuta in delusione nella chiusa quando la donna apprende, attraverso una lettera, come egli si sia spinto molto più a sud rispetto ai piani originali e, di conseguenza, non sarà di ritorno nel breve periodo. L’anadiplosi costruita tra il secondo e il terzo verso sul toponimo Tonglu, in contrasto con la città di Guangzhou 廣州 citata nella chiusa, traccia una mappa immaginaria che fotografa le distanze tra i due protagonisti e rende più pietosa la condizione della donna. La lettera giunta dal sud che chiude la poesia rappresenta, infatti, l’unico legame tangibile della protagonista con il proprio uomo, un legame materiale, fatto di carta e di inchiostro, che le ricorda quanto le speranze di rivederlo presto siano vane, come vana è la speranza di ritrovare la passata felicità. Infatti:

V)

I giorni passati sono migliori di quelli presenti.

昨日勝今日

Quest’anno son più vecchia di un anno fa.

今年老去年

Un giorno il Fiume Giallo tornerà ad esser di nuovo limpido,

黃河清有日

Ma gli ormai bianchi capelli, corvini più non torneranno.

白髮黑無緣

Questa canzone, rimata nei versi pari (*nian* 年, *yuan* 緣), è dominata dal tema amaro della rassegnazione. In essa, la protagonista di questi versi si strugge nella consapevolezza che non vi è modo di arrestare lo scorrere inesorabile del tempo, che lascia segni indelebili sul volto e smorza pian piano la speranza di ricongiungersi alla persona amata. La rassegnazione è ben espressa nel terzo verso della poesia attraverso l’uso dell’espressione “*le acque del Fiume Giallo diventano chiare*” (*Huanghe qing* 黃河清). Tale espressione allude ad un’azione compiuta in un periodo di tempo molto lungo: essendo le acque del Fiume Giallo

naturalmente torbide a causa del fondale fangoso, esse necessiterebbero di molto tempo prima di poter diventare limpide. Questo sarebbe un evento straordinario che, per quanto difficile, non è comunque impossibile. Al contrario, i capelli ormai bianchi della protagonista non potranno mai più tornare ad essere neri, perché il suo lento invecchiare è, di fatto, un processo irreversibile accelerato dagli eventi che hanno scosso il suo quieto vivere, narrati nell'ultima di queste "Canzoni":

VI)

Ieri, vento freddo dal nord,

昨日北風寒

E barche ormeggiate, tranquille nel molo.

牽船浦里安

È arrivata la marea e ha lacerato le gomene:

潮來打纜斷

Remi alla deriva, cominciano a conoscere le prime difficoltà.

搖櫓始知難

In questa poesia che chiude la sequenza presentata nel QTS, l'unica della serie ad avere tre rime rispettivamente nel primo, secondo e quarto verso (*han* 寒, *an* 安, *nan* 難), ritorna nuovamente l'immagine delle barche, già utilizzata nella prima di queste quartine. Tale immagine è qui sfruttata per rappresentare metaforicamente la condizione della protagonista: in passato le barche, come la donna, erano tranquille e saldamente ormeggiate nel piccolo molo, metafora del focolare e di una dimensione domestica isolata dal mondo esterno fatta di stabilità e tranquillità. Ma quando l'alta marea – metafora della partenza dell'amato – è giunta e con la sua violenza improvvisa ha spezzato gli ormeggi, ha sconvolto questa dimensione e ha fatto vacillare la serenità del contesto domestico e familiare vissuto dalla protagonista fino a quel momento. Passata la marea, restano solo dei remi sparsi nel porto, alla deriva, proprio come la donna rimasta sola la quale deve, per la prima volta, affrontare le difficoltà della vita quotidiana senza il sostegno del proprio compagno.

La paternità delle "Canzoni"

Le notizie su Liu Caichun che emergono dal QTS sono scarse e in parte fuorvianti. Informazioni più precise sul suo conto si ritrovano nello *Yunxi youyi*, che è il testo più antico attualmente disponibile nel quale sono contenute notizie relative a questa cortigiana. Nell'aneddoto intitolato "Canzone del fulgido sole" (*Yanyang ci*)³⁶⁴ si legge:

³⁶⁴ In questo stesso aneddoto si ritrovano anche notizie relative a Xue Tao. Vedi pagina 147.

[...] 乃廉問濤東, 別濤已逾十載。方擬馳使往蜀取濤, 乃有俳優周季南、季崇及妻劉採春, 自淮甸而來。善弄陸參軍, 歌聲徹雲; 篇韻雖不及濤, 蓉華莫之比也。元公似忘薛濤, 而贈採春詩曰:³⁶⁵

[...Quando Yuan Zhen] divenne Ispettore della regione dello Zhedong, si era già separato da [Xue] Tao da oltre dieci anni. Proprio quando decise di inviare un messaggero al galoppo verso Shu per andare a riprenderla, incontrò gli artisti Zhou Jinan e Jichong con la moglie Liu Caichun, originari dell'area del bacino del fiume Huai. Brava nelle rappresentazioni della "commedia del consigliere"³⁶⁶, il suono dei canti di Caichun buca i cirri e, sebbene le sue rime non fossero belle quanto quelle di [Xue] Tao, la sua bellezza non aveva pari. A quanto pare messer Yuan si dimenticò di Xue Tao e dedicò una poesia a Caichun che recitava:

<i>Un trucco nuovo e un aspetto sveglio, due sopracciglia dipinte,</i>	新粧巧樣畫雙蛾
<i>Celate e avvolte in una retina per capelli di Changzhou.</i>	謾裹常州透額羅
<i>Si sistema il viso, pareggia furtivamente il belletto, come una tavoletta satinata,</i>	正面偷勻光滑笏
<i>Con passo lento, calpesta leggera le onde increspate.</i>	緩行輕踏破紋波
<i>Parole ordinate con raffinatezza, quanta eleganza!</i>	言辭雅措風流足
<i>Modi umili, bellezza infinita.</i>	舉止低過秀媚多
<i>Ma in cuor suo soffre e s'affanna,</i>	更有惱人腸斷處
<i>Sa sceglier parole e cantare "La Canzone per l'attesa dello sposo."</i>	選詞能唱望夫歌

L'analisi di questa prima parte dell'aneddoto relativo a Liu Caichun tratto dallo *Yunxi youyi* permette di portare alla luce una serie di dati interessanti, che in parte ampliano e in parte mettono in discussione le informazioni relative a questa cortigiana trasmesse dal QTS. Innanzitutto, da esso si apprende che Caichun era un'artista originaria dell'area del bacino del fiume Huai (*Huaihe* 淮河), corrispondente all'odierna città di Yangzhou 揚州, e non di Yuezhou come si dice, invece, nel QTS. Membro di una compagnia teatrale itinerante insieme con il marito Zhou Jichong 周季崇, Liu Caichun era abile nelle rappresentazioni della "Commedia del consigliere" (*canjun xi* 參軍戲)³⁶⁷, una specie di teatro buffo fiorito sotto i Tang. Grazie alla sua bellezza e al suo talento, Liu Caichun, riuscì a conquistare il cuore di Yuan Zhen (779-831), il quale si trovava nella regione dello Zhedong – la stessa in cui la cortigiana si esibiva con la propria compagnia itinerante – in qualità di Ispettore³⁶⁸.

³⁶⁵ YXYY, 3.63-65.

³⁶⁶ *Lu canjun* 陸參軍: altro nome delle rappresentazioni dette *canjun xi* 參軍戲, "commedie del consigliere", una specie di teatro buffo fiorito sotto i Tang. In origine chiamato *nong canjun* 弄參軍, queste rappresentazioni si basavano sulle *performance* e i dialoghi esilaranti tra i due personaggi, un Consigliere Militare e un soldato, i quali criticavano aspetti della società e del governo. Casacchia (2008), 149.

³⁶⁷ Vedi nota 366.

³⁶⁸ Yuan Zhen fu nominato Ispettore dello Zhedong nel terzo anno dell'era Changqing 長慶 (823) e ivi rimase

Dalle informazioni contenute in questo aneddoto si evince che Caichun non è la reale autrice delle *Canzoni* attribuitele nel QTS, bensì solo un'interprete che le ha cantate in una o più occasioni. Sebbene il verso conclusivo della poesia dedicatale da Yuan Zhen (*“sa sceglier parole e cantare ‘La Canzone per l’attesa dello sposo’”* 選詞能唱望夫歌) possa far pensare che Caichun, oltre ad aver cantato, avesse anche *“scelto le parole”* (*xuan ci* 選詞), ovvero composto dette *“Canzoni”*, questa ipotesi è subito smentita dalla seconda parte dell’aneddoto riportato nel testo di Fan Shu dove si legge:

望夫歌者，即囉噴之曲也。【金陵有囉噴樓，即陳後主³⁶⁹所建】。採春所唱一百二十首，皆當代才子所作。其詞五、六、七言，皆可知矣。詞云：[...]³⁷⁰

“La Canzone per l’attesa dello sposo” altro non è che l’aria Luohong. (A Jinling vi è la Torre Luohong che fu fatta costruire da Chen Houzhu). Le 120 canzoni cantate da Caichun, sono state tutte composte da un letterato di talento del tempo. Le sue canzoni sono a 5, 6 e 7 caratteri, e sono tutte note. Le canzoni recitano [...]

La frase *“le 120 canzoni cantate da Caichun, sono state tutte composte da un letterato di talento del tempo”* (*Caichun suo chang yibai ershi shou, jie dangdai caizi suo zuo* 採春所唱一百二十首，皆當代才子所作) riportata in questa parte dell’aneddoto, permette di chiarire la paternità delle opere attribuite a Liu Caichun nel QTS. Da questa frase si evince che la cortigiana si limitò semplicemente a *“cantare”* (*chang* 唱) le sei *“Canzoni”*, opere in realtà di *“un letterato di talento dell’epoca”* (*dangdai caizi* 當代才子). Inoltre, da questo passaggio si apprende che le *“Canzoni sull’aria Luohong”* fossero molto più numerose rispetto alle sei riportate nel QTS. Lo *Yunxi youyi*, infatti, ne contiene una che è assente nell’antologia Qing e che recita:

<i>Affranta, raccolgo bianche felci lungo il delta del fiume,</i> ³⁷¹	悶向江頭採白蘋
<i>Alla cui dea, seguendo delle amiche, in passato offrii sacrifici.</i>	嘗隨女伴祭江神
<i>Troppo timida per formulare chiaramente la mia richiesta tra la folla,</i>	眾中羞不分明語
<i>Al buio, lancio fermagli d’oro indovinando di chi è lontano le sorti.</i>	暗擲金釵卜遠人

fino al terzo anno dell’era Taihe (829).

³⁶⁹ Chen Houzhu 陳後主 (553-604), re del regno di Chen durante il periodo di divisione dell’impero, in carica dal 582 al 589.

³⁷⁰ YXYY, 3.63-65.

³⁷¹ Nello YXYY questa canzone è inserita in sesta posizione e precede quella che si apre con il verso *“Ieri, vento freddo dal nord [...] 昨日北風寒[...]”*, ovvero quella che nel QTS chiude la sequenza delle poesie attribuite a Liu Caichun.

Questa “Canzone”, l’unica eptasillabica di tutta la serie (rimata nel primo, secondo e quarto verso, *pin* 蘋, *shen* 神, *ren* 人), non compare tra quelle attribuite a Caichun perché, diversamente dalle altre sei, è l’unica a non essere rimasta anonima: essa è, infatti, attribuita al poeta Yu Hu 于鵠 (VIII sec.) e compare anche nello *Yulanji* 禦覽集 (“*Antologie Imperiali*”) di Ling Huchu 令狐楚 (766-837) con il titolo “*Lo Spirito dello Jiangnan*” (*Jiangnan yi* 江南意). A riprova del fatto che Liu Caichun non è l’autrice delle sei canzoni attribuitele nel QTS, l’aneddoto riportato nello *Yunxi youyi* si conclude con la frase:

採春一唱是曲，閨婦行人莫不漣泣。

Appena Caichun cantava queste canzoni, tutte le donne e i passanti piangevano a dirotto.

Mettendo insieme tutte le informazioni presenti nello *Yunxi youyi*, l’immagine di Caichun che emerge da questo testo è leggermente diversa da quella proposta dal QTS. Più che una poetessa, autrice delle “*Sei canzoni sull’aria Luohong*”, infatti, ella sembra sia stata semplicemente una brava attrice e una deliziosa cantante, dotata di un talento fuori dal comune, capace di commuovere quanti la ascoltavano. Le eccellenti doti canore di Caichun sono ricordate anche da Hong Mai nel paragrafo intitolato “*L’allusione nelle poesie yuefu*” (*Yuefu shi yinyu* 樂府詩引喻) inserito nel terzo libro (*sanbi* 三筆) del suo *Rongzhai suibi*. In questo paragrafo Hong Mai sostiene che del repertorio di Liu Caichun facessero parte anche le due “*Canzoni del Sud*” (*Nan gezi* 南歌子) scritte da Pei Xian 裴誠 (IX sec.). Per sottolineare il ruolo di Caichun come mera interprete di queste opere, Hong Mai inserisce nel testo la frase:

劉采春所唱云： [...] ³⁷²

Quelle cantate da Liu Caichun recitano: ...

Nel corso della dinastia Ming, Cao Xuequan, nel rotolo n. 120 del suo *Shuzhong guangji* riporta la “*Canzone dei rami di salice*” (*Yangliuzhi ci* 楊柳枝詞), alla fine della quale aggiunge la chiosa:

此郎中滕邁之作而劉采春歌之也。 ³⁷³

Questa è un’opera del Direttore ³⁷⁴ Teng Mai e fu cantata da Liu Caichun.

³⁷² RZSB, 626.

³⁷³ SZGJ, 120.22.

Tutti questi testi sono coerenti nel presentare Liu Caichun come una brava e famosa cantante in grado di attingere ad un ampio repertorio poetico e musicale. Eppure, già a partire dal periodo Song, alcune fonti cominciano ad attribuire a questa cortigiana alcune delle “*Canzoni sull’aria Luohong*”. Il processo di mistificazione dell’identità poetica di Liu Caichun inizia nel rotolo n. 37 del *Tangshi jishi*. Nel paragrafo dedicato a Yuan Zhen, infatti, Ji Yougong riporta l’aneddoto relativo all’incontro tra il poeta e la cortigiana tratto dallo *Yunxi youyi*, ma egli ne manipola il contenuto al fine di allinearlo, probabilmente, alla propria visione della vicenda e adattarlo ai gusti dei lettori dell’epoca e ai propri intenti editoriali. In particolare, dopo aver riportato la prima parte dell’aneddoto direttamente dallo *Yunxi youyi*, egli si intromette nel testo originale, omettendo l’intero passaggio nel quale Fan Shu dichiara che le “*centoventi canzoni cantate da Caichun sono state tutte composte da un letterato di talento del tempo*”³⁷⁵. Sebbene Ji Yougong non dichiari apertamente che le “*Canzoni*” siano state composte personalmente da Caichun, omettendo una parte fondamentale dell’aneddoto riportato nello *Yunxi youyi*, egli confonde le acque e lascia aperta la questione della paternità di queste opere, insinuando nei propri lettori il dubbio che queste possano essere state scritte dalla cortigiana.

Dopo il *Tangshi jishi*, Liu Caichun è presentata come autrice delle *Canzoni* anche nel *Wanshou Tangren jueju* di Hong Mai, ovvero un testo dello stesso autore che nel *Rongzhai suibi* parla di lei come di una cantante di *yuefu*. In questa antologia Hong Mai riporta sei delle sette “*Canzoni sull’aria Luohong*” presenti nello *Yunxi youyi* a nome di Liu Caichun e, in questo modo dichiara indirettamente che ella ne sia l’autrice, consolidando definitivamente la tradizione di attribuire queste sei opere alla cortigiana³⁷⁶.

