



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Il “Trattato sulla Musica” di Xunzi e Testi Coevi

Relatore

Prof. Riccardo Fracasso

Correlatore

Prof. Attilio Andreini

Laureando

Stefania Achille

Matricola 841625

Anno Accademico

2017 / 2018

**Il “Trattato sulla Musica” 樂論 di Xunzi 荀
子 e Testi Coevi**

故樂者、天下之大齊也，中和之紀也，人情之所必不免也。
是先王立樂之術也。

La musica è il grande principio unificatore del mondo, la regola dell'armonia e dell'equilibrio, ed è ciò di cui le emozioni umane non possono fare a meno.

Questa è l'arte della musica istituita dagli Antichi Sovrani.

Xunzi 荀子, *Yuelun* 樂論

INDICE

引言	III
Introduzione	VII
CAPITOLO UNO	1
XUNZI 荀子 E LO YUELUN 樂論 (TRATTATO SULLA MUSICA)	1
1.1 AUTORE, L'OPERA E IL CONTESTO STORICO	1
1.2 L'INFLUENZA DELLA MUSICA SULL'INDIVIDUO E SULLA SOCIETÀ.....	5
1.3 UTILITARISMO POSITIVO E NEGATIVO: XUNZI CONTRO MOZI SULLA MUSICA.....	15
CAPITOLO DUE	20
YUELUN 樂論, YUEJI 樂記 e YUESHU 樂書: I CONTENUTI DELLE OPERE	20
2.1 L'IMPORTANZA DELLA MUSICA NELL'EVOLUZIONE DELLA CIVILTÀ CINESE.	21
2.2 DIBATTITO SULLA DATAZIONE TESTUALE.....	25
2.3 I CONTENUTI DELLE OPERE.	35
CAPITOLO TRE.....	46
ORTODOSSIA TRADIZIONALE E INNOVAZIONE STILISTICA: IL PROBLEMA DELLE 'MUSICHE NUOVE' (Xinyue 新樂)	46
3.1. LE MELODIE DEGLI STATI DI ZHENG E WEI.	47

3.2 CRITICA A HAN WUDI 漢武帝.....	53
Bibliografia.....	59

引言

孔子曰（公元前 551-479）：“禮云禮云，玉帛云乎哉？樂云樂云，鐘鼓云乎哉”（《论语》孔子 17.11），对西周真正传统的废弃提出了批评。东周时期，（公元前 771-221），中国领土上四分五裂的局势使得这个时代的思想家忧心忡忡并努力寻求解决方案。诸侯不再关心传统价值观，国家的稳定与和谐受到封建领主之间持续内斗的威胁。此外，周天子被剥夺了所有的权力，沦落为诸侯将自身行为合法化的符号。因此，儒家对过往给予了重视，追思着古代君王的伟大——他们通过两套宏伟的制度来协调和安抚人民：禮和樂。通过学习和实践的手段，人类可以达到自我完善，统治者得以建立一个强大而繁荣的政府。有许多关于周代音乐的儒家文本，现存最古老的是《荀子》的第二章，名叫《樂論》。荀子（公元前 310-219）是稷下学宫的著名成员，与孔子、孟子（公元前 390-305）一起被认为是最伟大的代表人物之一。他生活在战国时期，见证了周朝的结束和秦国以强大的军事力量完成了帝国的统一，深受中国未来形势变化的影响。这使得他的哲学充满了近乎悲观的思想，荀子认为周朝的结束正是由于其丧失了被他认定为文明基础的传统价值。他根据时事重新阐述了先驱们的学说，发展出了以个体修养为核心的思想，试图根本性地改变人的本性——他认为人的本性是邪恶的。事实上，他认为音乐（樂）可以做到这些。在这条改善道德的漫长旅程中，樂禮的学习与训练扮演着非常重要的角色，它们可以将人类置于天地人三者相互联系的宇宙法则之中。根据他的主导思想，任何人都能够吸收过去圣人的戒律，从而改变他们的本能倾向，成为一位君子。荀子的观点基于人性本恶的假设，赋予音乐使人类变得更好这一伟大的任务，要发挥樂的特点的双重含义（音乐，乐趣。作为音乐的“乐趣”和人类情感领域的一部分，音

乐能够影响人类灵魂的最深部分，并引导社会走向普遍的幸福感。荀子认为，音乐是由古代君主创造的一个制度，可以弥补因缺乏表达情感而导致的病症。事实上，音乐可以在人类心灵受到外部因素刺激时产生的感受提供一种形式，因此它对人类来说是不可或缺的。此外，音乐对个人产生巨大影响，改变他们的个性，将本性转化为后天的人性。他认定雅和颂由古代君王所建立的，通过这些音乐他们可以引导人们走向社会和谐。荀子的整部《樂論》对墨家(ca. 480-390 BC)在《非樂》中一章的音乐思想进行了激烈的批判。在《非樂》中墨子认为，音乐造成资源和人力的浪费，因为它没有给人民带来任何实际的物质利益。此外，它没有缓解人类的“三患”即“饥者不得食”、“寒者不得衣”、“劳者不得息”。墨子被认为是儒家哲学的主要反对者，事实上他的思想是对儒家的激烈批判，他认为儒家思想是周朝社会衰落的主要原因。

《荀子·樂論》中的音乐思想在《禮記》的第十九章《樂記》中得到了继承与拓展。《禮記》的作者至今无法确定，学者们仍在进行辩论，试图阐明这个问题。目前它被认为是第二代儒家哲学家公孫尼子的作品，或汉代学者劉德以及其他编纂者的作品。随后《樂記》被收录并插入到《史記》第二十四章的《樂書》中，这也是其中一个辩论主题。《樂記》和《樂書》中的章节顺序并不相同，还出现了一些异体字。《樂記》是一部完整体现儒家音乐思想的证明，它将音乐的诞生视为由三种类型声音运作的漫长过程：聲（人的声音），音（一种已经达到一定组织水平的声音）和樂（音乐以其最大体现影响人们并引导他们走向最完美的和谐），。根据《樂記》的说法，当人们被外在因素刺激时，音乐就会诞生于人的内心之中，。这些声音是某种情境的回应：在不愉快的情境下人们哭泣，在快乐的情境下人们发出幸福的尖叫。随后这些声音会发生变化，并且在接触文明时，他们会变成一个

有组织有节奏的声音系统。这对普通人来说很容易理解。另一方面，圣人更喜欢樂关于音乐最大体现的部分。进入人类活动的范围时它就会出现。这是一种仪式或美德的音乐，在《雅》和《颂》中都有所体现。《樂記》强调，音乐需要某种自身的对应物才能有效，即《禮》，它可以平衡音乐的过度行为。古代君王同样建立了禮，旨在指导人们的意志。但禮的过度会导致人们互相疏远；音乐平衡了这种效果，有能力团结人民并确保五伦之间的和谐。它们彼此需要，反映出自战国时期在整个中国传播开来的陰陽思想。此外，《樂記》还将音乐和禮视为天道在人类社会中的映射，因此君主需要深入学习这两套制度，以便能够依照宇宙规律来塑造国家组织。事实上，音乐被视为判断政府美德的晴雨表。君子只对音乐感兴趣，而鄙夷鄭衛两国的曲调中的声音（这被认为是荒淫音乐的代表）。许多儒家作品中提到荒淫音乐回归的字眼，几乎成为警告当地统治阶级不正当行为的标志性口号。从《論語》到《孟子》到《荀子》，儒家文学中对于鄭国和衛国的淫荡音乐的批评非常普遍。它们的声音不遵循传统规范，让人感到迷惑，会导致纵欲和犯罪，并最终使国家陷入完全乱状态。事实上，它们是传统文化颓废的象征，也是导致周朝和秦朝结束的原因之一。这在《史記》的《樂書》章节同样有所体现，其作者也以旋律的失当来批评汉武帝对音乐的不当使用。这部作品的每一部分都围绕着在祖庙中进行的正确音乐以及不正确的旋律可能带来的灾难性后果。《樂書》分为三个部分：引言、理论部分（《樂記》）和结语。结语中讲述了一些出自《韩非子》的轶事，其中讲述了晋平公的故事和他因鄭衛之音而招致的毁灭。

中国文学经典中的《六经》被认为是由孔子编纂的著作，《六經》下包括失传的《樂經》，以及《詩經》、《書經》、《禮記》、《易經》和《春秋》。东汉时代有观点认为《樂經》在公元前 212 年被秦始皇

所焚毁；第二种观点认为它从未存在过；第三种意见则认为《樂經》被并入了《禮記》。荀子的《樂論》、《禮記》的《樂記》和《史記》的《樂書》章节被认为是失传的《樂經》的遗存。儒家思想家们以此来完善他们的文化以获得周朝传统的完美知识。音乐在东周时代的重要性不仅体现在众多的文本中，还体现在对那段时期墓葬的各类发现中。最著名和最具代表性的是在1933年在湖北随州发现的曾侯乙墓，该墓葬可以追溯到公元前433年，墓葬内发现了大量用于仪式和私人娱乐的乐器。曾侯乙墓无疑是中国音乐史上最重要的考古发现。它展示了当时乐器是如何发展到足以重现非常复杂的声音系统，并且它强化了音乐表演对于贵族家庭的重要性。这一发现证实了周朝文本中所描述的内容。

本文对有关这三份文本的内容与争论展开了讨论，旨在概述儒家音乐思想，对《樂經》中可能包含的学说进行归纳和总结。在第一章中，笔者将分析《樂論》这一最早对音乐思想进行阐释的文本内容，描述荀子写作的历史语境，并讨论他的音乐学说——以积极功利主义的视角看待音乐而与墨子的消极功利主义形成鲜明对比。在第二章中，笔者通过这三份文本的真实性问题把《樂記》及其思想观念联系起来。第三章将致力于阐释鄭衛之音以及《樂書》利用它们批判汉武帝的方式。《樂論》采用了Knoblock的英语译本，《樂記》采用了Gouvier的法语和拉丁语译本，《樂書》则采用了Chavannes的法语译本作为参考。

Introduzione

«Si parla tanto di ritualità, ma quando si parla di ritualità, si parla solo di seta e giade! Si parla tanto di musica, ma quando si parla di musica, si parla solo di campane e tamburi!» (*Lunyu* 論語 17.11) disse Confucio 孔子 (551-479 a.C.), lamentandosi della ormai diffusa decadenza che stava rovinando l'autentica tradizione della dinastia Zhou Occidentale (1045-771 a.C.). La situazione di grande divisione in cui versava il territorio cinese durante la dinastia Zhou Orientale (770-221 a.C.) aveva reso i pensatori dell'epoca molto allarmati e in cerca di una soluzione. I ministri e i sovrani non si curavano più dei valori tradizionali e la stabilità e l'armonia dello stato erano minacciate dalle continue lotte intestine tra i signori feudali. Inoltre, la dinastia Zhou era stata spogliata da tutta la sua autorità ed era diventata solamente un simbolo a cui i signori feudali ricorrevano per legittimare le proprie azioni. Per questo motivo i pensatori appartenenti alla corrente *ru* 儒 (classicisti) diedero tanta importanza al passato, rimembrando la grandezza degli antichi sovrani che riuscirono ad armonizzare e a pacificare il popolo attraverso due grandi istituzioni: *Li* 禮 (Ritualità) e *Yue* 樂 (Musica). Esse, infatti, rappresentano due dei concetti fondamentali di questo pensiero. Non erano dei meri strumenti per mostrare la propria ricchezza, ma tramite il loro studio e la loro pratica l'uomo avrebbe perfezionato sé stesso e il sovrano avrebbe stabilito un governo forte e prospero. Numerosi sono i testi *ru* che parlano della musica in epoca Zhou; il più antico a noi pervenuto è il capitolo XX del *Xunzi* 荀子, intitolato *Yuelun* 樂論 (Trattato sulla Musica). Xunzi (secondo la datazione data da Knoblock ca. 310-219 a.C.), noto membro dell'accademia Jixia 稷下, è considerato uno dei maggiori esponenti della tradizione confuciana, insieme a Confucio e a Mencio 孟子 (390-305 a.C.). Egli fu profondamente influenzato dai cambiamenti verso cui la futura Cina stava andando incontro, avendo vissuto la fine della dinastia Zhou e l'unificazione dell'impero da parte della grande potenza militare dei Qin 秦. Questo rese la sua filosofia portatrice di

ideali quasi pessimistici, considerando la fine della dinastia Zhou il risultato della perdita di tutti i valori da lui ritenuti fondamentali per la civiltà. Rielaborando le dottrine dei suoi precursori alla luce dei nuovi avvenimenti, Xunzi sviluppò un pensiero incentrato sulla coltivazione individuale, fondamentale per modificare la propria natura, da lui ritenuta malvagia. Un ruolo molto importante in questo lungo percorso di miglioramento della moralità lo ebbe lo studio e la pratica della ritualità e della musica, capaci di inserire l'uomo in un ordine cosmico, formando una triade con Cielo e Terra. Secondo la sua ideologia, chiunque era in grado di assimilare i precetti dei saggi del passato e, dunque, di modificare le proprie inclinazioni e diventare un 'junzi' 君子 (uomo esemplare). Partendo dal presupposto che la natura umana fosse malvagia, egli affidò alla musica il grande compito di rendere l'uomo migliore, giocando sul doppio significato del carattere *yue/le* 樂 (musica/gioia). Essendo la musica gioia e facendo parte della sfera emotiva umana, essa era capace di influenzare la parte più profonda dell'animo umano, e di condurre la società verso un senso di benessere generale. Egli identificò la musica istituita dagli antichi sovrani con le odi *Ya* 雅 e *Song* 頌, tramite le quali essi erano stati in grado di indirizzare il popolo verso l'armonia sociale. Tutto il capitolo si presenta come una feroce critica all'ideologia moista sulla musica, spiegata nel capitolo *Feiyue* 非樂 (Condanna alla Musica) di Mozi 墨子 (ca.480-390 a.C). Egli riteneva che la musica fosse uno spreco di risorse ed energie in quanto non recava nessun beneficio materiale alla popolazione, inoltre, non alleviava le 'san huan' 三患 (tre preoccupazioni) ovvero nutrirsi, coprirsi e riposarsi.

L'ideologia sulla musica presente nel capitolo *Yuelun* del *Xunzi* viene poi ripresa ed ampliata nel capitolo XIX del *Liji* 禮記 (Memorie sui Riti), intitolato *Yueji* 樂記 (Memorie sulla Musica). La paternità di quest'opera è incerta, e gli studiosi sono tuttora impegnati in un dibattito per fare luce sulla questione, attribuendola al filosofo confuciano di seconda generazione Gongsun Nizi 公孫尼子, oppure all'erudito Han Liu De 劉德 insieme ad altri compilatori. Successivamente lo *Yueji* fu ripreso ed inserito all'interno dello *Yueshu* 樂書 (Libro sulla Musica), capitolo XXIV dello *Shiji* 史記 di Sima Qian, anch'esso

oggetto di dibattito. Lo *Yueji* è il testamento della completa visione *ru* sulla musica, la quale ne vede la nascita come un lungo processo che percorre le tre tipologie di suono: *sheng* 聲 ovvero suoni naturali, *yin* 音 suoni regolati e infine *yue* 樂, la musica nella sua completa manifestazione, di quel tipo che influenza il popolo e lo porta verso l'armonia più perfetta. Quindi, secondo lo *Yueji*, la musica nasce nel cuore degli uomini quando essi vengono stimolati da fattori esterni; questi suoni sono la risposta ad una determinata situazione: pianto in situazioni spiacevoli, urla di felicità in situazioni gioiose. Successivamente essi sono soggetti ad un cambiamento e, a contatto con la civiltà, diventano un sistema organizzato e ritmato di suoni, i quali sono di semplice comprensione per l'uomo comune. Il saggio, invece, preferisce la musica nella sua completa manifestazione, raggiunta quando la si inserisce nella sfera delle attività umane. Questa è la musica rituale o virtuosa, identificata nelle odi *Ya* e *Song*. Lo *Yueji* sottolinea che la musica per essere efficace ha bisogno della sua controparte, ovvero la ritualità, la quale bilancia i suoi eccessi. Anche quest'ultima è stata istituita dagli Antichi Sovrani, ma con la finalità di indirizzare la volontà degli uomini, e un suo eccesso porterebbe la popolazione ad uno stato di allontanamento gli uni dagli altri. La musica bilancia questo suo effetto, avendo il potere di unire la popolazione e garantire l'armonia tra le 'wulun' 五倫 (cinque relazioni: principe e suddito, padre e figlio, marito e moglie, fratello maggiore e fratello minore, amico e amico). Esse necessitano l'una dell'altra, riflettendo un pensiero cosmologico che si è diffuso in Cina a partire dalla fine del periodo Zhanguo 战国 (Stati Combattenti). Lo *Yueji*, inoltre, considera la musica e la ritualità i riflessi del mondo naturale nella società, e per questo motivo il sovrano ha bisogno di studiare a fondo queste due istituzioni in modo da poter plasmare l'organizzazione statale secondo i canoni naturali. Infatti, la musica viene vista come un barometro di giudizio della virtù di un governo. L'uomo esemplare prova interesse solo verso questa tipologia di musica e disprezza i suoni lascivi, identificati nelle melodie degli stati di Zheng 鄭 e Wei 衛.

Le musiche eccessive ritornano in molte opere confuciane, diventando quasi uno slogan per ammonire i sovrani rispetto ai loro comportamenti scorretti. I loro suoni non rispettano i canoni tradizionali e rendono l'uomo confuso, conducendolo verso la dissolutezza e la criminalità e infine gettando lo stato in una condizione di totale disordine. Infatti, esse sono il simbolo della decadenza della cultura tradizionale, e uno dei motivi che hanno causato la fine delle dinastie Zhou e Qin. Questo viene spiegato nel capitolo *Yueshu* dello *Shiji*, il cui autore utilizza le melodie eccessive per criticare l'uso scorretto che faceva della musica l'imperatore Wudi 武帝 degli Han. Ogni sezione di quest'opera ruota intorno alla musica corretta da eseguire nel tempio degli antenati e alle conseguenze nefaste che le melodie scorrette potrebbero causare.

I capitoli *Yuelun* del *Xunzi*, *Yueji* del *Liji* e *Yueshu* dello *Shiji* vengono considerati ciò che rimane del perduto *Yuejing* 樂經 (Classico della Musica), uno dei sei Classici utilizzati dai pensatori *ru* per perfezionare la propria cultura al fine di diventare detentori dell'autentica tradizione Zhou. Il presente elaborato discute sul contenuto e sul dibattito su questi tre testi, con gli obiettivi di delineare l'ideologia musicale *ru* e di riassumere la dottrina forse contenuta nello *Yuejing*. Nel primo capitolo, quindi, verrà analizzato il contenuto del testo più antico a noi pervenuto sulla musica, ovvero lo *Yuelun*, fornendo una descrizione del contesto storico in cui Xunzi scriveva e discutendo sulla sua dottrina musicale, vista in termini di utilitarismo positivo in contrasto con l'utilitarismo negativo di Mozi. Nel secondo capitolo, lo si rapporterà allo *Yueji* e alla sua ideologia, passando attraverso la spinosa questione dell'autenticità dei tre testi. Il terzo capitolo è dedicato alle melodie lascive degli stati di Zheng e Wei e al modo in cui lo *Yueshu* le strumentalizzò per criticare l'imperatore Han Wudi. Si è preso come riferimento le traduzioni in lingua inglese di Knoblock per lo *Yuelun*, in lingua francese e latina di Couvrier per lo *Yueji*, e la traduzione in lingua francese di Chavannes per lo *Yueshu*.

CAPITOLO UNO

***XUNZI* 荀子 **E LO YUELUN** 樂論 (TRATTATO
SULLA MUSICA)**

1.1 AUTORE, L'OPERA E IL CONTESTO STORICO.

Il capitolo XX del *Xunzi* 荀子¹ intitolato *Yuelun* 樂論 (Trattato sulla Musica), è uno dei testi cinesi più antichi a noi pervenuti sul tema della musica². L'opera è attribuita al filosofo della corrente *ru* 儒 Xun Kuang 荀况 o Sun Qing 孫卿 (ca 310- ca 219 a.C.)³ vissuto verso la fine del periodo Zhanguo 战国 (Stati Combattenti; 453-221 a.C.) della dinastia Zhou Orientale (770-221 a.C.). Poco si sa sulla vita di Xunzi e le date di nascita e morte sono ancora oggetto di dibattito⁴. Le fonti sulla sua vita in nostro possesso non sono numerose; la maggior parte degli studiosi si basa sulla biografia contenuta nel capitolo 74 dello *Shiji* 史記 dal titolo *Mengzi Xun Qing liezhuan* 孟子荀卿列传 (Biografie di Mencio e Xun Qing) e nel *Xulu* 敘錄 (Prefazione) di Liu Xiang 劉向. Anche nella *Chunshen jun liezhuan* 春申君列传 (Biografia del principe Chunshen) e nella *Li Si liezhuan* 李四列传 (Biografia di Li Si) dello *Shiji* è presente una descrizione di Xunzi. Un'altra fonte utilizzata è lo stesso *Xunzi*, il quale attraverso i dialoghi con i regnanti e altri pensatori permette di ricostruire alcuni eventi della sua vita. Sappiamo che egli era nativo dello stato di Zhao 趙, uno dei tre stati nati dalla divisione dello stato di Jin 晋 nel 453 a.C., evento che segnò l'inizio del periodo chiamato Stati Combattenti. Questo periodo è uno tra i più violenti e sanguinosi della storia della Cina in cui diversi stati si confrontavano tra loro per conquistare dominio territoriale e il riconoscimento come legittimo successore della ormai morente dinastia Zhou.

