

PASSIONI FRA SUGHERI E LOTI. METAFORE VEGETALI NEI CANTI DI MEZZANOTTE (ZIYEGE 子夜歌, IV–V SECOLO)

LUCA STIRPE

UNIVERSITÀ “G. D’ANNUNZIO”, CHIETI-PESCARA

luca.stirpe@unich.it

Citation: Stirpe, Luca (2022) “Passioni fra sugheri e loti. Metafore vegetali nei *Canti di Mezzanotte (Ziyege 子夜歌, IV–V secolo)*”, in Greta Zaroni, Serena Zuccheri *Emozioni: sentirle, parlarne, tradurle, MediAzioni 33*: D66–D87, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/15265>, ISSN 1974-4382.

Abstract: *Midnight Songs* or *Ziyege 子夜歌* is a cycle of forty-two anonymous pentasyllabic quatrains written by, or for, female singers, whose composition can be dated back to the 4th and 5th centuries. The poems were then gathered together and transmitted to us a few centuries later by the erudite Song dynasty scholar Guo Maoqian 郭茂倩 (1050–1126) in his encyclopaedic *Anthology of yuefu poetry (Yuefu shiji 樂府詩集)*. This article analyses the metaphors inspired by the natural world in the *Midnight Songs*, focusing on plants and trees. The relevance of such metaphors is validated by the distinctive characteristics of Chinese language, in which monosyllabism, tonality, homophony, and polysemy, together with the language’s iconic nature, tend to create profound and complex correspondences between sounds, meanings and images. In Chinese, metaphors are something that *reveal* already existing correspondences rather than *inventions* of the poet’s inspiration, as is often the case in Western culture. Another objective of this article is to examine a peculiar and so far little studied feature of the *Midnight Songs*, namely its extensive use of puns (*shuangguanyu 雙關語*), which is mainly based on homophony and polysemy. While creating parallel and alternative texts, the interaction between puns and metaphors also sets a very complex metaphorical environment which amplifies and even alters the expression and significance of the emotions inherent in the songs.

Keywords: *Midnight Songs*; *yuefu* poetry; emotions; metaphors; puns.

*“Quando la spieghi, la poesia diventa banale.
Meglio di ogni spiegazione,
è l’esperienza diretta delle emozioni
che può svelare la poesia
a un animo predisposto a comprenderla.”*

(Dialogo fra Pablo Neruda e il postino Mario tratto da *Il postino*, 1994)

1. Introduzione

È vero. Quando la spieghi, la poesia diventa banale. E in effetti, il poeta che già ha compiuto il più grande e nobile dei lavori lì può fermarsi. Dove si ferma lui può cominciare il compito, non meno nobile forse, di chi si prende la briga di leggerla, sentirla, amarla, parlarne, tradurla. Solo così l’opera acquisisce completezza: da una parte vive di nuova vita in ogni nuovo lettore e in ogni nuovo commento; dall’altra, si trasforma in ogni traduzione, per poi rinascere, in ciclo infinito, in altri nuovi lettori e altri nuovi commenti; infine, entrerà a far parte di quel bagaglio comune di tutto ciò che è stato detto, letto, scritto per nascere e trasformarsi ancora.

Intento di queste pagine è presentare alcune metafore e le emozioni da esse veicolate dei *Canti di Mezzanotte* (*Ziyege* 子夜歌), il cui ciclo più antico conta quarantadue quartine anonime composte nel Sud della Cina fra il IV e il V secolo. Verrà in particolare osservata l’interazione fra metafora e gioco di parole all’interno di uno stesso testo, giacché questo aspetto risulta pervasivo nei *Canti*, tanto da costituirne una caratteristica peculiare anche se a tutt’oggi non ancora studiata.

2. Metafora

Sulla metafora esiste una letteratura sterminata dall’antichità ad oggi, ma a segnare lo spartiacque verso le moderne concezioni sulla metafora è il volume di Lakoff e Johnson dal titolo *Metaphors We Live By* del 1980, nel quale non solo viene definitivamente scardinata l’idea che la metafora sia un fatto puramente retorico e letterario sganciato dal linguaggio quotidiano, ma viene dimostrato che la metafora è prima di tutto un fatto cognitivo:

We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. (Lakoff e Johnson 1980: 3)

Attraverso la metafora non solo esprimiamo e intendiamo alcuni concetti, ma *agiamo* in base ad essi, in quanto strutturano sia il linguaggio e la comprensione che il pensiero stesso. Questo significa che gran parte dei concetti sui quali basiamo la nostra esperienza e la nostra esistenza sono strutturati metaforicamente. Non è dunque solo una questione filosofica o letteraria, è in gioco la nostra stessa natura di esseri umani, giacché “whatever else we are, we humans are metaphorizing animals” (Johnson 1995: 159). La metafora permea il linguaggio a partire dalla più

semplice struttura delle parole a quella della frase e del discorso, fino a poter sottendere a interi testi di estesa lunghezza che possono essere considerati delle enormi e articolate metafore, come ad esempio la letteratura di viaggio od opere quali *Don Chisciotte*, *Aspettando Godot* o *Il Signore degli Anelli* (Knowles e Moon 2006: 23–36).

Non è così semplice isolare le metafore nel contesto comunicativo. Di alcune, che vengono chiamate “assorbite”, “lessicalizzate”, “convenzionali” o anche “fossilizzate” o “morte” non ci rendiamo neppure conto¹; fra quelle di cui riusciamo a percepire la valenza metaforica si possono invece distinguere quelle “stereotipate”, ovvero di uso comune, e quelle “nuove” o “creative”, che stabiliscono paragoni e legami inediti e originali (Yu 1998: 29–32), e richiedono al destinatario uno sforzo addizionale di decodificazione (chiamato “effetto poetico” (Pilkington 2000), almeno finché non entrano a loro volta a far parte del patrimonio metaforico condiviso². Anche se divergenti per definizioni, approcci e terminologia, questi tipi di classificazione hanno in comune il non considerare come domini separati il linguaggio letterario e quello ordinario, almeno dal punto di vista cognitivo:

It is commonly thought that poetic language is beyond ordinary language – that it is something essentially different, special, higher, with extraordinary tools and techniques like metaphor and metonymy, instruments beyond the reach of someone who just talks. But great poets, as master craftsmen, use basically the same tools we use; what makes them different is their talent for using these tools, and their skill in using them, which they acquire from sustained attention, study, and practice. (Lakoff e Turner 1989: XI)

Questa nozione si rivela assai rilevante per l’analisi delle metafore nei *Canti di Mezzanotte*. Se da una parte perde di importanza la distinzione in poesia colta scritta e poesia popolare orale – etichetta quest’ultima che pone più problemi di quanti non ne risolva³ - diviene d’altro canto rilevante soffermarsi sulle diverse tecniche che l’autore del testo letterario usa nel costruire le metafore, sempre partendo da un patrimonio comune. Lakoff e Turner (1989: 67–72) ne individuano quattro principali: estensione (*extending*) di una metafora convenzionale; elaborazione (*elaborating*) non convenzionale degli schemi; problematizzazione (*questioning*) dei confini della nostra comprensione abituale di importanti concetti, che molto spesso svela l’inadeguatezza delle metafore convenzionali; combinazione (*composing*), il più potente modo in poesia di scardinare l’uso convenzionale, ovvero formare metafore composte attraverso l’uso di due o più metafore convenzionali nello stesso passaggio o nella stessa frase o verso, producendo così serie di connessioni più ricche e complesse che vanno oltre le singole metafore. Sarà

¹ Knowles e Moon (2006: 61–72) parlano di mancanza di “figurative awareness”, per indicare che in circostanze normali non ci si rende conto della metaforicità di alcune espressioni ma le si usa come si userebbe una qualsiasi espressione non figurata.

² Per un’utile disamina delle principali teorie sulla metafora in letteratura si veda Semino e Steen (2008: 232–246).

³ Per un’ampia e tuttora valida discussione sulla poesia orale si veda Finnegan (1977). Nel definire i termini della questione, l’autrice nega che ci possa essere una netta separazione fra tradizione scritta e orale. Nella maggior parte dei casi, i testi hanno avuto percorsi che hanno nel tempo mescolato le tradizioni al punto che “The idea of pure and uncontaminated ‘oral culture’ as the primary reference point for the discussion of oral poetry is a myth” (Finnegan 1977: 24).

quest'ultima tecnica al centro della nostra analisi di alcuni *Canti di Mezzanotte* particolarmente significativi.