L’archeologia del testo e la ricostruzione diacronica delle fonti relative a Liu Caichun hanno rivelato che la manipolazione dell’identità di questa cortigiana, iniziata già nel corso della dinastia Song, è proseguita anche durante le dinastie Yuan e Ming. Ad esempio, il *Tangyin* di Yang Shihong (XIV secolo), oltre ad attribuire tre delle *Canzoni* (rispettivamente la n. 1, la n. 3 e la n. 4 di quelle presenti nel QTS) sostiene che Liu Caichun fosse una:

越州藉奴，元稹極春愛之。³⁷⁷

Schiava iscritta nel Registro di Yuezhou. Yuanzhen, al culmine della primavera, se ne innamorò.

³⁷⁴ Langzhong 郎中: “*Director of a Section or Bureau in a Ministry or in some agency of comparable status.*” Hucker (1985), 301.

³⁷⁵ Vedi *supra*.

³⁷⁶ WTJ, 1104.

³⁷⁷ TY, 823.

È in questa fonte, dunque, che Liu Caichun viene associata per la prima volta alla città di Yuezhou. Tuttavia, questa informazione, poi riportata anche nel QTS, non trova riscontro in nessuna delle fonti precedenti al *Tangyin*, le quali la collocano tutte nell'area del “*bacino del fiume Huai*” (*Huaidian* 淮甸).

Proseguendo nell'analisi diacronica delle fonti, è interessante notare come in tutte le principali antologie poetiche del periodo Ming consultate per questa ricerca³⁷⁸ Liu Caichun sia presentata come colei che “*compose*” (*zuo* 作) le “*Canzoni*”. Fanno eccezione il *Tangyin tongqian* di Hu Zhenheng e lo *Shisou* 詩藪 (“*Bacino poetico*”) di Hu Yinglin 胡应麟 (1551-1602). In quest'ultimo testo in particolare, l'autore sostiene addirittura che queste siano opere “*scritte a più mani da famosi letterati*” (*zhu mingshi zuo* 諸名士作)³⁷⁹. Come la maggior parte delle fonti Ming, anche il *Quan Tangshi xieben* di Ji Zhenyi (rotolo n. 710) riporta le “*Canzoni*” a nome di Liu Caichun ed è, probabilmente, seguendo questo processo di trasmissione testuale che esse sono confluite nel QTS e attribuite definitivamente a Caichun.

Ripercorrendo a ritroso il processo di trasmissione testuale relativo alle “*Sei canzoni sull'aria Luohong*” si scopre, dunque, come l'attribuzione di tali opere a Liu Caichun sia, in realtà, il frutto di una stratificazione avvenuta nei secoli a danno delle fonti primarie, una stratificazione che ha proposto una versione della storia relativa a questa cortigiana che non corrisponde alla realtà storica. Tale manipolazione è particolarmente interessante perché sembra essere dovuta ad una precisa volontà dei compilatori Song di presentare la cortigiana come autrice delle “*Canzoni*” piuttosto che ad un'errata interpretazione della fonte originale o ad un errore di trascrizione. In effetti, la frase “*sebbene le sue rime non fossero belle quanto quelle di [Xue] Tao*” (*pian yun sui buji Tao* 篇韻雖不及濤)³⁸⁰ presente nello *Yunxi youyi* avrebbe potuto trarre in inganno i compilatori Song, in particolare Ji Yougong, facendo loro credere, a torto, che Liu Caichun fosse una poetessa. Tuttavia, il commento “*le centoventi canzoni cantate da Caichun sono state tutte composte da un letterato di talento del tempo*”, inserito da Fan Shu all'interno dello *Yunxi youyi*, è molto chiaro e non lascia spazio a diverse interpretazioni. Di conseguenza, è ragionevole ipotizzare che l'alterazione della fonte primaria sia stata compiuta da Ji Yougong in maniera alquanto consapevole.

³⁷⁸ Tra queste ricordiamo i rotoli n. 2 e n. 10 del GJNS, il rotolo n. 6 del MYHS, il rotolo n. 8 del MYSG e il rotolo n. 8 dello SNS.

³⁷⁹ ZJGK.

³⁸⁰ Vedi pagina 199.

Una curiosità

A partire dagli anni '80 del secolo scorso, alcuni studiosi cinesi³⁸¹ hanno messo in discussione la veridicità e l'attendibilità delle notizie contenute nell'aneddoto intitolato “*Canzone del fulgido sole*”, presente nello *Yunxi youyi*, in cui si narra dell'incontro di Yuan Zhen con Xue Tao e Liu Caichun³⁸². Essi ritengono che, in realtà, Yuan Zhen e Xue Tao non si siano mai incontrati e, attraverso l'incrocio di dati storici e letterari, smontano la veridicità della prima parte dell'aneddoto riportato nello *Yunxi youyi*. Se così fosse, dunque, anche la seconda parte di tale aneddoto, in cui si narra dell'incontro tra il poeta e Liu Caichun dovrebbe ritenersi infondata e, di conseguenza, l'intera vicenda relativa a questa cortigiana ivi riportata perderebbe di valore. Tuttavia, le tesi degli studiosi che si sono occupati di questa questione sono, sotto alcuni aspetti, ancora deboli e pertanto ancora non avallate dagli accademici.

3. FALSE ATTRIBUZIONI

In questo paragrafo sono analizzati i casi delle false attribuzioni poetiche che coinvolgono la cortigiana di Pingkang (*Pingkang ji* 平康妓) e la ballerina della danza del ramo di gelso spinoso (*wu zhezhi nü* 舞柘枝女). In entrambi i casi, le fonti primarie forniscono dati sufficienti a chiarire la reale paternità dei componimenti attribuiti a queste cortigiane, che sono risultati essere frutto del genio poetico di autori del tempo ben identificati.

3.1 — *La cortigiana anonima di Pingkang* 平康妓

銀釭斜背解明璫³⁸³
*Una lampada ad olio in argento,
chino la schiena e sfilo i pendagli brillanti.*
— Cortigiana anonima di Pingkang —

Nel periodo Tang la capitale Chang'an 長安 ospitava il “*Quartiere della Pace e della Prosperità*” (*Pingkang fang* 平康坊), sede dei postriboli e delle case di piacere. Noto anche

³⁸¹ Gli articoli più dettagliati su questa questione sono stati pubblicati da Biao Xiaoxuan 卞孝萱 e Zhen Meimei 鄭枚梅. Vedi Biao Xiaoxuan (1980) e Zhen Meimei (2007).

³⁸² Vedi pagine 147 e 198.

³⁸³ “*Donata a Pei Siqian*” (Zeng Pei Siqian 贈裴思謙). QTS.802.9030.

come “*Quartiere Settentrionale*” (*beili*), questo luogo era ampiamente frequentato dai letterati del tempo e, in particolare, dai candidati agli esami imperiali. Nel *Kaiyuan Tianbao yishi* di Wang Renyu si legge:

長安有平康坊，妓女所居之地。³⁸⁴

A Chang'an vi è il “Quartiere della Pace e della Prosperità” dove risiedono le cortigiane.

Secondo quanto narrato nel rotolo n. 802 del QTS:

裴思謙及第後，作紅箋名紙十數幅，詣平康里宿焉。詰旦，一妓賦贈詩一首。³⁸⁵

Pei Siqian, dopo aver superato gli esami imperiali, preparò una decina di fogli di carta rossa con il proprio nome³⁸⁶, si recò in visita al quartiere Pingkang e ivi pernottò. L'indomani, una cortigiana compose una poesia [e gliela offrì] in dono.

A questo breve intertesto, segue la poesia “*Donata a Pei Siqian*” (*Zeng Pei Siqian* 贈裴思謙) attribuita all'anonima cortigiana che recita:

<i>Una lampada ad olio in argento, chino la schiena e sfilo i pendagli brillanti,</i>	銀釭斜背解明璫
<i>Parole fitte, appena sussurrate, per congratularmi con il signore di giada.</i>	小語偷聲賀玉郎
<i>Da questo momento non conosco di muschi e orchidee il valore,</i>	從此不知蘭麝貴
<i>Ché la scorsa notte per la prima volta fui sedotta dal profumo di rami di cassia.</i>	夜來新惹桂枝香

Sul piano semantico questo componimento, con rime nel primo, secondo e quarto verso (*dang* 璫, *lang* 郎, *xiang* 香), descrive una cortigiana chiusa nei propri appartamenti nell'atto di sfilarsi gli orecchini che rilucono alla luce di una lampada ad olio. Per compiere quest'azione ella “*curva la schiena*” (*xie bei* 斜背) dinanzi allo specchio, dando le spalle all'osservatore. Sfilarsi gli orecchini, come togliersi il trucco, era un'azione che in genere veniva compiuta nella discrezione delle camere femminili. In questo caso, invece, la protagonista di questi versi e il letterato dovevano essere molto intimi se ella si spoglia mentre questi è nella stessa stanza con lei. Nonostante la palese intimità, però, la donna cerca comunque di sottrarre quest'azione allo sguardo del giovane, dandogli le spalle e curvandosi verso lo specchio. L'intimità prosegue e monta nel secondo verso, quando la cortigiana si

³⁸⁴ KTY, 2.25.

³⁸⁵ QTS.802.9030.

³⁸⁶ Detti fogli di carta rossa erano equiparabili a biglietti da visita. In epoca Tang, infatti, i vincitori degli esami imperiali si recavano nel quartiere delle cortigiane recando con sé tali biglietti per rendere pubblico il neo-acquisito *status* di letterato introdotto.

congratula con il suo compagno per il successo ottenuto agli esami imperiali e, per farlo, usa parole “*sussurrate appena*” (*tou sheng* 偷聲), probabilmente bisbigliate all’orecchio, un’azione questa che indica una vicinanza fisica oltre che affettiva. L’espressione “*signore di giada*” (*yulang* 玉郎) che chiude il secondo verso ricorre spesso nella poesia cinese classica come appellativo usato dalle fanciulle per il proprio amato. Il fatto che la cortigiana si riferisca al letterato con tale appellativo, suggerisce che tra i due vi fosse una relazione sentimentale e non meramente commerciale del tipo etèra-cliente. Diversamente dal primo distico, che è dominato da oggetti inanimati quali la lampada d’argento, i pendagli lucenti e la giada, quello conclusivo è popolato da immagini vive tratte dal mondo della natura, quali orchidee (*lan* 蘭), muschi (*she* 麝) e un ramo di cassia (*guizhi* 桂枝), che, insieme, stimolano l’olfatto del lettore e lo inebriano di profumi. Nell’iconografia cinese muschi e orchidee indicano pregiate fragranze, mentre il ramo di cassia è metafora dei vincitori agli esami imperiali e, in particolare, di quelli che come Pei Siqian (*jinshi* 838) si classificavano primi. Nella chiusa, la presenza di queste immagini sembra suggerire che, “*da questo momento in poi*” (*cong ci* 從此), la protagonista rinnegherà le frequentazioni con persone ricche e famose – simboleggiate dai muschi e dalle orchidee – per abbandonarsi al fascino di una persona umile come il primo classificato agli esami imperiali, ovvero Pei Siqian. L’immagine del ramo di cassia presente nell’ultimo verso, infatti, fa riferimento alla citazione classica *guilin yi zhi* 桂林一枝 (“*un singolo ramo in un bosco di cassia*”) tratta dallo *Jinshu* 晉書 (“*Storia dei Jin*”) con la quale si indicava una persona semplice che, nonostante avesse superato gli esami, continuava a comportarsi come “*un singolo ramo in un bosco di cassia*”, ovvero come una persona di talento in mezzo a tante altre, senza darsi troppe arie.

La paternità dell’opera

La fonte più antica attualmente disponibile in cui si ritrova la poesia “*Donata a Pei Siqian*” è il *Beili zhi* di Sun Qi. Nell’appendice intitolata “*Il primo classificato Pei Siqian*” (*Pei Siqian zhuangyuan* 裴思謙狀元), detta poesia è preceduta da una breve presentazione degli eventi che portarono alla sua composizione, nella quale si legge:

裴思謙狀元及第後，作紅箋名紙十數，詣平康里，因宿於里中。因旦賦詩曰：銀缸斜背解鳴璫， [...]。³⁸⁷

Dopo che Pei Siqian si fu classificato primo agli esami imperiali, preparò una decina di fogli di carta rossa con il proprio nome, si recò in visita al quartiere Pingkang e ivi passò la notte. Dunque, all'alba, compose una poesia che recitava: "Un vaso d'argento, chino la schiena e sfilo tintinnanti pendagli [...]"³⁸⁸.

Grazie alle informazioni contenute in questo brevissimo aneddoto si può affermare con buon grado di attendibilità che, diversamente da quanto riportato nel rotolo n. 802 del QTS, la poesia attribuita all'anonima cortigiana fu in realtà scritta da Pei Siqian. Non a caso tutte le fonti che coprono il lasso di tempo che va dal X al XVI secolo consultate per la ricerca, concordano nell'attribuire la paternità dell'opera al letterato. Tra queste si annoverano il rotolo n. 3 del *Tang zhiyan* di Wang Dingbao, il rotolo n. 40 dello *Yinchuang zalu* di Chen Yingxing, il rotolo n. 53 del *Wanshou Tangren jueju* di Hong Mai, il paragrafo dedicato a Pei Siqian nel rotolo n. 49 del *Tangshi jishi* di Ji Yougong, il rotolo n. 4 del *Quan Tang shihua* di You Mao e il rotolo n. 34 del *Leishuo* di Zeng Zao. Nel corso della dinastia Yuan, l'opera anonima intitolata *Qunshu tongyao* 群書通要 ("Sommario generale di tutti i libri"), parlando dei "biglietti da visita su carta rossa" (*hongjian mingzhi* 紅牋名紙), racconta l'aneddoto di come Pei Siqian si fosse recato nel quartiere delle cortigiane con una decina di tali biglietti ed avesse scritto la poesia in oggetto.

Poiché tutte le fonti consultate per questa ricerca che spaziano dal periodo delle Cinque Dinastie fino alla dinastia Yuan attribuiscono l'opera a Pei Siqian, appare plausibile l'ipotesi che la manipolazione di questa storia e l'attribuzione della poesia alla cortigiana anonima sia iniziata solo durante la dinastia Ming. Tuttavia, la ricostruzione diacronica delle fonti relative a questo periodo appare particolarmente complessa perché alcune delle opere fondamentali per questa ricerca mancano di date certe relative alla loro pubblicazione. La mancanza di informazioni bibliografiche certe rappresenta un ostacolo nel determinare con esattezza quale sia la prima opera nella quale compare la mistificazione oggetto di indagine. Nel discutere di questo caso specifico, Chen Shangjun sostiene che sia stato Zhong Xing nel *Mingyuan shigui* ad attribuire per la prima volta la poesia intitolata "Donata a Pei Siqian" alla cortigiana anonima³⁸⁹. Tuttavia, dalle indagini condotte per la presente ricerca è emerso come in realtà esista un'altra fonte precedente all'opera di Zhong Xing che attribuisce la poesia alla

³⁸⁷ BLZ, 1416.

³⁸⁸ Questa è la poesia che nel QTS è intitolata "Donata a Pei Siqian" (*Zeng Pei Siqian* 贈裴思謙) e attribuita all'anonima cortigiana del quartiere Pingkang. Vedi pagina 205.

³⁸⁹ Chen Shangjun (2010), 18.

cortigiana, ovvero lo *Shi nüshi* di Tian Yiheng. Sebbene non si conosca con esattezza la data di compilazione di quest'opera, ne esiste tuttavia una copia risalente al trentesimo anno dell'era Jiajing 嘉靖 (1551), ovvero ventitre anni prima della nascita di Zhong Xing, e ciò è indicativo del fatto che lo *Shi nüshi* sia precedente al *Mingyuan shigui*. Nel paragrafo intitolato “*Artista di Pingkang*” (*Pingkang ji* 平康伎) contenuto nel rotolo n. 9 dell'opera di Tian Yiheng, infatti, si legge:

裴思謙及第後，作紅牋名紙十數幅，詣平康里宿焉。詰旦，一伎賦詩曰：銀釭斜背解鳴璫[...]³⁹⁰
Dopo che Pei Siqian ebbe superato gli esami imperiali, preparò una decina di fogli di carta rossa col suo nome, si recò in visita al quartiere Pingkang e ivi pernottò. L'indomani un artista declamò una poesia che recitava: “Un vaso in argento, chino la schiena e sfilo tintinnanti pendagli [...]”

