

Performance, ritmo e ripetizione:

Il suono nella società poetica taiwanese Lan xing 藍星 (Stella blu)

Silvia Schiavi*

ABSTRACT

Fondata nel 1954 da un gruppo di cinesi continentali, la società poetica *Lan xing* 藍星 (Stella blu) contribuì notevolmente allo sviluppo della poesia taiwanese del dopoguerra. Spinta dalla necessità di opporsi all'occidentalizzazione della letteratura voluta dalla *Xiandai pai* 現代派 (Scuola modernista), la società promosse un recupero in chiave moderna della poesia classica, ponendo particolare attenzione al suono e all'oralità dei componimenti tradizionali, nonché alla performance orale. Il gruppo considerava l'antico legame tra poesia e suono, inteso anche come musica, come un elemento di *cinesità* da preservare e reinterpretare nelle opere moderne, attraverso espedienti nuovi che scoraggiassero l'impiego di schemi rimici e prosodici passati. Gli esponenti principali della società ricorsero all'uso di allitterazioni, assonanze e ripetizioni per creare musicalità e ritmo nella Nuova poesia in verso libero e incoraggiarono la performance poetica come momento per trasmettere la sonorità dei componimenti moderni insieme alle emozioni del poeta. Il contributo si propone di esaminare il recupero del suono promosso da Stella blu attraverso la messa in voce delle opere nella performance orale e la ricerca di espedienti sonori nella ripetizione e nel ritmo. Due tra i membri principali del gruppo, l'autore Yu Guangzhong 余光中 (1928-2017) e la poetessa Rong Zi 蓉子 (1922-2021), saranno oggetto primario di indagini per l'importanza conferita alla musicalità nelle loro liriche e per l'uso frequente dell'iterazione. Lo studio farà anche riferimento al Dibattito poetico del 1957 che vide Stella blu scontrarsi con la Scuola modernista sul ruolo del suono nella Nuova poesia.

Established in 1954 by a group of Chinese mainlanders, the *Lan xing* 藍星 (Blue Star) poetry society largely contributed to the development of modern poetry in post-war Taiwan. Aimed at opposing the Westernization of literature encouraged by the *Xiandai pai* 現代派 (Modernist School), the society advocated for a recovery of some aspects of Classical Chinese poetry with a particular focus on sound and orality, as well as on oral performances. *Lan xing*

* Università Roma Tre.

considered the ancient relationship between poetry and sound, to be also intended as music, as a trait of *Chineseness* to be preserved and reinterpreted in modern poems through new devices, which excluded traditional prosody. The group's leading poets employed alliterations, assonances, and repetitions to create rhythm in free verse poems and furthered poetry reading or recitation to convey the musicality of New poetry and share feelings with the audience. The paper aims to explore how the Blue Star society intended to recover and recreate sound in modern poems through oral performances and the experimentation of devices such as repetition and rhythm. Two of the most prominent authors of the group, Yu Guangzhong 余光中 (1928-2017) and Rong Zi 蓉子 (1922-2021), will be at the core of the analysis due to the importance attached to sound in their works and the frequent use of reiterations. The study will also mention the Poetry Debate of 1957, which saw the Blue Star society and the Modernist School on opposite sides regarding the role of sound in modern poetry.

1. Introduzione

Le attività della società poetica *Lan xing* 藍星 (Stella blu) si svilupparono soprattutto nel periodo postbellico che segnò una delle fasi più complesse della storia taiwanese. Nel 1945, la retrocessione dell'isola alla Cina continentale, allora guidata dai nazionalisti, mise fine a cinquant'anni di dominio giapponese (1895-1945) e diede inizio a una fase di decolonizzazione e risinizzazione che ebbe conseguenze profonde sugli intellettuali e sulla produzione letteraria locale. L'imposizione del bando linguistico sul giapponese vide autori che si erano fatti conoscere durante il periodo coloniale costretti a rieducarsi in cinese per poter continuare a scrivere e pubblicare¹. Si assistette così all'uscita di scena di scrittori nativi in favore di numerosi continentali giunti a Taiwan con la diaspora cinese, che avrebbero dominato la scena letteraria delle prime decadi del dopoguerra favorendo anche l'insediamento del nuovo governo.