La difficoltà a percepire e isolare le metafore si acuisce con i testi poetici, dove si deve parlare di immagini che non sono singole metafore, ma che si inseriscono in una più complessa e articolata rete di rimandi, doppi sensi, interferenze. Alcune immagini che di per sé non sono metafore acquisiscono, se inserite in uno schema di vicendevole definizione e potenziamento, una irresistibile forza metaforica" (Yeh 1987: 238). In altri casi, invece, non è neppure possibile definirle con certezza, giacché presentano al tempo stesso le caratteristiche di analogie, metonimie o sineddoci. Questo ha spinto alcuni studiosi (Yu 1981, 1987; Yeh 1987) a ritenere fuorviante l'uso del termine "metafora" come equivalente del cinese *bi* 比 (analogia, comparazione), normalmente utilizzato per denominarla, che andrebbe invece considerato più simile alla semplice "immagine". Se da una parte è innegabile che, quando presa nella sua accezione più ampia di figura del linguaggio nella quale parliamo di una cosa in termini che ne suggeriscono o ne visualizzano un'altra, o come trasferimento di significato dal senso proprio ad un altro legato al primo da un qualsiasi rapporto di similitudine, la distinzione fra immagine e metafora tende a perdere di significato, come sostenuto da Bokenkamp (1989: 213), è altrettanto vero che la metafora viene culturalmente percepita in modo diverso in Occidente e in Cina. In Occidente viene generalmente preso Aristotele come punto di partenza per una riflessione sulla metafora. Sia nella *Poetica* (capp. XXI-XXV) che nella *Retorica* (Libro III), la metafora viene intesa essenzialmente come *sostituzione* o *trasferimento* (μεταφορά). Questo procedimento ha un carattere essenzialmente decorativo, di artificio letterario o retorico volto a spiegare, descrivere in maniera più efficace, dare un giudizio di valore, ottenere effetti comici o emotivi e via dicendo. Inoltre, coinvolge due categorie separate di cose o due separati domini di esperienza. Dal momento che riguarda la somiglianza fra cose eterogenee o la similarità fra cose dissimili, la metafora mantiene sempre un fondo di paradosso e una tensione interna (Yeh 1987: 239), poiché senza identità non ci può essere similitudine, né somiglianza senza differenza e la sintesi si basa sull'antitesi e la riconciliazione sull'opposizione. In Cina, al contrario, a partire dai testi più antichi che menzionano e glossano il carattere *bi* - *Memorie sui riti* (*Liji* 禮記), *Classico della poesia* (*Shijing* 詩經) e *Classico dei mutamenti* (*Yijing* 易經) - lo intendono sempre in un contesto di affinità e complementarità; laddove l'etimologia della parola *metafora* indica trasferimento, *bi* suggerisce affinità o intimità se non direttamente uguaglianza (nel senso di "appaiamento", Yeh 1987: 246). Per capire la metafora in cinese bisogna partire dalla nozione che tutte le cose (compresi gli esseri umani) sono partecipi dello stesso principio universale (*dao* 道) e condividono la stessa realtà ontologica in continua trasformazione sotto l'azione dei due principi opposti e complementari *yin* 陰 e *yang* 陽. Fare una metafora significa dunque presentare una coppia di immagini paradigmatiche della corrispondenza ontologica, o "risonanza", fra le cose. Mentre in Occidente la metafora crea nuova conoscenza attraverso il genio creativo del poeta, in Cina ripropone e svela le connessioni fra le cose: la metafora (occidentale) enfatizza creatività e invenzione mentre *bi* arricchisce la conoscenza di quanto già noto con nuove esemplificazioni:

Chinese poetic imagery does not allude to a realm that is fundamentally [other than] the concrete world or establish correspondences de novo between the sensible and the suprasensible. These correlations already existed, to be discovered by the poet, not manufactured. (Yu 1987:199)

The Western emphasis on tension, disparity, and incompatibility is inseparable from the cognitive function of metaphor and poetry and, ultimately, can be related to a dualistic, transcendental way of thinking. In contrast, the Chinese affirmation of ontological affinity and compatibility of things and categories is predicated on the immanent, organic world view of Chinese culture. (Yeh 1987: 25225)

Queste considerazioni hanno come prima conseguenza che, se esiste una differenza culturale nel concepire le metafore, anche le emozioni ad esse associate dovrebbero essere messe in dubbio nella loro presunta universalità, e andrebbero pertanto affrontate in un'ottica prevalentemente culturale.

3. Emozioni

Come per la metafora, anche le emozioni vantano una letteratura molto corposa⁴. Molti studiosi in Occidente⁵ hanno tentato di individuare le emozioni primarie, arrivando da un minimo di due (dolore e piacere, Mowrer 1960) a un massimo di undici (rabbia, avversione, coraggio, sconforto, desiderio, disperazione, paura, odio, speranza, amore, tristezza, Arnold, 1960). A partire dalle emozioni primarie, più o meno comuni a tutti gli esseri umani, il quadro si allarga alle emozioni complesse, frutto dell'interazione di due o più emozioni primarie e determinato in parte anche dal contesto sociale e culturale di riferimento. A partire dal celebre modello multidimensionale di Plutchik (1980), le emozioni vengono abbinare fra loro e organizzate in base alla loro affinità e a seconda della loro intensità. Per quanto riguarda la Cina, bisogna dire che pochi sono i riferimenti alle emozioni nei testi classici, e, laddove presenti, sono menzionate non per le implicazioni psicologiche, cognitive o culturali ma piuttosto in relazione a istanze morali e politiche legate al buon governo. Così, troviamo sei emozioni primarie (amore, odio, piacere, rabbia, dolore e gioia) nel *Commentario di Zuo* (*Zuozhuan* 左傳), sette nelle *Memorie sui riti* (gioia, rabbia, tristezza, paura, amore, odio e desiderio) e cinque (rabbia, felicità, preoccupazione-ansia, tristezza e paura) nel *Canone interno dell'Imperatore Giallo* (*Huangdi neijing* 黃帝內經).

Anche la natura e la qualità delle risorse a nostra disposizione per esprimere le emozioni è stata oggetto di studio. Sebbene la maggior parte dei lavori sul lessico emotivo cinese abbia di fatto adottato i modelli descrittivi e la terminologia inglese, alcuni hanno tentato di descrivere e catalogare il lessico rimanendo all'interno della

⁴ Fra i più rilevanti ai fini di questo lavoro sono da menzionare Plutchick (1980), Ortony *et al.* (1988), Kövecses (1990), Ekman (1992), D'Urso e Trentin (1998), Wierzbicka (1999), Harkins e Wierzbicka (2001), Yu (2002; 2009), Oatley (2004) e Lee (2019).

⁵ Fra cui Mowrer (1960), Arnold (1960), Turner (1996), John (1988), Ekman (1992), Plutchick (1980; 1994).

lingua cinese⁶. Si arriva così al recente lavoro di Lee (2019), la quale, sulla base dei risultati degli studi di Plutchick (1980) Turner (2000) e Xu e Tao (2003), da lei ulteriormente rielaborati, propone una classificazione, adottata dal presente lavoro, in cinque emozioni primarie (felicità, *xi* 喜; tristezza, *ai* 哀; rabbia, *nu* 怒; paura, *kong* 恐; sorpresa, *jing* 驚), che, ulteriormente suddivise per intensità e combinazione di due o tre emozioni primarie, arriva a distinguere duecentouno parole relative alle emozioni.

Ai fini di questo lavoro, oltre alla suddivisione sopra menzionata, verrà presa in considerazione la tripartizione fornita da Pavlenko (2008: 147–148) in: parole direttamente riferite a un particolare stato o processo emotivo (*emotion words*); parole che suscitano e svelano le emozioni da parte degli interlocutori (*emotion-laden words*); parole che descrivono gli atteggiamenti associati con una particolare emozione senza tuttavia nominarla (*emotion-related words*). Come vedremo, nei *Canti di Mezzanotte* è quest'ultima categoria quella maggiormente rappresentata.

4. I *Canti di Mezzanotte*

Come già accennato, i *Canti di Mezzanotte* sono un ciclo di quarantadue componimenti anonimi destinati al canto in forma di quartine pentasillabiche appartenenti al genere *yuefu* 樂府⁷. Il periodo di composizione è collocabile fra il 317, anno dello spostamento della capitale Jin 晉 al Sud (Dong Jin 東晉, 317–420), e il 488, anno cui è generalmente ricondotto il *Trattato sulla Musica* (*Yuezhi* 樂志) di Shen Yue 沈約 (441–513), che costituisce i capitoli XIX–XXII del *Libro dei Song* (*Songshu* 宋書). Per quanto riguarda l'attribuzione, dobbiamo sempre a Shen Yue l'affermazione, ripresa e tramandata in tutte le edizioni dei *Canti*, nei trattati e nelle opere storiografiche fino all'era moderna, che “vi era una donna di nome Mezzanotte (Ziye) che compose queste canzoni”. Pertanto, anonimi. La prima versione tramandata dei *Canti*, invece, è di epoca Song - dunque secoli dopo la composizione e diffusione dei canti - e la dobbiamo a Guo Maoqian 郭茂倩 (1041–1099), nella sua enciclopedia *Antologia di yuefu* (*Yuefu shiji* 樂府詩集), nella quale raccoglie canti e ballate, anonime o attribuite a specifici poeti, per un periodo che va dal III secolo a.C. alla metà del X secolo. Più che un'opera unitaria, i *Canti di Mezzanotte* vanno considerati come insieme di melodie composte per lo più dalle cantanti stesse, divenute poi un repertorio a disposizione di cantanti e cortigiane. La donna, pertanto, è la protagonista assoluta, in un vortice di temi e sentimenti espressi con umorismo e sagacia, seduzione e sboccatezza, seduzione e dispetto.