Sebbene il verbo utilizzato in questa breve descrizione sia *fu* 賦 – che vuol dire sia “*declamare*” che “*comporre*” – la novità rispetto alle fonti precedenti risiede nel fatto che Tian Yiheng attribuisce tale azione ad “*un artista*” (*ji* 伎)³⁹¹ del quartiere Pingkang e non a Pei Siqian. Dunque, poco importa se secondo Tian Yiheng la poesia fu “*composta*” o semplicemente “*declamata*” da quest'artista, quello che conta è che egli è il primo a non ascrivere tale azione al letterato. Nonostante questa prima manipolazione, però, fonti successive allo *Shi nüshi*, pubblicate verso la fine del XVI secolo, continuano ad attribuire l'opera a Pei Siqian. Tra queste vi sono il rotolo n. 34 dello *Yaoshantang waiji* di Jiang Yikui, il rotolo n. 84 dello *Shantang sikao* di Peng Dayi e il rotolo n. 10 del *Qingni lianhua ji* di Mei Dingzuo. È solo nel tardo periodo Ming che la consuetudine di attribuire la poesia “*Donata a Pei Siqian*” alla cortigiana anonima si attesta definitivamente. Il *Mingyuan shigui* di Zhong Xing è la prima antologia nella quale la poesia contenuta nel rotolo n. 15 è palesemente attribuita ad una “*cortigiana*” (*ji* 妓) non solo perché è contenuta sotto l'intestazione *Pingkang ji* 平康妓 (“*cortigiana di Pingkang*”), ma anche essa è preceduta dal seguente trafiletto che sottolinea la paternità dell'opera:

³⁹⁰ SNS, 9.

³⁹¹ È interessante notare come Tian Yiheng usi il carattere *ji* 伎 con il radicale dell'uomo, che designa genericamente un artista sia di sesso maschile che femminile, al posto di quello con il radicale della donna *ji* 妓, specifico invece per le cortigiane.

裴思謙及第後，作紅箋名紙十數幅，詣平康里宿焉。詰旦，一妓取紅箋賦詩云：銀缸斜背解鳴璫， [...] ³⁹²

Dopo che Pei Siqian ebbe superato gli esami imperiali, preparò una decina di fogli di carta rossa col suo nome, si recò in visita al quartiere Pingkang e ivi pernottò. L'indomani, una cortigiana prese uno dei fogli di carta rossa e declamò una poesia che recitava: "Un vaso in argento, chino la schiena e sfilo tintinnanti pendagli [...]"

Questa versione dell'aneddoto relativo alla composizione della poesia oggetto di indagine, ripresa palesemente dallo *Shi nüshi* di Tian Yiheng, è stata poi ereditata da tutte le principali antologie di poesia femminile dell'epoca come, ad esempio, il *Mingyuan huishi* di Zheng Wen'ang e il *Gujin nüshi* di Zhao Shijie. Nel 1707 anche i compilatori del QTS ereditarono questa versione dei fatti, inserendo la cortigiana anonima tra le poetesse del rotolo n. 802 nonostante ella non fosse contenuta nei rotoli dedicati alla poesia femminile nel *Tangyin tongqian* né del *Quan Tangshi xieben* di Ji Zhenyi, fonti primarie del QTS. Inoltre, data l'ambiguità delle informazioni contenute nelle opere del passato, anche in questo caso – come in altri presentati nel corso della presente ricerca – la poesia in oggetto compare due volte nel QTS: una volta nel rotolo n. 802 attribuita alla cortigiana anonima di Pingkang, e una seconda volta nel rotolo n. 542 attribuita a Pei Siqian con il titolo “*Pernottando nel quartiere Pingkang dopo aver vinto gli esami*” (*Jidi hou su Pingkang li* 及第後宿平康里)³⁹³.

3.2 — *Raminga per Tanzhou: La ballerina di “zhezhi” 舞柘枝女*

姑蘇太守青娥女
流落長沙舞柘枝³⁹⁴

*Giovane fanciulla di delicata bellezza, figlia del prefetto di Gusu,
Vaghi raminga per Changsha ballando la danza del ramo di gelso spinoso.*

— Yin Yaofan —

L'appellativo *wu zhezhi nü* 舞柘枝女, letteralmente “*fanciulla che balla [la danza del] ramo di gelso spinoso*”³⁹⁵, si riferisce ad una danzatrice anonima vissuta a cavallo tra l'VIII e

³⁹² MYSG, 15.33.

³⁹³ QTS, 542.6258.

³⁹⁴ “*Donata ad una cortigiana che balla [la danza] del ramo di gelso spinoso ad un banchetto a Tanzhou*” (*Tanzhou xi shang zeng wu zhezhi ji* 潭州席上贈舞柘枝妓). QTS, 492.5577.

³⁹⁵ *Zhe* 柘: [*bot.*] *cusdrania tricuspidata*. Gelso spinoso. L'aria che porta il nome di questa pianta è descritta come una “*musica da ballo vigorosa*” (*jian wuqu* 健舞曲) *Yuefu zalu* di Duan Anjie (YFZL, 19). Questa danza era diffusa tra le minoranze etniche stanziate nelle regioni del nord-ovest della Cina. Giunta dai territori occidentali

il IX secolo che, dopo aver vagato raminga per Tangzhou 潭州³⁹⁶, divenne una cortigiana al servizio dell'impero. Secondo quanto riportato nel rotolo n. 802 del QTS:

舞柘枝女，韋應物愛姬所生也，流落潭州，委身樂部。李翱見而憐之，於賓僚中選士嫁焉。³⁹⁷

La danzatrice del ramo di gelso spinoso, figlia della favorita³⁹⁸ di Wei Yingwu, vagò raminga per Tangzhou e si mise al servizio dell'Ufficio della Musica³⁹⁹. Li Ao la vide e, avendone compassione, la diede in sposa ad un letterato selezionato tra i suoi ospiti e colleghi.

A questa breve biografia, in cui l'anonima danzatrice è presentata come una figlia del poeta Wei Yingwu, segue la poesia "Donata all'ispettore Li" (*Xian Li guangcha* 獻李觀察) che recita:

<i>La danza del fiume Xiang si ferma e, d'improvviso ella si rattrista,</i>	湘江舞罷忽成悲
<i>Si sfilava le scarpe da ballo ed esce dalla tenda vermiglia.</i>	便脫蠻靴出絳帷
<i>Chi è l'ospite di Cai Yong tra "qin" e vino?</i>	誰是蔡邕琴酒客
<i>È il duca di Wei che ripensa con nostalgia al tempo in cui diede in sposa Wenji.</i>	魏公懷舊嫁文姬

Sul piano semantico questa poesia, rimata nei vv. 1, 2 e 4 (*bei* 悲, *wei* 帷, *ji* 姬), racconta l'esibizione di una ballerina la quale, una volta terminata la propria danza, si ferma e si rattrista di colpo, prima di sfilarsi le scarpe da ballo e sparire dietro la tenda scarlatta che funge da sipario. Non è dato sapere con certezza cosa affligga questa giovane donna, ma è probabile che ella soffra perché, costretta dagli eventi a diventare una cortigiana al servizio dell'Ufficio della Musica, ora è soggetta allo sguardo e al capriccio altrui. Sul piano simbolico la "tenda vermiglia" (*jiangwei* 絳帷) rappresenta la barriera che divide la dimensione pubblica della sua vita, ovvero quella di ballerina iscritta nel Registro delle Musicanti, da quella privata e reale, fatta di solitudine e amarezze. Mentre il primo distico descrive la situazione reale, esistenziale, che ha fornito lo stimolo per la creazione del testo poetico, nel distico conclusivo la citazione classica "il duca di Wei diede in sposa Wenji" (*Wei gong jia Wenji* 魏公嫁文姬) crea un'analogia diretta tra la vicenda di questa anonima ballerina e

corrispondenti all'attuale regione dell'Uzbekistan orientale in origine veniva danzata in assolo da giovani fanciulle. Caratterizzata da movimenti forti e vigorosi su un ritmo mutevole che era spesso scandito da tamburi. In seguito questa divenne un ballo di coppia eseguita in un passo a due tra due donne chiamato *shuang zhezhi* 雙柘枝 ovvero "doppio ramo di gelso spinoso".

³⁹⁶ Corrispondente all'odierna Changsha 長沙.

³⁹⁷ QTS, 802.9024.

³⁹⁸ *Ji* 姬, "favorita": nelle società poligamiche, la moglie o la concubina preferita.

³⁹⁹ Il termine *Yuebu* 樂部 è qui tradotto "Ufficio della Musica" e non "Ministero della Musica" perché quest'ultimo fu fondato solo nel 1729. Hucker (1985) 598.

quella della poetessa Cai Wenji 蔡文姬 (174-239 ca.), nota anche come Cai Yan 蔡琰. Secondo le fonti Wenji, figlia del letterato e musicista Cai Yong 蔡邕 (133-192), fu fatta prigioniera dai barbari nel 192 e data in sposa ad un capo unno. Nell'anno 206 Cao Cao 曹操 (155-220), duca di Wei, la riscattò in nome dell'amicizia che lo legava al suo amico e maestro Cai Yong ormai defunto e, dopo averla rimpatriata, la diede in sposa al funzionario Dong Si 董祀 (II-III sec.)⁴⁰⁰.

Così decodificata, questa citazione serve all'autore della poesia per sottolineare come Li Ao (772-841), al pari di Cao Cao, abbia salvato la figlia di un suo vecchio amico (ovvero Wei Yingwu), cancellandola dal Registro delle Musicanti e dandola in sposa ad un letterato del tempo. L'espressione "*l'ospite di Cai Yong tra qin e vino*" (*Cai Yong qin jiu ke* 蔡邕琴酒客), infatti, si riferisce proprio a Cao Cao, il quale amava intrattenersi a bere vino con il suo maestro Cai Yong, eccellente suonatore di *qin*⁴⁰¹. Nel verso conclusivo di questo componimento, la nostalgia di cui è imbevuto il ricordo del duca di Wei si riferisce probabilmente al fatto che, poco dopo le nozze, questi dovette condannare a morte il marito che egli stesso aveva scelto per Wenji. Costei, addolorata, si recò da lui per chiederne l'assoluzione, ma in quel momento il duca era nel bel mezzo di un banchetto e tutti i presenti si impietosirono nel vedere la bella figlia di Cai Yong sciupata nell'aspetto e negli abiti. Secoli dopo, la storia si ripete quando Li Ao e i suoi ospiti provano una profonda pena nello scoprire che la figlia di Wei Yingwu è diventata una cortigiana. Ricollegandosi alla storia di Wenji, la chiusa della poesia sfrutta il potere fortemente allusivo della lirica cinese e riesce a descrivere perfettamente le vicissitudini della danzatrice senza mai parlare direttamente di lei. Attraverso i due versi di cui si compone il distico conclusivo, infatti, l'autore richiama nella mente del lettore un intero repertorio di immagini tratte dalla storia cinese antica, le quali amplificano il potere evocativo e comunicativo del componimento e, nel contempo, attivano un meccanismo di collegamenti diretti che conducono al livello del senso primario, fattuale e descrittivo della poesia, passando attraverso quello simbolico e allusivo.

Il paragrafo intitolato a questa cortigiana nel rotolo n. 802 del QTS prosegue con la poesia che Li Ao avrebbe composto in risposta a quella della ballerina che recita:

⁴⁰⁰ Chang (1999), 22-23.

⁴⁰¹ Nella tradizione letteraria cinese, vino e *qin* 琴 sono i simboli classici dell'amicizia tra letterati e persone di talento in genere.

<i>Giovane fanciulla di delicata bellezza, figlia del prefetto⁴⁰² di Gusu,</i>	姑蘇太守青娥女
<i>Vaghi raminga per Changsha ballando la danza del ramo di gelso spinoso.</i>	流落長沙舞柘枝
<i>Non conosci i presenti nei loro abiti ricamati,</i>	滿座繡衣皆不識
<i>Pietose le due lacrime che rigano il roseo tuo viso.</i>	可憐紅臉淚雙垂

In questa quartina, il toponimo nel primo verso si riferisce alla terrazza sul monte Gusu 姑蘇, nei pressi dell'odierna Suzhou 蘇州. Costruita nel periodo delle Primavere e degli Autunni per volere di Fu Chai 夫差 (?-473 a.C.), re del regno di Wu 吳, essa indica il luogo d'origine della ballerina. Il secondo verso, invece, fornisce informazioni sul luogo in cui si trova la danzatrice nel momento presente: ella vaga raminga per Changsha esibendosi nella danza del ramo di gelso spinoso. Mentre nel primo distico lo sguardo del poeta è fisso sulla danzatrice, in quello successivo si sposta sugli ospiti presenti al banchetto i quali provano pena per il suo aspetto triste e sconsolato. Questi dovevano essere in buona parte dei Censori Imperiali visto che vengono descritti attraverso la sineddoche dei propri “*abiti ricamati*” (*xiu yi* 繡衣). Questa espressione è, infatti, una citazione classica tratta dallo *Hanshu*, usata spesso in poesia per rappresentare coloro che ricoprono tale carica.

La paternità delle opere

Dall'archeologia del testo e dalla ricostruzione diacronica delle fonti emerge che le due poesie attribuite rispettivamente alla danzatrice anonima e a Li Ao nel QTS, in realtà sono state scritte da due poeti della dinastia Tang, ovvero Shu Yuanyu 舒元興 (791-835) e Yin Yaofan 殷堯藩 (780-855). Anche in questo caso, è lo *Yunxi youyi* a fornire i dati necessari per confutare quanto riportato nel QTS. Nel paragrafo “*Il talento delle delicate danzatrici*” (*Wu'e yi* 舞娥異), Fan Shu racconta:

李八座朝，潭州席上有舞柘枝者，匪疾而顏色憂悴。殷堯藩侍御當筵而贈詩曰：姑蘇太守青娥女 [...]。⁴⁰³

Ad un banchetto del Ministro⁴⁰⁴ Li Ao tenutosi a Tanzhou vi era una certa danzatrice [della danza] del ramo di gelso spinoso. Non era malata, eppure aveva un'espressione cerea e preoccupata.

⁴⁰² Taishou 太守: “Governor of the territorial unit of administration called a Commandery (*jun*), normally with both military and civil responsibilities and often bearing the additional title General (*jiangjun*). Discontinued with Tang's abolition of the Commandery level of administration.” Hucker (1985), 482.

⁴⁰³ YXYY, 1.20-21.

⁴⁰⁴ Bazuo 八座: “Lit. 8 thrones, daises or seats of honour or authority, hence those who occupied such seats: Eight Executives, from Han to Qing times an unofficial reference to 8 important posts in the central government

L'Assistente Censore Yin Yaofan che era presente al banchetto le dedicò una poesia che recitava:
"Giovane fanciulla di delicata bellezza del prefetto di Gusu [...]"⁴⁰⁵.

Da questa prima parte dell'aneddoto riportato nello *Yunxi youyi* emerge come la poesia attribuita a Li Ao nel QTS sia stata, in realtà, scritta da Yin Yaofan. Per questo motivo essa, oltre che nel rotolo n. 802, compare anche nel rotolo n. 492 del QTS dedicato alle poesie di Yin Yaofan con il titolo "Donata ad una cortigiana che balla [la danza] del ramo di gelso spinoso ad un banchetto a Tanzhou" (*Tanzhou xi shang zeng wu zhezhi ji* 潭州席上贈舞柘枝妓). Viceversa, essa non compare nel rotolo n. 369 del QTS dove sono contenute le poesie di Li Ao visto che questi, di fatto, non ne è l'autore.