¹ L'opera è conosciuta anche con il titolo *Xun Qing Zi* 荀卿子 (Il Maestro Xun Qing).

² I testi sulla musica del periodo Zhou discutevano quasi esclusivamente dell'importanza della musica rituale rispetto agli altri generi praticati a corte. Pochi sono i testi che elaborano una teoria musicale e uno di questi è il *Guanzi* 管子 nel quale è presente un sistema chiamato 'sanfen sunyi fa' 三分损益法 (Metodo di aggiungere e sottrarre la terza parte) che individuava i cinque gradi della scala pentatonica dividendo un flauto in tre parti e aggiungendo e sottraendo un terzo delle lunghezze ricavate per ottenere un suono di una quarta più bassa e uno di una quinta più alta. Per approfondire la storia della musica in Cina si veda Pisano, 2013, pp.533-544; per un'analisi della teoria musicale cinese in epoche Shang e Zhou si rimanda a Von Falkenhausen, 1993.

³ Per le date di nascita e morte e gli eventi della vita di Xunzi v. Knoblock, 1988, pp.4-35.

⁴ Per approfondimenti sul dibattito circa la biografia di Xunzi si rimanda a Sato, 2003, pp.39-42.

Sappiamo che Xunzi si trasferì a Qi 齊 a soli quindici anni⁵ per perseguire gli studi presso l'Accademia Jixia 稷下⁶ dove studiò le dottrine delle diverse scuole, le tecniche di retorica e le forme di argomentazione. Una particolarità di questa Accademia era l'insegnamento e l'uso della tecnica di retorica chiamata 'shuo' 說 (esortazione) che comprendeva l'offrire consigli ai regnanti attraverso un discorso che dimostrasse l'effettiva utilità del piano presentato evocando la storia. Presso l'Accademia Jixia la reputazione di Xunzi crebbe al punto da fargli ottenere diversi inviti a corti e cariche ministeriali, in particolar modo presso lo stato di Chu 楚, dove intraprese la carica di Magistrato della prefettura di Lanling 兰陵⁷, che ricoprì dal 255 al 246. Perse la carica quando un servitore persuase Chunshen 春申, il primo ministro di Chu 楚, a dimmetterlo alludendo ad una teoria secondo la quale i re fondatori delle dinastie Shang 商 e Zhou 周 avrebbero iniziato a conquistare il mondo con un feudo insignificante e avrebbero avuto successo tramite il riconoscimento della loro virtù da parte del Cielo⁸. Xunzi continuò il suo peregrinare di stato in stato e ottenne una carica come ministro presso Zhao 趙. Successivamente ricoprì nuovamente la carica di magistrato di Lanling fino all'assassinio di Chunshen nel 238 a.C., evento che causò in lui la perdita di ogni

⁵ Nello *Shiji* e nello *Xulu* si legge che Xunzi si trasferì a Qi a cinquanta anni (荀卿，趙人。年五十始來游學於齊。) ma, nel *Fengsu tonyi* 風俗通義 Ying Shao 應劭 (ca 140-206 d.C.) scrive "quindici". Considerando il fatto che nella maggior parte delle biografie a noi pervenute si legge che Xunzi fosse stato uno studente precoce, è preferibile utilizzare la seconda lettura. Per approfondire il dibattito si rimanda a Knoblock, 1982-3, pp.33-34.

⁶ *Jixia xuegong* 稷下學宮 (Accademia Jixia) era il centro intellettuale cinese del periodo Stati Combattenti, prende il suo nome dalla porta *Ji* 稷 nella capitale del regno di Qi 齊 Linzi 臨淄. L'accademia fu fondata dal re Xuan 齊宣王 (r.319-301 a.C.) intorno al 318, anche se, secondo il filosofo di epoca Han Orientale (25-220) Xu Gan 徐乾 sarebbe stata fondata dal duca Huan 齊桓公 (375-358) e da suo figlio il re Wei di Qi 齊威王 (357-320 a.C.). Si sa molto poco su quest'istituzione e su come i suoi studenti dibatteressero l'uno con l'altro. (Knoblock, 1988, pp.54-55).

⁷ Attuale Cangshan 蒼山 ubicato nel sud dello Shandong 山東.

⁸ "Tang started with Bo, King Wen with Hao, neither exceeding 100 *li* in size, yet these fiefs were enough for them to gain the whole world. At present, Xunzi is one of the worthiest men in the world, yet my lord would give him a fief of 100 *li* for his maintenance. Your servant ventures to suggest that this may prove inconvenient to my lord. Is this not so?" (Knoblock, 1988, p.28.)

speranza in quanto era l'ultimo magistrato ad opporsi al potente stato di Qin 秦. Han 韓 venne assorbito da Qin 秦 nel 230 a.C., Zhao 趙 nel 228, Wei 魏 nel 224, Chu 楚 nel 223, Yan 燕 nel 222 e Qi 齊 nel 221; per la prima volta la Cina era unita sotto un unico impero. Li Si 李四, il primo ministro dell'imperatore Qin Shi Huangdi 秦始皇帝⁹, essendo stato allievo di Xunzi gli offrì una carica nominale ma egli non accettò. Secondo la biografia contenuta nello *Shiji* Xunzi visse a Lanling fino alla sua morte.

La situazione di disordine del periodo Stati Combattenti fece sì che fiorissero numerose scuole di pensiero i cui pensatori, smarriti e confusi, si impegnarono nella ricerca di una soluzione¹⁰. Xunzi fu uno di questi, e, appartenendo alla corrente *ru* ma essendo vissuto in un periodo in cui il legismo stava sempre più prendendo piede, la sua visione confuciana tende molto verso il realismo. Ciò si evince anche dalla struttura della sua opera in XXXII *pian* 篇¹¹ in cui ogni *pian* è un testo a sé ma è concatenato a tutti gli altri formando un discorso articolato e razionale. In realtà noi non conosciamo l'originale disposizione dell'opera; nello *Shiji* si legge che negli ultimi anni a Lanling Xunzi sistemò e ordinò i suoi scritti che comprendevano decine di migliaia di caratteri, mentre il testo a noi pervenuto

⁹ Nel 256 a.C. morì il re Nan di Zhou, solito al trono nel 314 a.C. Con lui ebbe fine, di fatto, la dinastia Zhou. Trentacinque anni dopo, nel 221 a.C., Ying Zheng, il sovrano del potente regno di Qin, unificò il *Tianxia* 天下 dando vita ad un impero vastissimo. Ying Zheng passò dal trono regale a quello imperiale attribuendosi l'appellativo di *Qin Shi Huangdi* 秦始皇帝 (Primo Augusto Imperatore dei Qin). (Scarpari, 2013, p.159.)

¹⁰ A causa dei repentini cambiamenti sociali il periodo degli Stati Combattenti fu caratterizzato da fervidi dibattiti che animarono i vari circoli letterari e politici. Nel II secolo a.C. Sima Tan (m.110 a.C.) con il figlio Sima Qian (145-86 a.C.) propose una classificazione delle principali scuole di pensiero (*zhuzi baijia* 诸子百/Cento Scuole di pensiero) del periodo classico in sei tipologie *Liu Jia* 六家: *Rujia* 儒家 (scuola dei letterati o confuciani), *Mojia* 墨家 (scuola dei moisti), *Mingjia* 名家 (scuola dei sofisti), *Daojia* 道家 (scuola dei taoisti), *Fajia* 法家 (scuola dei legisti) e *Yin-Yang* 陰陽 (scuola dello Yin-Yang). Per un quadro generale sulle cento scuole v. Lippiello, 2013, pp.573-632.

¹¹ Capitolo o sezione. Durante epoca Han con *pian* 篇 s'intendeva l'edizione originale di un'opera letteraria compilata su legno o bambù e con *juan* 卷 l'edizione compilata su seta. Per approfondire la differenza tra *pian* e *juan* e i vari supporti di scrittura nella Cina antica v. Scarpari, 2005, pp.105-130.

ne conta circa 75.000. Quando nel I secolo a.C. Liu Xiang¹² (79-8 a.C.) fu incaricato dall'imperatore Xuan 漢宣帝 (r. 61-27 a.C.) di catalogare i manoscritti conservati nella biblioteca imperiale vi erano 322 *pian* attribuiti a Xunzi. Egli ne eliminò 290 considerandoli delle ripetizioni e trascrisse i restanti 32 su bambù. Successivamente in epoca Tang (618-907) l'erudito Yang Liang 楊倞 (VIII-IX secolo d.C.), trovando opinabile il lavoro di Liu Xiang, cambiò la disposizione dei capitoli e ordinò il testo in 20 *juan*, ne scrisse un commentario e modificò il titolo da *Sun Qing shu* 孫卿書 (Scritti di Sun Qing) a *Xun Qing zi* 荀卿子 (Il Maestro Xun Qing). I manoscritti risalenti al periodo anteriore all'edizione di Yang Liang sono andati perduti e l'ordine dei capitoli da lui proposto è rimasto invariato fino ai giorni nostri. È importante sottolineare che non ci è pervenuto il suo commentario al capitolo *Yuelun*, nonostante sia presente il titolo all'interno dell'indice. Per questo motivo, molti studiosi ritengono che questo capitolo e le sue annotazioni siano andate perdute e che sia stato riscritto sulla base dello *Yueji* 樂記, *pian* XIX del *Liji* 禮記.¹³

Xunzi è un grande esponente dell'ideologia *ru*, la quale si rifaceva alla dottrina di Confucio (Kongzi 孔子 o Kongfuzi 孔夫子; 551-479 a.C.). Egli si piazza tra la continuità del confucianesimo e le ideologie nate durante la sua epoca. È importante sottolineare che due grandi esponenti del legismo come Han Feizi 韓非子 e Li Si 李四 siano stati suoi allievi. Egli è stato anche il precursore di una visione cosmologica che è andata a delinearsi più approfonditamente in epoca Han. Secondo Xunzi, l'uomo attraverso l'acquisizione della cultura perfeziona sé stesso diventando parte di un ordine cosmico, e formando una triade con il Cielo e la Terra diventa responsabile della continua opera di mutamento delle 'wanwu' 万物 (diecimila entità) determinate dell'interazione di *yin* 陰 e *yang* 陽. Ma allo stesso

¹² Liu Xiang inizia il lavoro di collazione e catalogazione delle opere presenti nella biblioteca imperiale di Chang'an 长安 nel 26 a.C., aiutato dal figlio Liu Xin 劉歆 (46 a.C.-23 d.C.); per una biografia di Liu Xiang v. Fracasso, 2005, pp.13-20.

¹³ Per approfondire la questione sulla datazione dei capitoli *Yuelun* e *Yueji* si rimanda a Sabattini, 2007, pp.267-283.

tempo Xunzi lo separa dal cosmo perché l'uomo, attraverso i riti e l'etica, ha il compito di ristabilire l'ordine sociale¹⁴:

天有其時，地有其財，人有其治，夫是之謂能參。[...] 列星隨旋，日月遞炤，四時代御，陰陽大化，風雨博施，萬物各得其和以生，各得其養以成，不見其事而見其功，夫是之謂神。皆知其所以成，莫知其無形，夫是之謂天功。唯聖人為不知知天。¹⁵

Heaven has its season; Nature its resources; and Man his government. This, of course, is why it is said that they “can form a Traid”. [...] The constellations follow their revolutions; the sun and the moon alternately shine; the four seasons present themselves in succession; the Yin and Yang enlarge and transform; and the wind and rain spread out everywhere. Each of the myriad things must be in harmonious relation with Nature in order to grow, and each must obtain from Nature the proper nurture in order to become complete. We do not perceive the process, but we perceive the result- this indeed is why we call it “divine”. All realize that Nature has brought completion, but none realize its formlessness- this indeed is why we call it “Nature”. Only the sage acts not seeking to know Nature.¹⁶

1.2 L'INFLUENZA DELLA MUSICA SULL'INDIVIDUO E SULLA SOCIETÀ.

Il tema della musica all'interno del *Xunzi* viene trattato sia dal punto di vista etico che sociopolitico; il suo bersaglio principale è Mozi 墨子, pensatore vissuto a cavallo tra il periodo Chunqiu 春秋 (Primavera e Autunni; 770-453 a.C.) e Zhanguo 战国 (Stati Combattenti) e fondatore della scuola *Mojia* 墨家 (moista).

¹⁴ L'inizio del capitolo 17 dedicato al Cielo è la risposta di Xunzi alle correnti cosmologiche del periodo Stati Combattenti in particolar modo alla scuola *Yin-yang*, fondata interamente sulla nozione di corrispondenza tra mondo naturale e eventi umani. Xunzi insiste sulla distinzione tra Cielo e Uomo sottolineando come quest'ultimo debba gestire esclusivamente l'ambito in suo potere. Per approfondire la questione si rimanda a Cheng, 2000, pp. 211-215; Knoblock, 1994, pp. 3-13.

¹⁵ Chen, Liu, 1996, p.80.

¹⁶ Knoblock, 1994, p.15.

Xunzi dà alla musica un valore molto forte in quanto, insieme con la ritualità, la considera come un mezzo tramite cui l'individuo perfeziona sé stesso trasformando i propri istinti e le proprie inclinazioni; inoltre le virtù proprie della musica sono dei potenti strumenti per unificare le menti e portare ordine nello Stato. Il suo discorso inizia con la descrizione degli effetti psicologici che la musica produce sugli uomini e quindi sulla società, per poi ritornare sull'individualità ma dal punto di vista di uno stato unificato e il capitolo si chiude con la tragica descrizione delle caratteristiche di uno Stato in rovina. La sua visione nasce dalla concezione della natura umana come malvagia (*xing'e* 性惡)¹⁷. Secondo Xunzi il *xing* 性 (natura umana) aveva alla base le peculiarità più essenziali dell'essere umano quali gli istinti, i bisogni e i desideri. Prima di acquisire un'educazione, l'individuo vive in uno stato di completa cecità morale ed è trasportato solo dai suoi istinti più primari.

人之性惡，其善者偽也。今人之性，生而有好利焉，順是，故爭奪生而辭讓亡焉；生而有疾惡焉，順是，故殘賊生而忠信亡焉；生而有耳目之欲，有好聲色焉，順是，故淫亂生而禮義文理亡焉。然則從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理而歸於暴。故必將有師法之化、禮義之道，然後出於辭讓、合於文理而歸於治。用此觀之，人之性惡明矣，其善者偽也。¹⁸

Human nature is evil; any good in humans is acquired by conscious exertion. Now, the nature of man is such that he is born with a love of profit. Following this nature will cause its aggressiveness and greedy tendencies to grow and courtesy and deference to disappear. Humans are born with feelings of envy and hatred. Indulging these feelings cause violence and crime to develop and loyalty and trustworthiness to perish. Man is born possessing the desires of the ears and eyes (which are fond of sounds and colors). Indulging these desires causes dissolute and

¹⁷ Xunzi discute sulla questione della natura umana nel capitolo 23, intitolato *Xing'e* 性惡 (La natura umana è malvagia). Il capitolo si presenta come una critica al filosofo confuciano Mencio che concepiva la natura umana buona. In realtà, le dottrine dei due pensatori non sono altro che due correnti complementari degli insegnamenti di Confucio, per approfondire le differenze ideologiche tra Xunzi e Mencio e una traduzione in italiano del capitolo *xing'e* 性惡 si rimanda a Scarpari, 1997.

¹⁸ Chen, Liu, 1996, p.113.

wanton behavior to result and ritual and moral principles, precepts of the good form, and the natural order of reason to perish. This being the case, when each person follows his inborn nature and indulges his natural inclinations, aggressiveness and greed and certain to develop. This is accompanied by violation of social class distinctions and throws the natural order into anarchy, resulting in a cruel tyranny. Thus, it is necessary that man's nature undergo the transforming influence of a teacher and the model and that he be guided by ritual and moral principles. Only after this has been accomplished do courtesy and deference develop. Unite these qualities with precepts of good form and reason, and the result is an age of orderly government. If we consider the implications of these facts, it is plain that human nature is evil and that any good in humans is acquired by conscious exertion.¹⁹

In un mondo in cui i desideri umani e le risorse disponibili non sono ben bilanciati perché le ultime sono limitate, è inevitabile che il risultato porti al disordine e alla distruzione. Per poter correggere la propria natura l'individuo deve intraprendere un percorso di acquisizione della conoscenza lungo e complesso in modo tale da potersi inserire in un disegno sociale più grande. Come scrive Philip J. Ivanhoe in *Confucian Moral Self Cultivation*: «we must re-form our nature- as a warped board is re-formed by steam and pressure- so that it assumes a proper shape and can fit into the grand Confucian design. This grand design is a plan for individuals, families, and society, that provides everyone with roles to fulfill, much as the score of a symphony describes for the members of an orchestra the different parts to play.»²⁰. Xunzi identifica queste acquisizioni con gli insegnamenti dei grandi saggi del passato, completamente in linea con la sua ideologia confuciana, per trasformare artificialmente (*wei* 偽) il proprio sistema di valori tramite un percorso etico che comprende lo studio costante (*xue* 學) delle pratiche rituali (*li* 禮) e delle norme civili. Secondo Xunzi la natura umana è la stessa in tutti e solo tramite la completa acquisizione dei principi morali (*yi* 義) l'individuo può elevare la propria persona alterando la sua natura e diventare un 'uomo esemplare' (*junzi* 君子) formando una triade con il Cielo e la Terra. Al suo opposto c'è 'l'uomo

¹⁹Knoblock, 1994, p.150-151

²⁰Ivanhoe, 2000, p. 32.

dappoco' (*xiaoren* 小人) che cerca solo l'appagamento dei propri desideri e rifiuta il percorso di miglioramento morale. Se gli uomini acquisiscono abbastanza conoscenza su loro stessi e sul mondo scopriranno che esistono nuove fonti di profonda soddisfazione. Il culmine di questo processo è un cambiamento fondamentale nel sistema di valori, non afferma che l'individuo non proverà più piacere nel soddisfare i bisogni primari ma, troverà motivazioni in più per fare il giusto in quanto i suoi desideri saranno in perfetto accordo con esso. Xunzi non esprime altro che una grande venerazione della cultura (*wen* 文) che per lui ha il suo centro nella ritualità.²¹

I riti²² e la musica svolgono una funzione molto importante perché fungono da regolatori (*jie* 節²³) della società e delle tradizioni. Il rito differenzia (*fen* 分) il popolo evitando il disordine sociale, mentre la musica, agendo sulla psiche umana attraverso la sua abilità di indirizzare le emozioni verso un determinato sentimento, lo unisce e fa sì che le cinque relazioni vivano in armonia tra loro. La musica, rispetto alla ritualità, agisce più profondamente perché va ad influenzare lo stato più interno dell'uomo, e non fa solo in modo che una persona sorrida per convenzione, ma le fa provare una vera e propria gioia. Lo *Yuelun* 樂論 (Trattato

²¹ Ivanhoe, 2000, p.35.

²² Xunzi parla della ritualità nel capitolo XIX della sua opera intitolato *Lilun* 禮論 (Trattato sui riti). Il rito rappresenta la pratica più importante per i pensatori appartenenti alla corrente *ru* ed è ciò che differenzia gli uomini dagli animali e i cinesi dai barbari. Senza il *li* l'umanità e la moralità non sarebbero perfezionate, la giusta distinzione tra regnante e ministro, superiore e inferiore, fratello minore e fratello maggiore non ci sarebbe. Il vero significato del *li* è determinare cosa è appropriato tra le cinque relazioni e cosa sia giusto e sbagliato per evitare che gli individui si dedichino agli eccessi. Per Xunzi la ritualità garantisce che tutti i bisogni primari del popolo vengano soddisfatti e fa in modo che ogni cerimonia sia connessa in modo appropriato al corso della natura. Per una spiegazione della ritualità secondo Xunzi e una traduzione del capitolo *Lilun* si veda Knoblock, 1994, pp.49-73.