Da una prima rassegna del ciclo originario degli *Ziyege*, si può osservare una massiccia presenza di espressioni metaforiche, rintracciabili in ventisette dei quarantadue testi, pari a oltre il 64%, numero che si fa anche più rilevante se consideriamo che, nella maggior parte dei casi, sono presenti in un canto più

⁶ Fra gli altri, Russel e Yik (1996), Chang *et al.* (2000), Liu (2002), Xu e Tao (2003), Liu e Hong (2008), ai quali si affianca il lavoro di Santangelo (2003) sull'espressione delle emozioni nei testi letterari di epoca Ming e Qing.

⁷ Inizialmente il termine indicava l'Ufficio della Musica istituito in epoca Han 漢 (206 a.C.–220 d.C.) dall'imperatore Wu 武 (r. 141–87 a.C.) con il compito di raccogliere i canti popolari da tutto l'impero. Secoli dopo passò a indicare i canti poetici popolari o in stile popolare. Per una disamina del termine e un'ottima guida alla poesia medievale si veda Owen (2006).

metafore combinate. Un posto di rilievo occupano, insieme a quelle legate al mondo della sericoltura, della tessitura e dell'artigianato, quelle derivate dal mondo vegetale. Quanto alle tipologie di metafore, è possibile distinguerne tre: quelle che abbiamo chiamato "lessicalizzate", quelle propriamente dette (sia stereotipate che creative)⁸, alle quali si aggiungono i giochi di parole o *calembours* (*shuangguanyu* 雙關語), che, seppure ancora relativamente poco studiati, ritengo possano essere considerati a tutti gli effetti delle metafore e costituiscono un elemento caratterizzante dei *Canti*, forse, uno dei maggiori punti di rottura fra la poesia colta e quella cosiddetta popolare. Nel suo pionieristico e tuttora autorevole studio sulle poesie e canti popolari cinesi medievali, Wang Yunxi (1957) individua tre tipologie di *shuangguanyu*, tutte presenti nei *Canti*: quelli costruiti sulla sola omofonia (*tongyin yizi* 同音異字), quelli costruiti sulla omofonia e sulla polisemia (*tongyin tongzi* 同音同字) e quelli misti (*hunhe shuangguanyu* 混合雙關語)⁹. È probabile che, considerando l'evoluzione della fonetica nel corso dei secoli e le particolarità della pronuncia meridionale, i giochi di parole fossero anche più di quelli riscontrati fino ad oggi.

I primi quattro canti qui di seguito analizzati presentano metafore sul loto. Dei numerosi sinonimi esistenti in cinese per denotare il fiore di loto asiatico (*Nelumbo nucifera*), quali *he* 荷, *lian* 蓮, *furong* 芙蓉 (termine che oggi si riferisce principalmente all'ibisco), *handan* 菡萏 e *fuqu* 芙蕖, si incontrano nei *Canti* i termini *lian* e *furong*, ai quali si aggiunge *ou* 藕 che si riferisce non al fiore ma alla radice commestibile del loto. Tutti e tre i vocaboli vengono usati sia come metafore propriamente dette che come giochi di parole. Questo fatto è rilevante, perché, come vedremo, il gioco di parole tende a modificare le implicazioni della semplice metafora, creando nuovi significati. Vale a dire che attraverso il *calembour* si può trasformare una metafora di tipo convenzionale in una metafora creativa, o meglio ancora, se lasciamo da parte l'ottica tendenzialmente scissa del lettore/traduttore non madrelingua che deve necessariamente scegliere una delle implicazioni a discapito dell'altra - o, laddove possibile e a seconda del gusto, del metodo e della perizia, cercare di mediare nel mantenerle attive entrambe - e ci concentriamo sull'effetto che il testo può avere nel lettore o nell'ascoltatore madrelingua, si può sperimentare l'effetto concomitante di due o più metafore di diversa natura. Questo significa potenziare e amplificare i domini di partenza e di arrivo delle metafore e

⁸ Distinguere con esattezza, quando si parla di testi composti in epoche così lontane, fra metafore di uso comune e quelle realmente nuove si rivela un compito pressoché impossibile, anche ammesso di riuscire a ricostruire i precedenti per ognuna delle metafore. Anche senza contare che eventuali metafore creative potrebbero essere già state usate in testi andati perduti, rimane il fatto che non potremo mai sapere quali, fra quelle stereotipate, lo fossero veramente in epoca antica, considerando fattori come la natura popolare, vernacolare ed essenzialmente anonima - pertanto molto "volatile" - di testi come i *Canti di Mezzanotte*, nonché la loro definita collocazione geografica, il Sud della Cina. Tale distinzione risulta in ogni caso poco rilevante ai fini di questo lavoro. Per lo stesso motivo verranno esclusi dall'analisi i casi di metafore lessicalizzate, salvo segnalare l'eventuale presenza negli esempi riportati.

⁹ Qui di seguito alcuni esempi tratti dai *Canti di Mezzanotte*. Per l'omofonia, *si* 絲 "seta" e *si* 思 "nostalgia"; *bei* 碑 "stele" e *bei* 悲 "tristezza"; *shu* 梳 "pettine" e *shu* 疏 "rado, distante". Per la polisemia, *guan* 關 che sta sia per "chiudere" (*guanbi* 關閉) che per "avere a cuore" (*guanxin* 關心); *pi* 匹, che sta per "tessuto" (*bupi* 布匹) e per "compagno, amante" (*pi'ou* 匹偶); oppure *bo* 薄 che sta per "sottile" ma anche per "sentimenti incostanti" (*boqing* 薄情) o "amante infedele, farfallone" (*bozi* 薄子). L'ultimo gruppo, quello misto, combina un carattere con un suo omofono e un altro per polisemia, come nel caso di *lianzi* 蓮子 "fiore o semi di loto" e *lianzi* 憐子 "l'uomo che amo"; oppure *sizi* 絲子 "fili di seta" e *sizi* 思子 "ho nostalgia di te".

l'ambito delle emozioni ad esse legate. Una prima conseguenza è, ad esempio, che il loto, convenzionalmente associato alla bellezza e alla purezza femminile, o, altrove, a quella del Buddha, nel *calembour* prende le fattezze del partner maschile, sul quale vengono riversati sentimenti che variano dall'amore al risentimento, dalla gioia al rimpianto.

子夜歌, 第四十 *Canti di Mezzanotte, n. 40*¹⁰

寢食不相忘
同坐復俱起
玉藕金芙蓉
無稱我蓮子

*Dormiamo, mangiamo e sempre l'un l'altra pensiamo
sediamo insieme e insieme ci alziamo
Un loto di giada, un ibisco d'oro
potran mai competere con questo mio fiore?*

Nel canto n. 40, celebrazione dell'amore e della dedizione, sono presenti tutte e tre le parole relative al loto. L'armonia dei due amanti passa, nel I distico, per la condivisione di ogni gesto quotidiano; nel II distico interviene la metafora del loto a ribadire che nessun manufatto, per quanto prezioso (di giada o d'oro), può essere paragonato alla bellezza di un fiore fresco. Attraverso l'opposizione fiore artificiale/fiore fresco, si confrontano un compagno affascinante ma freddo e un partner genuinamente innamorato, quello con cui condividere i gesti quotidiani del I distico. A ribadire ciò intervengono i giochi di parole, i primi costruiti sulla sola omofonia, il terzo di tipo misto: *ou* 藕 “[rizoma di] loto” sta per *ou* 偶 “compagno, amante”; *furong* 芙蓉 “ibisco, loto” per *furong* 夫容 “il viso di lui”; *wu lianzi* 吾蓮子 “il mio [fiore di] loto” per *wu lian zi* 吾憐子 “l'uomo che amo”. Oltre alla ovvia metafora che collega metalli preziosi (giada e oro) a qualcosa di fine ed elegante, altro dato da tenere in considerazione è che il composto *yu'ou* 玉藕 “[rizoma di] loto di giada” allude all'incarnato chiaro e delicato delle donne e qui, per lo stesso slittamento di genere osservato per il loto, abbinabile al viso maschile. Dunque, per chi ascoltava il canto – e purtroppo non per chi oggi lo traduce – l'ultimo distico nasconde un nuovo testo che suona così: “*bellimbusti fini e galanti* (oppure: *un fine incarnato e un viso galante*) *potran mai competere con l'uomo che amo?*”

Come accennato, il sentimento che domina questo componimento è l'amore armonioso, costruito nell'empatia e attenzione all'altro. Pur non essendoci caratteri esplicitamente emotivi, assume un certo rilievo l'espressione *bu xiang wang* 不相忘, letteralmente “non mutuamente dimenticare” che, evidentemente, denota l'amore come cura reciproca, così come gli avverbi *tong* 同 e *ju* 俱, “insieme”, che colorano di sentimento gesti altrimenti “freddi” come l'alzarsi e il sedersi. Metafore molto simili, ma in tutt'altra atmosfera, sono riscontrabili nel testo che segue.

子夜歌, 第三十八 *Canti di Mezzanotte, n. 38*

遣信歡不來
自往復不出
金銅作芙蓉
蓮子何能實

*Ti ho scritto e non sei mai tornato
né io più uscita da quando non ci sei
un loto di bronzo dorato
potrà mai sbocciare?*

¹⁰ Tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive.