L'aneddoto dello *Yunxi youyi* prosegue:

明府詰其事，乃故蘇臺⁴⁰⁶韋中丞愛姬所生之女也。【夏卿之胤，正卿之姪】。曰：『妾以昆弟夭喪，無以從人，委身於樂部，恥辱先人。』言訖涕咽，情不能堪。亞相為之吁嘆，且曰：『吾與韋族，其姻舊矣。』速命更其舞服，飾以袿襦，延與韓夫人相見。【夫人，吏部之子】。顧其言語清楚，宛有冠蓋風儀，撫念如其所媿，遂於賓榻中選士而嫁之也。舒元輿侍郎聞之，自京馳詩贈李公曰：湘江舞罷忽成悲，[...]”⁴⁰⁷

[Quando] il Magistrato di Distretto⁴⁰⁸ [Li Ao le] chiese la sua storia, [ella risultò] essere la figlia nata dalla favorita del Vice Censore Capo⁴⁰⁹ Wei della Terrazza [sul monte] Gusu. (Discendente di [Wei] Xiaqing, nipote di Zhengqing). Ella disse: "I miei fratelli sono tutti morti prematuramente, non ho più nessuno su cui contare e l'essermi messa a servizio dell'Ufficio della Musica è una vergogna per i miei avi!" Detto ciò, non riuscendo a trattenere oltre le proprie emozioni, ruppe in lacrime. Il Viceministro [Li] sospirò per questo e poi disse: "Il mio clan e quello dei Wei sono legati da antichi matrimoni!" E in fretta le ordinò di cambiarsi i vestiti da ballo e di abbigliarsi con gonna e corpetto, invitandola ad incontrare madama Han (madama, figlia del Ministro del Personale)⁴¹⁰. Le sue parole erano state molto chiare, e con lo stesso contegno dei funzionari⁴¹¹ le mostrò affetto come se fosse la sua ancella, dunque scelse un letterato tra i propri ospiti a cui la maritò. Il Vicedirettore Shu Yuanyu udito ciò, fece recapitare in tutta fretta una poesia dalla

[...]. *From Tang to Qing, collective reference to the Ministers (shangshu) of the Six Ministries (liu bu)*." Hucker (1985), 360.

⁴⁰⁵ Questa è la poesia che nel QTS è attribuita a Li Ao. Vedi pagina 212.

⁴⁰⁶ *Gusutai* 故蘇臺 (姑蘇臺): terrazza sul monte Gusu nei dintorni dell'attuale Suzhou, altrimenti nota come *Guqingtai* 姑青臺.

⁴⁰⁷ YXYY, 1.20-21.

⁴⁰⁸ *Mingfu* 明府: "Reference to a District Magistrate (xianling, zhixian)." Hucker (1985), 334.

⁴⁰⁹ *Zhongcheng* 中丞: "Abbreviated reference to yushi zhongcheng: Palace Aide to the Censor-in-chief, Vice Censor-in-chief." *Ibid.*, 189.

⁴¹⁰ Secondo Fu Xuanqiong 傅璇琮, questo appellativo si riferisce alla figlia di Han Yu 韓愈. In realtà, Li Ao era sposato con la nipote di Han Yu ed è verosimile, dunque, che tale appellativo si riferisca alla nipote del letterato piuttosto che a sua figlia. Fu Xuanqiong (2000), 5.282.

⁴¹¹ *Guangai* 冠蓋: (lett. "copricapi e baldacchini") funzionari. Casacchia (2008), 565.

capitale come omaggio a messer Li che recitava: “La danza del fiume Xiang si ferma e, d'improvviso ella si rattrista, [...]”.⁴¹²»

L'aneddoto riportato nello *Yunxi youyi* termina qui, ma dalle informazioni contenute in questa seconda parte della narrazione, si evince come la poesia attribuita alla ballerina anonima nel QTS sia stata di fatto scritta da Shu Yuanyu. Proprio come per la poesia erroneamente attribuita a Li Ao, anche questa è riportata due volte nel QTS: una volta nel rotolo n. 802 a nome della ballerina e una volta nel rotolo n. 489 a nome Shu Yuanyu con il titolo “*Donata a Li Ao*” (*Zeng Li Ao 贈李翱*)⁴¹³.

Data la linearità delle informazioni contenute nello *Yunxi youyi* relative alla paternità di queste opere, non stupisce che le due poesie in oggetto siano attribuite rispettivamente a Yin Yaofan e a Shu Yuanyu in tutte le altre fonti che coprono il lasso di tempo che va dal periodo Tang fino alla compilazione del QTS. Tra queste si annoverano, ad esempio, il paragrafo dedicato a Li Ao nel rotolo n. 35 del *Tangshi jishi* di Ji Yougong, il rotolo n. 24 dello *Shihua zongui* di Ruan Yue, il rotolo n. 4 del *Tang yulin* di Wang Dang, il rotolo n. 2 *Quan Tang shihua* di You Mao. Anche nel *Tangyin tongqian* entrambe le poesie sono correttamente attribuite ai due autori e, di conseguenza, nel rotolo n. 385 dedicato a Li Ao non c'è traccia della poesia che gli viene, invece, attribuita nel rotolo n. 802 del QTS. Nel rotolo n. 514 del *Tangyin tongqian* dedicato a Yin Yaofan la poesia “*Donata ad una cortigiana che balla [la danza] del ramo di gelso spinoso ad un banchetto a Tanzhou*” è anticipata da una prefazione ripresa direttamente dall'aneddoto contenuto nello *Yunxi youyi*, mentre, nel rotolo n. 536 dedicato a Shu Yuanyu, la poesia “*Donata al ministro Li di Tanzhou*” (*Zeng Tanzhou Li shangshu 贈潭州李尚書*) (ovvero quella che si apre con il verso “*La danza su fiume Xiang si arresta, [...]*”) è preceduta da una prefazione nella quale si legge:

《雲溪友議》李翱在長沙有故章中丞愛姬而生女流落為柘枝妓。翱知而憫之，擇士人嫁焉。元輿自京馳詩贈翱。⁴¹⁴

[Secondo quanto riportato nello] “*Yunxi youyi*”, [quando] *Li Ao* si trovava a *Changsha*, vi era la figlia nata dalla favorita dell'ex Vice Censore Capo *Wei* che ivi vagava raminga in qualità di “cortigiana [della danza] del ramo di gelso spinoso”. [Li] *Ao*, appreso ciò, la commiserò e, selezionato un letterato, a lui la maritò. [Shu] *Yuanyu* dalla capitale fece recapitare in tutta fretta una poesia come omaggio per [Li] *Ao*.

⁴¹² Questa è la poesia che nel rotolo n. 802 del QTS è intitolata “*Donata all'ispettore Li*” (*Xian Li guangcha 獻李觀察*) e attribuita all'anonima ballerina. Vedi pagina 210.

⁴¹³ QTS, 489.5548.

⁴¹⁴ TYTQ, 536.113

Oltre al *Tangyin tongqian*, anche altre antologie del periodo Ming attribuiscono le due poesie ai suddetti autori. Tra queste ricordiamo il rotolo n. 7 del *Qingni lianhua ji* di Mei Dingzuo e il rotolo n. 99 dello *Shantang sikao* di Peng Dayi, mentre esse sono praticamente assenti in tutte le antologie di poesia femminile consultate per questa ricerca. In linea con le fonti pubblicate in epoche precedenti, anche nel *Quan Tangshi xieben* di Ji Zhenyi le due poesie sono attribuite a Shu Yuanyu e Yin Yaofang, e nello stesso QTS, l'aneddoto relativo alla compilazione della poesia intitolata “*Donata a Li Ao*” da parte di Shu Yuanyu è riportato correttamente nel rotolo n. 489 a lui dedicato.

La ricostruzione diacronica delle fonti dimostra, dunque, che non vi è nessuna fonte precedente al QTS nella quale le poesie oggetto della presente indagine siano attribuite rispettivamente alla ballerina anonima e a Li Ao. Per questo motivo non è possibile definire con esattezza quale sia stato il processo editoriale che ha portato alla creazione di questa identità poetica tanto lontana dalla realtà storica. Sulla base dei dati attualmente disponibili si possono solo formulare delle ipotesi che, tuttavia, resteranno confinate nel campo delle probabilità. Tra queste, non si può escludere la possibilità che tra lo *Yunxi youyi* e il QTS sia circolata un'altra fonte, ormai perduta, nella quale le poesie in oggetto erano attribuite rispettivamente alla danzatrice e a Li Ao piuttosto che agli autori reali delle stesse. Questa fonte, se mai effettivamente esistita, deve essere circolata solo dalla fine del periodo Ming in poi (XVI secolo), visto che la danzatrice – come si è visto poc'anzi – non è inclusa in nessuna delle principali antologie dell'epoca, nemmeno in quelle dedicate alla poesia femminile del XVII secolo come, ad esempio, il *Mingyuan huishi* o il *Mingyuan shigui*. Ciò rende plausibile l'ipotesi che a quel tempo non esistessero dubbi sulla paternità delle poesie oggetto di indagine. Se, al contrario, una fonte simile era già in circolazione alla fine del XVI secolo, i compilatori di suddette antologie dovettero considerarla poco affidabile e, pertanto, continuarono ad attribuire le poesie a Yin Yaofang e Shu Yuanyu sulla base delle informazioni contenute nello *Yunxi youyi*. A supporto di tale ipotesi interviene la casistica delle false attribuzioni relative alle cortigiane del periodo Tang analizzate nel corso della presente ricerca: da tale analisi è emerso, infatti, come tali manipolazioni abbiano avuto sempre origine in periodi e fonti precedenti al QTS, visto che i compilatori dell'antologia Qing si limitarono solo a mettere insieme dati contenuti in fonti precedenti. Di conseguenza, appare assai improbabile che la manipolazione in oggetto sia stata un atto volontario compiuto dai compilatori del QTS e si ritiene piuttosto che questo errore sia stato ereditato dal gruppo di lavoro di Cao Yin da qualche fonte precedente ormai andata perduta.

L'identità del "Vice censore capo Wei della Terrazza [del monte] Gusu"

Oltre alla paternità delle poesie presentate nel corso di questo paragrafo, il trafiletto biografico relativo alla ballerina anonima riportato nel rotolo n. 802 del QTS contiene un ulteriore elemento di discussione: in esso si sostiene che la ballerina sia la "figlia della favorita di Wei Yingwu" (*Wei Yingwu ai ji suo sheng ye* 韋應物愛姬所生也). In realtà, nell'aneddoto contenuto nello *Yunxi youyi*, si dice semplicemente che ella fosse la "figlia della favorita del Vice Censore Capo Wei della Terrazza [del monte] Gusu" (*nai Gusutai Wei zhongcheng ai ji suo sheng zhi nü ye* 乃故蘇臺韋中丞愛姬所生之女也). Lo *Yunxi youyi* non specifica chi sia tale Censore, ma una chiosa inserita nel testo sostiene che la ballerina sia "discendente di [Wei] Xiaqing e nipote di [Wei] Zhengqing" (*Xiaqing zhi yin, Zhengqing zhi zhi* 夏卿之胤, 正卿之姪). Poiché Wei Xiaqing 韋夏卿 e Wei Zhengqing 韋正卿 erano fratelli e, siccome la chiosa presente nello *Yunxi youyi* sostiene che la ballerina anonima fosse la nipote di Zhengqing, la letteratura recente sull'argomento ritiene, di riflesso, che ella fosse la figlia di Wei Xiaqing, nonostante il termine utilizzato sia *yin* 胤, il quale indica una "discendente" in senso lato e non necessariamente una figlia.

L'ipotesi che Wei Xiaqing sia il padre della ballerina anonima è supportata dal fatto che questi ricoprì l'incarico di Vice Censore Capo di Suzhou, nei dintorni della quale si trova la "Terrazza [sul monte] Gusu" e, di conseguenza, potrebbe essere davvero lui il "prefetto di Gusu" (*Gusu taishou* 姑蘇太守) di cui parla la poesia di Yin Yaofan. Tuttavia, le informazioni relative alla famiglia d'origine della ballerina sono così frammentarie e ambigue che già nel periodo Song cominciarono a circolare delle notizie poco affidabili in merito. Ad esempio, nel *Nanbu xinshu* si legge che:

李翱在湘潭，收韋江夏之女于樂籍中。⁴¹⁵

[Quando] Li Ao era a Xiangtan⁴¹⁶, ricevette la figlia di Wei Jiangxia dal Registro delle Musicanti.

Secondo questa fonte, dunque, la danzatrice sarebbe figlia di Wei Jiangxia 韋江夏. Tuttavia questo dato non è attendibile perché, confonde (e fonde) insieme il nome due identità

⁴¹⁵ NX, 36.

⁴¹⁶ Ovvero Changsha.

diverse, ovvero quella di Wei Yingwu – che era chiamato anche Wei Jiangzhou 韋江州⁴¹⁷ – e quella Wei Xiaqing 韋夏卿.

A seguito della pubblicazione del *Tang caizi zhuan* avvenuta nel 1304, la consuetudine di considerare Wei Yingwu come il padre della ballerina si attesta definitivamente. Nel paragrafo dedicato a Yin Yaofan presente nel rotolo n. 6 di suddetta antologia, infatti, si legge:

堯藩初游韋應物門牆，分契莫逆。及來長沙，尚書李翱席上有舞柘枝者，容語淒惻，因感而賦詩以贈曰：“姑蘇太守青娥女，[...]。”眾客驚問之，果韋公愛姬所生女也，相於吁嘆。翱即命削丹書，於賓館中擢士嫁之。⁴¹⁸

[...] *In passato [Yin] Yaofan era diventato il pupillo di Wei Yingwu. I due andavano d'accordo ed erano molto intimi. Quando egli arrivò a Changsha, ad un banchetto del ministro Li Ao vi era una ballerina [della danza] del ramo di gelso spinoso, triste e desolata nell'aspetto e nella favella e, poiché ne fu commosso, scrisse una poesia da offrirle in dono che recitava: "Giovane fanciulla del prefetto di Gusu, [...]." I numerosi ospiti, trasaliti, le chiesero [la sua storia] e in effetti ella era [proprio] la figlia nata dalla favorita di messer Wei, così tutti sospirarono. [Li] Ao allora ordinò che ella fosse cancellata dal Registro Vermiglio⁴¹⁹, scelse un letterato tra gli ospiti presenti e a lui la maritò.*

Sebbene in questo breve estratto non si dichiara apertamente che Wei Yingwu sia il padre della danzatrice, la frase “*in effetti era [proprio] la figlia nata da un'amata cortigiana di messer Wei*” (*guo Wei gong ai ji suo sheng nü ye* 果韋公愛姬所生女也) lascia presumere “*messer Wei*” sia lo stesso Wei citato poco prima nello stesso aneddoto, ovvero Wei Yingwu. Tuttavia la frase così interpretata non rispecchia la realtà storica, visto che Wei Yingwu, nel corso della sua vita, non ricoprì mai la carica di Vice Censore Capo (*zhongcheng* 中丞) e quindi non può essere la persona di cui parlano le fonti. In realtà, durante il periodo Tang visse anche un altro Wei Yingwu, contemporaneo di Bai Juyi (772-846) e di Li Ao che, tra le altre, occupò proprio la carica di Vice Censore Capo. Di conseguenza, potrebbe lui il “*messer Wei*” di cui parla il *Tang caizi zhuan*, visto che questo personaggio fu confuso con il poeta Wei Yingwu già nel testo del periodo dei Song Meridionali intitolato *Bu Wei cishi zhuan* 補韋刺史傳 (“*Integrazione della biografia del Prefetto Wei*”) di Shen Zuozhe 沈作喆⁴²⁰.

⁴¹⁷ Wei Yingwu nel corso della sua vita fu nominato Prefetto (*cishi* 刺史) di Chuzhou 滁州 (782), Jiangzhou 江州 (785) e Suzhou 蘇州 (788) per questo era soprannominato anche Wei Jiangzhou 韋江州 o Wei Suzhou 韋蘇州. Hu Qiaomu (1980-1994), 2.912.

⁴¹⁸ TCCZ, 6.69.

⁴¹⁹ Vedi pagina 30.

⁴²⁰ Hu Qiaomu (1980-1994), 2.912.