²³ Originariamente il carattere *jie* 節 si riferiva ai nodi del bambù che ritornano ad intervalli regolari e per estensione ha assunto il significato di "ritmo" e di "festività" celebrate a scadenze regolari. (Cook, 1995, p.38).

sulla musica) inizia infatti con l'affermazione basata sull'omografia del carattere 樂 (*yue* musica/*le* gioia) condiviso dalla musica e dalla gioia²⁴:

夫樂者、樂也，人情之所必不免也，故人不能無樂。²⁵

Music is joy. Being an essential part of man's emotional nature, the expression of joy is, by necessity, inescapable. This is why men cannot do without music.²⁶

Tra la musica e le emozioni umane è presente una forte relazione non solo dettata dalla grafia. La musica è in grado di modificare le inclinazioni umane in quanto influenza profondamente le emozioni. Il *xin* 心 (cuore\mente) è molto importante per la scuola di pensiero *ru*; nello *Shuowen jiezi* 说文解字²⁷ viene definito come un organo che si trova al centro del corpo umano²⁸, ed è il luogo di origine sia delle emozioni che dell'intelletto²⁹. Secondo Xunzi il *xin* è la facoltà umana di assegnare dei valori ai propri desideri. La natura umana è malvagia ma operando delle distinzioni l'uomo può trasformare e affinare i propri istinti; inoltre il *xin* possiede la capacità di comprendere il *Dao*:

人何以知道？曰：心。心何以知？曰：虛壹而靜。心未嘗不臧也，然而有所謂虛；心未嘗不兩也，然而有所謂一；心未嘗不動也，然而有所謂靜。³⁰

What do men use to know the Way? I say it is the mind. How does the mind know? I say by its emptiness, unity, and stillness. The mind never stops storing; nonetheless it possesses what is called emptiness. The mind never lacks duality;

²⁴ Per approfondire l'etimologia del carattere *yue*\le 樂 si veda Fracasso, 2005, pp. 561-570.

²⁵ Chen, Liu, 1996, p.98.

²⁶ Knoblock, 1994, p.80

²⁷ Lo *Shuowen jiezi* 说文解字 (Spiegazione dei caratteri semplici e analisi dei caratteri composti) è il primo dizionario esplicativo dei caratteri cinesi, compilato dall'erudito di epoca Han Orientale Xu Shen 许慎 (55-149 d.C.) nel 100 e presentato a corte nel 121. Comprende 9353 caratteri suddivisi in base a 540 radicali. Per approfondire si veda Boltz, 1993, pp. 429-442.

²⁸ “人心士藏在身之中。” (*Shuowen jiezi*, rist. Beijing, Zhonghua shuji, 1963, p.217.)

²⁹ Nel pensiero cinese non è presente la differenza tipica del pensiero occidentale di cuore e mente come due organi separati. (Cheng, 2000, p.166)

³⁰ Chen, Liu, 1996, pp.103.

nonetheless it possesses what it called unity. The mind never stops moving; nonetheless it possesses what is called stillness.³¹

Quando l'uomo viene a contatto con la realtà esterna, il suo *xin* è sollecitato e si emoziona e il suo corpo esprimerà spontaneamente queste emozioni tramite gesti ed espressioni facciali. Questo è inevitabile per l'uomo perché fa parte della sua natura più profonda. La musica dona una forma a questo istinto naturale tramite i suoni e la danza.

樂則必發於聲音，形於動靜；而人之道。聲音、動靜、性術之變盡（於）是矣。³²

Where there is joy, it will issue forth in the sounds of the voice and be manifest in the movement of the body. And it is the Way of Man that singing and movement, which are excitations of man's emotional states according to the rules of inborn nature, are fully expressed in music.³³

In questo modo la musica fa sì che le inclinazioni umane subiscano una metamorfosi e ogni tipologia musicale stimola una risposta (*ganying* 感应) che sarà equivalente alla qualità intrinseca della musica stessa: se il messaggio della musica è la bontà, allora il bene sarà la sua risposta, se è la malvagità allora sarà il male. Così i pensatori appartenenti alla corrente *ru* hanno dato grande enfasi alla musica annoverandola tra le sei arti³⁴ che fanno parte dell'educazione integrale del *junzi* 君子 (uomo esemplare). All'interno dell'individuo la musica corretta produce una grande gioia che se continua condurrà ad una serenità interiore rendendolo simile alla Terra e al Cielo. Quando l'uomo esemplare unisce la musica con la ritualità diventa grave e riverente e nella sua espressione saranno manifeste l'armonia e la modestia. Quando il popolo lo osserva, ne è influenzato, e i sentimenti che prova sono di obbedienza e riverenza.³⁵ È per questo motivo che,

³¹ Knoblock, 1988, p.104.

³² Chen, Liu, 1996, p.98.

³³ Knoblock, 1994, p.80

³⁴ Le sei arti sono rito, musica, tiro con l'arco, guida del carro, calligrafia e scienza numerica.

³⁵ Knoblock, 1994, p.79.

secondo Xunzi, gli Antichi Sovrani hanno reso l'istituzione della musica uno dei compiti più rilevanti nella fondazione di una dinastia. Considerando la perfidia della natura umana istituirono delle arie che la indirizzassero verso la bontà e reprimessero gli istinti malvagi; le *Odi ya* 雅 e *song* 頌 avevano lo scopo di guidare l'individuo in quanto il loro andamento era sufficiente a dare espressione alla gioia ma non portava all'eccesso, i loro abbellimenti, il ritmo, gli strumenti bastavano per far nascere i sentimenti di bontà e facevano in modo che la cattiveria non trovasse radici nel cuore dell'uomo:

先王惡其亂也，故制《雅》、《頌》之聲以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不謬，使其曲直、繁省、廉肉、節奏足以感動人之善心，使夫邪污之氣無由得接焉。是先王立樂之方也。³⁶

The Ancient Kings hated such disorder. Thus they instituted as regulations of the sounds of the Odes and the Hymns to offer guidance. This would cause the sounds to be sufficient to give expression to the joy, but not to lead to dissipation. It would cause the patterns to be sufficient to mark the separations, but not so as to seem forced. It would cause the intricacy or directness of the melody, the elaboration or simplification of instrumentation, the purity or richness of sound, and the rhythm and meter of the music to be sufficient to stir and move the good in men's hearts and to keep evil and base *qi* 氣 sentiments from finding a foothold there. Such was the plan of the Ancient Kings in establishing their music.³⁷

Quindi questa tipologia di musica “corretta”, identificata dai classicisti della Cina antica con ‘*guyue* 古樂’ (musica antica), è essenziale per la salute morale e spirituale dell'individuo in quanto conduce il centro dell'uomo, il *xin*, ad uno stato di armonia ed equilibrio. Dall'altro lato esistono anche delle melodie considerate ‘*yinsheng* 淫聲’ (suoni lascivi) o identificate come ‘*xinyue* 新樂’ (musica nuova) quali *Zheng Wei zhi sheng* 鄭衛之聲 (le arie degli Stati di Zheng e Wei) le cui sonorità spingono l'uomo a indulgere nei festeggiamenti, confondono gli animi portando l'individuo verso il caos e infrangono le norme di buona condotta:

³⁶ Chen, Liu, 1996, p.98.

³⁷ Knoblock, 1994, p.80.

“Seductive looks and the songs of Zheng 鄭 and Wei 衛 cause the hearts of men to be dissipated” (姚冶 之容，鄭衛之音，使人之心淫)³⁸. La distinzione tra queste due tipologie di musica si basa su un sistema di stimolo-risposta reso chiaro in questo passaggio:

凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而亂生焉；正聲感人而順氣應之，順氣成象而治生焉。³⁹

As a general rule, when lewd music rouses, it is a rebellious spirit that is the response, and where that spirit achieves full representation, disorder is born. When correct music stirs men, it is an obedient spirit that is the response, which, when completely represented, gives birth to order.⁴⁰

Questa idea viene ripresa e approfondita nel *pian XIX* del *Liji* 禮記, (*Yueji* 樂記; Memorie sulla musica) presentando anche degli esempi storici di come queste melodie avessero distrutto regni. In particolar modo il paragrafo intitolato *Weiwen hou* 魏文侯 (Il marchese Wen di Wei) spiega sotto forma di dialogo tra il marchese Wen di Wei e il discepolo di Confucio Zi Xia la differenza sostanziale tra queste due tipologie di musica di cui si parlerà più approfonditamente nel terzo capitolo.

La musica corretta racchiude la gerarchia naturale che deve esistere nella società. Nello *Yueji* 樂記 (Memorie sulla musica) si legge:

宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怙懣之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。徵亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。

Il existe une relation intime entre la première note de la gamme et le prince, entre la deuxième et les officiers, entre la troisième et le peuple, entre la quatrième et les travaux, entre la cinquième et les choses (ou les ressources). Lorsque les cinq sons de la gamme sont corrects, les airs sont harmonieux. Si la première note est

³⁸ Knoblock, 1994, p.83

³⁹ Chen, Liu, 1996, p.100

⁴⁰ Knoblock, 1994, p.83.

défectueuse, le son est rude; le prince est hautain. Si la deuxième note est défectueuse, le son annonce una déviation; les charges publiques sont mal remplies. Si la troisième note est défectueuse, le son est triste; le peuple est mécontent. Si la quatrième note est défectueuse, le son est plaintif; les travaux publics accablent le peuple. Si la cinquième note est défectueuse, le son est abrupt; les ressources manquent. Si les cinq sons sont tout défectueux, ils empiètent les uns sur les autres; c'est ce qu'on appelle le mépris general (de l'autorité et les droits d'autrui). Lorsqu'il e nest ainsi, l'état est à deux doigts de sa perte.⁴¹

Questo passaggio spiega chiaramente il rapporto tra l'ordine gerarchico musicale e quello dello stato, ed essendo lo *Yueji* 樂記 un testo molto affine allo *Yuelun* 樂論 è probabile che Xunzi si riferisse al concetto qui espresso. *Gong* 宮, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵 e *yu* 羽 sono i cinque gradi della scala pentatonica cinese e questo è l'ordine dei cinque toni quando, partendo da *gong*, sono disposti dal più basso al più alto in base alla loro lunghezza di frequenza e come si può notare le più basse sono le più illustri. Nella visione dei *ru* della società l'armonia può essere ottenuta tramite il *Li* 禮 (Ritualità) secondo cui ogni individuo deve avere un determinato ruolo e non deve infrangere quello di un altro. La musica raggiunge l'armonia attraverso il giusto equilibrio delle cinque note e lo stato conquista la pace tramite il giusto equilibrio dei cinque ruoli. La società è come un singolo brano musicale suonato da cinque musicisti, ognuno dei quali segue la sua partitura in modo perfetto e non interferisce con quella degli altri. L'idea di fondo è che uno stato ben governato funziona come un brano musicale armonioso in cui tutti i musicisti lavorano insieme in modo equilibrato. Se uno interferisse con l'altro, l'unico possibile risultato sarebbe il disordine, e, se dovessero trasgredire tutti e cinque, un brano musicale risulterebbe dissonante, e similmente lo stato collapserebbe. Considerando il fatto che Xunzi è vissuto per la maggior parte nel periodo antecedente alla nascita dell'impero Qin, l'unificazione culturale rappresenta un obiettivo molto importante; infatti il linguaggio di armonia, centralità ed equilibrio pervade tutta la sua opera. In conclusione, all'interno dello

⁴¹ Couvreur, vol.II, 1913, pp.48-49.

Yuelun 樂論 è presente una visione molto interessante di come i regnanti possano controllare, organizzare e così uniformare il popolo attraverso la musica. Per Xunzi, insieme alla ritualità, la musica produce una serie di effetti benefici il cui apice è quello della gioia sia individuale che come uno stato di benessere psicologico dell'intera società. Il compito del regnante è quello di garantire la sicurezza dello stato guidando gli individui verso la bontà morale attraverso le *Odi*, tenendoli lontano dagli eccessi e dalla depravazione incarnati nelle musiche lascive degli Stati di Zheng e Wei, tipiche degli stati in rovina. L'uniformità di cui parla Xunzi è quindi morale e comportamentale; la musica corretta produce in tutti i medesimi effetti e li conduce verso la conformità, l'obbedienza e la gioia che portano a loro volta ad uno Stato forte, prospero e potente politicamente e militarmente:

樂中平，則民和而不流；樂肅莊，則民齊而不亂。民和齊，則兵勁城固，敵國不敢嬰也。如是，則百姓莫不安其處、樂其鄉，以至足其上矣。然後名聲於是白，光輝於是大；四海之民莫不願得以為師。是王者之始也。⁴²

If music accords exactly with the mean and is evenly balanced, the people will be harmonious and not given to dissipation. If it is solemn and dignified, then the people will behave in a uniform manner and will not be inclined to disorder. Where the people are harmonious and behave in a uniform manner, the army is powerful and the cities securely defended so that enemy states will not dare try to surround and attack them. When this situation prevails, the Hundred Clans feel secure in their home, and all take pleasure in their native villages and are entirely satisfied with their superiors. Only then do the name and fame of a state become plainly evident to all, its glory and brilliance become magnificently great, and all the people within the Four Seas long to obtain its ruler as their leader. Such is the beginning of true kingship.⁴³

⁴² Chen, Liu, 1996, p.99.

⁴³ Knoblock, 1994, p.82.

1.3 UTILITARISMO POSITIVO E NEGATIVO: XUNZI CONTRO MOZI SULLA MUSICA.

La musica per Xunzi non è solo uno strumento per modificare la natura umana, per armonizzare e unificare le menti, ma rappresenta anche un potente mezzo per accrescere il potere politico e militare del re e dello Stato. Lo *Yuelun* 樂論 (Trattato sulla Musica) si presenta come una diretta critica a Mozi, il quale nel capitolo intitolato *Feiyue* 非樂 (Condanna alla Musica)⁴⁴ attacca la musica vista in termini di utilitarismo negativo. La completa ideologia formulata presumibilmente da Mo Di⁴⁵ presenta una coerente critica al sistema confuciano; infatti egli viene considerato come il principale avversario della corrente *ru*, da lui considerata la causa del declino dell'epoca. Uno dei punti su cui sviluppa la sua critica verso il confucianesimo è la pratica musicale estesa alla composizione, all'esecuzione e all'ascolto, secondo lui così dannosa che andrebbe proibita. La sua argomentazione viene sviluppata su tre concetti principali: la musica non offre nessun tipo di beneficio materiale alla comunità e non aiuta a ridurre in nessun modo le 'san huan' 三患 (tre preoccupazioni) quali il bisogno di mangiare, vestirsi e riposare; la musica non può fare niente per ridurre il caos e l'anarchia politica, e la costruzione degli strumenti musicali grava sul popolo che deve pagare delle ingenti tasse.

民有三患：飢者不得食，寒者不得衣，勞者不得息，三者民之巨患也。然即當為之撞巨鍾、擊鳴鼓、彈琴瑟、吹竽笙而揚干戚，民衣食之財將安可得乎？即我以為未必然也。意舍此。今有大國即攻小國，有大家即伐小家，強劫弱，眾暴寡，詐欺愚，貴傲賤，寇亂盜賊並興，不可禁止也。然即當為之撞巨鍾、擊鳴鼓、彈琴瑟、吹竽笙而揚干戚，天下之亂也，將安可得而治與？即我未

⁴⁴ Del capitolo *Feiyue* 非樂 ci è pervenuta solo la prima parte (*shang* 上). Le altre due (*Zhong* 中 e *xia* 下) sono andate perdute.

⁴⁵ I 53 capitoli dell'opera *Mozi* furono composti in vari periodi, dalla sua epoca (tradizionalmente il periodo compreso tra la morte di Confucio nel 479 a.C. e la nascita di Mencio nel 372 a.C.) all'inizio della dinastia Han, gli autori probabilmente furono i suoi discepoli. Per dettagli sulla figura e sull'ideologia di Mozi si rimanda a Cheng, 2000, pp.80-96; Johnston, 2010, pp.xvii-lxxxii.

必然也。」是故子墨子曰：「姑嘗厚措斂乎萬民，以為大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲，以求興天下之利，除天下之害而無補也。」是故子墨子曰：「為樂，非也。」

The people have three hardships: to be hungry and not find food; to be cold and not find clothing; to be weary and not find rest. These three things are great hardship for the people. If this is so, then suppose we strike the great bells, beat the sounding drums, strum lutes, blow pipes, and brandish shields and battle-axes. Will this enable the people to find the materials for food and clothing? I certainly don't think this will ever be so.⁴⁶

La musica per Mozi è anche uno spreco di risorse umane in quanto richiedeva musicisti forti e giovani che avrebbero potuto svolgere lavori più produttivi per la comunità; inoltre i ballerini non potevano indossare indumenti di cattiva qualità ma dovevano far sì che la loro *performance* fosse piacevole da guardare anche attraverso la bellezza dei loro abiti e non potevano mangiare cibi umili dovendo preservare il loro aspetto. In questo erano dei parassiti perché non producevano i loro abiti e i loro alimenti, ma vivevano a spese di altri. Anche l'ascolto della musica conduceva la società verso una direzione sbagliata: i re, i duchi e i grandi ufficiali per deliziarsi della musica la ascoltavano in compagnia e facendo ciò impedivano ai principi o alla gente comune di adempiere ai propri compiti sociali. A lungo andare questo avrebbe portato al disordine e alla bancarotta, il popolo si sarebbe impoverito e la comunità sarebbe stata in pericolo diventando facile preda degli attacchi esterni. La visione di Mozi parte dal concetto che esprime nell'*incipit* del capitolo:

子墨子言曰：「仁之事者，必務求興天下之利，除天下之害，將以為法乎天下。利人乎，即為；不利人乎，即止。且夫仁者之為天下度也，非為其目之所美，耳之所樂，口之所甘，身體之所安，以此虧奪民衣食之財，仁者弗為也。」是故子墨子之所以非樂者，非以大鍾、鳴鼓、琴瑟、竽笙之聲，以為不樂也；非以刻鏤華文章之色，以為不美也；非以擲豢煎炙之味，以為不甘也；非以高臺厚榭邃野之居，以為不安也。雖身知其安也，口知其甘也，目

⁴⁶ Johnston, 2010, p.309.

知其美也，耳知其樂也，然上考之不中聖王之事，下度之不中萬民之利。是故子墨子曰：「為樂，非也。」

Master Mo Zi spoke, saying: “The business of the benevolent man must be to seek diligently to promote what benefits the world and eliminate what harms it so he will be a model for the world. If he is benefiting people, then he acts. If he is not benefiting people, then it stops. Furthermore, those who are benevolent, in making their plans for the world, do not make what is beautiful to their eyes, or pleasing to their ears, or sweet to their mouths, or of comfort to their bodies. They take these things as depriving the people of materials for food and clothing and so the benevolent do not make them.⁴⁷

Mozi non nega le qualità della musica, ma sottolinea come essa non rechi nessun beneficio materiale. Come sottolinea Keping Wang, Mozi era consapevole del piacere estetico contenuto nei suoni piacevoli, nei bei vestiti e nel buon cibo, ma condannava la ricerca estetica come presupposto dell'appagamento di nobili intenzioni⁴⁸. Con ciò egli ignorava completamente i bisogni superiori dell'uomo, come quello della bellezza e del piacere, trovandosi ad essere in completa opposizione rispetto a ciò che Xunzi formula nel suo *Yuelun* 樂論. Molti studiosi ritengono che la differenza di opinioni tra Mozi e Xunzi sia dovuta al fatto che fossero vissuti in due ambienti sociali diversi; Mozi apparteneva alla classe sociale degli artigiani, i quali già dai tempi antichi non avevano accesso alla musica, e parlava quindi per conto del popolo comune ritenendoli lussi senza nessuna utilità pratica. Dall'altra parte Confucio e Xunzi erano di famiglia aristocratica e parlavano per conto della gente che aveva ricevuto un'alta educazione, quindi comprendevano e apprezzavano il valore estetico dell'arte e di tutte le attività umane ad essa connesse. Mozi stesso considerava l'arte come una perdita di tempo e di risorse, rifiutandone il valore estetico. A causa di questa sua visione Xunzi lo considerava come un cieco il quale non era in grado di vedere la differenza tra bianco e nero, o come un sordo che non riusciva a cogliere la differenza tra un

⁴⁷ Johnston, 2010, p.307.

⁴⁸ Wang, 2006, p.656.

suono grave e uno acuto o come un uomo che cercava di andare a sud viaggiando verso nord:

先王之道，禮樂正其盛者也。而墨子非之。故曰：墨子之於道也，猶瞽之於白黑也，猶聾之於清濁也，猶欲之楚而北求之也。⁴⁹

It is precisely in their ritual and music that the Way of the Ancient Kings has its highest expression. Yet Mozi condemns it. Thus, I say that Mozi's understanding of the Way is like that of a blind man trying to distinguish white from black, or of a deaf man bass and treble notes, or like someone who tries to reach Chu [in the south] by traveling to the north.⁵⁰

In conclusione, sia Mozi che Xunzi considerano la musica in termini utilitaristici come mezzo per arricchire lo stato e ridurre la povertà del popolo. Secondo il primo il disordine si origina dalla ossessione delle classi più elevate per la musica e i riti che portano il sovrano e i ministri a perdere del tempo utile per svolgere compiti più produttivi. Mozi si concentra soprattutto sui bisogni primari della popolazione e cerca di giustificare l'eliminazione della musica richiedendo frugalità. Invece secondo Xunzi attraverso la musica corretta il popolo può trovare un giusto appagamento ai propri bisogni senza cadere nell'eccesso; senza di essa il disordine sarebbe invece inevitabile e si andrebbe verso un'epoca segnata dal caos politico dove il popolo si interessa esclusivamente al profitto e ai principi impuri:

亂世之徵：其服組，其容婦，其俗淫，其志利，其行雜，其聲樂險，其文章匿而采，其養生無度，其送死瘠墨，賤禮義而貴勇力，貧則為盜，富則為賊。治世反是也。⁵¹

Men wear brightly colored clothing; their demeanor is softly feminine; their manner are lascivious; their minds are bent on profit; their conduct lacks consistency; their music is wicked; and their patterns and decorations are gravely in error and gaudy. They nurture the needs of the living without measure, but they send off their dead

⁴⁹ Chen, Liu, 1996, p.99.