Le metafore legate all'agricoltura e alla sericoltura sono pervasive in tutta la poesia cinese, a partire dal *Classico della poesia*. Meno frequenti in termini generali ma ben rappresentate nel ciclo dei *Canti di Mezzanotte* sono invece quelle legate all'oreficeria', segno della rilevanza della lavorazione dei metalli e pietre preziose nel sud della Cina in epoca medievale. Nei *Canti* l'oggetto prezioso viene preso per alludere a un amante bello ma senz'anima, frivolo, distante o restio a impegnarsi seriamente nella relazione, così come un loto di bronzo dorato, per quanto prezioso, rimarrà sempre un manufatto, qui nel senso di artificiale. Come nella poesia precedente, anche qui il loto è presente sia come *furong* che *lian*, con gli stessi *calembours* e comparabile sottotesto. Però le emozioni qui in gioco sono la solitudine, il senso di abbandono, di distanza mista a rancore. Quest'ultimo sentimento è presente nel I distico come recriminazione per la mancata risposta ai messaggi e per aver l'abbandono causato una sorta di confinamento, tanto fisico quanto presumibilmente anche emotivo¹¹. Rancore e disillusione pervadono anche il II distico, nella domanda retorica che svela la consapevolezza di un amore oramai finito. I giochi di parole con *furong* e *lian* non fanno che amplificare e rendere più esplicito il tono generale del canto: "Il tuo viso come un loto di bronzo dorato//ma porterà a qualcosa il mio amore per te?". Se si eccettua il gioco di parole *lian* 蓮 e *lian* 憐, non è presente nel testo alcun carattere esplicitamente legato alle emozioni; *huan* 歡 è usato in questo caso come pronome personale per riferirsi all'amato, simile all'espressione italiana "gioia mia".

子夜歌, 第三十五 *Canti di Mezzanotte, n. 35*

我念歡的的	<i>Ti amo con tutta me stessa</i>
子行由豫情	<i>mentre tu sempre tentenni</i>
霧露隱芙蓉	<i>rugiada e nebbia velano i loti</i>
見蓮不分明	<i>li guardo ma non scorgo più i fiori</i>

In questo terzo esempio vengono ripresi il tema dell'amore/dedizione pervasivo del canto n. 40 e quello della recriminazione/rancore del n. 38. Ancora una volta, questo tipo di reazione emotiva scaturisce quando si avverte una disparità di investimento affettivo nella relazione, soprattutto quando l'amore viene ripagato con l'indifferenza, che non è un'emozione in sé ma qualcosa in grado di *annientare* un affetto o, come in questo caso, con l'esitazione, anch'essa in grado di frustrare lo slancio del sentimento amoroso o di offuscarne la luminosità. Da una parte la dedizione totale è segnalata dal composto *didi* 的的, che, oltre a "palese, certo", viene usato in poesia anche col significato di "intenso, profondo" (*shenqie* 深切) e ci illustra in certo modo il grado raggiunto dal verbo *nian* 念, ricco di significati legati a vario titolo alle emozioni: "avere nostalgia, amare, avere a cuore, essere preoccupati per qualcuno, ecc."; dall'altra, l'esitazione e irresolutezza vengono espresse da *youyu* 由豫 (assimilabile all'omofono *youyu* 猶豫), che denota il modo di fare e i sentimenti (*qing* 情) dell'amato.

¹¹ Da notare che l'avverbio *zi* 自 viene anche talora interpretato, oltre che "da quando", come "di persona"; in questo caso il secondo verso sarebbe "sono venuta di persona [a trovarti] ma non sei neppure uscito", del tutto coerente col tono di rimprovero.

Sul versante delle metafore, ancora il loto nella combinazione *furong* *lian* (con i *calembours* già indicati), al quale si aggiungono nebbia e rugiada come metafore “coprenti” per ciò che vela un amore sincero: esitazioni, tradimenti, doppi fini. Le esitazioni del II verso hanno come risultato di “offuscare, nascondere” (*yin* 隱) un fiore al punto che non se ne distinguono più le fattezze (*bu fenming* 不分明, che si riallaccia per contrasto al *didi* del I verso). A fugare ogni dubbio che sia l’atteggiamento di lui a determinare il deterioramento del rapporto intervengono i *calembours* per *furong* e *lian*, che trasformano il secondo distico in: “*un velo di nebbia e rugiada cela il tuo viso//non so più se mi ami oppure no*”.

子夜歌, 第十一 *Canti di Mezzanotte*, n. 11

高山種芙蓉
復經黃蘗塢
果得一蓮時
流離嬰辛苦

*Ho piantato loti su di un’alta collina
e sono tornata per un sentiero tra i sugheri
un’altra stagione di fiori a fluttuare
fra dolore e amarezza abbandonati*

Questo canto è fra i più oscuri dell’intero ciclo ma anche fra i più interessanti per quanto riguarda le metafore. Intanto, combina due metafore vegetali, quella del loto e quella del sughero. Forse proprio la ricchezza delle metafore, unita ai giochi di parole, complica notevolmente l’interpretazione e, di conseguenza, la traduzione della quartina. Il sughero (*Phellodendron amurense*, *huangbo* 黃蘗, più comune nelle grafie *huangbo* 黃蘗, *huangbo* 黃柏 o *huangboluo* 黃波羅), molto apprezzato per il legno e la cui scorza e frutto vengono usati nella medicina tradizionale cinese, ricorre due volte nel ciclo originario dei *Canti di Mezzanotte*. A differenza del loto, il sughero è molto poco rappresentato in poesia, il che fa pensare a una metafora creativa tipica di questo ciclo o a una metafora stereotipata circoscritta agli *yuefu* sviluppatasi nel Sud della Cina in epoca medievale, e poi divenuta desueta¹².

Il simbolismo vegetale viene qui utilizzato per contrasto: da una parte il loto (*furong* al primo verso e *lian* al terzo) simboleggia l’amore, la passione, l’armonia e il partner sentimentale, anche sotto l’azione dei rispettivi *calembours* “viso di lui” e “amare” (cui si aggiunge, al quarto tono, anche il carattere *lian* 戀 che denota un amore passionale); dall’altra il sughero è nella medicina tradizionale associato al sapore amaro (*ku* 苦), il quale è a sua volta metafora di sofferenza e tristezza.

Birrell (2008: 64) rileva un “problema semantico” nel primo verso laddove vi è l’indicazione che il loto viene piantato su di un’alta collina (*gaoshan* 高山). Il luogo è secondo lei incongruo giacché il naturale habitat dei loti è vicino a laghi o corsi d’acqua; sulla base di questa osservazione e del confronto con un testo molto simile attribuito a Cao Zhi 曹植 (192–232), opta pertanto per interpretare in “sotto un’alta collina”. È quantomeno curioso che nessun commentatore abbia notato questa incongruenza per un millennio e mezzo, il che spinge piuttosto a pensare che il testo voglia giocare proprio sul paradosso, come ulteriore metafora per un’impresa destinata a fallire, come ad esempio innamorarsi dell’uomo sbagliato, situazione che non può che arrecare dolore e amarezza (il ritorno per il sentiero di sugheri). La

¹² Ad esempio, il sughero non è presente in nessun testo del *Quan Tangshi* 全唐詩 (*Tutte le poesie Tang*), opera colossale pubblicata all’inizio del XVIII secolo che raccoglie poco meno di cinquantamila poesie di epoca Tang 唐 (618–907) attribuite a circa duemiladuecento autori.

doppia metafora crea anche un'interessante struttura della quartina. Oltre alla consueta disposizione in distici, è presente una risonanza a versi alterni: il loto (*furong*) alla fine del primo verso con il loto (*lian*) nel segmento finale del terzo; il sughero (*huangbo*) nella parte finale del secondo verso con l'amarezza (*xinku* 辛苦, letteralmente "piccante-amaro", che è anche l'unico composto esplicitamente legato alle emozioni) alla fine del quarto. Nel primo caso il legame di sinonimia rimane e si approfondisce nel *calembour* (il viso di lui e l'amore che un tempo suscitò e che forse, malgrado tutto, suscita ancora); nella seconda, il testo esplicita addirittura il legame semantico che lega il sughero al sapore amaro e questo al dolore. Implicazioni simboliche, metaforiche e giochi di parole combinati fanno sì che il "testo sommerso" si ricavi non da uno dei distici, come è solitamente il caso, ma dall'intera quartina, che così suona: *"Ho preteso di amarti//e ho ottenuto solo nuova amarezza//Il risultato, una stagione di passione//abbandonata nel dolore"*.