Purtroppo le fonti relative all'identità del “*Vice Censore Capo Wei della Terrazza [del monte] Gusu*” sono così frammentarie che ad oggi non è possibile stabilire se questi sia Wei Xiaqing, il poeta Wei Yingwu o del censore suo omonimo. Quello che è possibile stabilire, invece, è che a partire dal *Tang caizi zhuan* in poi, il Vice Censore Wei viene identificato nella persona di Wei Yingwu, e questa informazione è stata poi ereditata dalle fonti successive fino a confluire nel QTS⁴²¹.

4. UN CASO LIMITE

Questo paragrafo, che chiude il capitolo sulle false attribuzioni poetiche, affronta il caso limite – perché ancora controverso – della poesia attribuita alla dama di corte dell'imperatrice Wu, la cui paternità è attualmente ancora al vaglio degli studiosi.

4.1 — La dama di corte dell'imperatrice Wu (*Wuhou gongren* 武后宮人)

來時梅覆雪
去日柳含春⁴²²

*Quando arrivaste, i pruni erano ricoperti da una coltre di neve,
Quando ripartiste, i salici annunciavano la primavera.*
—— Dama di corte dell'imperatrice Wu ——

Durante la dinastia Tang le donne appartenenti alle famiglie dei criminali, venivano spesso confiscate e iscritte nel Registro delle Musicanti in qualità di schiave ufficiali⁴²³. Il rotolo n. 797 del QTS riporta la storia di una di queste donne la quale, essendo vissuta al tempo dell'imperatrice Wu Zetian 武則天 (690-705), è per questo ricordata nelle fonti come “*dama di corte dell'imperatrice Wu*” (*Wuhou gongren* 武后宮人). Nel QTS si legge:

武后朝，有士人陷冤獄，妻配掖庭，善吹簫箏，乃撰離別難曲以寄情焉。初名“太郎神”，蓋取良人第行也。既畏人知，遂三易其名，曰“悲切子”，終號“怨回鶻”。⁴²⁴

Durante il regno dell'Imperatrice Wu un letterato fu incriminato ingiustamente e la moglie fu assegnata agli appartamenti laterali della corte. Brava a suonare il flauto tartaro⁴²⁵, ella compose

⁴²¹ L'influenza del QTS nei secoli successivi alla sua pubblicazione è stata talmente forte da aver tratto in inganno anche alcuni studiosi moderni: Huang Dahong 黃大宏, ad esempio, in un articolo del 2004 continua a considerare Wei Yingwu come il padre della danzatrice anonima.

⁴²² “*Difficile è dirsi addio*” (*Libie nan* 離別難). QTS, 797.8966.

⁴²³ Per ulteriori notizie su tale pratica si rimanda alle pagine 29-30.

⁴²⁴ *Ibid.*

dunque la canzone “Difficile è dirsi addio” per esprimere il proprio dolore. Inizialmente la intitolò “Lo spirito dell’alto funzionario” ma questo rivelava il rango del marito. Poiché temeva che le persone potessero scoprirlo, allora ne cambiò tre volte il titolo, intitolandola [dapprima] “L’addolorata” e infine “Risentimento per gli Uiguri”.

Questo aneddoto è seguito dalla poesia “Difficile è dirsi addio” (*Libie nan* 離別難) attribuita alla cortigiana, che recita:

<i>Che pena narrare ancora di questo addio:</i>	此別難重陳
<i>Sotto una pioggia di petali, amanti ancora una volta riluttanti a separarsi.</i>	花飛復戀人
<i>Quando arrivaste, i pruni erano ricoperti da una coltre di neve,</i>	來時梅覆雪
<i>Quando ripartiste, i salici annunciavano la primavera.</i>	去日柳含春
<i>Per le intemperie affretta il passo il viaggiatore,</i>	物候催行客
<i>Sulla via del ritorno ci sarebbe ancora un’aria sì dolce.</i>	歸途淑氣新
<i>Ma il fiume Shan⁴²⁶ è già distante ormai:</i>	剡川今已遠
<i>[Solo] in sogno le nostre anime, segretamente, potranno riunirsi.</i>	魂夢暗相親

Questa poesia è composta da due strofe pentasillabiche, rimate rispettivamente nei vv. 1, 2 e 4 della prima (*chen* 陳, *ren* 人, *chun* 春) e nei vv. pari della seconda (*xin* 新, *qin* 親). Sul piano semantico essa descrive il dolore scaturito dalla separazione forzata della protagonista dalla persona amata. La prima strofa è dominata da immagini tratte dal mondo della natura, in particolare da quella dei fiori che, cadendo, creano una cornice perfetta che circonda i due innamorati riluttanti a lasciarsi. Sul piano simbolico, “i fiori che volano” (*hua fei* 花飛) senza meta nel vento rappresentano il disorientamento che questa separazione provoca nella protagonista: come i fiori, anch’ella è strappata dal proprio ramo, metafora del marito imprigionato ingiustamente e del punto fermo che egli rappresenta nella sua vita e, come i fiori, anch’ella vagherà senza meta trascinata dal turbinio degli eventi. Per esprimere la brevità del tempo che i due innamorati hanno trascorso insieme, l’autore usa ancora una volta immagini tratte dal mondo della natura: il “pruno” (*mei* 梅) è il primo albero a sbocciare alla fine dell’inverno quando ancora la neve non si è del tutto sciolta, annunciando così l’arrivo della primavera. Poiché quando il giovane è arrivato gli alberi di pruno erano ancora ricoperti da un fitto manto nevoso, la stagione mite non era ancora iniziata. Quando egli è andato via,

⁴²⁵ Bili 箏: “Una sorta di aerofono, un antico strumento musicale ad ancia doppia con corpo di bambù o foglie”. Casacchia (2008), 94.

⁴²⁶ Shanchuan 剡川: fiume che scorre nei pressi di Ningbo 寧波 nell’odierno Zhejiang, nella regione che nel periodo Tang corrispondeva al distretto di Shan 剡.

invece, i “*salici annunciavano la primavera*” (*liu han chun* 柳含春). Attraverso queste due immagini in sequenza, proposte come istantanee di due momenti ben precisi, si apprende che il tempo trascorso insieme dai due innamorati è stato davvero breve, più breve di una stagione. In questo distico è presente anche un delicato parallelismo costruito sui due composti *lai shi* 來時 e *qu ri* 去日 che, inseriti in posizione parallela, creano un’opposizione tematica tra il “*tempo dell’arrivo*” e il “*giorno della partenza*”.

Diversamente dalla prima strofa, tutta incentrata sui sentimenti della donna, la seconda sposta lo sguardo sul marito e si apre con l’immagine di un viaggiatore che affretta il suo passo lungo la strada. Tale immagine si riferisce al marito della donna che, una volta condannato, è probabilmente stato inviato come schiavo nelle regioni di frontiera, là dove le condizioni climatiche sono particolarmente avverse. Pertanto, egli è cammina sempre più in fretta nel tentativo di giungere presto a destinazione e trovare, così, riparo. Il dinamismo di questo verso rallenta di colpo in quello successivo dove è presentata una “*dolce aria*” (*shuqi* 淑氣) che si contrappone alle intemperie delle regioni di frontiera del verso precedente. Se il viaggiatore potesse far ritorno ritroverebbe la dolce aria, quella di casa, ma “*il fiume Shan*” (*Shanchuan* 剡川), sineddoche della regione di cui probabilmente erano originari i protagonisti di questa vicenda, è ormai lontano e i due innamorati potranno rivedersi, ormai, solo in sogno.

La paternità dell’opera: un caso dubbio

La fonte più antica attualmente disponibile nel quale si ritrova la storia di questa cortigiana anonima risale alla fine del IX secolo ed è lo *Yuefu zalu* di Duan Anjie. In esso si legge una versione dei fatti molto simile a quella che sarà poi riportata nel QTS, ma la cosa più interessante è che in esso non vi è alcuna traccia della poesia “*Difficile è dirsi addio*” attribuita a questa anonima dama di corte. Tale poesia, infatti, compare per la prima volta solo qualche secolo più tardi nello *Yuefu shiji* di Guo Maoqian. Nel rotolo n. 80 l’autore, dopo aver citato l’aneddoto relativo alla sua composizione direttamente dallo *Yuefu zalu*, riporta il testo della canzone in versione integrale⁴²⁷.

Poiché lo *Yuefu zalu* si limita a riportare l’aneddoto senza includervi la canzone, la letteratura più recente tende a sostenere l’ipotesi secondo la quale l’anonima dama di corte non sia l’autrice della poesia attribuitale nel QTS bensì solo una cortigiana che la cantò per esprimere il dolore scaturito dalla propria condizione. Questa ipotesi potrebbe trovare una

⁴²⁷ YFSJ, 80.1131.

giustificazione proprio nell'omissione del componimento da parte dei Duan Anjie. Come nel caso di Sheng Xiaocong presentato precedentemente in questo stesso capitolo, infatti, probabilmente anche Duan Anjie non sentì l'esigenza di annotare la poesia in questione perché essa, all'epoca, era così tanto famosa che il solo titolo bastava ad identificarla con certezza. A sostegno di tale ipotesi, l'analisi testuale dell'aneddoto relativo a questa cortigiana rivela che il verbo *zhuan* 撰 (“redigere, scrivere”), presente nella frase centrale dell'aneddoto “*Brava a suonare il flauto tartaro, ella compose dunque la canzone ‘Difficile è dirsi addio’ per esprimere il proprio dolore.*” (*shan chui bili, nai zhuan ci qu yi ji ai qing* 善吹簫箏, 乃撰此曲以寄哀情), può essere anche letto *xuan* e in tal caso significa “scegliere, selezionare”⁴²⁸. Così interpretato, esso stravolge il significato dell'intera frase e suggerisce che l'anonima dama di corte non scrisse di proprio pugno questa canzone bensì la “scelse” tra tante altre perché le permetteva di esprimere al meglio il proprio dolore.

Questa interpretazione troverebbe tuttavia una delegittimazione nella seconda parte dell'aneddoto nella quale si narra degli sforzi fatti dalla cortigiana per trovare un titolo per questa canzone che permettesse di mantenere nell'anonimato i protagonisti della vicenda in essa narrata. Se ella non era l'autrice della canzone, perché avrebbe dovuto cambiarne il titolo per tre volte? Ad ogni modo, i dati relativi a questa vicenda sono troppo pochi e frammentari per permettere di determinare con un certo grado di attendibilità la paternità della canzone “*Difficile è dirsi addio*”.

Proseguendo nella ricostruzione diacronica delle fonti relative a questa vicenda si noti come, dopo l'opera di Guo Maoqian, questa canzone non sia inclusa in nessuna delle principali antologie del periodo Song e non compaia in nessuna delle fonti del periodo Yuan. Essa ricompare nelle antologie di poesia femminile del periodo Ming quali, ad esempio, il *Mingyuan huishi* (rotolo n. 3), il *Gujin nüshi* (rotolo n. 2) e il *Mingyuan shigui* (rotolo n. 9). In tutte queste tre antologie l'anonima autrice è chiamata “*moglie di un letterato*” (*shiren qi* 士人妻) e la poesia è intitolata *Bieli nan* 別離難 (ovvero con i primi due caratteri invertiti rispetto al titolo riportato nel QTS). Tre le fonti di epoca Ming, questa canzone è riportata anche nello *Shicang lidai shizuan* di Cao Xuequan mentre non compare in nessuno dei rotoli dedicati alla poesia femminile del *Tangyin tongqian*. Nel *Quan Tangshi xieben*, invece, essa compare nel rotolo n. 714 dedicato agli *yuefu* anonimi, insieme all'aneddoto relativo alla sua composizione. L'ambiguità delle fonti primarie relative alla poesia in esame è tale da aver spinto i compilatori del QTS ad inserirla due volte nell'antologia: una prima volta nel rotolo n.

⁴²⁸ GHC, 2056.

797 attribuita all'anonima cortigiana e una seconda volta nel rotolo n. 27 dedicato alle "Melodie varie e Parole di Canzoni".

I casi presentati in questo capitolo riguardano tutti delle opere apocriefe che, nel corso del loro lungo processo di trasmissione da una fonte all'altra, sono state attribuite a cortigiane. Dall'analisi, è emerso come tali attribuzioni siano nate fundamentalmente dall'alterazione degli aneddoti relativi alla composizione delle singole poesie. La ricostruzione diacronica delle fonti e l'archeologia del testo condotta sul materiale raccolto, ha dimostrato, inoltre, come la maggior parte delle manipolazioni compiute a detrimento degli aneddoti relativi a cortigiane d'epoca Tang siano avvenute nel corso del periodo Song.

Le motivazioni alla base delle scelte editoriali e interpretative di editori e compilatori di antologie poetiche e raccolte di aneddoti del periodo Song, potrebbero essere legate ai fattori culturali, ideologici e sociali già espressi all'apertura di questo capitolo. Tuttavia, poiché l'epoca Song fu anche caratterizzata dallo sviluppo massiccio della stampa e dell'editoria, tali scelte potrebbero essere legate anche a logiche di tipo commerciale: i lettori del tempo, infatti, amavano leggere storie relative a cortigiane di talento e ciò apre spazio all'ipotesi secondo la quale i compilatori Song alterarono gli aneddoti relativi alle cortigiane Tang per andare incontro ai gusti dei propri lettori. In ogni caso, che siano stati mossi da nobili ideali o spinti da meri interessi commerciali, gli editori del periodo Song non fecero altro che manipolare le fonti per costruire la propria *readership*: alterando le fonti originali in modo che le cortigiane Tang risultassero autrici di versi poetici composti all'interno di contesti ufficiali ma, allo stesso tempo, romantici, essi avrebbero avuto delle storie perfette da inserire nel filone dei racconti sulle cortigiane così tanto in voga nel proprio tempo.

ANTOLOGIA POETICA

Chang Hao 常浩

(IX sec.)

“Donata a madama Lu” (Zeng Lu furen 贈盧夫人)

*Una donna venusta ha cara la propria beltà,
Per timore che svanisca come l'olezzo di fiori odorosi.
Al crepuscolo lascia la sala dipinta,
Discende i gradini e s'inchina alla luna nuova.
Si inchina alla luna come avesse favella,
Chi le sta intorno, come potrebbe capire?
Rientra, s'abbandona sul cuscino di giada,
E sente le lacrime il volto rigarle.*

佳人惜顏色
恐逐芳菲歇
日暮出畫堂
下階拜新月
拜月如有詞
傍人那得知
歸來投玉枕
始覺淚痕垂

“Inviata lontano” (Ji yuan 寄遠)

*Anno dopo anno, la seconda luna
Per due lustri ha scandito il tempo del nostro addio.
La brezza primaverile non conosce fedeltà,
Mentre l'elato parasole, solitario, s'attarda.
Oggi, senza ragione, ho arrotolato la tendina di perle,
Ed ho visto fiori nella corte avvizzire e cadere ancora.
Il cuore di un uomo una volta partito più non ritorna,
Mentre gli anni, i mesi, giungono sempre puntuali.
Che pena la baluginante toletta di giada:
Coperta di polvere una coltre. Quando si riaprirà?
Ripensando alla bellezza del tempo che fu,
Sopracciglia dipinte ancora del signore attendono il ritorno.*

年年二月時
十年期別期
春風不知信
軒蓋獨遲遲
今日無端卷珠箔
始見庭花複零落
人心一往不復歸
歲月來時未嘗錯
可憐熒熒玉鏡臺
塵飛幕幕幾時開
卻念容華非昔好
畫眉猶自待君來

“*Inviata ad un amico*” (Zeng youren 贈友人)

*Dicono che sui monti orientali c'è grazia in abbondanza
Per la luna luminosa e dolente riflessa sulle azzurre onde.
Fanciulle accondiscendenti se ne vanno col signore,
Cosa può aspettarsi una fanciulla comune [come me]?*

聞道東山逸興多
爲憐明月映滄波
不辭紅粉隨君去
其奈蒼生有望何

“*I sentimenti dell'alcova*” (Gui qing 閨情):

*Dinanzi all'uscio la scorsa notte una lettera appena giunta:
Il viaggiatore è morto – mi dice – e più non farà ritorno.
In qualche torre dintorno suona un flauto traverso,
E giungono frammenti di note dolenti per il mio cordoglio.*

門前昨夜信初來
見說行人卒未回
誰家樓上吹橫笛
偏送愁聲向妾哀

Chu'er 楚兒

(IX sec.)