⁵⁰ Knoblock, 1988, p.82.

⁵¹ Chen, Liu, 1996, pp.101-102.

in a niggardly manner and with blackly impure principles. They despise ritual and moral principles, and prize instead valor and feats of strength. When they are poor, they become robbers; when they are rich, they become predators. An orderly age is the opposite of this.⁵²

⁵² Knoblock, 1994, p.87.

CAPITOLO DUE

***YUELUN* 樂論, *YUEJI* 樂記 e *YUESHU* 樂書: I
CONTENUTI DELLE OPERE**

2.1 L'IMPORTANZA DELLA MUSICA NELL'EVOLUZIONE DELLA CIVILTÀ CINESE.

La musica ha sicuramente svolto un ruolo fondamentale nell'evoluzione della civiltà cinese. Diversi ritrovamenti archeologici, databili agli albori della Cina, confermano la sua importanza, come i sedici flauti di osso rinvenuti nel 1987 presso il sito di Jiahu 賈湖 nella provincia dello Henan 河南, risalenti all'VIII millennio a.C.⁵³. Una scoperta strepitosa considerando che i flauti sono in grado di raggiungere una scala eptatonica grazie a sette fori presenti sulla lunghezza. Con essi sono stati ritrovati anche numerosi strumenti più semplici quali aerofoni, proto-ocarine con quattro o tre fori e pietre sonore. Ciò suggerisce che, già all'epoca, la musica era praticata per diversi usi, sia da sciamani durante riti sacrificali che per la caccia o per accompagnamento ai canti. A partire dal periodo Shang 商 si ha una regolarizzazione delle musiche cerimoniali e rituali, di natura sciamanica, e strettamente collegate con la danza⁵⁴; inoltre lo sviluppo delle tecniche di fusione in bronzo ha permesso una grande evoluzione degli strumenti musicali, soprattutto delle campane. I ritrovamenti databili a quel periodo ci mostrano una grande complessità degli strumenti musicali, come ocarine in grado di riprodurre ben dodici suoni; inoltre, sulle ossa oracoli Shang sono presenti, anche se in numero esiguo, dei pittogrammi inerenti alla musica e alla danza⁵⁵. Durante l'epoca Zhou 周 si assiste all'apice dell'evoluzione della musica cinese, non solo dal punto di vista degli strumenti la cui raffinatezza non sarà mai più

⁵³ Il sito archeologico di Jiahu è attribuito alla cultura Peiligang 裴李岗文化 (c.8500-7500 a.C.), il cui nome proviene da un villaggio nella contea di Xinzheng 新郑, nello Henan. I siti riconducibili ad essa sono più di cento, distribuiti in un'area complessiva di circa 135.000 km². Per approfondimenti sui ritrovamenti archeologici della cultura Peiligang, si rimanda a Lu, 2011, pp.276-288.

⁵⁴ In particolar modo ci si riferisce alle danze rituali destinate ad invocare la pioggia, che erano praticate da sciamane esperte sia in esse che in musica. (Pisano, 2013, p.536).

⁵⁵“Il pittogramma arcaico del flauto verticale *yan* è in diretta relazione con quello del flauto di Pan *yue* di cui è componente. Infatti, il pittogramma del flauto *yue* sembra rappresentare dei flauti *yan* affiancati e verosimilmente legati con una cordicella. Il pittogramma della pietra sonora *qing*, invece, ci mostra come essa venisse appesa a un supporto e percossa da un suonatore posto in piedi di fronte.” (Pisano, 2013, pag.536).

raggiunta nelle epoche successive, ma anche dal punto di vista filosofico e letterario. Numerosi testi descrivono come essa fosse considerata un mezzo che avrebbe connesso la virtù morale degli individui al buon governo, e a diverse teorie cosmologiche relative al mondo naturale ⁵⁶. Una conferma significativa dell'importanza della musica durante questo periodo è data dal ritrovamento, nel 1977, della tomba del marchese Yi di Zeng 曾侯乙 presso la città di Suizhou 随州, nello Hubei 湖北. Insieme al sarcofago finemente decorato e più di quattromila vasi rituali e armi, sono stati rinvenuti numerosi strumenti musicali sia di utilizzo cerimoniale che di intrattenimento. Il sito funerario è costituito da quattro stanze di cui quella a nord rappresenta l'armeria, la stanza centrale la sala delle cerimonie, l'orientale il palazzo residenziale con la tomba del marchese, una donna e otto piccoli sarcofagi contenenti i corpi di otto giovani donne. Nella stanza occidentale sono state rinvenuti altri corpi di tredici donne, appartenenti all'harem del palazzo⁵⁷. Un'iscrizione su una campana scoperta nella stanza centrale identifica l'ospite della tomba come il marchese Yi di Zeng, affermando che gli era stata donata dal potente re di Chu nel 433 a.C., e datando la tomba a questo periodo.⁵⁸ Al suo interno sono state reperite sessantacinque campane in bronzo disposte su un telaio in legno a L, un set di trentadue campane tubolari su un supporto in bronzo, un grande tamburo su un sostegno in legno, sette cetre a ponticelli mobili *se* 瑟 a venticinque corde, una cetra *qin* 琴 e otto strumenti a fiato tra cui quattro organi a bocca, due flauti traversi e due flauti di Pan. La disposizione degli strumenti suggerisce la modalità in cui dovevano essere posizionati per ottimizzare al massimo la qualità dell'acustica e dell'esecuzione.⁵⁹ La quantità degli strumenti a percussione ritrovati nella sala delle cerimonie evidenzia la loro rilevanza nell'esecuzione della musica rituale, confermando ciò che si legge nel capitolo

⁵⁶ La maggior parte dei testi sulla teoria musicale del periodo Zhou tentano di integrare la musica in un sistema di correlazioni cosmologiche che rapporta i *Wuyin* 五音 (Cinque Toni) alle *Wuxing* 五行 (Cinque Fasi), *Wufang* 五方 (Cinque Direzioni), *Wuse* 五色 (Cinque Colori) ecc; e i Dodici *Lü* 律 (Note) ai Dodici Mesi, Dodici *Dizhi* 地支 (Rami Terrestri) ecc. (Von Falkenhausen, 1993, pp.3-4.)

⁵⁷ Major, So, 2000, p.14.

⁵⁸ Major, So, 2000, p.17.

⁵⁹ Major, So, 2000, pp.18-19.

Yuelun del *Xunzi*: “Non è forse il tamburo il principe della musica!” (鼓，其樂之君邪!⁶⁰). Il fatto che nella stanza ad est siano stati rinvenuti numerosi strumenti musicali, principalmente a corde, ci induce a pensare che fossero utilizzati per l'intrattenimento privato, confermando la presenza di pratiche musicali diverse da quella rituale⁶¹. Il sito funerario del marchese Yi di Zeng rappresenta sicuramente il ritrovamento archeologico più importante per la storia della musica cinese, mostrando come in quel periodo gli strumenti musicali fossero avanzati al punto da poter riprodurre un sistema molto complesso di suoni e avvalorando l'importanza dell'esecuzione musicale per le famiglie aristocratiche. Tutto questo ha confermato ciò che si legge nei testi di epoca Zhou. Confucio stesso era un musicista e un amante della musica e negli scritti a lui attribuiti sono presenti numerosi passaggi inerenti alla pratica, all'ascolto e in particolar modo alla connessione tra essa, la virtù del *junzi* (uomo esemplare) e il buon governo:

子路曰：「衛君待子而為政，子將奚先？」

子曰：「必也正名乎。」

子路曰：「有是哉，子之迂也！奚其正！」

子曰：「野哉由也！君子於其所不知，蓋闕如也。名不正，則言不順；言不順，則事不成；事不成，則禮樂不興；禮樂不興，則刑罰不中；刑罰不中，則民無所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。君子於其言，無所苟而已矣。」⁶²

Zi Lu said, "The ruler of Wei has been waiting for you, in order with you to administer the government. What will you consider the first thing to be done?" The Master replied, "What is necessary is to rectify names." "So! indeed!" said Zi Lu. "You are wide of the mark! Why must there be such rectification?" The Master said, "How uncultivated you are, You! A superior man, in regard to what he does not know, shows a cautious reserve. If names be not correct, language is not in accordance with the truth of things. If language be not in accordance with the truth

⁶⁰ Chen, Liu, 1996, p.100.

⁶¹ Major, So, 2000, p.32.

⁶² Chen, Liu, 1995, pp.33-34.

of things, affairs cannot be carried on to success. When affairs cannot be carried on to success, proprieties and music will not flourish. When proprieties and music do not flourish, punishments will not be properly awarded. When punishments are not properly awarded, the people do not know how to move hand or foot. Therefore, a superior man considers it necessary that the names he uses may be spoken appropriately, and also that what he speaks may be carried out appropriately. What the superior man requires is just that in his words there may be nothing incorrect."⁶³

子曰：「興於《詩》，立於禮，成於樂。」⁶⁴

The Master said: "It is by the Odes that the mind is aroused. It is by the Rules of property that the character has established. It is from Music that the finish is received."⁶⁵

Il testo intero più antico a noi pervenuto sul tema della musica è il capitolo *Yuelun* del *Xunzi* che condivide alcuni passaggi con altri due testi molto significativi, uno è lo *Yueji*, capitolo XIX del *Xiao Dai Liji* 小戴禮記⁶⁶ e l'altro è il capitolo *Yueshu* dello *Shiji*. Come si è appena visto, la musica nella Cina antica era estremamente importante e i testi che ne parlano, anche in minima parte, sono numerosissimi. Di grande raffinatezza è sicuramente lo *Yueji*, suddiviso in undici *pian*, la cui paternità e data di compilazione sono ancora oggetto di dibattito. Di natura confuciana, questo testo contiene sicuramente una grande quantità di materiale sulla musica riconducibile al periodo degli Stati Combattenti; le origini della musica e le relazioni tra essa, il governo e la natura vengono esplorate in modo profondo. Per questo motivo molti studiosi considerano quest'opera ciò che rimane del perduto *Yue Jing* 樂經 (Classico sulla musica). Il capitolo XXIV dello *Shiji* intitolato *Yueshu* contiene l'intero *Yueji* con alcune varianti grafiche, e una

⁶³ Legge, rist. Taipei, 1966, p. 263.

⁶⁴ Chen, Liu, 1995, p. 18.

⁶⁵ Legge, rist. Taipei, 1966, p.211.

⁶⁶ Il *Liji* (Memorie sui Riti) è il sesto dei Tredici Classici. Contiene una numerosa raccolta di saggi su diversi aspetti della sfera rituale. Il testo a noi pervenuto è la versione chiamata *Xiao Dai Liji*, che conta 49 *pian* e poco più di 99.000 caratteri. Questa versione dovrebbe essere il risultato di uno smembramento di una raccolta in 131 *pian* registrata nello *Hanshu*, e divulgata da Dai Sheng 戴聖, nipote di Da Dai 大戴 che ne divulgò una in 85 *pian* e conosciuta come *Da Dai Liji* 大戴禮記. Per approfondire v. Fracasso, 2009.

diversa disposizione dei vari *pian*. Secondo Guo Songtao 郭嵩焘 (1818-1891), la scelta di Sima Qian di inserire un trattato antico sulla musica e sui riti all'interno della sua opera, è dovuta dal fatto che egli volesse esprimere la sua insoddisfazione con il governo Han evitando di parlare di loro e rievocando la grandiosità del passato⁶⁷. Il restante 10% contiene un'introduzione nella quale si narra del processo degenerativo che ha coinvolto la musica a partire dall'antichità fino in epoca Qin, con una piccola parentesi sulla musica degli Han, e una conclusione con delle storie basate su alcuni racconti estrapolati dallo *Hanfei Zi* 韩非子⁶⁸. La biografia di Sima Qian contenuta nello *Hanshu* afferma che dieci dei 130 capitoli dello *Shiji* erano andati perduti nella seconda metà del primo secolo a.C., tra i quali anche lo *Yueshu* (而十篇缺, 有錄無書)⁶⁹; basandosi su questo dato, il commentatore dello *Shiji* Sima Zhen 司馬貞, nell'ottavo secolo, scrive che lo *Yueshu* sarebbe stato riscritto sulla base dello *Yueji* (樂取禮樂記)⁷⁰. Considerando che la parte centrale e finale del capitolo sono state estrapolate da altri testi, probabilmente l'unica originale rimane l'introduzione. In questo secondo capitolo si parlerà delle differenze e delle affinità dei tre testi presi in esame, passando attraverso la spinosa questione della loro compilazione e autenticità ed esaminando i loro contenuti.

2.2 DIBATTITO SULLA DATAZIONE TESTUALE.

Prima di parlare del contenuto delle tre opere, è importante esaminare la questione che ruota attorno alla loro autenticità, datazione e paternità. Come succede per la maggior parte dei testi antichi, è difficile o a volte impossibile ricostruire il corso della loro storia, considerando anche che i testi della tradizione

⁶⁷ *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959.

⁶⁸ Han Feizi è stato un discepolo di Xunzi presso l'accademia *Jixia*, e viene annoverato tra i pensatori appartenenti alla scuola *fajia* (legista). Il racconto presente nello *Yueshu* è preso dal capitolo *Shi Guo* 十過 (Dieci Colpe) dello *Hanfeizi*, e narra delle conseguenze disastrose che porta l'ascolto delle melodie lascive.

⁶⁹ *Hanshu*, rist. Beijing Zhonghua shuju, 1962, p. 2724.

⁷⁰ *Shiji*, rist. Beijing Zhonghua shuju, 1959, p. 3321.

letteraria cinese sono stati soggetti a revisioni, perdite, roghi e molto altro. Anche per quanto riguarda la paternità, è molto complicato risalire all'individuo o al gruppo di individui che ha ideato e messo per iscritto, più di duemila anni fa, ciò che noi adesso leggiamo, anche ammettendo che il *textus receptus* sia uguale all'originale. Inoltre, le modalità e i supporti su cui sono stati tramandati hanno portato diversi studiosi a porsi molte domande sulla natura testuale. I capitoli qui presi in esame non costituiscono un'eccezione. Il dibattito sulla datazione e autenticità dello *Yueji* va avanti ormai da secoli, nel corso dei quali si sono create due principali linee di pensiero: una che lo attribuisce al discepolo confuciano di seconda generazione Gongsun Ni Zi 公孫尼子 (V-IV secolo a.C.), e una che considera il testo una compilazione di eruditi *ru* di epoca Han. La prima opinione è stata formulata da Guo Moruo 郭沫若 nel suo articolo del 1943 intitolato “*Gongsun Nizi yu qi yinyue lilun*” “公孫尼子與其音樂理論” (Gongsun Nizi e la sua teoria musicale)⁷¹. La sua teoria si fonda su una citazione dallo *Zouda* 奏答 di Shen Yue 沈約 (441-513) nel capitolo *Yinyue Zhi* 音樂志 del *Suishu* 隨書 che recita “Lo *Yueji* è tratto dal Gongsun Nizi” (樂記取公孫尼子)⁷². Un ulteriore riferimento è dato da una glossa di Zhang Shoujie 張守節 (VIII secolo d.C.) allo *Yueshu* 樂書, nella quale viene affermato chiaramente che Gongsun Nizi sarebbe il compilatore dello *Yueji* (其樂記者，公孫尼子次撰也)⁷³. Dunque, Guo Moruo considera lo *Yueji* un'opera antecedente allo *Yuelun*, pertanto Xunzi avrebbe attinto da esso per lo *Yuelun*. Ma, come suggerisce Scott Cook, Guo Moruo e i vari studiosi che hanno appoggiato la sua teoria, non hanno tenuto conto del fatto che Shen Yue, nel suo *Zou Da*, cita anche un passaggio dello *Hanshu* 漢書 che attribuisce la compilazione dello *Yueji* a Liu De 劉德 (re Xian 獻王 di Hejian 河間, r.155-129 a.C.); inoltre risulta una teoria anacronistica in quanto Gongsun Nizi non visse fino agli eventi narrati nel paragrafo *Wei Wen Hou* 魏文侯 (Il marchese Wen di Wei) dello *Yueji*. La seconda teoria che vede lo *Yueji* un'opera di Liu De,

⁷¹ Guo, 1943, pp.487-505.

⁷² *Suishu*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1973, p.288.

⁷³ *Shiji*, rist. Beijing Zhonghua shuju, 1959, p.1234.

Mao Chang 毛萇 e altri eruditi, si basa invece sul passaggio contenuto nello *Hanshu* 漢書 e sulla natura del testo stesso, considerata dagli studiosi un'opera 'miscellanea', genere tipico di epoca Han. Nel capitolo *Yiwen Zhi* 藝文志 dello *Hanshu* si dice:

武帝時，河間獻王好儒，與毛生等共采周官及諸子言樂事者，以作《樂記》。⁷⁴

In the time of emperor Wu (140-86 a.C.), King Xian of Hejian held fondness for Ruist (thought), and, along with Mao and other scholars, took from the *Zhou Guan* and those works of various philosophers that spoke of musical affairs to make the *Yueji*.⁷⁵

Scott Cook ha evidenziato che lo *Yueji* di cui parla Ban Gu in questo passaggio è diverso da quello che Liu Xiang aveva inserito nel suo *Bielu* 別錄⁷⁶, quindi risulta possibile che in epoca Han circolassero due testi intitolati nello stesso modo; inoltre all'epoca lo *Yueji* era stato già inserito nel *Liji*, quindi, sicuramente il testo a noi pervenuto è quello in possesso di Liu Xiang. Per complicare ulteriormente la questione, Kong Yingda 孔穎達 (574-648) all'interno del suo *Liji zhengyi* 禮記正義 inserisce una citazione presa dal *Bielu* di Liu Xiang dove si afferma che lo *Yueji*, capitolo XIX del *Liji*, è un testo in 23 *pian*⁷⁷; inoltre l'ordine dei paragrafi risulta completamente diverso.

⁷⁴ *Hanshu*, rist. Beijing, Zhoonghua Shuju, 1962, p. 1712.

⁷⁵ Cook, 1995, p.3.

⁷⁶ 其內史丞王定傳之，以授常山王禹。禹，成帝時為謁者，數言其義，獻二十四卷記。劉向校書，得樂記二十三篇，與禹不同，其道浸以益微。 (*Hanshu*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1962, p.1712).

⁷⁷ "Thus, the twenty-three *pian* that were collated by Liu Xiang were written into his *Bielu*. From the eleven *pian* extracted into today's *Yueji*, there remain twelve *pian*. Their names still exist. As to the thirty-four *juan* version, the records have no copy of this. As to the names of the twelve *pian*, according to the remaining order after the [first] eleven *pian* in *Bielu*, they are: #12 musical performance, #13 musical instruments, #14 the making of music, #15 the beginning of *yin*?, #16 *yue mu*, #17 explanation of pitches, #18 Ji Zha, #19 the Way of music, #20 the deportment of music, #21 *zhao ben*, #22 *zhao* song, and #23 Dou Gong. According to *Bielu*, of the forty-nine *pian* of the *Liji*, the *Yueji* is number nineteen, meaning that the entry of the *Yueji* in eleven *pian* into the *Liji* took place before the time of Liu Xiang. When Liu Xiang wrote *Bielu*, he again recorded the eleven *pian* that had entered the *Liji*, and further recorded the remaining twelve *pian*, to make twenty-

Un'altra questione da analizzare è la sua relazione con il capitolo *Yueshu* dello *Shiji*. Come si è già detto, all'interno di quest'ultimo è contenuto l'intero *Yueji*, tranne per due sezioni introdotte con la celebre frase “Taishigong yue” (太史公曰). Il testo dello *Yueji* rimane intatto, ma l'ordine dei paragrafi differisce sia da quello contenuto nel *Liji* che dall'ordine datoci da Liu Xiang nel *Bielu*⁷⁸. La tabella mostra le diverse disposizioni dei *pian* dello *Yueji* all'interno del *Bielu*, *Liji* e capitolo *Yueshu* dello *Shiji*:

<i>Bielu</i> 別錄- <i>Yueji</i> 樂記	<i>Liji</i> 禮記- <i>Yueji</i> 樂記	<i>Shiji</i> 史記- <i>Yueshu</i> 樂書
<i>Yueben</i> 樂本 (Le origini della musica)	<i>Yueben</i> 樂本 (Le origini della musica)	<i>Yueben</i> 樂本 (Le origini della musica)
<i>Yuelun</i> 樂論 (Trattato sulla musica)	<i>Yuelun</i> 樂論 (Trattato sulla musica)	<i>Yuelun</i> 樂論 (Trattato sulla musica)
<i>Yueshi</i> 樂施 (L'espressione musicale)	<i>Yueli</i> 樂禮 (Musica e Ritualità)	<i>Yueli</i> 樂禮 (Musica e Ritualità)
<i>Yueyan</i> 樂言 (Il linguaggio della musica)	<i>Yueshi</i> 樂施 (L'espressione musicale)	<i>Yueshi</i> 樂施 (L'espressione musicale)
<i>Yueli</i> 樂禮 (Musica e Ritualità)	<i>Yueyan</i> 樂言 (Il linguaggio della musica)	<i>Yueqing</i> 樂情 (La natura della musica)
<i>Yueqing</i> 樂情 (La natura della musica)	<i>Yuexiang</i> 樂象 (Il simbolismo della musica)	<i>Yueyan</i> 樂言 (Il linguaggio della musica)
<i>Yuehua</i> 樂化 (Le trasformazioni della musica)	<i>Yueqing</i> 樂情 (La natura della musica)	<i>Yuexiang</i> 樂象 (Il simbolismo della musica)

three *pian* in all. The contents of those twenty-three *pian* are now all preserved together therein” (Cook, 1995, p.4).