子夜歌, 第十

Canti di Mezzanotte, n. 10

自從別郎來
何日不咨嗟
黃蘗鬱成林
當奈苦心多

*Da quando sei andato via
quale giorno non ho sospirato?
Gli alberi del sughero diventano foresta
di amarezza, come sopportare tanto dolore?*

Questo canto è dedicato al tema della separazione. I due distici si susseguono nella relazione di tema esplicito e immagine metaforica, nella quale troviamo nuovamente il sughero, con le stesse implicazioni della precedente poesia, tanto che viene il sospetto che le due quartine potessero all'occorrenza essere cantate in successione, così come, del resto, poteva succedere con ognuno dei testi, fino a creare sequenze sempre nuove e più o meno lunghe, messe insieme per analogia, per contrasto o a seconda delle specifiche esigenze della realizzazione canora (pubblico, tipo di spettacolo, ecc.). Al terzo verso, interessante il carattere *yu* 鬱, che oltre a descrivere una vegetazione fitta e lussureggiante (la foresta dei sugheri) si abbina anche a una sensazione di oppressione e di sconforto (che diventa quindi denso come una foresta). Parallelamente, il composto *kuxin* 苦心 (letteralmente "cuore amaro"), oltre a descrivere il fusto (amaro) del sughero, diviene *calembour* fin troppo scontato per "cuore triste". Talmente scontato il gioco di parole e d'altro canto talmente numerosi i rimandi al linguaggio emotivo – incluso il composto *ziji* 咨嗟 al primo verso che ci indica un sospiro di dolore – da rendere poco coerente una traduzione più letterale della metafora (*Alberi di sughero divengono foresta//come farò con tanto dolore?*).

Prima di passare agli altri esempi di metafore tratte dal regno vegetale, è forse il caso di ricapitolare quanto osservato fin qui. Questa pausa di riflessione è necessaria per dividere idealmente gli esempi in due blocchi: le metafore che ricorrono più di una volta e quelle che ricorrono da sole. Il loto, con quattro occorrenze, è senz'altro la metafora vegetale più utilizzata nel ciclo originario degli *Ziyege*. Fatta eccezione per il canto n. 40, l'unico che rivela emozioni e stati d'animo positivi quali l'amore e la dedizione verso l'altro, il loto sembra essere legato al lato negativo dell'amore, alla sua perdita e al conseguente senso di solitudine e abbandono misto a rancore (n. 38); alla delusione per la disparità dell'investimento

affettivo con conseguente disillusione (n. 35); al senso di frustrazione e ancora disillusione e dolore (n. 11). Quest'ultima poesia fa da perno con la seconda metafora vegetale, quella del sughero, che debutta abbinato al dolore e all'amarezza per il fallimento di un investimento affettivo (n. 11) per poi proseguire nel dolore e amarezza come conseguenza dell'abbandono (n. 10). Si può osservare come, per un lato, una metafora convenzionalmente di segno positivo abbia mutato di segno in tre casi su quattro, probabilmente cambiando anche la sua natura da stereotipata a creativa; dall'altra, come una metafora presumibilmente creativa come quella del sughero abbia mantenuto, negli unici due casi a disposizione, caratteristiche omogenee, sia come metafora che come campo emotivo ad essa associato.

Le metafore che seguono, invece, ricorrono solo una volta, e si possono suddividere in due gruppi: metafore stereotipate (erba sotto la brina, albero dai rami intrecciati, lenticchia d'acqua, *wutong*, "pino e cipresso") più una metafora di origine colta divenuta col tempo di uso comune ("oro e orchidea").

子夜歌, 第十六 *Canti di Mezzanotte, n. 16*

年少當及時	<i>Approfitta della giovinezza</i>
蹉跎日就老	<i>un attimo perso e già si è vecchi</i>
若不信儂語	<i>se non credi alle mie parole</i>
但看霜下草	<i>guarda l'erba che si copre di brina</i>

Poesia incentrata sul *carpe diem* in modo così aperto che i primi due versi sembrano due motti proverbiali disposti in struttura parallela. La metafora dell'erba verde, fresca, giovane ma effimera, che ai primi freddi si ricoprirà di brina per poi svanire fatalmente è largamente usata in poesia, sia per spronare come in questo caso a cogliere l'attimo, sia per riflettere, con tutt'altro tono, sul tempo che passa impietoso e sulla giovinezza perduta. L'immagine della brina è anche comunemente usata per descrivere i capelli che, invecchiando, diventano grigi. La disposizione dei caratteri nel primo distico forma un perfetto chiasmo: la giovinezza e la vecchiaia (*nianshao* 年少 e *lao* 老, peraltro in rima) si incrociano simmetricamente con altri due concetti opposti, cogliere e mancare il momento propizio (*jishi* 及時 e *cuotuo* 蹉跎). Il composto *cuotuo* è un classico esempio di metafora lessicalizzata giacché il significato originario di "fare un passo falso, traballare, inciampare" va automaticamente a indicare il lasciarsi sfuggire un'occasione, il non riuscire ad incontrarsi o anche subire uno scacco.

子夜歌, 第十九 *Canti di Mezzanotte, n. 19*

歡愁儂亦慘	<i>Se sei triste mi rattristo</i>
郎笑我便喜	<i>se sorridi ne gioisco</i>
不見連理樹	<i>Non conosci gli alberi degli amanti?</i>
異根同條起	<i>Da distinte radici si abbracciano i rami</i>

Questo canto è fra i più "pop" dell'intero ciclo per via dei colloquialismi, dell'espressione diretta e per la struttura perfettamente simmetrica del I distico tipica delle canzonette e filastrocche (da distinguere dal parallelismo della poesia colta). C'è inoltre una massiccia presenza di termini collegati con le emozioni (*chou*

愁 “triste” e *can* 慘 “afflitto” al primo verso, *xiao* 笑 “ridere” e *xi* 喜 “gioire” al secondo). Con grande acutezza, Birrell (2008: 69) collega questa estrema simmetria e armonia al contenuto della canzone, che punta infatti sulla totale empatia delle emozioni fra due innamorati, tema poi sviluppato nel secondo distico attraverso la metafora dell’albero dai rami intrecciati (*lianlishu* 連理樹). L’assetto formale farebbe quindi da cassa di risonanza a quello psicologico ed emotivo. L’albero dai rami intrecciati è un’immagine molto usata sia in poesia che in prosa per indicare una coppia unita da amore eterno, quindi una metafora di tipo stereotipato, associazione rispettata in questo caso dal tema della poesia. Da notare che, come per il loto, anche qui interviene il *calembour* sulla sillaba *lian* 連, omofona di *lian* 憐 “amare”: l’albero dai rami intrecciati diventa così l’albero “essenza dell’amore”.

子夜歌, 第二十七 *Canti di Mezzanotte, n. 27*

儂年不及時
其於作乖離
素不如浮萍
轉動春風移

*In vita mia non ho mai inseguito l’attimo
e in molti han desistito
un amore sincero non è una lenticchia d’acqua
mossa qua e là dal vento di primavera*

Altra quartina assai oscura, non tanto sul versante della metafora quanto per via della polisemia che lascia aperte varie interpretazioni, in special modo nel primo distico, a seconda di come si intendono i composti *jishi* 及時 e *guaili* 乖離. *Jishi* possiede un ampio spettro di significati, tutti legati al tempo ma con diverse sfumature: può indicare qualcosa che avviene “al momento opportuno o prima che sia troppo tardi”; può significare “cogliere l’attimo o l’occasione propizia”; infine, può alludere a due giovani giunti al “tempo lecito per sposarsi”. *Guaili* invece indica qualcosa che devia e si allontana, quindi può essere reso con “contraddire, separarsi” o anche indicare qualcosa di “stravagante, eccentrico” e finanche “malevolo, furbo”. Il primo distico, pertanto, risulta di difficile interpretazione, ovvero apre diverse strade interpretative¹³. Il terzo verso, come di frequente nelle quartine, introduce un nuovo tema, in questo caso il distico con la metafora. Qui, come un effetto domino, è il senso che si dà al primo carattere *su* 素 a determinare quello di ciò che segue. Tra i numerosi significati, quelli plausibili nel contesto sono: avverbio “[da] sempre, come sempre”, “solamente”; sostantivo, “seta” (quindi, “*la seta non può compararsi a una lenticchia d’acqua...*”) oppure “desiderio, intenzione”; infine, e questa sembra essere un’opzione interessante, il carattere allude a un legame di vecchia data e può

¹³ Tanto per dare un’idea di quanto un testo poetico, anche – o soprattutto – quello cosiddetto “popolare” possa essere complesso, propongo qui di seguito alcune questioni interpretative relative al I distico. Primo verso: la protagonista non ha mai avuto l’occasione giusta e quindi è sempre stata sfortunata in amore? Non ha mai approfittato dei facili incontri perché aspettava l’amore vero? Ha raggiunto un’età in cui non è più facile trovare un marito o un amore sincero? Secondo verso: è il suo compagno attuale che l’ha sedotta e abbandonata o sono considerazioni più generali sui legami avuti finora?