“*Donata a Zheng Changtu*” (Yi Zheng Changtu 貽鄭昌圖)

*Devo aver commesso dei torti in una vita precedente,
Giacché la ragione dei miei mali in questa vita non comprendo.
Le belle ciglia si spaccano sotto i colpi della potente divinità,
Il fisico smunto resiste a fatica al pugno di Zilu.
Solo a pensarci, tremo di paura, mi siano concesse le targhe di ferro*

應是前生有宿冤
不期今世惡因緣
蛾眉欲碎巨靈掌
雞肋難勝子路拳
祇擬嚇人傳鐵券

Han Xiangke 韓襄客

(VII-VIII sec.)

“*Versi*” (Ju 句)

*Dinanzi a rami intrecciati ci scambiammo una promessa.
Insieme, sotto l'albero di garofano, ci parlammo col cuore in mano.*

連理枝前同設誓
丁香樹下共論心

La cortigiana di Taiyuan 太原妓

(seconda metà VIII sec.)

“Inviata ad Ouyang Zhan” (Ji Ouyang Zhan 寄歐陽詹)

Dal nostro addio, la luce sul mio volto si è spenta,

Perché vi penso, perché vi odio.

Se desiderate sapere cosa ne fu della crocchia di nuvola di un tempo,

Aprite il cofanetto ricoperto di fili d'oro per me.

自從別後減容光

半是思郎半恨郎

欲識舊來雲髻樣

為奴開取縷金箱

La cortigiana di Wuchang 武昌妓

(IX sec.)

“Continuando i versi di Wei Chan” (Xu Wei Chan ju 續韋蟾句)

Mesto, nulla è più mesto che separarsi da vivi,

Risalgo il poggio prospiciente il mare per congedarmi da chi è sul punto di partire.

A Wuchang innumerevoli i salici appena piantati,

Ma l'amento soffiare sul viso ancor non si vede.

悲莫悲兮生別離

登山臨水送將歸

武昌無限新栽柳

不見楊花撲面飛

Madama Liu 柳氏

(VIII sec.)

“In risposta a Han Hong” (Da Han Hong 答韓翃)

Un ramo di salice nella stagione dei profumi,

Detesta d'esser donato, anno dopo anno, a coloro che partono.

Una foglia mossa dal vento d'improvviso annuncia l'autunno,

Ma anche se tornasse il suo signore, cosa resterebbe da cogliere?

楊柳枝，芳菲節

可恨年年贈離別

一葉隨風忽報秋

縱使君來豈堪折

Wang Funiang 王福娘

(IX sec.)

“Vergata dopo le poesie di Sun Qi” (Ti Sun Qi shi hou 題孫榮詩後)

*Caparbio offrite componimenti per incoraggiare gli altri:
A declamarli si nota la freschezza di ogni parola.
Sebbene non siano all'altezza delle rapsodie di Xiangru,
Son comunque degni di un paio d'onze d'oro o poco più.*

苦把文章邀勸人
吟看好箇語言新
雖然不及相如賦
也直黃金一二斤

“Poesia presentata per interrogare [Sun] Qi” (Wen Qi shang shi 問榮上詩)

*Giorno dopo giorno mi dolgo del futuro incerto,
E non ho voglia di rivelare i miei intimi pensieri a chicchessia.
Diversamente dall'acqua versata, io posso ancora esser raccolta,
Vi chiedo solo, messere, se ne avete l'intenzione oppure no.*

日日悲傷未有圖
懶將心事話凡夫
非同覆水應收得
只問仙郎有意無

“Poesia per ringraziare [Sun] Qi” (Xie Qi shi 謝榮詩)

*In una vecchia rapsodia l'affetto, il desiderio di affidarmi a voi
E i miei sentimenti più e più volte vi rivelai.
Il loto immerso nel fango è stato trapiantato ormai,
Oggi che ci separiamo, vi prego, non odiateci.*

久賦恩情欲託身
已將心事再三陳
泥蓮既沒移栽分
今日分離莫恨人

Wang Susu 王蘇蘇

(IX sec.)

“In risposta a Li Biao” (He Li Biao 和李標)

*Non stupisce che i cani siano impauriti e i polli svolazzino confusi,
Un giovane emaciato su un ronzino smunto giunge in un vecchio abito di iuta.
Chi ha invitato per capriccio quest'intruso ad entrare?
Trattenete il danaro e andate via tosto!*

怪得犬驚雞亂飛
羸童瘦馬老麻衣
阿誰亂引閒人到
留住青蚨熱趕歸

Xu Yueying 徐月英

(IX sec.)

“Esternar sentimenti” (Xu huai 敘懷)

*Violate le tre obbedienze, piango senza posa,
Questo corpo, che impiego trova nelle umane relazioni?
Sebbene ogni giorno io inseguo le gioie di canti e flauti ad ancia,
Da tempo, ormai, invidio fermagli di agnocasto e gonne di mussola.*

爲失三從泣淚頻
此身何用處人倫
雖然日逐笙歌樂
長羨荆釵與布裙

“Accompagnarlo” (Song ren 送人)

*Affranta e malinconica, in questo mondo ogni cosa ho profanato.
Partimmo insieme ma sola ritornai.
Aborro guatar lo stagno innanzi al padiglione
Che tollera il riflesso di anatre mandarine in volo contrario.*

惆悵人間萬事違
兩人同去一人歸
生憎平望亭前水
忍照鴛鴦相背飛

Xue Tao 薛濤

(768-832 ca.)

“Sguardi di primavera” (Chun wang ci 春望詞)

I)

*Fiori si schiudono e non v'è nessuno con cui gioirne,
Fiori cadono e non v'è nessuno con cui dolersene,
Mi chiedo dove nasce un pensiero d'amore:
Tra i fiori che sbocciano o tra i fiori che cadono.*

花開不同賞
花落不同悲
欲問相思處
花開花落時

II)

*Raccolgo erbe e intreccio nodi d'amore,
Da inviare ad un animo al mio affine.
Appena accantonato la mestizia di primavera
Gli uccelli in amore riprendono i loro canti dolenti.*

攬草結同心
將以遺知音
春愁正斷絕
春鳥複哀吟

III)

*Fiori nel vento sfioriscono giorno dopo giorno,
E il nostro tempo migliore è ormai lontano.
In assenza di qualcuno con cui intrecciare un legame d'amore,
In vano, intreccio fili d'erba in nodi d'amore.*

風花日將老
佳期猶渺渺
不結同心人
空結同心草

IV)

*Come posso sopportare che i fiori riempiano i rami
Se ciò si traduce in romantici pensieri su noi due?
Lacrime di giada rigano il mio riflesso mattutino,
Lo zefiro primaverile ne ha coscienza o no?*

那堪花滿枝
翻作兩相思
玉箸垂朝鏡
春風知不知

“Luna” (Yue 月)

*Falce crescente, come un uncino, piccina.
Poi ventaglio, frutto di un telaio Han, tonda.
Ombra sottile che punta alla rotondità.
Dove si può vedere una simil cosa tra gli uomini?*

魄依鉤樣小
扇逐漢機團
細影將圓質
人間幾處看

“Il Ruscello del Melo Selvatico” (Haitang xi 海棠溪)

*La primavera allestisce il paesaggio tra rosei cirri celestiali,
A pelo d'acqua, pesci tutti di fiori vestiti.
Gli uomini, della diversità delle piante più strane non si curano,
E arrivano in gran fretta a macchiare di rossa seta la sabbia fine.*

春教風景駐仙霞
水面魚身總帶花
人世不思靈卉異
競將紅纈染輕沙

“Due poesie presentate al Ministro dello Stato Wu Yuanheng, governatore del [Distretto] Fluviale [Occidentale]” (Shang chuan zhu Wu Yuanheng xiangguo er shou 上川主武元衡相國二首)

I)

*Il sole tramonta sulle spesse mura, laddove conviene la foschia della sera,
Matte di tartaruga e austori intarsiati per le offerte ai nobili blasonati.
Poiché avete ordinato alla brillante luna di ardere come torcia sul cortile
Non lasceremo che la tendina di perle cali su questo uncino di giada.*

落日重城夕霧收
玳筵雕俎薦諸侯
因令朗月當庭燎
不使珠簾下玉鉤

II)

*Nel padiglione orientale esposta è la vostra stuoia intrecciata,
Nappa di zibellino e statuette di draghi ben si confanno alla primavera.
Nell'accampamento i corni suonano tre volte e poi tacciono,
Mentre tra le deboli tende iniziano a pencolare lucerne scarlatte.*

東閣移尊綺席陳
貂簪龍節更宜春
軍城畫角三聲歇
雲幕初垂紅燭新

Yan Lingbin 顏令賓

(IX sec.)

“Prossima alla fine, invito clienti” (Lin zhong zhao ke 臨終召客)

*Ormai non mi restano che pochi respiri,
E rami fioriti quasi più non si vedono.
Diciamoci addio su una coppa di vino,
Ché in futuro mai più ci ritroveremo.*

氣餘三五喘
花剩兩三枝
話別一樽酒
相邀無後期

Yang Lai'er 楊萊兒

(IX sec.)

“In risposta a dei giovanotti” (Da xiao zidi shi 答小子弟詩)

*Le parole di bimbi che sanno ancora di latte non son fide,
Tornate indietro a vedere dell'albo i primi tre nomi!
Giovani esaminandi, riempite d'acqua un vaso già colmo,
Smettete dunque di creare scompiglio per questa strada col vostro canto.*

黃口小兒口沒憑
逡巡看取第三名
孝廉持水添瓶子
莫向街頭亂碗鳴

“Vergare la parete con Zhao Guangyuan” (He Zhao Guangyuan tibi 和趙光遠題壁)

*Ogni volta che la vostra carrozza alza polvere dinanzi la mia porta,
Ricordo: non era Zhuo Wangsun che Changqing adorava.
Ma so per certo che, anche se avessi le ali, non riuscirei a seguire una fenice,
Eppur son lieta che tra le alte onde non siate ancora diventato un pesce Kun.
Delicatamente abbandono il ceruleo fermaglio e, svogliata, mi sfilo la veste,*

長者車塵每到門
長卿非慕卓王孫
定知羽翼難隨鳳
却喜波濤未化鯤
嬌別翠鈿枯去袂

*Inebriata, canto tra cocci di fermagli e nappi in frantumi.
Tra gioie e dolori la mia vita sarà fugace,
E già da tempo ho preparato pregiati incensi per la dipartita della mia anima.*

醉歌金雀碎殘樽
多情多病年應促
早辦名香為返魂

Zhang Yaotiao 張窈窕

(IX sec.)

“*Inviata ad una vecchia conoscenza*” (*Ji guren* 寄故人)

*Mentre i fiori cadono nella fiacca brezza di primavera,
Con lancinante tristezza scruto l'orizzonte e mi struggo ancor più.
Non ho preziosi per comperare una Rapsodia dell'Ampio Portale,
Con rammarico, canto in vano la Poesia del ventaglio a rosta.*

淡淡春風花落時
不堪愁望更相思
無金可買長門賦
有恨空吟團扇詩

“*Cosa ho fatto giunta a Chengdu*” (*Shang Chengdu zaishi* 上成都在事)

*Ieri vendevo camicie e gonne.
Oggi camicie e gonne ho venduto.
Camicie, gonne, tutto ho venduto,
E, vergognosa, rimiro il mio baule di sposa.
Finché avevo da vendere, temporeggiava la mia pena,
Ora che nulla mi resta, il mio cuore è mutilato.
Nel paese natio oramai vi sono i barbari,
In che luogo mai potrò attendere alla sericoltura?*

昨日賣衣裳
今日賣衣裳
衣裳渾賣盡
羞見嫁時箱
有賣愁仍緩
無時心轉傷
故園有虜隔
何處事蠶桑

“*Pensieri primaverili*” (*Chun si* 春思)

I)
*Davanti all'uscio pruni, salici e luce fulgida di primavera.
Reclusa nel remoto gineceo ricamo un abito da ballo.
Una coppia di rondini non conosce pene d'amore,
E col fango nel becco, garrendo, mi vola di fianco.*

門前梅柳爛春輝
閉妾深閨繡舞衣
雙燕不知腸欲斷
銜泥故故傍人飛

II)

Sul pozzo una sterculia. Io stessa l'ho trapiantata.

Di notte s'aprono i fiori sui rami più alti.

Se non l'avessi piantata proprio accanto al remoto gineceo,

Come saprei quando la primavera passa dinanzi all'uscio?

井上梧桐是妾移

夜來花發最高枝

若教不向深閨種

春過門前爭得知

“Donata a colui che è nei miei pensieri” (Zeng suo si 贈所思)

Così vicini eppure separati da tempo,

Chi godrà della mia, ormai negletta, bellezza?

Sul far della sera guato le alte mura e attendo con ansia,

Ma all'alba, dinanzi allo specchio lucente, raccolgo i cocci del mio cuore infranto.

與君咫尺長離別

遺妾容華為誰說

夕望層城眼欲穿

曉臨明鏡腸堪絕

ABBREVIAZIONI

Le abbreviazioni seguenti sono usate nelle note e nel testo. Per informazioni bibliografiche complete relative alle singole opere, si rimanda alla *Bibliografia*.

BLZ:	Sun Qi, <i>Beili zhi</i>
BMSY:	Sun Guangxian, <i>Beimeng suoyan</i>
BSS:	Meng Qi, <i>Benshi shi</i>
CJC:	<i>Congshu jicheng chubian</i>
DZ:	Su E, <i>Duyang zaban</i>
GHC:	<i>Gudai Hanyu cidian</i>
GJNS:	Zhao Shijie, <i>Gujin nüshi</i>
HYDC:	<i>Hanyu da cidian</i>
JJL:	He Guangyuan, <i>Jianjie lu</i>
JSHY:	Li Shangjiao, <i>Jinshi huiyuan</i>
KTY:	Wang Renyu, <i>Kaiyuan Tianbao yishi</i>
LQJ:	Zhang Junfang, <i>Li qing ji</i>
LS:	Zeng Zao, <i>Leishuo</i>
MYHS:	Zheng Wen'ang, <i>Mingyuan huishi</i>
MYSG:	Zhong Xing, <i>Mingyuan shigui</i>
NX:	Qian Yi, <i>Nanbu xinshu</i>
QTS:	<i>Quan Tangshi</i>
RZSB:	Hong Mai, <i>Rongzhai suibi</i>
SHZG:	Ruan Yue, <i>Shihua zonggui</i>
SNS:	Tian Yiheng, <i>Shi nüshi</i>
SWJZ:	Xu Shen, <i>Shuowen jiezi</i>
SXL:	Wang Zhi, <i>Shi'er xiaoming lu</i>
SZGJ:	Cao Xuequan, <i>Shuzhong guangji</i>
TPGJ:	Li Fang <i>et al.</i> , <i>Taiping guangji</i>
TSBZ:	Shen Deqian, <i>Tangshi biezai ji</i>
TSJS:	Ji Yougong, <i>Tangshi jishi</i>
TY:	Yang Shihong, <i>Tangyin</i>
TYA:	Fang Yizhi, <i>Tongya</i>
TYCH:	Hu Zi, <i>Tiaoxi yuyin conghua houji</i>
TYTQ:	Hu Zhenheng, <i>Tangyin tongqian</i>
WTJ:	Hong Mai, <i>Wanshou Tangren jueju</i>
XTS:	Xue Tao, <i>Xue Tao shi</i>

YFSJ: Guo Maoqian, *Yuefu shiji*
YFZL: Duan Anjie, *Yuefu zalu*
YL: *Yili*
YXYY: Fan Shu, *Yunxi youyi*
ZJGK: *Zhongguo jiben gujiku*
ZSJ: Chen Zhensun, *Zhizhai shulu jieti*

BIBLIOGRAFIA

— Fonti primarie

- Cao Xuequan 曹學佺 (1574-1646), *Shicang lidai shixuan* 石倉歷代詩選 (“*Selezione di poesie delle passate dinastie del Magazzino di Pietra*”), in: *Siku quanshu* 四庫全書 (“*Tutti i libri dei quattro repositori*”), *jibu* 集部 (“*sezione antologica*”), vol. 1367.
- Cao Xuequan 曹學佺 (1574-1646), *Shuzhong guangji* 蜀中廣記 (“*Annotazioni complete di Shu*”), in: *Siku quanshu* 四庫全書 (“*Tutti i libri dei quattro repositori*”), *shibu* 史部 (“*sezione storica*”), vol. n. 235.
- Chen Zhensun 陳振孫陳振孫 (1183-1262 ca.), *Zhizhai shulu jieti* 直齋書錄解題 (“*Note esplicative al repertorio bibliografico dello Studio degli Ausiliari*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 1987.
- Chen Yingxing 陳應行 (XII sec.), *Yinhuang zalu* 吟窗雜錄 (“*Noterelle gemendo al verone*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1997.
- Cui Lingqin 崔令欽 (VIII sec.), *Jiaofang ji* 教坊記 (“*Annotazioni dell’Accademia delle Musicanti*”), Shanghai: Shanghai Gudian Wenxue Chubanshe, 1957.
- Duan Anjie 段安節 (IX sec.), *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (“*Noterelle sull’Ufficio della Musica*”), in: *Congshu jicheng chubian* 叢書集成初編 (“*Prima edizione delle raccolte di opere collettanee*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1935-1937, vol. 1659.
- Fan Shu 范攄 (875-888), *Yunxi youyi* 雲溪友議 (“*Discussioni amichevoli del Ruscello delle Nuvole*”), Shanghai: Shanghai Gudian Wenxue Chubanshe, 1957.