⁷⁸ Sabattini, 2007, p.270.

<i>Yuexiang</i> 樂象 (Il simbolismo della musica)	<i>Weiwen Hou</i> 魏文侯 (Il marchese Wen di Wei)	<i>Yuehua</i> 樂化 (Le trasformazioni della musica)
<i>Binmou Jia</i> 賓牟賈 (Binmou Jia)	<i>Binmou Jia</i> 賓牟賈 (Binmou Jia)	<i>Weiwen Hou</i> 魏文侯 (Il marchese Wen di Wei)
<i>Shiyi</i> 師乙 (Il maestro di musica Yi)	<i>Yuehua</i> 樂化 (Le trasformazioni della musica)	<i>Binmou Jia</i> 賓牟賈 (Binmou Jia)
<i>Weiwen Hou</i> 魏文侯 (Il marchese Wen di Wei)	<i>Shi Yi</i> 師乙 (Il maestro di musica Yi)	<i>Shiyi</i> 師乙 (Il maestro di musica Yi)

Questo ci porta ad esaminare la questione relativa all'autenticità dello *Yueshu*, il cui dibattito si basa sull'aneddoto sul cavallo divino, presente nell'ultimo paragrafo prima dell'inizio dello *Yueji*. Martin Kern, seguendo la linea di pensiero degli studiosi tradizionali Tang, Song e Qing e di molti studiosi cinesi moderni, ritiene questo capitolo non autentico⁷⁹.

至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其聲，拜為協律都尉。通一經之士不能獨知其辭，皆集會五經家，相與共講習讀之，乃能通知其意，多爾雅之文。漢家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏時夜祠，到明而終。常有流星經於祠壇上。使僮男僮女七十人俱歌。春歌青陽，夏歌朱明，秋歌西暉，冬歌玄冥。世多有，故不論。又嘗得神馬渥洼水中，復次以為太一之歌。歌曲曰：「太一貢兮天馬下，霑赤汗兮沫流赭。騁容與兮跼萬里，今安匹兮龍為友。」後伐大宛得千里馬，馬名蒲梢，次作以為歌。歌詩曰：「天馬來兮從西極，經萬里兮歸有德。承靈威兮降外國，涉流沙兮四夷服。」中尉汲黯進曰：「凡王者作樂，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得馬，詩以為歌，協於宗

⁷⁹ Kern, 1999, pp.673-677.

廟，先帝百姓豈能知其音邪？」上默然不說。丞相公孫弘曰：「黯誹謗聖制，當族。」⁸⁰

Quand le souverain actuel eut pris le pouvoir, il fit dix-neuf pièces (de poésie); il ordonna au *che-tchong* [*shi zhong*⁸¹] Li Yen-nien [Li Yannian] de combiner des airs appropriés et lui conféra le titre de *hie-lu-tou-wei* [*xie lü duwei*]⁸². Ceux qui ne sont versés que dans la connaissance d'un seul ouvrage canonique, sont incapables, avec leurs seules forces, du comprendre tout le sens (de ces poésies); qu'on rassemble tous ceux qui s'entendent aux cinq ouvrages canoniques et qu'ils s'entr'aident pour expliquer ensemble et pour s'exercer à lire (ces poésies), alors ils parviendront à en pénétrer la signification. Le style (de ces odes) est souvent voisin de la perfection. Sous les Han c'est l'usage, lorsque arrive le premier jour *sin* [*xin*] du premier mois (de l'année), de sacrifier à l'Unité supreme dans (la localité de) Kan-ts'iuen [Ganquan]; à six heures du soir en commence le sacrifice nocturne qui prend fin lorsque arrive le point du jour; chaque fois il y a une étoile filante qui passe au dessus de l'autel où l'on sacrifie. Soixante-six jeunes garçons et jeunes filles vierges sont chargés de chanter en chœur. Au printemps, on chante l'ode *ts'ing yang* [*qing yang*]; en été, l'ode *tchou ming* [*zhu ming*]; en automne, l'ode *si hao* [*si hao*]; en hiver, l'ode *hiuen ming* [*xuan ming*]. Le public en a un grand nombre (de copies), c'est pourquoi je ne les reproduit pas. Puis on trouva un cheval surnaturel dans le rivièrè Yo-wa [Wo Wa]; on composa derechef (sur ce sujet) un chant en l'honneur de l'Unité supreme. La strophe était ainsi conçue: «L'Unité supreme a fait un present; le cheval celeste est descendu; une sueur rouge perle sur lui; l'écume coule écarlate; sa course est aisée; il franchit six mille *li*; maintenant qui lui égalera-t-on? Le dragon (seul) est son ami.» Ensuite, on vainquit (le royaume du) Ta-yuan [Da Yuan] et en trouva le cheval qui parcourait mille *li* (en un jour); le nom de ce cheval était P'ou-chao [Pu Shao]; on composa de nouveau à ce sujet un chant dont le texte était ainsi conçu: «Le cheval céleste est arrivé, venant de l'extrême occident; franchissant dix mille *li*, il s'est réfugié auprès de celui qui est

⁸⁰ *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, pp. 1177-1178.

⁸¹ "Lit., serving in the palace. Palace Attendant, supplementary title awarded to officials of the central government chosen by the Emperor as his confidential advisers." (Hucker, 1985, p.423)

⁸² "Director of Imperial Music, rank 2,000 bushels, head of the Music Office established in 121 a.C." (Hucker, 1985, p.240)

verteux; grâce à son prestige surnaturel, il a fait se rendre les royaumes étrangers; il a traversé les sables mouvants, et les barbares des quatre points cardinaux se sont soumis.» Le *tchong-wei* [*zhong wei*]⁸³ Ki Yen [Ji An] s'avança (en présence de l'empereur) et dit: «Toutes les fois que des souverains ont institué certaines musiques, c'était pour honorer en haut leurs aïeux, et pour reformer en bas la multitude de peuple. Maintenant Votre Majesté a trouvé un cheval et a composé (à son sujet) une ode dont on a fait un chant et qu'on associe (aux cérémonies) dans le temple ancestral. Comment les empereurs vos prédécesseurs et les cent familles (du peuple) pourraient-ils apprendre de tels airs? » L'empereur garda le silence, mécontent. Le grand conseiller Kong-suen Hong [Gongsun Hong] dit: «(Ki) Yen [Ji An] a critiqué un édit sacré (de l'empereur); il doit être mis à mort avec toute sa parenté.»⁸⁴

Secondo l'analisi fatta da Kern e da altri studiosi, questa parte risulta anacronistica in quanto Gong Sunhong sarebbe morto nel 121 a.C. e Ji An nel 112 a.C., mentre le odi di cui si parla sarebbero state composte dal 113 al 101 a.C.; inoltre, Ji An non avrebbe mai ricoperto la posizione di *zhongwei* e al momento della sua morte si sarebbe trovato presso Huaiyang 淮陽, nello Hebei 河北, come governatore⁸⁵. Nello *Hanshu* viene anche precisato che la carica di *zhongwei* sarebbe stata abolita nel 104 a.C.⁸⁶ Lo studioso Takigawa Kametarô ha tentato di sciogliere l'enigma su questo errore, proponendo una sua interpretazione, secondo la quale i due protagonisti della faccenda in realtà sarebbero Gongsun He 公孫賀 e Ji Ren 汲仁 e che i nomi sarebbero stati cambiati nelle edizioni successive⁸⁷. Secondo Van Ess questa interpretazione non è improbabile, in quanto Ji An e Gong Sunhong erano considerati da Sima Qian i due protagonisti principali alla corte di Wudi e, quindi, un editore non attento avrebbe potuto scegliere questi nomi per rendere la storia più credibile.⁸⁸ Kern fornisce ulteriori prove a favore della sua

⁸³ “Variant reference for the Chamberlain for the Imperial Insignia (*zhi jin wu* 執金吾). Commandant of the capital. (Hucker, 1985, p.195)

⁸⁴ Chavannes, rist. Leiden, E.J Brill, 1969, pp. 235-238.

⁸⁵ 令黯以諸侯相秩居淮陽。居淮陽十歲而卒。 (*Hanshu*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1962, p.2322).

⁸⁶ *Hanshu*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1962, p. 732.

⁸⁷ Van Ess, 2004, p.57.

⁸⁸ Van Ess, 2004, p. 57.

opinione, ovvero che nel testo vengono citate 19 odi, riferendosi alle *Jiaosi ge* 郊祀歌 (Inni per i sacrifici della periferia), l'ultima delle quali sarebbe stata composta nel 94 a.C., mentre Sima Qian ha completato il suo lavoro nel 101 a.C.⁸⁹ Secondo Hans Van Ess è molto improbabile che un autore del calibro di Sima Qian, non avesse potuto aggiungere o cambiare una listarella qualora gli eventi narrati fossero cambiati dopo il 101 a.C.⁹⁰ Nel testo viene detto che uno studioso preparato su solo uno dei libri canonici non avrebbe potuto comprendere il significato delle odi, e avrebbe dovuto consultare uno specialista sui Cinque Classici. Tutti gli studiosi concordano sulla stranezza di questo passaggio, ma, come viene sottolineato da Van Ess, il suo significato varia a seconda dell'interpretazione. Nello *Hanshu* si legge che, durante il regno di Wudi, ci si poteva diplomare all'accademia imperiale attraverso la perfetta conoscenza di un solo testo canonico.⁹¹ Il passaggio preso in esame non specifica che ognuno degli specialisti dovesse essere preparato su tutti e cinque i testi ma che, attraverso lo scambio di informazioni, ne sarebbe stata possibile la comprensione⁹². Quindi questa considerazione non può essere presa in esame come effettiva prova contro l'autenticità dello *Yueshu*. Questo capitolo narra principalmente del declino della civiltà cinese attraverso la musica, le melodie lascive degli stati di Zheng e Wei ritornano in ogni sezione del testo; in aggiunta, il riassunto del capitolo sulla musica presente nel capitolo 130 dello *Shiji*⁹³, fa menzione di queste melodie (樂者，所以移風易俗也。自雅頌聲興，則已好鄭衛之音，鄭衛之音所從來久矣。人情之所感，遠俗則懷。比樂書以述來古，作樂書第二.)⁹⁴ Le intenzioni dell'autore sono chiare: egli desiderava muovere una critica contro Wudi e le sue musiche licenziose, e la scelta di inserire lo *Yueji* è perfettamente calzante con questo desiderio, essendo questo un testo molto critico nei confronti

⁸⁹ Kern, 1999, pp.674-675.

⁹⁰ Van Ess, 2004, p.52.

⁹¹ *Hanshu*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1962, p. 3594.

⁹² "The stress is on the word *jie* 皆: all specialists who knew one of the five canonical scriptures were called." (Van Ess, 2004, p.52).

⁹³ Lo *Shiji* 130 fornisce dei brevi riassunti per ogni capitolo dell'opera.

⁹⁴ *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.3305.

delle melodie di Zheng e Wei. Lo stesso vale per la storia sulle musiche licenziose di Pushang 濮上, presa dallo *Hanfeizi*. Ogni sezione del capitolo segue l'ordine degli eventi narrati nell'introduzione, e anche la diversa disposizione dei paragrafi dello *Yueji* segue questo criterio. Dunque, è plausibile che l'autore dello *Yueshu*, nel caso non fosse Sima Qian, avesse capito perfettamente le sue intenzioni e i suoi desideri. Gli studiosi non hanno ancora trovato un punto d'incontro nel dibattito sulla sua autenticità, l'idea che viene preferita lo vede opera di un erudito, Chu Shaosun 褚少孫⁹⁵, che avrebbe inserito il capitolo successivamente, seguendo l'ondata di critiche nei confronti di Wudi, tipiche del tardo periodo Han Occidentale.

La questione relativa alla datazione testuale dello *Yuelun* è ancora più interessante. Essa ruota attorno alla condivisione di alcuni passaggi con lo *Yueji*: nello *Yuelun* troviamo delle porzioni di testo che nello *Yueji* sono presenti nei paragrafi *Yuehua* 樂化 (Le metamorfosi della musica), *Yueshi* 樂施 (L'espressione musicale), *Yueyan* 樂言 (Il linguaggio della musica), *Yuexiang* 樂象 (Il simbolismo della musica) e *Yueqing* 樂情 (La natura della musica). Gli studiosi hanno notato che la maggior parte del materiale presente nello *Yuelun* non segue sempre un filo logico, questo li ha portati a concludere che potrebbe essere preso da testi coevi, forse proprio dallo *Yueji*. Un elemento a favore di questa ipotesi è la mancanza del commentario di Yang Liang a questo capitolo, nonostante esso fosse presente nell'indice. Gli studiosi che ritengono lo *Yueji* opera di Gongsun Nizi, hanno osservato che i passaggi condivisi da entrambi i testi seguirebbero un discorso più logico all'interno dello *Yueji*, in particolare, quei passaggi introdotti dal carattere *gu* 故 (quindi)⁹⁶. Dunque, secondo la loro opinione, Xunzi avrebbe estrapolato questi paragrafi dallo *Yueji*, opera del pensatore di epoca Zhou Gongsun Nizi. Coloro che considerano lo *Yueji* di epoca Han, invece, sostengono che quest'ultimo avrebbe ampliato le argomentazioni discusse da Xunzi nel suo *Yuelun*, ipotesi che si preferisce considerando che si presentano in forma più criptica

⁹⁵ Van Esse, 2004, p.48.

⁹⁶ Per i dettagli v. Cai, 1981.

rispetto allo *Yueji*. Probabilmente i compilatori del capitolo XIX del *Liji* hanno voluto rendere la lettura dello *Yuelun* più chiara e semplice. Dal punto di vista filosofico, le due opere risultano differenti: l'idea della natura umana come malvagia non viene affatto ribadita nello *Yueji* che, anzi, segue più il pensiero della natura umana come neutra e mossa solo da fattori esterni⁹⁷. Inoltre, non è presente nessuna critica verso alcun pensatore, caratteristica tipica anche di altri capitoli del *Xunzi*⁹⁸. In secondo luogo, Xunzi considera l'armonia il risultato dell'unione della musica e il rito, come viene evidenziato anche dalla frase da lui utilizzata sia all'interno del *Lilun* 禮論 (Trattato sui Riti) che nello *Yuelun* "The Ancient Kings hated such disorder"⁹⁹(先王惡其亂也。)¹⁰⁰. Quindi, le argomentazioni sviluppate nello *Yuelun* e nello *Yueji* sono simili ma sostanzialmente diverse, e gli elementi presenti non consentono agli studiosi di stabilire quale testo sia antecedente all'altro, né di individuarne gli autori. I casi presi in esame seguono la natura dei testi antichi. La volontà di stabilire l'identità del personaggio che ha messo per iscritto questi capitoli non deve allontanarci dalla bellezza del contenuto di queste opere, originali così come si presentano. Che una sia antecedente all'altra poco importa alla luce dei loro contenuti, considerando anche che potrebbero essere frutto dello smembramento di altre opere, a noi non pervenute. Inoltre, che siano il lavoro di uno o più individui, sono state concepite per essere lette e studiate come delle opere singole e come tali devono essere trattate. Scott Cook, parlando dello *Yueji*, fa riferimento ad una interessante similitudine tra le opere della tradizione cinese e la musica jazz: alcuni *riff* tipici di questo genere musicale sono stati incorporati nelle improvvisazioni di svariati musicisti, ma è impossibile trovare il primo che li ha ideati e suonati. Nel caso della tradizione testuale cinese, anche se ciò che leggiamo fosse stato estrapolato o copiato da altri testi, sarebbe impossibile

⁹⁷Tous les airs de musique ont leur origine dans le Coeur de l'homme. Les sentiments du Coeur sont excites par les choses extérieures." (凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。) (Couvreur, vol.II, 1913, p.45)

⁹⁸ Si pensi, per esempio, al capitolo sesto del *Xunzi Fei Shier Zi* 非十二子 (Contro 12 pensatori) in cui vengono attaccate le dottrine di quei filosofi, considerati da Xunzi, pericolosi per la società. Tra loro vi sono Mozi, Zhuangzi, Hanfei zi e Mencio. (Knoblock, 1988, p.212.)

⁹⁹ Knoblock, 1994, p.55, p.80.

¹⁰⁰ Chen, Liu, 1996, p.90, p.98.

rintracciare la sua origine¹⁰¹. E che siano testi di epoca Zhou o Han, i loro compilatori hanno sicuramente scelto le fonti in modo molto attento, dando forma a dei lavori che presentano di base una visione unica e conforme alla concezione *ru* della musica.

2.3 I CONTENUTI DELLE OPERE.

Dopo aver trattato della questione inerente al dibattito sulla datazione ed autenticità di *Yuelun*, *Yueji* e *Yueshu*, si passerà a parlare del loro contenuto. Queste tre opere, come si è già accennato, sono i testimoni della visione confuciana sulla musica, e probabilmente ciò che rimane del perduto *Yuejing*. Descrivono una società basata sull'etica e sull'estetica, nella quale il sovrano, attraverso la corretta esecuzione di ritualità e musica, armonizza le menti, modifica i costumi e porta la pace nel regno. Questo è esattamente ciò di cui tratta lo *Yuelun*, di cui si è parlato ampiamente nel primo capitolo. Lo *Yueji* riprende gli argomenti trattati nello *Yuelun* e li amplia considerevolmente con una quantità di materiali circa l'origine, la natura, le caratteristiche della musica e la sua relazione con il governo e con la società. Si apre con la sezione intitolata *Yueben* 樂本 (Le origini della musica), nella quale viene spiegato che la musica nasce nel cuore degli uomini, e si manifesta nel momento in cui quest'ultimo viene stimolato da fattori esterni¹⁰². I suoni emessi dagli uomini sono in perfetto accordo con le circostanze: quando il *Xin* è mosso da tristezza, i suoni saranno deboli; quando è mosso dalla felicità e dalla gioia, saranno ampi e prolungati; quando è mosso dalla rabbia, saranno volgari e acerbi.¹⁰³ Già nella prima sezione vengono utilizzati i tre termini *Yue* 樂 (musica), *Yin* 音 (note musicali) e *Sheng* 聲 (suoni) per differenziare le diverse sfaccettature della musica. Con *Yue*¹⁰⁴ s'intende la musica nella sua più grande

¹⁰¹ Cook, 1995, p.10.

¹⁰² Couvreur, vol.II, 1913, p.45.

¹⁰³ Couvreur, vol.II, 1913, pp. 46-47.

¹⁰⁴ Le origini del carattere *Yue* 樂 sono, ancora oggi, oggetto di dibattito. Nove iscrizioni oracoli di epoca tardo Shang riportano questo carattere come toponimo, riferendosi al sito di Yue, ubicato a sud-est della capitale sul confine fra Henan e Shandong. Nello *Shuowen*

manifestazione, come insieme di danza, suoni e poesia¹⁰⁵. Nel paragrafo intitolato *Wei Wen Hou* (Il marchese Wen di Wei) *Yue* è definito con *Deyin* 德音 (Melodie Virtuose)¹⁰⁶, ovvero le Odi *Ya* e *Song*. Con *Yin*, invece, ci si riferisce alle cinque note musicali e gli otto timbri degli strumenti musicali¹⁰⁷. Nello *Yueji*, *Yin* è visto come un insieme di suoni che ha raggiunto un certo livello di organizzazione e segue le regole della teoria musicale. *Sheng* è un suono spontaneo, non definito dalle regole della teoria musicale; sono *Sheng* il cinguettio degli uccelli e i versi degli animali. Nonostante lo *Shuowen jiezi* definisca *Yin* e *Sheng* come sinonimi¹⁰⁸, nello *Yueji* si legge che gli animali conoscono *Sheng* ma non *Yin*, e che le persone comuni conoscono *Yin*, ma non *Yue*. Solo il *Junzi* è in grado di comprendere *Yue*¹⁰⁹. Il processo che porta alla nascita della musica si origina all'interno dell'essere umano, quando fattori esterni stimolano il suo *Xin*. La reazione darà vita ad un'espressione esterna *Sheng*, che influenzerà gli altri uomini. Un insieme di suoni combinati porterà un cambiamento *Bian* 變 che darà vita alla melodia *Yin*. L'entrata dei danzatori, con asce da guerra e scudi farà in modo che *Yin* si muti in *Yue*¹¹⁰, portando i suoni prodotti e regolati nella sfera delle attività umane. Durante questo processo, la musica è in continua crescita, passerà da *Sheng* a *Yin* fino ad arrivare alla più alta forma di equilibrio tra natura e società: *Yue*. Attraverso il

Jiezi viene definito come “五聲八音總名” (“denominazione collettiva delle Cinque Note e Otto Timbri”), derivato dalla stilizzazione grafica di un tamburo e di due tamburi più piccoli, sopra ad un sostegno ligneo. Si rimanda a Fracasso, 2005, pp.561-567.