Tante interpretazioni, tante traduzioni. Qui di seguito anche tre traduzioni in inglese del canto:

- 1) Birrell (2008: 72): “*I’ve reached the age when time’s running out.//Add to that, it’s rotten how he’s behaved.//As usual, I’m better than duckweed.//Spun round by the spring wind and displaced*”.
- 2) Laursen (1979: 59): “*I’ve always been unlucky.//So it is, you turn and leave.//Silk can’t compare to drifting duckweed.//That whirls along, impelled by the spring breeze*”.
- 3) Mayhew e McNaughton (1972: 90): “*I’m too young to play these games—//False start, subterfuge, lies.//But you are like unanchored duckweed.//Changing every shift of spring wind*”.

inoltre essere usato per l'omofono *su* 愴, che significa “sentimento sincero, privo di doppi fini”, e ben si adatta per contrasto al *guaili* che lo precede alla fine del secondo verso. La lenticchia d'acqua (*Lemna minor*, *fuping* 浮萍) come segno di fragilità o incostanza è abbondantemente testimoniata in poesia. L'incostanza è sottolineata dai verbi *zhuandong* 轉動 “muoversi, girare” e *yi* 移 “spostare, cambiare [luogo]” dell'ultimo verso. Troviamo, in chiusura, un'altra metafora, talmente stereotipata da suonare lessicalizzata: il vento di primavera, che allude alla passione amorosa e al desiderio sessuale. Quanto alle emozioni, quale che sia l'interpretazione del I distico, pervadono questa quartina lo sconforto per il fallimento amoroso di un'intera vita e il senso di solitudine misto a un lieve senso di sdegno nei confronti di chi antepone la frivolezza a un amore sincero.

子夜歌, 第三十七 *Canti di Mezzanotte, n. 37*

憐歡好情懷
移居作鄉里
桐樹生門前
出入見梧子

*Gioia mia, mi ami tanto
da essere venuto a vivere nel mio villaggio!
Sarai per me come il wutong davanti alla porta
che rimiro quand'entro e quand'esco*

L'amore si colora di entusiasmo alla notizia che l'amante andrà a vivere nel vicinato. La quartina sembra un messaggio d'amore fatto pervenire furtivamente. Che la relazione rimanga ancora clandestina è sottolineato dal gioco di parole, esplicitato in traduzione, fra i “semi di firmiana” (*wuzi* 梧子) e “il mio uomo” (*wuzi* 吾子) al IV verso, e dall'associazione di *tong* del composto *wutong* 梧桐, “albero della firmiana”, con *tong* 同, “uniti, insieme” al III verso. Come per la n. 10, la poesia raggiunge il suo pieno significato solo nel gioco di parole, giacché non si capirebbe il nesso fra il I distico e il II, che nella traduzione letterale sarebbe “*Un wutong nasce davanti alla porta// vedo i suoi frutti quand'entro e quand'esco*”. Escludendo *lianhuan* 憐歡, che è un modo affettuoso di rivolgersi all'amante (“gioia d'amore”) e dunque assimilabile, pur con una forte carica sentimentale, ad un pronome personale, l'altro termine riconducibile alla sfera emotiva è, al primo verso, la sequenza *hao qinghuai* 好情懷, letteralmente “quanto sentimento!”.

子夜歌, 第二十九 *Canti di Mezzanotte, n. 29*

歡從何處來
端然有憂色
三喚不一應
有何比松柏

*Amore mio, da dove torni
pensoso, cupo, distante?
Tre volte ti ho chiamato, non una risposta
è questo il tuo “come pino e cipresso”?*

Percepire una distanza spesso porta a sospettare il tradimento. La quartina sembra affrontare questo percorso. Interessante la struttura della composizione, con domande - retoriche, nel senso che non sembrano richiedere una reale risposta - al primo e ultimo verso che racchiudono la parte realmente narrativa del secondo e terzo verso, legati peraltro da una certa affinità acustica. La preoccupazione al notare un cambiamento nell'umore dell'amato al suo rientro cede presto il passo al risentimento che si manifesta nel rimprovero: la sua distrazione, assenza, lo *stare altrove* viene presto interpretato come infedeltà, o quantomeno frivolezza. Il

composto *duanran* 端然 può essere variamente inteso: in senso avverbiale, “improvvisamente, inaspettatamente”, oppure può descrivere un aspetto grave e ieratico, nel qual caso sarebbe un termine descrittivo di uno stato d’animo, laddove *you* 憂 è un termine emotivo collegato alla preoccupazione, all’ansia ma anche all’afflizione a allo sconforto. Pino e cipresso (*songbai* 松柏), metafora di uso relativamente comune in poesia, simboleggiano, oltre che longevità, anche fedeltà.

子夜歌, 第六

Canti di Mezzanotte, n. 6

見娘喜容媚
願得結金蘭
空織無經緯
求匹理自難

*“Quando t’ho vista m’hai stregata
voglio unirmi a te come l’oro e con l’orchidea”
Ma a vuoto si tesse senza trama né ordito
e arduo ancora più arduo intrecciarvi ricami*

Anche in questo caso il testo lascia aperte diverse possibilità su chi sia l’effettivo attore. Il carattere *niang* 娘, “donna, fanciulla, madre”, è generalmente usato come pronomi personale femminile, così come *lang* 郎, “ragazzo, signore, padre”, al maschile. Fra le diverse interpretazioni possibili, una potrebbe essere che il primo distico riporti *verbatim* le parole dette dall’uomo presumibilmente all’inizio della relazione e nel pieno del fervore del sentimento. Un’altra possibilità, sposata ad esempio da Laursen (1979: 81) e Birrell (2008: 60) è di intendere l’intera quartina come un’amara constatazione da parte del giovane amante su un legame che, nonostante le aspettative iniziali, non si è realizzato. Tuttavia, pensando al ciclo dei *Canti* nel suo insieme e alla sua effettiva realizzazione canora, ritengo più coerente intendere il primo distico come parole pronunciate da lui ma riportate dalla donna, la quale aggiunge poi il disilluso bilancio di un amore rivelatosi fragile, con una sfumatura ironica a potenziare l’effetto drammatico della chiusura. Per l’espressione “oro e orchidea” (*jinlan* 金蘭) al secondo verso, si trova un riferimento nel *Grande Commentario* (*Dazhuan* 大傳, o *Testo annesso, Xici* 繫辭) del *Classico dei Mutamenti*: “...quando due persone condividono il cuore, non vi è metallo (“oro”) che resista; le parole di due cuori condivisi profumano quanto l’orchidea...” (*er ren tong xin, qi li duan li; tong xin zhi yan, qi chou ru lan* 二人同心, 其利斷金; 同心之言, 其臭如蘭). Da lì l’espressione va ad indicare la fratellanza di sangue, l’affinità elettiva ed evidentemente anche un amore profondo. Questa nozione risulta fondamentale per la decodificazione del testo, che altrimenti rimarrebbe assai oscuro - perché si vorrebbero intrecciare l’oro con l’orchidea? Il riferimento, tuttavia, è talmente colto per il tipo di testo che si deve pensare che la quartina sia in realtà stata composta da mano letterata, come è ad esempio il caso delle due ultime poesie dei *Canti*, tradizionalmente attribuiti all’imperatore Wu dei Liang (r. 502–549)¹⁴;

¹⁴ A lui vengono difatti attribuiti i due *yuefu* nei *Nuovi canti dalla Terrazza di Giada* (*Yutai xinyong* 玉台新詠), antologia poetica compilata intorno all’anno 545 dal poeta di corte Xu Ling 徐陵 (507–583) su commissione di Xiao Gang 蕭綱, principe ereditario figlio dell’imperatore Wu, poi imperatore Jianwen 簡文 dal 550 al 551. In epoca moderna alcuni studiosi, fra i quali Birrell (2008: 54) hanno espresso dubbi a riguardo. In ogni caso i due testi si distaccano notevolmente dallo stile popolare dei *Canti*, e sono da ritenersi senz’altro opera di letterati.

oppure che all'epoca di composizione degli *Ziyege* il riferimento fosse già di uso comune. Il verbo *jie* 結, a sua volta, ha la doppia valenza di "intessere, intrecciare" e, come metafora lessicalizzata, quella di "legarsi, sposarsi". Nel testo è presente una seconda metafora, questa volta ricavata dalla tessitura, quella della trama e dell'ordito (*jingwei* 經緯), gesto di vita domestica condivisa e simbolo della coppia che costruisce a poco a poco, come su di un telaio, il proprio amore. Altro *calembour* costruito sia sull'omofonia che sulla polisemia e frequentemente usato negli *yuefu* del Sud è, al quarto verso, *pi* 匹 "rotolo [di tessuto, di seta]" (*bupi* 布匹) che sta anche per "compagno, partner [sessuale]" (*pi'ou* 匹偶, *peipi* 配匹). Infine, nello stesso verso, il verbo *li* 理 ha il doppio senso di "sistemare [i fili per la tessitura o il ricamo]" e di "capire". Sotto l'azione concomitante di metafore e giochi di parole, la quartina così potrebbe suonare: "Quando t'ho vista m'hai stregata//voglio unirmi a te come due anime gemelle//Ma senza ragione ci siamo uniti//e difficile ora trovarne una per stare insieme".