- Fang Yizhi 方以智 (1611-1671), *Tongya* 通雅 (“*La summa dello Erya*”), Beijing: Zhongguo Shudian, 1990.
- Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (“*Antologia poetica dell’Ufficio della Musica*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1979.
- He Guangyuan 何光遠 (X secolo), *Jianjie lu* 鑒誠錄 (“*Moniti in cui specchiarsi*”), in: Fu Xuancong 傅璇琮 *et al.* (2004), *Wudai shishu huibian* 五代史書彙編 (“*Collezione dei libri storici delle Cinque Dinastie*”), Hangzhou: Hangzhou Chubanshe, 2004.
- Hong Mai 洪迈 (1123-1202), *Wanshou Tangren jueju* 万首唐人绝句 (“*Diecimila quartine di autori Tang*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1955.
- Hong Mai 洪迈 (1123-1202), *Rongzhai suibi* 容齋隨筆 (“*Appunti dallo Studio della Tolleranza*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 2005.
- Hu Zhenheng 胡震亨 (1569-1644), *Tangyin tongjian* 唐音統籤 (“*Le rime Tang interamente postillate*”), in: *Gugong zhenben congkan* 故宫珍本叢刊 (“*Collezione di libri rari della Città Proibita*”), Haikou: Hainan Chubanshe, 2000.
- Hu Zi 胡仔 (1082-1170), *Tiaoxi yuyin conghua houji* 苕溪漁隱叢話後集 (“*Antologia delle osservazioni del pescatore eremita del ruscello Tiao*”), Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1984.
- Ji Yougong 計有功 (*jinshi* 1121), *Tangshi jishi* 唐詩紀事 (“*Cronache della poesia Tang*”), in: Wang Zhongyong 王仲鏞 (a cura di), *Tangshi jishi jiaojian* 唐詩紀事校箋 (“*Cronache della poesia Tang, corrette e annotate*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 2007.
- Ji Zhenyi 季振宜 (*jinshi* 1647), *Quan Tangshi Ji Zhenyi xieben* 全唐詩季振宜寫本 (“*Poesie complete dei Tang, versione manoscritta di Ji Zhenyi*”), in: *Gugong zhenben congkan* 故宫珍本叢刊 (“*Collezione di libri rari della Città Proibita*”), Haikou: Hainan Chubanshe, 2000.
- Jiang Yikui 蔣一葵 (*jinshi* 1594), *Yaoshantang waiji* 堯山堂外紀 (“*Resoconti ufficiosi della Sala del Monte Yao*”), in: *Xuxiu siku quanshu* 續修四庫全書 (“*Tutti i libri dei quattro repositori, rivisto e continuato*”), vol. 1194.
- Li Fang 李昉 (925-996) *et al.*, *Taiping guangji* 太平廣記 (“*Annotazioni complete dell’era Taiping*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1981.

- Li Shangjiao 李上交 (XI sec.), *Jinshi huiyuan* 近事會元 (“*Vincitori recenti al concorso imperiale*”), in: *Yingyin Wenyuange Siku Quanshu* 影印文淵閣四庫全書 (“*Tutti i libri dei quattro repositori del Padiglione delle Profondità Letterarie*”), vol. 26.
- Mei Dingzuo 梅鼎祚 (1573–1620), *Qingni lianhua ji* 青泥蓮花記 (“*Annotazioni dei fiori di loto sbocciati nel fango*”), Hefei: Huangshan Shushe, 1998.
- Meng Qi 孟棻 (841-886 ca.), *Benshi shi* 本事詩 (“*Eventi poetici*”), Shanghai: Gudian Wenxue Chubanshe, 1957.
- Peng Dayi 彭大翼 (1552-1643), *Shantang sikao* 山堂肆考 (“*Ampie investigazioni della sala di montagna*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 1992.
- Qian Qianyi 錢謙益 (1582-1664), *Quan Tangshi gaoben* 全唐詩稿本 (“*Bozza delle Poesie complete dei Tang*”), Taipei: Lianjing Chuban Shiye Gongsi, 1979.
- Qian Yi 錢易 (X-XI sec.), *Nanbu xinshu* 南部新書 (“*Nuovi documenti dai ministeri meridionali*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1958.
- Quan Tangshi* 全唐詩 (1707, “*Poesie complete dei Tang*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1960.
- Ruan Yue 阮閱 (*jinshi* 1085), *Shihua zonggui* 詩話總龜 (“*L’erudito dei commentari poetici*”), Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1987.
- Shen Deqian 沈得潛 (1673-1769), *Tangshi biezhai ji* 唐詩別裁集 (“*Antologia di poesie scelte dei Tang*”), Hong Kong: Zhonghua Shuju, 1977.
- Su E 蘇鶚 (IX sec.), *Duyang zabian* 杜陽雜編 (“*Miscellanea di Duyang*”), in: *Congshu jicheng chubian* 叢書集成初編 (“*Prima edizione delle raccolte di opere collettanee*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1935-1937, vol. 2835.
- Sun Guangxian 孫光憲 (901-968), *Beimeng suoyan* 北夢瑣言, in: *Tang Wudai biji xiaoshuo daguan* 唐五代筆記小說大觀 (“*Panoramica dei romanzi e degli appunti a pennello della dinastia Tang e del periodo delle Cinque Dinastie*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 2000.
- Sun Qi 孫棻 (IX sec.), *Beili zhi* 北裡志 (“*Cronache del Quartiere Settentrionale*”), in: *Tang Wudai biji xiaoshuo daguan* 唐五代筆記小說大觀 (“*Panoramica dei romanzi e degli appunti a pennello della dinastia Tang e del periodo delle Cinque Dinastie*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 2000.

- Tian Yiheng 田藝蘅 (1524-?), *Shi nüshi* 詩女史 (“*Scrivane di poesia*”), in: *Zhongguo jiben gujiku* 中國基本古籍庫 (*Magazzino di base delle fonti classiche cinesi*) [2012].
- Wang Dang 王讜 (XI-XII sec.), *Tang yulin* 唐語林 (“*Foresta di discorsi Tang*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1958.
- Wang Dingbao 王定保 (870-954), *Tang zhiyan* 唐摭言 (“*Collezione di racconti Tang*”), in: *Tang Wudai biji xiaoshuo daguan* 唐五代筆記小說大觀 (“*Panoramica dei romanzi e degli appunti a pannello della dinastia Tang e del periodo delle Cinque Dinastie*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 2000.
- Wang Renyu 王仁裕 (880-956), *Kaiyuan Tianbao yishi* 開元天寶遺事 (“*Memorie delle ere Kaiyuan e Tianbao*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 2006.
- Wang Zhi 王銍 (XI-XII sec.), *Shi'er xiaoming lu* 侍兒小名錄 (“*Registro dei nomignoli delle servette*”), in: *Congshu jicheng chubian* 叢書集成初編 (“*Prima edizione delle raccolte di opere collettanee*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1935-1937, vol. 3313.
- Wei Hu 韋縠 (X secolo), *Caidiao ji* 才調集 (“*Il canzoniere dei talenti*”), in: Yuan Jie 元結, *Tangren xuan Tangshi: shi zhong* 唐人選唐詩:十種 (“*Poesie Tang selezionate da uomini d'epoca Tang: dieci raccolte*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1958.
- Wei Zhuang 韋莊 (836-910 ca.), *Youxuan ji* 又玄集 (“*Antologia di ulteriori raffinatezze*”), in: Yuan Jie 元結, *Tangren xuan Tangshi: shi zhong* 唐人選唐詩:十種 (“*Poesie Tang selezionate da uomini d'epoca Tang: dieci raccolte*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 1958.
- Xin Wenfang 辛文房 (XIII-XIV sec.), *Tang caizi zhuan* 唐才子傳 (*Biografie dei talenti Tang*), in: Fu Xuanqiong 傅璇琮 (a cura di), *Tang caizi zhuan jiaojian* 唐才子傳校箋 (“*Le 'Biografie dei talenti Tang' corrette e annotate*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 2000.
- Xu Shen 許慎 (58-147 ca.) *Shuowen jiezi* 說文解字 (“*Analisi dei grafi semplici e spiegazione dei grafi complessi*”), in: Tang Kejin 湯可敬 (a cura di), *Shuowen jiezi jin shi* 說文解字今釋 (“*Spiegazione moderna dei grafi semplici e dei grafi complessi*”), Changsha: Yuelu Shushe, 2001.
- Xue Tao 薛濤, *Xue Tao shi* 薛濤詩 (“*Poesie di Xue Tao*”), copia anastatica del testo omonimo di epoca Ming pubblicato nel trentesimo anno dell'era Wanli 萬曆 (1602), Beijing: Beijing Tushuguan Chubanshe, 2002.

- Yang Shihong 楊士弘 (XIV secolo), *Tangyin* 唐音 (“*Le rime Tang*”), in: Zhang Zhen 張震, *Tangyin pingzhu* 唐音評注 (“*Le rime Tang annotate*”), Baoding: Hebei Daxue Chubanshe, 2006.
- Yili* 儀禮 (XI sec. a.C., “*Cerimoniali e Riti*”), in: Hu Peili 胡培翬 (1782-1849), *Yili zhengyi* 儀禮正義 (“*Il vero significato dei Cerimoniali e Riti*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan [1934].
- You Mao 尤袤 (1127-1202), *Quan Tang shihua* 全唐詩話 (“*Tutti i commentari poetici Tang*”), in: *Congshu jicheng chubian* 叢書集成初編 (“*Prima edizione delle raccolte di opere collettanee*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1935-1937, vol. 2556.
- Zeng Zao 曾慥 (XII sec.), *Leishuo* 類說 (“*Racconti classificati per generi*”), in: Wang Rutao 王汝濤 (a cura di), *Leishuo jiaozhu* 類說校注 (“*Racconti classificati per generi, corretti e chiosati*”), Fuzhou: Fujian Renmin Chubanshe, 1996.
- Zhang Junfang 張君房 (X-XI sec.), *Li qing ji* 麗情集 (“*Antologia di bellezze e d’amori*”), in: Wang Rutao 王汝濤 (a cura di), *Leishuo jiaozhu* 類說校注 (“*Racconti classificati per generi, corretti e chiosati*”), Fuzhou: Fujian Renmin Chubanshe, 1996.
- Zhao Shijie 趙世杰 (XVII sec.), *Gujin nüshi* 古今女史 (“*Scrivane antiche e moderne*”), in: *McGill-Harvard-Yenching Library Ming-Qing Women’s Writings Digitization Project*, <http://digital.library.mcgill.ca/mingqing/english/index.htm> [2013].
- Zheng Wen’ang 鄭文昂 (XVII sec.), *Mingyuan huishi* 名媛彙詩 (“*Raccolta di poesie di donne famose*”), in: *McGill-Harvard-Yenching Library Ming-Qing Women’s Writings Digitization Project*, <http://digital.library.mcgill.ca/mingqing/english/index.htm> [2013].
- Zhong Xing 鍾惺 (1574-1624), *Mingyuan shigui* 名媛詩歸 (“*Selezione di poesie di donne famose*”), in: *McGill-Harvard-Yenching Library Ming-Qing Women’s Writings Digitization Project*, <http://digital.library.mcgill.ca/mingqing/english/index.htm> [2013].

—— *Fonti Secondarie*

- Ai Zhiping 艾治平 (2006), *Yiji Shishi* 藝伎詩事 (“*Affari poetici di cortigiane*”), Shanghai: Xuelin Chubanshe.

- Bai Shouyi (1984), *Departed but not Forgotten*, Beijing: Women of China.
- Bian Xiaoxuan 卞孝萱 (1980), “Yuan Zhen, Xue Tao, Pei Shu” 元稹, 薛濤, 裴淑 (“*Yuan Zhen, Xue Tao, Pei Shu*”), in: *Sichuan Shifan Daxue xuebao* 四川師範大學學報 (“*Rivista dell’Università Normale del Sichuan*”), (3): 50-53.
- Bisetto B. (2007), “Alterità in bilico: la meravigliosa storia di una cortigiana”, in: A. Palermo (a cura di), *La Cina e l’Altro. Atti del IX Convegno AISC*, Napoli: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 33-44.
- Bisetto B. (2010), *Il laccio scarlato*, Venezia: Marsilio Editori.
- Bossler B. (1998), *Powerful relations: kinship, status, & the state in Sung China (960-1279)*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Bossler B. (2002), “Shifting Identities: Courtesans and Literati in Song China”, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Cambridge: Harvard Yenching Institute, (62): 5-37
- Bossler B. (2012), “Vocabularies of Pleasure: Categorizing Female Entertainers in the Late Tang Dynasty”, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, (72): 71-99.
- Cahill S. (2002), “Material Culture and the Dao: Textiles, Boats, and Zithers in the Poetry of Yu Xuanji (844-868)”, in: Kohn L., Roth H. D. (a cura di), *Daoist identity: history, lineage, and ritual*, Honolulu: University of Hawaii Press, 102-126.
- Cai Zongqi (2008), *How to read Chinese poetry: a guided anthology*, New York: Columbia University Press.
- Casacchia G. (2008), *Grande Dizionario Cinese-Italiano*, Roma: Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente.
- Chang Kang-i Sun et al. (a cura di, 1999), *Women Writers of Traditional China: an Anthology of Poetry and Criticism*, Stanford: Stanford University Press.
- Chen Dongyuan 陳東原 (1984), *Zhongguo funü shenghuoshi* 中國婦女生活史 (“*Storia della vita delle donne cinesi*”), Shanghai: Shanghai Shudian Chubanshe.
- Chen Shangjun 陳尚君 (1992), *Quan Tangshi bubian* 全唐詩補編 (“*Supplemento al Quan Tangshi*”), Beijing: Zhonghua Shuju.
- Chen Shangjun 陳尚君 (1997), “Quan Tangshi wushou kaozheng” 全唐詩誤收考證 (“*Ricerche testuali sui componenti erroneamente inseriti nel Quan Tangshi*”), in: Chen

- Shangjun, *Tangdai wenxue congkao* 唐代文學叢考 (“*Raccolta di saggi sulla letteratura Tang*”), Beijing: Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe, 1-60.
- Chen Shangjun 陳尚君 (2010), “Tang nüshiren zhenbian” 唐女詩人甄辯 (“*Scernere e dibattere le poetesse Tang*”), in: *Wenxian jikan* 文獻季刊 (“*Quadrimestrale filologico*”), (2): 10-25.
- Chen Wenhua 陳文華 (1984), *Tang nüshiren ji san zhong: Li Ye, Xue Tao, Yu Xuanji* 唐女詩人集三種: 李冶, 薛濤, 魚玄機 (“*Tre antologie di poetesse Tang: Li Ye, Xue Tao, Yu Xuanji*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe.
- Cheng F. (1996), *L’écriture poétique chinoise suivi d’une anthologie des poèmes des Tang*, Paris: Ed. du Seuil.
- Cheng L., Furth C., Yip Hon-ming (a cura di, 1984), *Women in China: bibliography of available english language materials*, Berkeley: University of California.
- Cheng Zhangcan 程章燦 (2008), *Tangshi rumen* 唐詩入門 (“*Rudimenti di poesia Tang*”), Nanjing: Fenghuang Chubanshe.
- Chow B., Cleary T. (2003), *Autumn willows: poetry by women of China’s golden age (Xue Tao, Li Ye, Yu Xuanji)*, Ashland: Story Line Press.
- Congshu jicheng chubian* 叢書集成初編 (1935-1937, “*Prima edizione delle raccolte di opere collettanee*”), Shanghai: Shangwu Yinshuguan.
- Des Rotours R. (a cura di, 1968), *Pei-Li Tche (Anecdotes du quartier du Nord) = Courtisanes chinoises à la fin des Tang entre circa 789 et le 8 janvier 881*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Fan Zhilin 範之麟, Wu Gengshun 吳庚舜 (a cura di, 1989), *Quan Tangshi diangu cidian* 全唐詩典故辭典 (“*Dizionario delle citazioni classiche presenti nel Quan Tangshi*”), Wuhan: Hubei Cishu Chubanshe.
- Feldman M., Gordon B. (a cura di, 2006), *The courtesan’s arts: cross-cultural perspectives*, New York: Oxford University Press.
- Feng Rui L. (2010), “Unmasking Fengliu 風流 in Urban Chang’an: Rereading Beili zhi 北里志 (Anecdotes from the Northern Ward)”, in: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, (32): 1-21.