¹⁰⁵ Si è utilizzata la definizione data dallo *Yueji*.

¹⁰⁶ “德音之謂樂。” (Couvreur, vol.II, 1913, p.89.)

¹⁰⁷ Tradizionalmente la musica era definita tramite i suoni specifici dati dai materiali con cui venivano costruiti gli strumenti musicali. Il *Zhouli* classifica sotto le categorie *ba yin* 八音 (Otto Timbri): metallo (campane), pietra (litofoni), terracotta (ocarine), pelle (tamburi), seta e legno (strumenti a corda e strumenti a percussione), zucca (organi a bocca) e bambù (flauti). Von Falkenhausen evidenzia come questa classificazione sia storicamente problematica in quanto, da ciò che si può notare dai ritrovamenti archeologici, non sempre questi strumenti venivano costruiti con questi specifici materiali. Per approfondire si rimanda a Von Falkenhausen, 2000, p.106.

¹⁰⁸ “音: 聲也生於心有節於外謂之音宮, 商, 角, 徵, 羽聲絲竹, 金, 石, 匏, 土, 革, 木音也从言含一凡音之屬皆从音。” (*Shuowen jiezi*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1963, p.58).

¹⁰⁹ “是故知聲而不知音者, 禽獸是也; 知音而不知樂者, 眾庶是也。唯君子為能知樂。” (Couvreur, vol.II, 1913, p.50.)

¹¹⁰ Couvreur, vol.II, 1913, p.45.

potere che esercita la musica sul *Xin*, gli Antichi Sovrani sono riusciti ad indirizzare il popolo, unendo ad essa il potere dei suoi equivalenti: la ritualità, le punizioni e l'amministrazione. Secondo Scott Cook, la sezione iniziale del paragrafo *Yueben* potrebbe essere interpretata come la spiegazione dell'evoluzione della musica durante il corso della storia¹¹¹. I suoni *Sheng* appartengono ad un periodo storico in cui gli uomini erano ancora primitivi, rappresentano la reazione più basilare e spontanea sia negli esseri umani, che in tutte le specie animali. In seguito, gli uomini hanno sviluppato la civiltà e, con essa, il bisogno di comporre musica e il senso della raffinatezza necessario per fare ciò. La musica *Yin*, la più raffinata e regolata organizzazione di suoni, appartiene solo alla specie umana ed è la risposta delle masse a degli stimoli esterni. La differenza tra *Yin* e *Yue* sta nel fatto che la prima riflette l'ordine sociale, mentre la seconda lo promuove, è quel tipo di musica che può essere utilizzata per guidare il popolo verso la conformità dei principi sociali e verso l'armonia. *Yue* non è più la musica che viene creata attraverso l'influenza di altri suoni, ma diventa ciò che influisce sul popolo e lo indirizza. È la musica nella sua piena realizzazione, ed è per questo che l'uomo comune non può comprenderla, mentre il saggio sì.¹¹² Per esprimere il concetto utilizzando le parole di Cook "The sages were men, yet they were visionaries. Men who, like a Louis Armstrong, Charlie Parker or Igor Stravinsky, were the first of their time to see ahead to the next stage of development in music, and the first ones to carry it out. It is precisely for this reason that they are called sages."¹¹³

Un altro tema molto importante che viene trattato nello *Yueji* è il rapporto tra ritualità e musica, esplorato nella seconda sezione intitolata *Yuelun* 樂論 (Discorso sulla musica), e nella terza *Yueli* 樂禮 (Musica e Ritualità). Il *Li*, tradotto comunemente con Ritualità¹¹⁴, è uno dei concetti fondamentali del confucianesimo,

¹¹¹ Cook, 1995, p.30.

¹¹² Cook, 1995, p.30, p.37.

¹¹³ Cook, 1995, p.37.

¹¹⁴ La parola "rito" deriva dal sanscrito *Rta*: "L'ordine cosmico, la legge essenziale della realtà, l'esatto funzionamento di tutte le cose. Su questo principio si basa l'equilibrio delle parti e l'adattamento degli elementi contrastanti, secondo una norma che dei e uomini devono impegnarsi costantemente a realizzare e difendere, e a cui deve ispirarsi ogni atto, in particolare quello sacrale." (Enciclopedia Treccani)

lo *Shuowen Jiezi* lo definisce come “禮，履也。所以事神致福也。从示，从豐” (Calzatura, la modalità per servire gli spiriti e invocare ricchezza e benessere.)¹¹⁵. Superficialmente, il *Li* è un insieme di norme comportamentali che noi definiremmo “galateo”, e che Couvreur traduce con “*règles de bienséance*” (regole di buona educazione) ma, in realtà, possiede un significato molto più profondo e complesso. Secondo Fingarette, Confucio utilizza il *Li* come una metafora per parlare di tutti gli usi, i gesti e le convenzioni dell’autentica tradizione Zhou. Egli fa riferimento sia al rituale religioso in sé, che allo spirito e all’atteggiamento di coloro che vi partecipano, la dimensione religiosa del termine non viene distinta dalle sue implicazioni sociali. Durante una cerimonia, infatti, ognuno dei partecipanti svolge il proprio compito senza alcuno sforzo, pressione o senza che qualcun altro gliel’abbia imposto; tutto accade da solo. Ogni movimento è naturale, spontaneo e coordinato con i movimenti degli altri. Inoltre, la capacità di comportarsi seguendo questa etichetta e la volontà di sottostarvi sono essenziali per la realizzazione del *De* 德 (Virtù o carisma), che si manifesta attraverso lo scambio di atti concreti tra uomini. Questi atti hanno in comune una particolarità: sono l’espressione dell’umanità, del rispetto e della lealtà reciproci.¹¹⁶

子曰：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」¹¹⁷

The Master said: “If a man be without the virtues proper to humanity, what has he to do with the rites of property? If a man be without the virtues proper to humanity, what has he to do with music?”¹¹⁸

Questi atti o movimenti non sono da intendere come qualcosa di meccanico e automatico, ma come dei gesti spontanei e sinceri che richiedono la totale presenza spirituale e personale. Fingarette utilizza l’esempio della stretta di mano per spiegare il potere del *Li* nella vita quotidiana: quando incontriamo un conoscente per la strada sorridiamo, alziamo la mano e stringiamo quella dell’altro, che farà

¹¹⁵ *Shuowen jiezi*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1963, p.7.

¹¹⁶ Fingarette, 1998, p. 6-7.

¹¹⁷ Chen, Liu, 1995, p.4.

¹¹⁸ *Lunyu* 3.3 (Legge, rist. Taipei, 1966, p.115).

la medesima azione. Nessuno ci costringe a farlo, nessuno lo impone, è un'azione totalmente spontanea e collaborativa.¹¹⁹ Non sono necessarie minacce o costrizioni di alcun tipo, lo facciamo perché è un'usanza della nostra cultura e l'abbiamo incarnata nella nostra vita di ogni giorno come dimostrazione di rispetto e di bene reciproco. Potrebbe essere sicuramente inteso come un gesto automatico, ma i sentimenti umani che vi si celano in qualche modo lo ritualizzano e lo riempiono di significato. Questo è il *Li*, la più grande manifestazione di umanità.

鸚鵡能言，不離飛鳥；猩猩能言，不離禽獸。今人而無禮，雖能言，不亦禽獸之心乎？夫唯禽獸無禮，故父子聚麀。是故聖人作，為禮以教人。使人以有禮，知自別於禽獸。

Un perroquet pourra apprendre à parler; il ne sera jamais qu'un animal sans raison. Si un homme ne garde pas les bienséance, bien qu'il sache parler, son coeur n'est-il pas celui d'un être privé de raison? Les animaux n'ont aucune règle de bienséance; aussi le cerf et son petit d'approchent de la même biche (pour s'accoupler). C'est pourquoi les grands sages qui ont surgi dans le monde, ont formulé les règles de bienséance pour enseigner les hommes, et les aider à se distinguer des animaux par l'observation des convenances.¹²⁰

Robert Eno fa una divisione del rituale in tre categorie, abbracciano la dimensione religiosa, sociale ed estetica.¹²¹ Il rito religioso era praticato principalmente nelle strutture sacre dello stato e dei clan, e veniva usato per manipolare la natura o gli dei. Il potere del rituale di dividere la società in vari strati costituisce il suo aspetto sociale, insieme a tutta la gestualità e le tradizioni. L'aspetto estetico invece è ciò che caratterizza il *Li*. L'attività rituale segue delle formule prestabilite, solitamente razionalizzate su criteri religiosi, etici ed estetici. Un chiaro esempio è l'uso della musica, del canto e della danza, presente in tutte le forme del *Li*. Eno utilizza l'esempio del rituale del banchetto, durante i quali vi era l'usanza di selezionare delle odi e intonarle a turno per manifestare i propri sentimenti. Questo atto

¹¹⁹ Fingarette, 1998, p.9.

¹²⁰ Couvreur, vol.II, 1913, p.6-7.

¹²¹ Eno, 1990, p.34.

puramente estetico rinforza l'etica sotto il rituale religioso e quello sociale e aggiunge un ulteriore senso di spiritualità¹²².

In *Yuelun*, *Yueji* e *Yueshu* il concetto di complementarità della musica e ritualità è centrale e sono considerati gli strumenti più importanti con cui un sovrano illuminato governa e indirizza il popolo. All'interno del *Xunzi*, questo concetto si intuisce chiaramente dalle introduzioni ai capitoli *Lilun* 禮論 (Trattato sulla Ritualità) e *Yuelun*, nelle quali vengono spiegati i motivi che hanno portato gli Antichi Sovrani ad istituire i riti e la musica.

禮起於何也？曰：人生而有欲，欲而不得，則不能無求。求而無度量分界，則不能不爭；爭則亂，亂則窮。先王惡其亂也，故制禮義以分之，以養人之欲，給人之求。¹²³

How did ritual principles arise? I say that men are born with desires which, if not satisfied, cannot but lead men to seek to satisfy them. If in seeking to satisfy their desires men observe no measure and apportion things without limits, then it would be impossible for them not to contend over the means to satisfy their desires. Such contention leads to disorder. Disorder leads to poverty. The Ancient Kings abhorred such disorder, so they established the regulations contained within ritual and moral principles in order to apportion things, to nurture the desires of men, and to supply the means for their satisfaction.¹²⁴

夫樂者、樂也，人情之所必不免也。故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜；而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而不為道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之。¹²⁵

Music is joy. Being an essential part of man's emotional nature, the expression of joy is, by necessity, inescapable. This is why men cannot do without music. Where there is joy, it will issue forth in the sounds of the voice and be manifest in the movement of the body. And it is the Way of Man that singing and movement, which are excitations of man's emotional states according to the rules of inborn nature,

¹²² Eno, 1990, p.36.

¹²³ Chen, Liu, 1996, p.90.

¹²⁴ Knoblock, 1988, p.55.

¹²⁵ Chen, Liu, 1996, p.98.

are full expressed in music. Hence, since it is impossible for men not to be joyful, where there is joy, it is impossible that it should not be given perceptible form. But if its form is not properly conducted, then it is impossible that disorder should not arise. The Ancient Kings hated such disorder. Thus they instituted as regulations the sounds of the Odes and Hymns to offer guidance.¹²⁶

Secondo Xunzi, nell'antichità gli uomini si comportavano seguendo i loro istinti naturali. senza nessuna regola che li guidasse verso l'ordine. In questo modo si veniva a creare il caos, a cui gli Antichi Sovrani posero rimedio istituendo la ritualità e la musica. Queste due istituzioni sono complementari e sono il marchio dei sovrani illuminati del passato, gli unici in grado di trasformare la propria natura malvagia in una migliore, acquisita.¹²⁷ Xunzi considera il *Li* la caratteristica più essenziale e distintiva della società umana, senza la quale la moralità non può essere perfezionata, l'educazione e l'istruzione sono incomplete, le distinzioni sociali non sono rispettate e la società precipita verso il caos, in quanto essa permette a tutti di soddisfare i propri desideri secondo il proprio *status* sociale¹²⁸. La musica invece agisce sull'uomo modificando le sue inclinazioni naturali, ed è per questo che gli Antichi Sovrani hanno istituito come "musica corretta" le Odi *Ya* e *Song* e in tal modo hanno indirizzato il cuore degli individui verso il bene, evitando che le influenza maligne li corrompesse. L'unione di queste due istituzioni indirizza l'uomo sulla Via, con la differenza che la musica unisce ciò che è simile, mentre il cerimoniale separa ciò che è differente¹²⁹.

Nello *Yueji* si afferma che gli Antichi Sovrani hanno istituito la ritualità per indirizzare la volontà degli uomini, ed insieme ad essa hanno creato la musica per unire le voci, le leggi per unificare le azioni e le punizioni per impedire il disordine.¹³⁰ Il loro intento non era quello di soddisfare i desideri della bocca, dello stomaco, dell'orecchio e degli occhi, ma di insegnare al popolo a moderare

¹²⁶ Knoblock, 1988, p.80.

¹²⁷ Knoblock, 1988, p.154.

¹²⁸ Knoblock, 1988, p.49.

¹²⁹ Graham, 1989, trad.it., p.358.

¹³⁰ Couvreur, vol.II, 1913, p.47.

i propri sentimenti di amore e di odio e a seguire la Via della virtù¹³¹. Alla nascita, l'uomo è privo di desideri; essi iniziano ad aggiungersi alla sua natura quando delle entità agiscono su di lui, provocandogli dei movimenti. In questo modo l'uomo sviluppa la facoltà di conoscere, attraverso la quale inizia a provare dei sentimenti di attrazione e di repulsione¹³². I riti e la musica sono stati istituiti per insegnare all'uomo a padroneggiare questi sentimenti; senza di essi, egli si lascerebbe trasformare da ciò che ama e odia, perdendo la facoltà di tornare alla sua natura originaria e tutte le buone inclinazioni donategli dal cielo. Senza queste moderazioni, i forti infierirebbero sui deboli, gli astuti ingannerebbero i semplici, gli audaci tormenterebbero i timidi, i malati e gli infermi non riceverebbero le cure necessarie, e il disordine sarebbe completo.¹³³La ritualità è stata istituita dagli antichi sovrani per stratificare il popolo stabilendo e solidificando la gerarchia necessaria per un corretto funzionamento della società ma, lo *Yueji* specifica che un suo eccesso porterebbe all'allontanamento degli individui. La funzione della musica è quella di bilanciare i potenziali effetti negativi della ritualità, essendo il riflesso delle emozioni umane e avendo l'effetto di armonizzare le azioni e i sentimenti di chi l'ascolta. La musica incarna perfettamente l'armonia ma, se non viene bilanciata dal rituale, il suo eccesso potrebbe portare verso una situazione in cui le classi sociali non vengono più rispettate e la società sfocerebbe nel caos. Quindi, è solo attraverso la loro unione che queste due istituzioni sono in grado di garantire l'ordine. All'interno dei paragrafi *Yuelun* e *Yueli*, la ritualità e la musica vengono presentate come due forze opposte ma complementari; la musica, originandosi dai sentimenti e avendo il potere di influenzarli e moderarli, parte dall'interno, mentre la ritualità, essendo la manifestazione del rispetto mutuo tra gli uomini e perfezionando la loro forma esteriore, si manifesta all'esterno ed è elegante¹³⁴. Uno dei concetti più importanti sviluppati

¹³¹ Couvreur, vol.II, 1913, p.52.

¹³² Couvreur, vol.II, 1913, p.56.

¹³³ Couvreur, vol.II, 1913, p.53-54.

¹³⁴ Couvreur, vol.II, 1913, p.56.

nello *Yueji* e inerente a queste due istituzioni è il loro rapporto con il mondo naturale. Nella sezione *Yueli* si legge:

天高地下，萬物散殊，而禮制行矣。流而不息，合同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近於樂，義近於禮。樂者敦和，率神而從天，禮者別宜，居鬼而從地。故聖人作樂以應天，制禮以配地。禮樂明備，天地官矣。

La position respective du ciel e de la terre, dont l'un est en haut et l'autre en bas, la variété des êtres qui peuplent l'univers, ont donné l'idée des cérémonies, (où les dignités les rangs sont distingués). (Les émanations du ciel et de la terre) sont sans cesse en mouvement, et en s'unissant opèrent toutes les transformations des êtres. Cette harmonie de la nature sert de modèle à la musique. Le printemps fait naître les plantes et l'été leur donne l'accroissement; c'est l'image de la bienfaisance. L'automne recueille et l'hiver tient tout enfermé; c'est l'image de la justice. La bienfaisance a de grands rapports avec la musique, et la justice avec les cérémonies. La musique estime surtout l'harmonie; elle imite les esprits supérieurs et dépend du ciel. Les cérémonies établissent les distinctions convenables; elles imitent constamment les esprits inférieurs ed dependent de la terre. Aussi les grands sages ont compose des chants pour répondre aux désirs du ciel, et établi des cérémonies pour s'associer à la terre. Lorsque les cérémonies et la musique atteignent manifestement leur perfection, l'action du ciel et de la terre est parfaite.¹³⁵

La cosmologia tradizionale cinese dispone tutte le opposizioni binarie, una *Yin* e l'altra *Yang*, su una singola catena¹³⁶. In questo caso la musica viene vista come una forza riconducibile a *Yang*, mentre la ritualità è riconducibile a *Yin*.¹³⁷ Secondo lo *Yueji*, la musica è una forza che prende come modello il cielo e l'armonia presente in natura, mentre la ritualità si rifà alla terra e alla diversificazione delle diecimila entità. Il cielo e la terra, quindi, trovano il loro posto nella sfera delle

¹³⁵ Couvreur, vol.II, 1913, p.63-64.

¹³⁶ Graham, 1989, trad.it., p.454.

¹³⁷ "I termini yin e yang hanno i significati prefilosofici di "ombra" e "luce solare", riferiti soprattutto al lato nord/in ombra e al lato sud/soleggiato di una montagna, e indicano due dei sei influssi atmosferici; sono la fonte del freddo e del caldo più che, come accade più tardi, del buio e della luce." (Graham 1989, trad.it., p.447)

attività umane, attraverso l'istituzione della ritualità e della musica¹³⁸. D'altra parte, il sovrano utilizzando queste due istituzioni come principale strumento di governo, cerca di manifestare nel regno la stessa perfezione del mondo naturale, unificando e perfezionando le azioni del cielo e della terra.

La sezione intitolata *Yueshi* 樂施 (L'espressione musicale) fornisce alcuni esempi di come la musica fosse stata messa in pratica da diversi sovrani per armonizzare il popolo. Qui troviamo alcuni paragrafi condivisi anche dallo *Yuelun* del *Xunzi*¹³⁹ nei quali vengono spiegati i motivi per cui i saggi del passato avessero promosso l'insegnamento della musica ovvero perché produce dei sentimenti profondi, altera i costumi e trasforma le usanze¹⁴⁰. L'effetto della musica di "alterare i costumi e trasformare le usanze" (*yifeng yisu* 移風易俗), condiviso sia dal *Xunzi* che dallo *Yueji*, è molto interessante. La musica qui viene vista come un veicolo per l'unificazione culturale e un modo per trasmettere e riflettere l'identità culturale Zhou¹⁴¹. Durante il periodo degli Stati Combattenti, i pensatori appartenenti alla corrente *ru* si impegnarono nella difesa e nella rivalutazione della cultura Zhou, soprattutto a causa della crescita dei contatti con i popoli stranieri. Nel suo *Yuelun*, *Xunzi* giustifica il valore della musica rituale in quanto creazione dei saggi del passato e parte delle emozioni di cui l'uomo non può fare a meno. Quindi rapporta la musica sia alla sfera umana che alla tradizione, legittimando la musica delle Odi come una creazione sacra fondata sulla natura umana¹⁴². Dall'altro lato, le musiche degli stati di Zheng e Wei sono viste in modo negativo, come melodie che portano alla dissolutezza e al disordine e, di conseguenza, al declino dello stato. *Xunzi*, infatti, conclude il capitolo con la descrizione di un'epoca caotica, in cui la musica è lasciva e i rituali vengono disprezzati¹⁴³.