N.	Metafore vegetali	Giochi di parole	Emozioni
6	<i>jinlan</i> 金蘭	匹>布匹/匹偶 理>辦理/理解	delusione, amarezza
10	<i>huangbo</i> 黃蘗	黃蘗>苦 鬱>茂盛/憂鬱	amarezza, rimpianto, dolore
11	<i>furong</i> 芙蓉 <i>huangbo</i> 黃蘗 <i>lian</i> 蓮	黃蘗>苦 蓮子>憐子	amarezza, rimpianto, dolore
16	[shuangxia]cao [霜 下]草		apprensione
19	<i>lianlishu</i> 連理樹	連>憐	gioia, contentezza
27	<i>fuping</i> 浮萍		scoramento, rimpianto
29	<i>songbai</i> 松柏		sospetto, sconforto, amarezza
35	<i>wulu</i> 霧露 <i>furong</i> 芙蓉 <i>lian</i> 蓮	芙蓉>夫容 蓮子>憐子	delusione, sospetto, amarezza
37	<i>wutong</i> 梧桐	梧子>吾子 [桐>同]	gioia, entusiasmo, gratitudine
38	<i>furong</i> 芙蓉 <i>lian</i> 蓮	芙蓉>夫容 蓮子>憐子	delusione, amarezza
40	<i>furong</i> 芙蓉 <i>lian</i> 蓮 <i>ou</i> 藕	芙蓉>夫容 蓮子>憐子 藕>偶	gioia, serenità, riconoscenza

Tab. 1. Metafore vegetali, giochi di parole ed emozioni.

Al termine di questo percorso fra metafore vegetali, giochi di parole ed emozioni, e prima di trarre alcune prime e parziali conclusioni, vengono proposte due tabelle che riassumono i dati ricavati dall'analisi di undici dei *Canti di Mezzanotte*. Nella prima vengono visualizzate le metafore, gli eventuali *calembours* e le emozioni associate ai testi presi in esame, numerati secondo l'ordine con cui appaiono nella *Antologia di yuefu* (§ 4). Come precedentemente accennato (§ 3), fra le diverse

tassonomie delle emozioni è stata adottata quella fornita da Lee (2019), integrata all'occorrenza con lavori precedenti. È questo il caso del "rimpianto" (*regret*), stato emotivo presente in molti degli *Ziyege*, che Lee (2019: 39) considera non come emozione a se stante ma come una delle componenti di una "first-order complex emotion" quale la depressione, diversamente da Turner (1996), Xu e Tao (2003), Chang *et al.* (2000). La seconda tabella riporta invece i casi in cui l'interazione fra metafora e giochi di parole produce nuovi significati - e dunque un "testo nascosto" alternativo ma parallelo a quello di partenza, - elemento caratteristico dei *Canti* nel loro insieme e ad oggi non ancora sufficientemente studiato.

N.	Testo	Traduzione	Testo nascosto
6	見娘喜容媚 願得結金蘭 空織無經緯 求匹理自難	<i>"Quando t'ho vista m'hai stregata, voglio unirmi a te come l'oro e con l'orchidea" Ma a vuoto si tesse senza trama né ordito, e arduo ancora più arduo intrecciarvi ricami.</i>	<i>"Quando t'ho vista m'hai stregata, voglio unirmi a te come due anime gemelle" Ma senza ragione ci siamo uniti, e difficile ora trovarne una per stare insieme.</i>
10	黃藥鬱成林 當奈苦心多	<i>Alberi di sughero divengono foresta, come farò con tanto dolore?</i>	<i>L'amarezza diventa foresta, come sopportare tanto dolore?</i>
11	高山種芙蓉 復經黃藥塢 果得一蓮時 流離嬰辛苦	<i>Ho piantato loti su di un'altra collina, e sono tornata per un sentiero tra i sugheri. Un'altra stagione di fiori a fluttuare, fra dolore e amarezza abbandonati.</i>	<i>Ho preteso di amarti, e ho ottenuto solo nuova amarezza. Il risultato, una stagione di passione, abbandonata nel dolore.</i>
35	霧露隱芙蓉 見蓮不分明	<i>Rugiada e nebbia velano i loti, li guardo ma non scorgo più i fiori.</i>	<i>Un velo di nebbia e rugiada cela il tuo viso, non so più se mi ami oppure no.</i>
37	桐樹生門前 出入見梧子	<i>Un wutong nasce davanti alla porta, ne vedo i frutti quand'entro e quand'esco.</i>	<i>Sarai per me come il wutong davanti alla porta, che rimiro quand'entro e quand'esco.</i>
38	金銅作芙蓉 蓮子何能實	<i>Un loto di bronzo dorato, potrà mai sbocciare?</i>	<i>Il tuo viso come un loto di bronzo dorato, porterà a qualcosa il mio amore per te?</i>
40	玉藕金芙蓉 無稱我蓮子	<i>Un loto di giada, un ibisco d'oro, potran mai competere con questo mio fiore?</i>	<i>Bellimbusti fini e galanti, potran mai competere con l'uomo che amo?</i>

Tab. 2. Testi sotto l'azione di metafore e giochi di parole.

5. Conclusioni

Non è semplice parlare di conclusioni quando qualcosa è piuttosto un inizio. In queste pagine si è tentato di esplorare il complesso contesto metaforico ed emotivo di un ciclo di poesie considerate popolari, anche se, in almeno due casi, popolari certamente non sono - sia per autore presunto che per contenuto -, per non parlare dei numerosi esempi in cui, da piccoli elementi e riferimenti testuali, si potrebbe presumere una mano letterata che scrive deliberatamente in stile popolaresco¹⁵. Per motivi di spazio l'indagine è stata volutamente circoscritta alle metafore derivate dal mondo vegetale presenti in undici dei quarantadue canti. Perciò questo non è che un primo tassello, inevitabilmente incompleto, di un quadro che dovrebbe poi sfociare in una ben più ricca banca dati da cui poter trarre conclusioni scientificamente solide. Il raggio d'azione, pertanto, dovrebbe a poco a poco allargarsi quantomeno ai rimanenti esemplari nei *Canti*, per poi andare a coprire le varianti degli *Ziyege*¹⁶. Infine, si potrebbe ulteriormente spaziare, in senso diacronico, al genere *yuefu* nel suo complesso, circa cinquecento esemplari (inclusi i *Canti di Mezzanotte*) secondo lo *Yuefu shiji* e poi passare eventualmente agli *yuefu* d'imitazione composti dai letterati.

Alcune osservazioni si possono tuttavia fare, pur nella limitatezza dei dati a disposizione. Che una metafora possa cambiare di valore, di segno, di associazioni con la sfera delle emozioni non può sorprendere, anzi sarebbe difficile concepire un rapporto univoco di metafora, significato e implicazioni, anche perché, per definizione, in qualsiasi momento ci si può imbattere, nelle opere letterarie come nel linguaggio quotidiano, in metafore totalmente inedite, alcune delle quali entrano poi a far parte del repertorio metaforico - ed emotivo - del linguaggio umano. Le quattro metafore sul loto sono emblematiche a questo riguardo, giacché le abbiamo viste abbinata, con diverse sfumature, ad emozioni sia di segno positivo (n. 40) che negativo (nn. 11, 35 e 38); allo stesso modo, sono presenti nei *Canti di Mezzanotte* due esemplari di una metafora sicuramente poco usata se non del tutto nuova (e comunque destinata a non divenire di uso comune), quella del sughero, abbinata in entrambi i casi all'amarezza, alla tristezza, alla disillusione (nn. 10 e 11). Sicuramente di interesse e, a quanto risulta, non ancora studiati sono la massiccia presenza dei giochi di parole e la loro interazione con le metafore. L'entità dell'interazione e il rapporto di interdipendenza che si crea sembrano non seguire regole precise, ma la natura stessa dei giochi di parole (omofonia, polisemia) e la loro intercambiabilità sembrano confermare l'ipotesi che gli *shuangguanyu* possano essere considerati un tipo specifico di metafora. Laddove presenti, i *calembours* creano un sottotesto che, sostituendosi alla metafora, la amplifica e la esplicita. La sostituzione è in realtà percepita per lo più da chi legge o traduce il testo nella sua

¹⁵ Come sarà il caso, a partire dall'epoca Tang, dei numerosi *Canti di Mezzanotte*, nelle diverse varianti, composti dai maggiori e più raffinati poeti adottando deliberatamente lo stile diretto e colloquiale degli *yuefu*.

¹⁶ Composte da ottanta *Canti di Mezzanotte per le quattro stagioni* (*Ziye sishige* 子夜四時歌), due *Canti di Mezzanotte maggiori* (*Da Ziyege* 大子夜歌), due *Canti di Mezzanotte sorprendenti* (*Ziye jingge* 子夜驚歌) e due *Canti di Mezzanotte modulati* (*Ziye biange* 子夜變歌).

forma scritta, in certo senso inerte. Se teniamo presente che i testi erano composti probabilmente dalle stesse cantanti e certamente destinati alla performance canora, dunque concepiti per essere *ascoltati*, più che sostituzione si deve intendere concomitanza. In altri termini, dobbiamo sempre immaginare il testo inserito in un contesto vivo di pubblico, di musica, di ammiccamenti, di abiti e *maquillage* nel quale la cantante si esibiva per intrattenere al meglio il suo pubblico, già che da ciò dipendeva la sua fortuna e la sua carriera. La struttura metrica dei quarantadue *Ziyege* lascia pensare che avessero tutti lo stesso accompagnamento musicale, oggi irrimediabilmente perduto. È verosimile immaginare che, a seconda delle esigenze dello spettacolo e delle aspettative del pubblico, le cantanti si esibissero in sequenze di più canti. A questo proposito sarebbe interessante provare ad analizzare il contesto metaforico ed emotivo di più canti accumulati per esempio da un sentimento comune (gioia, rancore, tristezza, ecc.) e osservarne l'interazione.