- Fisac T. (1996), “Chinese Women Represented: on Gender and Literature in a Male Dominant Culture”, in: *Studi in Onore di Lionello Lanciotti*, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 579-599.
- Fu Xuanqiong 傅璇琮 (a cura di), *Tang caizi zhuan jiaojian* 唐才子傳校箋 (“*Le ‘Biografie dei talenti Tang’ corrette e annotate*”), Beijing: Zhonghua Shuju, 2000.
- Gu Guoduan 顧國端, Lu Zunwu 陸尊梧 (a cura di, 1992), “*Tangdai shici yuci gudian cidian* 唐代詩詞語詞典故辭典 (“*Dizionario dei termini, delle espressioni e delle citazioni nelle poesie e negli ci di epoca Tang*”), Beijing: Shehui Kexue Wenxian Chubanshe.
- Gudai hanyu cidian* 古代漢語詞典 (2007, “*Grande dizionario di cinese classico*”), Shanghai: Shanghai Yinshuguan.
- Hanyu da cidian* 漢語大詞典 (1986-1991, “*Grande dizionario della lingua cinese*”) Shanghai: Shanghai Cishu Chubanshe.
- Hartman C. (2006), “A Textual History of Cai Jing’s Biography in the Songshi”, in: Ebrey P., Bickford M. (a cura di), *Emperor Huizong and Late Northern Song China. The Politics of Culture and the Culture of Politics*, Cambridge (Ma) and London: Harvard University Press, 517-564.
- Hinsch B. (2002), *Women in Early Imperial China*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hou S. Shih-juan (1986), “Women’s literature”, in: Nienhauser W. H. (a cura di, 1986-1998), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 175-194.
- Hu Qiaomu 胡喬木 (a cura di, 1980-1994), *Zhongguo wenxue* 中國文學 (“*Letteratura cinese*”), 2 voll., in: *Zhongguo dabaike quanshu* 中國大百科全書 (“*Enciclopedia cinese*”), Beijing, Shanghai: Zhongguo Dabaike Quanshu Chubanshe.
- Huang Dahong 黃大宏 (2004), “Quan Tangshi shoushi niti shuming bing wu qie chongchu yize kaobian” 全唐詩收詩擬題署名並誤且重出一則考辨 (“*Analisi dei titoli e degli autori ripetuti o inclusi per errore nel Quan Tangshi*”), in: *Jianghai xuekan* 江海學刊 (“*Rivista scientifica dello Jianghai*”), Nanjing: Jiangsu Renmin Chubanshe, (6): 30.
- Hucker C. (1985), *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Taipei: Southern Material Center.

- Idema W. L., Grant B. (a cura di, 2004), *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*, Cambridge: Harvard University Press.
- Irigaray L., Guynn N. (1995), “The Question of the Other”, in: *Yale French Studies: Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism*, New Haven (Conn.): Yale University Press, (87): 7-19.
- Jen J. (2009), “Tang Tragedies: Men and Love in the Tang Dynasty”, in: “*Women and Men, Love and Power: Parameters of Chinese Fiction and Drama*”, *Sino-Platonic Papers*, (193): 88-97.
- Kao Yu-kung, Mei Tsu-lin (1978), “Meaning, Metaphor and Allusion in T’ang Poetry”, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Cambridge: Harvard Yenching Institute, (38.2): 281-356.
- Kao Yu-kung, Mei Tsu-lin (1971), “Syntax, Diction and Imagery in T’ang Poetry”, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Cambridge: Harvard Yenching Institute, (31): 49-136.
- Knechtges D. R. (a cura di, 1982), *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Ko D. (a cura di, 2003), *Women and Confucian Cultures in Pre-modern China, Korea, and Japan*, Berkeley: University of California Press.
- Lai W. (1996), “Friendship in Confucian China, classical and late Ming”, in: O. Leaman (a cura di), *Friendship East and West: philosophical perspectives*, Richmond: Curzon Press, 215-250.
- Larsen J. (1987), *Brocade River Poems: Selected Works of the Tang Dynasty Courtesan Xue Tao*, Princeton: Princeton University Press.
- Larsen J. (2005), *Willow, Wine, Mirror, Moon: Women’s Poems from Tang China*, Princeton: Princeton University Press.
- Levy H. (1963)₁, “The Gay Quarters of Chang’an” (parte I), in: *Orient/West*, (5): 121–28.
- Levy H. (1963)₂, “The Gay Quarters of Chang’an” (parte II), in: *Orient/West*, (6): 115–22.
- Levy H. (1964), “The Gay Quarters of Chang’an” (parte III), in: *Orient/West*, (1): 103–10.
- Li Zehou (1988), *The Path of Beauty – A Study of Chinese Aesthetics*, Beijing: Morning Glory Publishers.

- Liao Meiyun 廖美雲 (1998), *Tangji yanjiu* 唐伎研究 (“*Studio sugli artisti Tang*”), Taipei: Taiwan Xuesheng Shuju.
- Liu Tianwen 劉天文 (2004), *Xue Tao shi sijia zhu pingshuo* 薛濤詩四家注評說 (“*Le poesie di Xue Tao con quattro commentari*”), Chengdu: Bashu Shushe.
- Lorain P. (1992), *Hsüeh T’ao: un Torrent de Montagne (traduit du chinois et présenté par Pierre Lorain et Zhu Jie)*, Paris: Orphée La Difference.
- Lu Jingqing 陸晶清 (1931), *Tangdai nüshiren* 唐代女詩人 (“*Poetesse Tang*”), Shanghai: Fuzhou Guoguangshe.
- Ma Liangchun 馬良春, Li Futian 李福田 (a cura di, 1991), *Zhongguo wenxue da cidian* 中國文學大辭典 (“*Grande dizionario della letteratura cinese*”) Tianjin: Tianjin Renmin Chubanshe.
- Mayr V. (a cura di, 1994), *The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature*, New York: Columbia University Press.
- Miner E. (1990), *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Nienhauser W. H. (a cura di, 1986-1998), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nugent C. (2010), *Manifest in Words, Written on Paper*, Cambridge (MA) and London: Harvard University Press.
- Owen S. (1985), *Traditional Chinese Poetry and Poetics: omen of the world*, Taipei: Southern Materials Center.
- Owen S. (1996), *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*, New York: W.W. Norton.
- Peterson B. B. (a cura di, 2000), *Notable women of China: Shang dynasty to the early twentieth century*, New York: M. E. Sharpe.
- Ren Bantang 任半塘 (1958), *Tang xinong* 唐戲弄 (“*L'intrattenimento Tang*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe.
- Ren Bantang 任半塘 (1962), *Jiaofang ji jian ding* 教坊記箋訂 (“*Versione chiosata delle Annotazioni dell'Accademia delle Musicanti*”), Beijing: Zhonghua Shuju.

- Renzi L. (1987), *Come leggere la poesia*, Bologna: Il Mulino.
- Rexroth K., Chung Ling (a cura di, 1972), *The Orchid Boat: Women Poets of China*, New York: The Seabury Press.
- Robertson M. (1997), “Changing the Subject: Gender and Self-inscription in Authors’ Prefaces and ‘Shi’ Poetry”, in: Widmer E., Chang Kang-i Sung (a cura di), *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 171-217.
- Robertson M. (1992), “Voicing the feminine: constructions of gendered subjects in lyric poetry by women of medieval and late imperial China”, in: *Late Imperial China*, Pasadena (Calif.): Society for Qing Studies, 13(1): 63-110.
- Rouzer P. (2001), *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Schafer E. (1984)₁, “Notes on T’ang Geisha – Typology”, in: *Schafer Sinological Papers, [sine loco]*, (2): 1-4.
- Schafer E. (1984)₂, “Notes on T’ang Geisha – The Masks and Arts of Courtesans”, in: *Schafer Sinological Papers, [sine loco]*, (4): 1-17.
- Shuen-fu Lin, Owen S. (a cura di, 1986), *The Vitality of the Lyric Voice: Shi Poetry from Late Han to the Tang*, Princeton: Princeton University Press.
- Song Dexi 宋得熹 (1991), “Tangdai de jinü” 唐代的妓女 (“*Cortigiane Tang*”), in: Bao Jialin 鲍家麟 (a cura di), *Zhongguo funüshi lunji* 中國婦女史論集續集 (“*Seguito alla Raccolta di saggi sulla storia delle donne cinesi*”), Taipei: Daoxiang Chubanshe, 67-121.
- Su Zhecong 蘇者聰 (1991), *Guiwei de tanshi – Tangdai nüshiren* 閨幃的探視 — 唐代女詩人 (“*Dietro la tenda dell’alcova: poetesse Tang*”), Changsha: Hunan Wenyi Chubanshe.
- Su Zhecong 蘇者聰 (1993), “Guan Panpan benshi ji ‘Yanzilou san shou’ zhiyi” 關盼盼本事及 <燕子樓三首> 質疑 (“*Messa in discussione della storia di Guan Panpan e delle tre poesie ‘Torre della rondine*”), in *Wuhan Daxue xuebao* 武漢大學學報 (“*Rivista dell’Università di Wuhan*”), (1): 80-82.
- Tang Wudai biji xiaoshuo daguan 唐五代筆記小說大觀 (2000), “*Panoramica completa dei romanzi e degli appunti a pennello della dinastia Tang e del periodo delle Cinque Dinastie*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe.

- Tao Muning 陶慕寧 (1993), *Qinglou wenxue yu Zhongguo wenhua* 青樓文學與中國文化 (*“La letteratura dei padiglioni verdi e la cultura cinese”*), Beijing: Dongfang Chubanshe.
- Tong Peiji 佟培基 (1996), *Quan Tangshi chongchu wushou kao* 全唐詩重出誤收考 (*“Ricerche sugli inserimenti doppi o fallaci presenti nel Quan Tangshi”*), Xi’an: Shaanxi Renmin Jiaoyu Chubanshe.
- Tung J. R. (2000), *Fables for the Patriarchs: Gender Politics in Tang Discourse*, New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Van Gulik R. H. (1974), *Sexual Life in Ancient China: a Preliminary Survey of Chinese Sex Society from ca. 1500 B.C. till 1644 A.D.*, Leiden: Brill.
- Wagner M. (1984), *The Lotus Boat: the Origins of Chinese Tz’u Poetry in Tang Popular Culture*, New York: Columbia University Press.
- Waley A. (1949), *The life and times of Po Chu-I*, London: George Allen and Unwin Ltd.
- Wang Li 王力 (1962) [2006], *Gudai Hanyu* 古代漢語 (*“Cinese classico”*), Beijing: Zhonghua Shuju.
- Wang Shunu 王書奴 (1934), *Zhongguo changji shi* 中國娼妓史 (*“Storia delle cortigiane cinesi”*), Shanghai: Shenghuo Shudian.
- Wang Zhongmin 王重民, Sun Wang 孫望, Tong Yangnian 童養年 (a cura di, 1982), *Quan Tangshi waibian* 全唐詩外編 (*“Sezione aggiunta al Quan Tangshi”*), Beijing: Zhonghua Shuju.
- Wang Zhongyong 王仲鏞 (a cura di, 2007), *Tangshi jishi jiaojian* 唐詩紀事校箋 (*“Cronache della poesia Tang, corrette e annotate”*), Beijing: Zhonghua Shuju.
- Widmer E., Chang Kang-i Sung (a cura di, 1997), *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press.
- Wimsatt G. (1945), *A Well of Fragrant Waters: A Sketch of the Life and Writings of Hung Tu*, Boston: John B. Luce.
- Woolf V. (1929) [2000], *Una stanza tutta per sé*, Milano: Feltrinelli editore.
- Woolf V. (1938) [1966], *Three Guineas*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace & Company.

- Wu Xiangzhou 吳相洲 (2000), *Tangdai geshi yu shige* 唐代歌詩與詩歌 (“*La canzone e la poesia d’epoca Tang*”), Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.
- Xiong V. (1999), “Ji-entertainers in Tang Chang’an”, in Mou S. (a cura di), *Presence and Presentation: Women in Chinese Literature Tradition*, New York: St. Martin’s Press, 149-169.
- Xu Youfu 徐有富 (2005), *Tangdai funü shenghuo yu shi* 唐代婦女生活與詩 (“*La vita e la poesia delle donne d’epoca Tang*”), Beijing: Zhonghua Shuju.
- Yao Ping 姚平 (2004), *Tangdai funü de shengming licheng* 唐代婦女的生命歷程 (“*La vita delle donne Tang*”), Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe.
- Yao Ping (2002), “The Status of Pleasure: Courtesan and Literati Connections in T’ang China”, in: *Journal of Women’s History*, 14(2): 26-53.
- Yu P. (1987), *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton: Princeton University Press.
- Zeitlin J. T. (2006), “Notes of Flesh and the Courtesan’s Song in Seventeenth-Century China”, in: Feldman M., Gordon B. (a cura di), *The courtesan’s arts: cross-cultural perspectives*, New York: Oxford University Press, 75-99.
- Zhang Pengzhou 張篷舟 (1983), *Xue Tao shijian* 薛濤詩箋 (“*La carta da lettere per poesie di Xue Tao*”), Beijing.
- Zhang Zhongna 張忠納 (a cura di, 2000), *Quan Tangshi da cidian* 全唐詩大辭典 (*Grande dizionario del Quan Tangshi*), Beijing: Yuwen Chubanshe.
- Zheng Meimei 鄭枚梅 (2007), “Shilun Yuan Zhen yu Xue Tao de guanxi” 試論元稹於薛濤的關係 (“*Tentativo d’analisi della relazione tra Yuan Zhen e Xue Tao*”), in: *Sichuan wenli xueyuan xuebao* 四川文理學院學報 (“*Rivista dell’Istituto Classico e Scientifico del Sichuan*”), (6): 20-22.
- Zheng Zhimin 鄭志敏 (1997), *Xishuo Tangji* 細說唐妓 (“*Analisi dettagliata delle cortigiane Tang*”), Taipei: Wenjin Chubanshe.
- Zhou Xunchu 周勛初 (1980), “Xu Quan Tangshi chengshu jingguo” 敘全唐詩成書經過 (“*Sul processo di formazione del Quan Tangshi*”), in: *Wenshi* 文史 (“*Storia letteraria*”), Beijing: Zhonghua Shuju, (8): 185-196.