Uno dei paragrafi più interessanti dello *Yueji* è sicuramente quello chiamato *Yuexiang* 樂象 (Il simbolismo della musica) nel quale vengono spiegate le

¹³⁸ Cook, 1999, p.51.

¹³⁹ Chen, Liu, 1996, p.99.

¹⁴⁰ Couvreur, vol.II, 1913, p.71.

¹⁴¹ Brindley, 2012, p.48.

¹⁴² Brindley, 2016, p.269.

¹⁴³ Knoblock, 1994, p.87.

connessioni tra la musica e la natura. Tutte le varie componenti della musica, come i dodici toni, gli otto materiali degli strumenti, le misure e le pause si riflettono negli eventi naturali e prendono forma da essi. Inoltre, viene introdotto un altro tema di grande rilevanza, ovvero che la musica riflette la vera natura del suo compositore¹⁴⁴.

Lo *Yueji* è sicuramente il trattato più completo sulla musica rituale, in cui vengono spiegati e trattati diversi temi, tutti riconducibili all'armonia sia musicale, che sociale e del mondo naturale. Il testo in sé è molto armonioso, inizia con la nascita dei suoni semplici che, attraverso un lungo processo, subiscono diverse trasformazioni fino ad arrivare alla forma musicale perfetta: quella che influenza la popolazione e la indirizza verso la bontà e l'unione. Questa tipologia di musica appartiene al sovrano ed è un mezzo molto importante per il successo di uno stato, insieme alla ritualità. Quest'ultima viene presentata come la forza complementare della musica; il suo scopo è quello di bilanciare gli effetti provocati dall'eccesso della musica e viceversa. Queste due istituzioni sono il riflesso della natura nella società, e il sovrano deve metterli in pratica per armonizzare le azioni della terra e del cielo. Vengono presentati, infatti, diversi esempi di come gli antichi sovrani le avessero messe in pratica per dimostrare la loro vera efficacia nel governo. Il saggio rifiuta la musica licenziosa, preferendo invece quel tipo di musica che riflette l'ordine della natura e manifesta la sua virtù, in quanto viene detto che essa è 'il fiore della virtù' (樂者德之華也)¹⁴⁵. Il saggio è l'unico in grado di comprenderne la natura e questa abilità è più importante della conoscenza della teoria musicale. Nonostante ciò, il sovrano deve saper padroneggiare entrambe le capacità per stabilire un buon governo. La sua musica deve riempire i cuori di sentimenti generosi, ma allo stesso tempo deve moderare le passioni in modo tale da garantire l'armonia tra le cinque relazioni. In questo modo la musica diventa il barometro della società, che permette al sovrano e ai ministri di comprendere il successo del governo e le condizioni della popolazione.

¹⁴⁴ Couvreur, vol.II, 1913, p.80.

¹⁴⁵ Couvreur, vol.II, 1913, p.79.

CAPITOLO TRE

**ORTODOSSIA TRADIZIONALE E INNOVAZIONE
STILISTICA: IL PROBLEMA DELLE 'MUSICHE
NUOVE' (*Xinyue* 新樂).**

3.1. LE MELODIE DEGLI STATI DI ZHENG E WEI.

L'armonia musicale, sociale e naturale rappresenta il tema centrale dei capitoli *Yuelun* del *Xunzi*, *Yueji* del *Liji* e *Yueshu* dello *Shiji*. La musica viene considerata dai loro autori il mezzo più importante per la coltivazione individuale e, insieme alla ritualità, lo strumento più forte per garantire l'ordine sociale. Essa è la manifestazione dei sentimenti che si originano quando degli stimoli esterni toccano il *xin* dell'individuo. Grazie al suo potere di influenzare le menti, gli antichi sovrani la hanno utilizzata come mezzo per unire il popolo e trasformare le usanze e i costumi, facendo ampio uso anche del rituale che rappresenta la controparte della musica; esso bilancia i suoi eccessi equilibrando la società. Per queste ragioni è molto importante prestare importanza alla tipologia della musica di uno stato, attraverso cui è possibile capire il successo di un governo, e i testi antichi ribadiscono con insistenza questo concetto. Questi testi parlano molto anche di una tipologia di musica considerata lasciva (*yin* 淫) e identificata con le melodie degli stati di Zheng 鄭 e Wei 衛, in contrapposizione alle musiche virtuose, in particolar modo alle Odi *Da Zhang* 大章, *Xian Chi* 咸池, *Shao* 韶 e *Xia* 夏¹⁴⁶ che manifestano la virtù dei sovrani delle dinastie Shang e Zhou. Con “melodie degli stati di Zheng e Wei” forse ci si riferisce alle dieci odi dette *Weifeng* 衛風 (Arie dello stato di Wei) della sezione *Guofeng* 國風 (Arie degli Stati) dello *Shijing* 詩經 (Classico delle Odi) e alle ventuno odi dello stato di Zheng (*Zhengfeng* 鄭風). Il capitolo *Guo feng* dello *Shijing* comprende 130 odi di ispirazione popolare proveniente dall'area circostante l'antica capitale Zhou¹⁴⁷. Il commentario dello *Shijing* scritto dal pensatore neoconfuciano di epoca Song Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), parla delle caratteristiche dello stato di Wei, descrivendo la popolazione come pigra e frivola a causa del poco lavoro dato dalla grande fertilità del suo terreno. Perciò le musiche riflettevano il carattere generale degli abitanti e il loro ascolto portava alla dissolutezza; la descrizione si conclude affermando che le arie

¹⁴⁶ V. Couvreur, vol.II, 1913, p.68.

¹⁴⁷ Sullo *Shijing*, v. Loewe, 1993, p.415-423.

dello stato di Zheng possiedono le stesse caratteristiche (衛國地濱大河。其地土薄。故其人氣輕浮。其地平下。故其人質柔弱。其地肥饒，不費耕耨。故其人心怠惰。其人情性如此，則其聲音亦淫靡。故聞其樂，使人懈慢，而有邪僻之心也。鄭詩放此。). La società dello stato di Zheng è descritta nel *Baihu Tong* 白虎通 (Discussioni dalla Sala della Tigre Bianca), il quale riporta che gli abitanti vivevano tra le montagne e, quando si bagnavano nel fiume per lavarsi, non rispettavano le differenze tra uomini e donne e cantavano le melodie di Zheng come tecnica di corteggiamento (鄭國土地民人山居穀浴，男女錯雜，為鄭聲以相悅怪，故邪僻聲皆淫色之聲也。)¹⁴⁸. Inoltre, nel capitolo *Dili Zhi* 地理志 dello *Hanshu* si legge che vicino al fiume Pu 濮, nello stato di Wei, c'era un luogo nascosto dai gelsi dove uomini e donne si incontravano per cantare, ed è per questo motivo che è nata l'usanza di chiamarle “melodie di Zheng e Wei” (衛地有桑間濮上之阻，男女亦亟聚會，聲色生焉，故俗稱鄭衛之音¹⁴⁹). Anche lo *Yueji* e lo *Yueshu* citano gli aneddoti relativi alle melodie del fiume Pu, e lo *Yueshu* ne descrive l'origine e le conseguenze causate dall'esecuzione e dall'ascolto.

Il carattere *yin* 淫, che caratterizza le melodie lascive, indica lo straripare di un argine e per estensione il suo significato comprende anche tutti i comportamenti eccessivi e dissoluti¹⁵⁰. Riferito alla sfera morale, *yin* definisce gli effetti negativi che le melodie degli stati di Zheng e Wei provocano nelle persone e riferito all'esecuzione musicale, indica quei suoni eccessivi che non rispettano l'armonia della musica antica. Inoltre, a partire dal periodo Stati Combattenti, questo termine comprende tutte le azioni che non rispettano l'etichetta rituale confuciana¹⁵¹.

Già all'interno del *Lunyu* 論語 è possibile trovare diversi riferimenti alle melodie dello stato di Zheng, delle quali Confucio sconsiglia l'ascolto:

¹⁴⁸ Sabattini, 2012, p.210.

¹⁴⁹ *Hanshu*, rist. Beijing, Zhonghua Shuju, 1962, p.1665.

¹⁵⁰ Sabattini, 2012, p.208.

¹⁵¹ Sabattini, 2012, p.209.

顏淵問爲邦。子曰：“行夏之時，乘殷之輅，服周之冕，樂則韶舞。放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆。”¹⁵²

Yen Yüan [Yan Yuan] asked how the government of a country should be administered. The Master said: “Follow the seasons of Hsiâ [Xia]. Ride in the state carriage of Yin. Wear the ceremonial cap of Châu [Zhou]. Let the music be the Shâo [Shao] with its pantomimes. Banish the songs of Chǎng [Zheng], and keep far from specious talkers. The songs of Chǎng [Zheng] are licentious; specious talkers are dangerous¹⁵³.

子曰：“惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。”¹⁵⁴

The Master said: “I hate the manner in which purple takes away the lustre of vermilion. I hate the way in which the songs of Chǎng [Zheng] confound the music of the Yâ [Ya]. I hate those who with their sharp mouths overthrow kingdoms and families.”¹⁵⁵

Confucio considera le melodie dello stato di Zheng pericolose in quanto non rispettano la ritualità e portano l'uomo ad indulgere nei piaceri e nei festeggiamenti; inoltre, esse vanno contro i valori del rituale, necessario per mantenere l'ordine nello stato. Confucio infatti lo paragona all'uso quotidiano del colore porpora, prerogativa delle cerimonie rituali e utilizzato fuori da questo ambito solo dagli incoscienti 'uomini dappoco' (*xiaoren* 小人). Anche Mencio, sulla scia di Confucio, denuncia queste sonorità, affermando di detestarle e consigliando di non confonderle con la vera musica (惡鄭聲，恐其亂樂也。¹⁵⁶). Nello *Yuelun* del *Xunzi* è presente un solo riferimento, nel quale si dice che il loro aspetto seducente porta gli animi umani alla dissolutezza (姚冶之容，鄭衛之音，使人之心淫)¹⁵⁷. *Xunzi* allarga la critica verso queste melodie anche allo stato di Wei, rendendolo quasi uno slogan a cui ricorre per ammonire i sovrani rispetto alle loro abitudini

¹⁵² Chen, Liu, 1995, p.42.

¹⁵³ Legge, 1966, pp.297-298.

¹⁵⁴ Chen, Liu, 1995, p.49

¹⁵⁵ Legge, 1966, p.326.

¹⁵⁶ Chen, Liu, 1995, p.78.

¹⁵⁷ Chen, Liu, 1996, p.100.

frivole¹⁵⁸. Brindley discute su come la critica verso le melodie degli stati di Zheng e Wei fosse connessa anche alla condizione di malattia del *xin* e su come discriminare certe tipologie di musica avesse alla base le teorie della medicina tradizionale cinese e della cosmologia¹⁵⁹. La sua analisi parte da un passaggio dello *Zuo Zhuan* 左傳 (Commentario di Zuo)¹⁶⁰ dove la musica antica viene consigliata dal medico He dello stato di Qin per curare gli eccessi sessuali del marchese di Jin:

晉侯求醫於秦，秦伯使醫和視之，曰：疾不可為也，是謂近女室，疾如蠱，非鬼非食，惑以喪志，良臣將死。天命不佑。公曰：女不可近乎？對曰：節之。先王之樂，所以節百事也，故有五節；遲速本末以相及，中聲以降。五降之後，不容彈矣。於是煩手淫聲，惱堙心耳，乃忘平和，君子弗聽也。物亦如之。至於煩，乃舍也已，無以生疾。君子之近琴瑟，以義節也，非以惱心也。¹⁶¹

The marquis of Tsin [Jin] asked the help of a physician from Ts'in [Qin] and the earl sent one Ho to see him, who said: "The disease cannot be cured, according to the saying that when women are approached, the chamber disease becomes like insanity. It is not caused by Spirits nor by food; it is that delusion which has destroyed the mind. Your good minister will die; it is not the will of Heaven to preserve him." The marquis said: "May women not be approached?" The physician replied: "Intercourse with them may be regulated. The ancient kings indicated by their music how all other things should be regulated. Hence there are five regular intervals. Or slow or quick, from beginning to end, they blend in one another. Each note rests in the exact intermediate place; and when the five are thus determined, no further exercise on the instruments is permitted. Thus the superior man does not listen to music where the hands work on with licentious notes, pleasing the ears but injurious to the mind, where the rules of equable harmony are forgotten. So it is

¹⁵⁸ Sabattini, 2012, p.205.

¹⁵⁹ Brindley, 2012, pp.132-143.

¹⁶⁰ Lo *Zuo zhuan* è uno dei commentari del *Chunqiu* 春秋 (Annali delle Primavere e Autunni), insieme al *Gongyang zhuan* 公羊傳 e al *Guliang zhuan* 谷梁傳. Rispetto agli altri due commentari, esso contiene una maggiore quantità di aneddoti e dettagli, principalmente sotto forma di dialoghi, coprendo un periodo incluso tra il 722 a.C. e circa la metà del quarto secolo a.C. (gli studiosi non concordano sulla data precisa con cui termina). V. Wilkinson, 2013, pp.612-613.

¹⁶¹ Chen, Liu, 1995, p.319.

with all things. When they come to this, they should stop; if they do not do so, it produces disease. The superior man repairs to his lutes, to illustrate his observance of rules, and not to delight his mind.¹⁶²

La malattia del marchese di Jin non è direttamente collegata alla musica ma, il medico spiega attraverso un'analogia musicale che gli eccessi producono devastanti conseguenze al corpo, al punto da causarne la morte. La musica che un individuo ascolta produce determinati cambiamenti all'interno del suo corpo, alterandone o bilanciandone il *qi* 氣. La musica rituale, istituita dagli antichi sovrani, riflette un senso di equilibrio ed armonia e, similmente, influenza la salute dell'uomo rendendo il suo corpo bilanciato e moderato. Allo stesso modo, quando la musica è eccessiva, il corpo ne risente. Le melodie lascive lo portano verso una condizione di delusione e confusione in quanto i suoi organi, il *xin* e diverse parti del corpo prenderanno le caratteristiche della musica che si ascolta. Il *Xing zi ming chu* 性自命出 (Le disposizioni naturali si manifestano secondo il Decreto)¹⁶³ separa la musica antica a la 'musica nuova' secondo le aree del corpo a cui sono connesse: la musica antica possiede la capacità di elevare e nutrire il *xin*, perciò è necessaria per coltivare il proprio io. La musica nuova stimola il *zhi* 指 (estremità) che viene considerata la parte del corpo in cui dominano i desideri, perciò ha la capacità di sbilanciare il corpo e per questo motivo è pericolosa e andrebbe bandita¹⁶⁴. Anche Xunzi nel suo *Yuelun* rapporta i benefici della musica corretta ad una condizione di salute psicologica di equilibrio e di armonia (故樂行而志清, 禮脩而行成, 耳目聰明, 血氣和平)¹⁶⁵. Nell'ascolto della musica corretta, non solo i sensi raggiungono la massima potenzialità, ma il sangue e il *qi* si bilanciano, recando all'individuo una sensazione di benessere generale. Quando i suoni lascivi

¹⁶² Legge, rist. Taipei, 1966, p.580.

¹⁶³ Il *Xing zi ming chu* è uno dei testi ritrovati in un complesso di tombe a Guodian 郭店, presso Jingmen 荊門 nello Hubei 湖北 nel 1993, databile ad un periodo che va dal 350 al 270 a.C. Fino al quel momento era sconosciuto agli studiosi e le sue tematiche principali sono il *xing* 性 (disposizioni naturali) e il *qing* 情 (natura umana). Per approfondimenti si veda Andreini, 2012, pp.45-103.

¹⁶⁴ Brindley, 2012, p.137.

¹⁶⁵ Chen, Liu, 1996, p.100.

stimolano l'uomo, come risposta ne scaturisce un *qi* negativo che darà nascita al disordine (凡姦聲感人而逆氣應之，逆氣成象而亂生焉。) ¹⁶⁶.

Lo *Yueji* è il primo testo a sviluppare una critica argomentata e articolata verso le sonorità di Zheng e Wei; numerose porzioni del testo parlano dei motivi per cui l'uomo non dovrebbe ascoltare né gioire di queste melodie, e delle conseguenze nefaste che ne deriverebbero. Secondo lo *Yueji*, le arie degli stati di Zheng e Wei sono la caratteristica di un'epoca di disordine e la manifestazione del disprezzo nei confronti del rituale ¹⁶⁷. Essendo la musica lo strumento di giudizio di una società, i pensatori appartenenti alla corrente *ru* muovono una critica verso la loro, considerata prossima alla rovina. Queste melodie infatti sono tipiche di uno stato nel quale il sovrano non ha autorità, i superiori e gli inferiori non rispettano i loro ranghi e il popolo pensa solo al profitto ¹⁶⁸. Nella sezione *Wei Wen Hou* (Il marchese Wen di Wei) questa questione viene esplorata approfonditamente. Il marchese Wen di Wei interroga Zi Xia 子夏 sui motivi per cui le melodie antiche lo annoiano, mentre i suoni nuovi lo rendano meno affaticato. Zi Xia gli risponde descrivendo le caratteristiche della musica antica e della musica nuova. Nella musica antica le danzatrici avanzano ed indietreggiano seguendo un ordine, i suoni sono armoniosi e corretti, gli strumenti aspettano il segnale del tamburo per iniziare a suonare e il segnale della campana per terminare. Un uomo saggio, ascoltando queste melodie, disserta sull'antichità e regola la propria condotta, per poi regolare la propria famiglia e infine stabilisce l'ordine e la pace in tutto lo stato. Nell'esecuzione della musica moderna, invece, le danzatrici sono curvate e avanzano ed indietreggiano disordinatamente, i suoni sono eccessivi e malvagi dall'inizio alla fine, i nani sembrano delle scimmie, gli uomini sembrano donne e le donne uomini, la relazione tra padre e figlio non è rispettata. Al termine del concerto non conviene parlare di antichità, né tanto meno di queste melodie. ¹⁶⁹ La musica influenza profondamente i sentimenti e le azioni umane e per questo

¹⁶⁶ Chen, Liu, 1996, p.100.

¹⁶⁷ Couvreur, vol.II, 1913, p.49.

¹⁶⁸ Couvreur, vol.II, 1913, p.50.

¹⁶⁹ Couvreur, vol.II, 1913, pp.86-88.

motivo le sonorità lascive hanno un effetto negativo sulla popolazione. Quando il *xin* viene stimolato da questi suoni, esso risponde con dei sentimenti malvagi che danno nascita ad atti criminali e soffocano lo spirito di giustizia e di umanità. Anche la ritualità ne soffre le conseguenze nefaste; quando i suoni mancano di dignità, l'irriverenza e la negligenza si introducono nelle cerimonie e le norme di etichetta rituale vengono violate. Perciò gli uomini esemplari non permettono alla musica licenziosa di agire sui propri sentimenti, disprezzandone l'ascolto e preferendo quel tipo di musica che si rifà alle buone inclinazioni avute in dono dalla natura.

Le melodie degli stati di Zheng e Wei sono state criticate dalla maggior parte dei classicisti *ru*, che le ritenevano causa di disordine. Esse, non conformandosi alla musica antica, distraevano infatti il sovrano e la popolazione dalle norme rituali, stabilite dagli antichi sovrani. La critica verso queste melodie raggiunse l'apice durante il periodo degli Stati Combattenti, caratterizzato da grandi cambiamenti sia a livello politico che a livello popolare. Diversi nuovi generi musicali provenienti da paesi stranieri, infatti, furono introdotti nel territorio cinese, causando un cambiamento nei gusti musicali dei sovrani che iniziarono a preferire la musica d'intrattenimento, rispetto al genere rituale¹⁷⁰. Questo disinteresse verso la musica rituale fu considerato dai confuciani come la causa della rovina dell'ordine sociale stabilito dai sovrani della dinastia Zhou Occidentale e un grande pericolo per la stabilità del governo. Perciò iniziarono ad ammonire i sovrani rispetto all'ascolto di queste melodie e ad utilizzare il motto "le melodie lascive degli stati di Zheng e Wei" come sinonimo per comportamenti dissoluti e immorali.