Tornando ai canti presi in esame, in almeno due casi (nn. 10 e 37) il gioco di parole sembra addirittura prendere il sopravvento sulla metafora iniziale, che da sola risulta poco coerente con la logica della quartina. Nei canti più complessi (nn. 6 e 11) in cui sono presenti più metafore e più giochi di parole di varia natura è l'intera quartina a trasformarsi e non solo uno dei distici. Nei due casi (nn. 10 e 11) in cui il *calembour* è costruito non sulla polisemia né sull'omofonia ma su una precisa nozione, come quella sughero/amaro/dolore, è presente nel testo la chiave di quello che risulta più un indovinello o un enigma che un gioco di parole (il carattere *ku* "amaro, dolore" per *huangbo* "sughero"). Sul lato delle emozioni, in nessuno dei casi viene completamente alterato, sotto l'azione degli *shuangguanyu*, l'assetto emotivo dell'intera quartina, semmai amplificato e drammatizzato. Metafore e giochi di parole sono funzionali alle emozioni, nel senso che, insieme o in alternativa ad altre strategie, servono a evocare un sentimento o uno stato d'animo non espresso da parole direttamente legate alla sfera emotiva, siano esse di tipo descrittivo o espressivo (Kövecses 2000: 2–3). Questo spiega il numero assai esiguo di tali parole negli esempi riportati in queste pagine. Questo non vuol dire necessariamente che vi sia un rapporto inversamente proporzionale fra emozione e metafora, giacché moltissimi sono i casi, nelle rimanenti quartine, nei quali pur in assenza di metafore propriamente dette, non compaiono parole direttamente legate alle emozioni, evocate invece dalla descrizione di azioni specifiche o anche da singole parole che trasmettono uno stato d'animo o un'emozione – aggettivi, sostantivi, verbi e avverbi -, quelle che Aneta Pavlenko chiama "*emotion-related words*" (2008: 148).

La poesia si conferma così come spazio aperto che poco si adatta a catalogazioni e tassonomie. A dispetto degli algoritmi e delle formule così spasmodicamente ricercati dalle *digital humanities*, metafore e giochi di parole assecondano perfettamente le istanze profonde del testo poetico, laddove le singole e specifiche parole legate alle emozioni o le interiezioni imporrebbero una definizione e in ultima analisi ne restringerebbero lo stesso ambito emotivo. Nonostante le enormi agevolazioni alla ricerca date dalla tecnologia, ritengo impensabile rilevare ma soprattutto decodificare le metafore contenute in un testo, di qualsiasi natura sia esso ma in special modo quello poetico, senza passare innanzitutto per una riflessione profonda su di esso. Lo stesso si può dire dei giochi di parole, che costituiscono un sottotesto celato e che, quando si attivano, lo fanno di volta in volta in modo diverso, a seconda del contesto poetico. Ancora meno le emozioni che, come

emerge dagli esempi riportati, non vengono se non raramente espresse attraverso parole direttamente legate alla sfera emotiva.

La riflessione sul testo è stata per secoli l'ambito della filologia che, prima di divenire una delle tante materie settoriali dell'accademia, era una disciplina che abbracciava letteratura, filosofia, linguistica e via dicendo, e poteva ben intendersi come una pratica globale trascendente i confini di tempo e di spazio, e che ha costituito nelle diverse culture di riferimento una fondamentale attività intellettuale, un insieme autonomo e autoriflessivo di discipline con i propri modi di indagine e autoregolazione, giacché, dopotutto, "philology in the largest sense [...] is about the practices of reading as such" (Pollock 2015: 20).

BIBLIOGRAFIA

- Arnold, M.B. (1960) *Emotion and Personality*, New York: Columbia University Press.
- Birrell, A. (2008) *China's Bawdy. The Pop Songs of China, 4th-5th Century*, Cambridge: McGuinness China Monographs.
- Chang, L., K. Chen and C. Huang (2000) "Alternation across Semantic Field: A Study of Mandarin Verbs of Emotion", in Y. Biq (ed) *Special Issue on Chinese Verbal Semantics. Computational Linguistics and Chinese Language Processing* 5(1): 61–80.
- D'Urso, V. e R. Trentin (1998) *Introduzione alla psicologia delle emozioni*, Bari-Roma: Editori Laterza.
- Ekman, P. (1992) "An Argument for Basic Emotions", *Cognition and Emotion* 6(3/4): 169–200.
- Guo, M. 郭茂倩 (ed. 1979) *Yuefu shiji 樂府詩集*, Beijing: Zhonghua shuju.
- Harkins, J. and A. Wierzbicka (eds) (2001) *Emotions in Crosslinguistic Perspective*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- John, C.H. (1988) "Emotionally Ratings and Free-Association Norms of 240 Emotional and Non-Emotional Words", *Cognition and Emotion* 2(1): 49–70.
- Johnson, M. (1995) "Introduction: Why Metaphor Matters to Philosophy", *Metaphor and Symbolic Activity* 10(3): 157–162.
- Knowles, M. and R. Moon (2006) *Introducing Metaphor*, Abingdon, Oxon & New York: Routledge.
- Kövecses, Z. (1990) *Emotion Concepts*, New York: Springer.
- (2000) *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. and M. Johnson (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press. Trad.it P. Violi (1998) *Metafora e vita quotidiana*, Milano: Bompiani.
- Lakoff, G. and M. Turner (1989) *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: University of Chicago Press.
- Laursen, T.E. (1979) *The Tzu-yeh Folk Songs: Translation and Analysis*, unpublished MA thesis, University of Arizona.
- Lee, S.Y. (2019) *Emotion and Cause. Linguistic Theory and Computational Implementation*, Singapore: Springer.

- Li, X. (2015) "A Study on Emotional Metaphors in *Yellow Emperor*", *Open Journal of Modern Linguistics* 5: 475–480.
- Liu, M. (2002) *Mandarin Verbal Semantics: A Corpus-based Approach*, Taipei: Crane.
- Liu, M. and S. Hong (2008) "Mandarin Emotion Verbs: A Frame-based Analysis", *Journal of Chinese Language and Computing* 18(3): 107–119.
- Mayhew, L. and W. McNaughton (1972) *A Gold Orchid: The Love Poems of Tzu Yeh*, Rutland (VT) & Tokyo: Charles E. Tuttle.
- Mowrer, H.O. (1960) *Learning Theory and Behavior*, New York: John Wiley.
- Oatley, K. (2004) *Emotions. A Brief History*, Oxford: Blackwell. Trad. it. L. Anolli (a cura di) (2007) *Breve storia delle emozioni*, Bologna: il Mulino.
- Ortony, A., G.L. Clore and Alan Collins (1988) *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Owen, S. (2006) *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Pavlenko, A. (2008) "Emotion and Emotion-laden Words in the Bilingual Lexicon", *Bilingualism: Language and Cognition* 11(2): 147–164.
- Pilkington, A. (2000) *Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Plutchick, R. (1980) *Emotions: A Psychoevolutionary Synthesis*, New York: Harper and Row.
- (1994) *The Psychology and Biology of Emotion*, New York: Harper-Collins
- Pollock, S. (2015) "Introduction", in S. Pollock, B.A. Elman and K.K. Chang (eds) *World Philology*, Harvard: Harvard University Press, 1–24.
- Russell, J.A. and M.S.M. Yik (1996) "Emotion among the Chinese", in M.H. Bond (ed) *The Handbook of Chinese Psychology*, Oxford: Oxford University Press, 166–188.
- Santangelo, P. (2003) *Sentimental Education in Chinese History. An Interdisciplinary Textual Research on Ming and Qing Sources*, Leiden & Boston: Brill.
- Semino, E. and G. Steen (2006) "Metaphor in Literature", in R.W. Gibbs Jr. (ed) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, New York: Cambridge University Press, 232–246.
- Turner, J.H. (1996) "The Evolution of Emotions in Humans: A Darwinian-Durkheimian Analysis", *Journal for the Theory of Social Behaviour* 26(1): 1–33.
- Wang, Y. 王運熙 (1957 [1955]), *Liuchao yuefu yu mingge* 六朝樂府与民歌, Shanghai: Gudian wenxue.
- Wierzbicka, A. (1999) *Emotions across Languages and Cultures: Diversity and Universals*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Xu, X. 许小颖 and J. Tao 陶建华 (2003) "Hanyu qinggan xitong zhong qinggan huafen de yanjiu 汉语情感系统中情感划分的研究", in *Proceedings of the 1st Chinese Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction*.
- Yeh, M. (1987) "Metaphor and *Bì*: Western and Chinese Poetics", *Comparative Literature* 39(3): 237–254.
- Yu, N. (1998) *The Contemporary Theory of Metaphor. A Perspective from Chinese*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

- (2002) "Body and Emotion: Body Parts in Chinese Expression of Emotion", *Pragmatics & Cognition* 10(1/2): 341–367.
- (2009) "Metaphorical Expressions of Anger and Happiness in English and Chinese", *Metaphor and Symbolic Activity* 10(2): 59–92.
- Yu, P. (1981) "Metaphor and Chinese Poetry", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 3(2): 205–24.
- (1987) *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton: Princeton University Press.