3.2 CRITICA A HAN WUDI 漢武帝

Nel secondo capitolo si è parlato della questione relativa alla datazione testuale del capitolo XXIV dello *Shiji*, intitolato *Yueshu*. La maggior parte degli studiosi lo

¹⁷⁰ Von Falkenhausen, 2000, p.102.

ritiene opera di un erudito chiamato Chu Shaosun 褚少孫 che lo avrebbe inserito all'interno dello *Shiji* cinquant'anni dopo dalla sua compilazione. L'opera completa si presenta come una mordente critica all'imperatore Wudi¹⁷¹ e, uno degli elementi a sfavore dell'opinione che vede lo *Yueshu* come opera di un altro autore, è proprio la critica che questo capitolo muove contro l'imperatore Han attraverso la musica¹⁷². Il concetto della musica lasciva rappresenta la tematica centrale del capitolo *Yueshu* dello *Shiji*, con l'intento di ammonire l'imperatore riguardo a comportamenti dissoluti. Come si è già detto, è possibile dividere il capitolo in tre parti: l'introduzione, una parte teorica costituita dell'intero testo dello *Yueji* e una parte finale dove viene citato un aneddoto estrapolato dallo *Hanfeizi*. Questo tema ritorna in ogni sezione del testo, seguendo l'ordine dei contenuti dell'introduzione; inoltre, il breve riassunto del capitolo, presente nello *Shiji* 130, fa menzione delle melodie di Zheng e Wei¹⁷³. L'introduzione narra della graduale decadenza della civiltà cinese a causa delle melodie lascive, le cui sonorità hanno scatenato le lotte tra signori feudali per ottenere la supremazia. Nonostante il tentativo di Confucio di rettificare la musica cercando di ritornare alle sonorità corrette, la decadenza ha proseguito il suo percorso fino alla divisione del territorio in sei stati, i cui sovrani sono stati sconfitti dal primo imperatore. A causa dei loro eccessi hanno perso le loro buone inclinazioni naturali e il loro lignaggio è stato annientato. Gli eccessi e i festeggiamenti sfrenati sono stati la causa anche del declino della dinastia Qin, in quanto il secondo imperatore Er Shi Huangdi 二世皇帝 (r. 209-206 a.C.) non dava ascolto agli ammonimenti di Li Si (« Rejeter le *Che* (king)[*Shijing*] et le *Chou* (king)[*Shujing*], penser aver ardeur aux mélodies (voluptueuses) et aux femmes, c'est ce que redoutait *Tsou-i* [Zuyi]; accumuler inconsidérément des fautes légères, se livrer à ses passions tout le long de la nuit, c'est ce qui perdit *Tcheou* [Zhou].»¹⁷⁴) ma preferiva ascoltare i consigli

¹⁷¹ Per i dettagli riguardo alle critiche che Sima Qian rivolge all'imperatore Wudi si veda Puett, 2001.

¹⁷² Van Ess, 2004, p.67

¹⁷³ Si veda il capitolo 2, 2.2.

¹⁷⁴ 放棄詩書，極意聲色，祖伊所以懼也；輕積細過，恣心長夜，紂所以亡也。(Shiji, rist. Beijing, Zhonghua Shuju, 1959, p.1177.); Chavannes, rist. Leiden, E.J. Brill, 1969.

dell'eunuco Zhao Gao 趙高 (« Les cinq empereurs et les rois des trois premières dynasties eurent des musiques qui avaient chacune un nom différent; ils montraient par là qu'ils ne s'imitaient pas les uns les autres. Depuis la cour du souverain en haut, jusqu'aux gens du peuple en bas, ils parvinrent ainsi à réunir tout le monde dans la joie, à cordonner les prospérités et les efforts. S'il n'y avait pas eu une telle harmonie, le bonheur n'eût pas pénétré partout, la distribution des bienfaits ne se fût pas répandue partout. D'ailleurs, sous chacun (de ces régnes), il y eut la transformation d'une generation entiere, il y eut une musique qui réglait toute une époque. Qu'est-il donc besoin de *Lou-eul* [Lü'er] de la montagne *Hoa* [Hua] pour aller loin?»¹⁷⁵)

L'introduzione prosegue parlando della musica sotto Wudi, in particolar modo delle 19 strofe musicate dell'eunuco favorito Li Yannian 李延年¹⁷⁶. Van Ess sottolinea come il medesimo passaggio e il testo dell'inno composto in occasione della cattura del cavallo divino siano molto diversi nello *Hanshu*, nel quale vengono descritte con un tono meno critico e più leggero. Infatti, dal tono con cui la questione viene narrata nello *Shiji* si evince un grande senso di disgusto da parte dell'autore, da una parte perché egli condanna la negligenza di Wudi per non aver saputo comporre da sé la musica alle strofe, dall'altra perché ha affidato il lavoro ad un ufficiale che era poco esperto di musica¹⁷⁷. Ciò si deduce dalla frase contenuta nell'introduzione che spiega che solo dopo aver consultato alcuni specialisti sarebbe stato possibile comprendere ed apprezzare l'eleganza dei testi, e non attraverso la musica¹⁷⁸. Inoltre, il testo dell'inno del cavallo divino contenuto nello *Shiji* è molto insolente in quanto viene detto che questo animale, dopo aver

¹⁷⁵ 五帝、三王樂各殊名，示不相襲。上自朝廷，下至人民，得以接歡喜，合殷勤，非此和說不通，解澤不流，亦各一世之化，度時之樂，何必華山之騾耳而後行遠乎？(*Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.1177); Chavannes, rist. Leiden, E.J. Brill, 1969.)

¹⁷⁶ L'eunuco Li Yannian era il fratello della concubina Li, presunto amante dell'imperatore. Nonostante il loro *status* sociale fosse basso, erano riusciti ad ottenere il suo favore grazie al grande talento nella danza della concubina Li. Entrambi furono uccisi dopo la sua morte. L'intera storia viene narrata nel capitolo 125 dello *Shiji*. (Van Ess, 2004, p.53.)

¹⁷⁷ Van Ess, 2004, p.53.

¹⁷⁸ *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.1177; Van Esse, 2004, p.53.

percorso mille *li* ritorna verso colui che possiede la virtù¹⁷⁹; questa strofa viene omessa nello *Hanshu*, nel quale si dice che il cavallo prosegue verso est¹⁸⁰. Secondo Van Ess, l'autore ha fornito il testo di questo inno per dimostrare l'insolenza di Wudi nel presentare un inno del genere ai suoi antenati, permettendo che questo venisse eseguito nel tempio durante le cerimonie¹⁸¹.

L'introduzione si conclude con la critica che Ji An muove all'imperatore Wudi riguardo un inno la cui esecuzione risulta inappropriata in un ambiente sacro quale quello del tempio degli antenati¹⁸². Allo stesso modo, la parte teorica dello *Yueshu* si conclude con la descrizione della musica appropriata da eseguire nel medesimo luogo¹⁸³. La parte che si ritiene più interessante è la conclusione, nella quale viene narrata la storia del duca Ling di Wei 衛靈公 (534-493 a.C.) e delle musiche licenziose provenienti dalle rive del fiume Pu 濮. Durante il suo viaggio verso lo stato di Jin, il duca Ling decise di sostare presso il fiume Pu dove, nel corso della notte, udì suonare delle melodie. Allora chiese al maestro di musica Shi Juan 師涓 di trascriverle e, durante il banchetto tenuto dal duca Ping di Jin 晉平公 (557-532 a.C.), chiese il permesso di farle eseguire. Mentre Shi Juan suonava, il maestro di musica Shi Kuang 師曠 lo fermò in quanto aveva identificato le melodie come la musica composta dal maestro di musica Shi Yan 師延 per il re Zhou 紂王 della dinastia Shang¹⁸⁴, quindi erano le “melodie di stati in rovina” (*wangguo zhi sheng* 亡国之聲). Inoltre, spiegò che quando re Wu 武王¹⁸⁵ attaccò gli Shang, Shi Yan si suicidò nel fiume Pu, e per questo motivo il duca Ling le aveva udite in quel luogo. Allora il duca Ping ordinò a Shi Kuang di suonare delle musiche ancora più

¹⁷⁹ *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.1178.

¹⁸⁰ *Hanshu*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1962, p.1060.

¹⁸¹ Van Ess, 2004, p.63.

¹⁸² *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.1178.

¹⁸³ *Shiji*, rist. Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.1235.

¹⁸⁴ L'ultimo sovrano della dinastia Shang, regnò con il nome di Di Xin 帝辛 dal 1086 al 1045 a.C. La storiografia lo descrive come un sovrano dissoluto e depravato. (Shaughnessy, 2013, p.98.)

¹⁸⁵ Re Wen (r.1099-1050 a.C.), insieme ai figli re Wu (r.1049/45-1043 a.C.), il duca di Zhou (re Cheng r.1042/35-1006 a.C.) sono i fondatori della dinastia Zhou, la cui integrità morale e virtù riuscì a rovesciare gli Shang e a gettare solide basi per la nuova dinastia. (Shaughnessy, 1999, p.311).

nefaste: alla fine della prima aria otto gru nere abbattono le porte della veranda; alla seconda iniziarono a gracchiare e a danzare. Allora il duca Ping chiese a Shi Kuang se ci fossero melodie ancora più nefaste e gli ordinò di eseguirle: alla prima aria delle nuvole bianche apparvero a nord-ovest; alla seconda un grande vento si alzò e scoppiò una fragorosa pioggia; alla terza tutte le tegole volarono via. Da quel giorno lo stato di Jin soffrì di una grave siccità che rese la terra rossa per tre anni¹⁸⁶.

L'autore dello *Yueshu* conclude la sua opera con una dissertazione sull'uso corretto del rituale e della musica cerimoniale, in cui ribadisce il pericolo delle melodie degli stati di Zheng e Wei.

In conclusione, l'intero capitolo si presenta come una feroce critica contro la musica e il governo di Han Wudi, la prima parte condanna gli inni scritti durante la sua epoca, in particolar modo l'inno della cattura del cavallo divino in quanto egli osava far eseguire questi inni nel tempio degli antenati. Quindi la seconda parte include lo *Yueji* ma l'ordine dei capitoli viene modificato in modo tale da sottolineare il concetto delle musiche corrette da far eseguire nei luoghi sacri. La terza parte presenta la storia, estrapolata dallo *Hanfeizi*, del duca Ling di Wei e il duca Ping di Jin, la cui fine è stata causata proprio dalle melodie licenziose di Wei e la conclusione evidenzia l'uso corretto della musica e i motivi per cui il saggio deve star lontano da quei suoni che non si rifanno all'armonia. Infine, descrive la virtù degli antichi sovrani, i quali si dedicavano all'ascolto delle arie *Ya* e *Song* e non permettevano ai suoni perversi di modificare le loro buone inclinazioni:

夫古者，天子諸侯聽鐘磬未嘗離於庭，卿大夫聽琴瑟之音未嘗離於前，所以養行義而防淫佚也。夫淫佚生於無禮，故聖王使人耳聞雅頌之音，目視威儀之禮，足行恭敬之容，口言仁義之道。故君子終日言而邪辟無由入也。¹⁸⁷

Dans l'antiquité, le Fils du Ciel et les seigneurs écoutaient les cloches et les pierres sonores et se gardaient de les éloigner de leur cour; les hauts dignitaires et les grands officiers écoutaient les airs des luths *k'in* [qin] et *che* [se] et se gardaient de les

¹⁸⁶ *Shiji*, rist., Beijing, Zhonghua shuju, 1959, pp.1235-6.

¹⁸⁷ *Shiji*, rist., Beijing, Zhonghua shuju, 1959, p.1237.

éloigner de leur présence; par là, ils s'entraînaient dans la pratique de la justice et se prémunissaient contre la licence et les excès. La licence et les excès naissent de l'absence des rites. Ainsi les saints rois faisaient que les oreilles des hommes entendaient les airs du *ya* et du *song*, que leurs yeux voyaient les rites de la dignité et de la convenance, que leurs pieds prenaient la démarche du respect et de la vénération, que leurs bouches prononçaient des explications de la bonté et de la justice. Ainsi le sage parlait durant tout le jour, et le mal et la perversité n'avaient aucune issue par où ils pussent entrer.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Chavannes, rist. Leiden, E.J. Brill, 1969, p.292.

Bibliografia

ANDREINI, Attilio, “Qualità naturali, condizionamenti, virtù: alla ricerca del significato di *Qing* 情 attraverso le fonti manoscritte”, in Andreini, Attilio (a cura di), *Trasmetto, non creo. Percorsi di filologia e filosofia nella letteratura cinese classica*, Venezia, Cafoscarina, 2012, pp.45-104.

BOLTZ, William, “Shuo wen chieh tzu”, in M. Loewe (a cura di) *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*, Berkeley, University of California, The Society for The Study of Early China and The Institute of East Asian Studies, 1993, pp. 429-442.

BRINDLEY, Erica Fox, *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China*, Albany, SUNY Press, 2012.

———“Cultural Identity and the Canonization of Music in Early China”, *Monumenta Serica: Journal of Oriental Studies*, 64:2, 2016, pp.255-275.

-CAI, Zhongde 蔡仲德, “Yueji zuozhe bianzheng 乐记作者辩证”, in Zhao Feng 趙澗 (a cura di), *Yueji Lunbian 樂記論辯*, Beijing, Beijing Renmin yinyue, 1983, pp.233-264.

-CHAVANNES, Édouard, *Les Mémoires Historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, E. Leroux, 1895-1905; rist. Leiden, E.J. Brill, 1969.

-CHEN, Fangzheng 陳方正, LIU, Dianjue 劉殿爵, *Lunyu zhuzi suoyin 論語逐字索引* (A Concordance to the *Lunyu*), Hong Kong, The Commercial Press, 1995.

———, *Mengzi zhuzi suoyin 孟子逐字索引* (A Concordance to the *Mengzi*), Hong Kong, The Commercial Press, 1995.

———, *Chunqiu Zuozhuan zhuzi suoyin 春秋左传逐字索引* (A Concordance to the *Chunqiu Zuozhuan*), Hong Kong, The Commercial Press, 1995.

———, *Xunzi zhuzi suoyin 荀子逐字索引* (A Concordance to the *Xunzi*), Hong Kong, The Commercial Press, 1996.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997; trad.it. *Storia*

del pensiero cinese, Torino, Einaudi, 2003.

COOK, Scott, “Yue Ji, Record of Music: Introduction, Translation, Notes and Commentary”, *Asian Music* vol.26 n.2, 1995, pp. 1-96.

——, “Xun Zi on Ritual and Music”, in *Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies*, 45:1, 1997, pp.1-38.

COUVREUR, Séraphin, *Li Ki ou Mémoires sur les Bienséances et les Cérémonies*, Ho Kien Fu, Imprimerie de la Mission Catholique, 1913.

DEWOSKIN, Kenneth J., *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor, University of Michigan, 1982.

ENO, Robert, *Masters of the Dance: The Role of T'ien in the Teachings of the Early Juist (Confucian) Community*, Ph.D. Thesis, University of Michigan, 1984.

——, *The Confucian Creation of Heaven: Philosophy and the Defense and Ritual Mastery*, Albany, SUNY Press, 1990.

FINGARETTE, Herbert, *Confucius, The Secular as Sacred*, Long Grove, Waveland Press, 1998; trad.it di A. Andreini., *Confucio: il Sacro nel Secolare*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.

FRACASSO, Riccardo (a cura di), Liu Xiang: *Quindici donne perverse. Il settimo libro del Lienü zhuan*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla Editore, 2005.

——, “Musica e gioia: note etimologiche sul carattere 樂”, in Scarpari, Maurizio e Lippiello, Tiziana (a cura di), *Caro maestro... scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005, pp. 561-570.

GRAHAM, Angus C., *Disputers of the Tao. Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle, Open Court, 1989; trad.it di R. Fracasso, *La Ricerca del Tao. Il dibattito filosofico nella Cina classica*, Vicenza, Neri Pozza, 1999.

GUO, Moruo 郭沫若, “Gongsun Nizi yu qi yinyue lilun 公孫尼子與其音樂理論”, in *Guo Moruo QuANJI 郭沫若全集*, Beijing, Renmin Chubanshe, 1982, vol.1,

pp. 487-505.

HUCKER, Charles O., *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford, Stanford University Press, 1985.

IVANHOE, Phillip J., *Confucian Moral Self Cultivation*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 2000.

JOHNSTON, Ian, *Mozi. A Complete Translation*, New York, Columbia University Press, 2010.

KERN, Martin, "A Note on the Authenticity and Ideology of Shih-Chi 24, "The Book of Music", *Journal of the American Oriental Society*, vol.119, n.4, 1999, pp.673-677.

——, "Ritual, Text, and The Formation of the Canon: Historical Translations of "Wen" in Early China", *T'oung Pao*, Second Series, 87, 1-3, 2001, pp.43-91.

KNOBLOCK, John, "The Chronology of Xunzi's Works", *Early China*, 8, 1982-83, pp.29-52.

——, *Xunzi. A Translation and Study of the Complete Work. Volume I: 1-6*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

——, *Xunzi. A Translation and Study of the Complete Work. Volume II: 7-16*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

——, *Xunzi. A Translation and Study of the Complete Work. Volume III: 17-32*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

KUTTNER, Fritz A., "The Development of the Concept of Music in China's Early History", *Asian Music*, 1.2, 1969.

LEGGE, James, *The Chinese Classics Vol.I: Confucian Analects, The Great Learning and The Doctrine of the Mean*, Hong Kong, 1861; rist. Taipei, 1966.

——, *The Chinese Classics Vol.V: The Ch'un Ts'ew with The Tso Chuen*, Hong Kong- London, 1872; rist. Taipei, 1966.

LIPPIELLO, Tiziana, “Pensiero e religione in epoca Zhou”, in T. Lippiello, M. Scarpari (a cura di), *La Cina. Vol. I.2: dall'età del bronzo all'impero Han*, Torino, Einaudi, 2013, pp.573-632.

LU, Tracey Lie-Dan, “Dalla prima età neolitica agli sviluppi regionali del Neolitico medio”, in R. Ciarla, M. Scarpari (a cura di), *La Cina, vol.1.1: preistoria e origini della civiltà cinese*, Torino, Einaudi, 2011, pp.247-366.

MAJOR, John S., SO, Jenny F., “Music in Late Bronze Age China”, in Jenny F. So (ed.), *Music in the Age of Confucius*, University of Washington Press, 2000, pp. 13-34.

MARKS, Robert W., “The Music and Musical Instruments of Ancient China”, *The Musical Quarterly*, Vol.18, No.4, Oxford, Oxford University Press, 1932.

PISANO, Luca, “Musica e rituale”, in T. Lippiello, M. Scarpari (a cura di), *La Cina. Vol. I.2: dall'età del bronzo all'impero Han*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 533-544.

PUETT, Micheal J., *The Ambivalence of Creation. Debates Concerning Innovation and Artifice in Early China*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

SABATTINI, Elisa, “Lo *Yuelun* del *Xunzi*: Introduzione e Traduzione annotata” in *Kervan-Rivista Internazionale di studi afroasiatici*, 4/5, 2006, pp. 81-112.

———, “*Yuelun* e *Yueji*: breve analisi del dibattito sulla datazione dei testi”, in *Annali di Ca Foscari. Rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università Ca'Foscari di Venezia*, XLVI,3, 2007, pp. 267-283.

———, “Le melodie degli Stati di Zheng e Wei e l'idea di musica lasciva nel periodo pre-imperiale”, in Andreini, Attilio (a cura di), *Trasmetto, non creo. Percorsi di filologia e filosofia nella letteratura cinese classica*, Venezia, Cafoscarina, 2012, pp. 193-212.

SATO, Masayuki, *The Confucian Quest for Order: The Origin and Formation of the Political Thought of Xun Zi*, Leiden, E.J. Brill, 2003.

SCARPARI, Maurizio, *Xunzi e il problema del male*, Venezia, Cafoscarina, 1997.

——, “Aspetti formali e tecniche di recupero dei codici manoscritti cinesi antichi”, *Litterae Caelestes*, 1(1), 2005, pp.105-130.

——, “L’unificazione del «*tianxia*»: la dinastia Qin”, in T.Lippiello, M.Scarpari (a cura di), *La Cina. Vol. I.2: dall’età del bronzo all’impero Han*, Torino, Einaudi, 2013, pp.159-180.

SHAUGHNESSY, Edward L., “Western Zhou History”, in Loewe M., Shaughnessy E.L., (a cura di), *The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp.292-351.

——, “La dinastia Zhou”, in M. Scarpari, T. Lippiello (a cura di), *La Cina. Vol. I.2: dall’età del bronzo all’impero Han*, Torino, Einaudi, 2013, pp.77-132.

THRASHER, Alan R., *Foundations of Chinese Music: A Study of Ethics and Aesthetics*, PhD Thesis, Wesleyan University, 1980.

——, “The Sociology of Chinese Music: An Introduction”, *Asian Music*, 12.2, 1981, pp. 17-53.

VAN ESS, Hans, “Some Preliminary Notes on the Authenticity of the Treatise on Music in Shiji 24”, *Oriens Extremus*, 45, 2005-2006, pp.48-67.

VON FALKENHAUSEN, Lothar, *Suspended Music*, Berkeley, University of California Press, 1993.

——, “The Concept of Wen in the Ancient Chinese Ancestral Cult”, in *Chinese Literature Essays, Articles, Reviews*, 18, 1996, pp.1-22.

——, “The Zeng Hou Yi Finds in the History of Chinese Music”, in Jenny F. So (a cura di), *Music in the Age of Confucius*, University of Washington Press, 2000, pp. 101-113.

WANG, Keping, “Mozi versus Xunzi on Music”, paper presentato al convegno ‘Topics in Comparative Ancient Philosophy: Greek and Chinese’, Institute for Chinese Studies, University of Oxford, 22-24, 2006, pp.653-665.

WILKINSON, Endymion, *Chinese History: a New Manual*, Cambridge, Londra,

Harvard University Press, 2013.