Con l'arrivo dei nazionalisti si diffuse a Taiwan una letteratura ideologica volta a promuovere i tre principi del nazionalismo, anticomunismo e tradizionalismo e a esercitare un serrato controllo sulla produzione intellettuale, con l'obiettivo di scongiurare l'arrivo della "minaccia rossa" sull'isola. La corrente, che prese il nome di letteratura nostalgica anticomunista, divulgava il mito della riconquista del continente sostenuto dal governo nazionalista, attraverso poesie di propaganda e racconti nostalgici sulla patria perduta che descrivevano gli orrori e la violenza dei comunisti in Cina.

Ciò nonostante, gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento rappresentano anche gli Anni d'Oro della poesia taiwanese per la compresenza sulla scena letteraria delle tre società Stella blu, *Chuangshiji* 創世紀 (Epoca) e *Xiandai pai* 現代派 (Scuola modernista) e per l'introduzione del Modernismo poetico, corrente che attirò l'attenzione di numerosi autori, animando dibattiti e riflessioni sul futuro della poesia in

¹ Alcuni non riuscirono nell'intento e andarono a riempire le fila di quella che Yeh definisce come «silenced generation», ossia un cospicuo gruppo di scrittori taiwanesi ridotti all'afasia dalle politiche del governo nazionalista o costretti a ricorrere a pericolosi escamotage per continuare a pubblicare in giapponese. Altri, invece, riuscirono ad apprendere ex novo il cinese, pur arrivando a padroneggiare la lingua solo dopo diversi anni. È questo il caso, non isolato, del poeta nativo Lin Hengtai 林亨泰 (1924-2023) che parla in proposito di *Kuayue yuyan de yidai* 跨越語言的一代 (Generazione translinguistica). Si vedano: MICHELLE YEH, DAVID NILS GÖRAN MALMQVIST (eds), *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 20 e MICHELLE YEH, «Chinese Literature from 1937 to the Present», in KANG-I SUNG, STEPHEN OWEN (eds), *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 615.

termini di superamento dei componimenti classici, sperimentazione linguistica e formale e influenza della letteratura occidentale. Laddove in Cina continentale la poesia si era ridotta ad un mero slogan politico con l'avvento dell'Era maoista e l'imposizione del Realismo socialista negli anni Quaranta, a Taiwan si assiste a un'importante rinascita promossa da autori che seppero evitare la censura governativa avvalendosi di diversi stratagemmi, come il richiamo ai temi patriottici e alla nostalgia delle opere anticomuniste del periodo².

L'introduzione del Modernismo poetico si deve soprattutto allo scrittore e pittore continentale Ji Xian 紀弦 (1913-2013) che in Cina aveva collaborato con la Scuola modernista di Shanghai pubblicando i primi componimenti in verso libero sulla nota rivista *Xiandai* 現代 *Les Contemporains*. Una volta sull'isola, si dedicò attivamente allo sviluppo della poesia locale con il lancio del periodico *Xiandai shi* 現代詩 (Poesia moderna) nel 1953 e la fondazione della Scuola modernista taiwanese tre anni dopo. Il gruppo, a cui aderirono più di cento poeti, si fece promotore di una Nuova poesia³ che attingeva forme, tecniche e contenuti dalla letteratura occidentale, facendo uso di simboli e immagini tratti dall'esperienza personale del poeta, piuttosto che dal repertorio convenzionale e dai significati codificati dei componimenti classici.

In un dibattito emerso alla fine degli anni Cinquanta, che prese il nome di Dibattito sul Modernismo⁴, la Scuola modernista fu oggetto di pesanti critiche da parte di Stella blu che, pur condividendo il bisogno di rinnovamento proposto dal gruppo, era restia ad accettare la teoria dell'*Heng de yizhi* 橫的移植 (Trapianto orizzontale) avanzata da Ji Xian sul ripudio dell'eredità classica e il trapianto di elementi della poesia moderna occidentale nei componimenti locali. Fu proprio in seno al dibattito, acceso da un saggio del 1957 del poeta di Stella blu Qin Zihao

² Il caso più lampante è quello del Manifesto della Scuola modernista pubblicato nel 1956 su *Xiandai shi* 現代詩 (Poesia moderna). Il sesto e ultimo punto dell'opera dichiara: «Sosteniamo il nazionalismo e l'anticomunismo, la libertà e la democrazia», benché i componimenti della scuola trattino di rado o solo marginalmente tali tematiche. Si veda: Ji XIAN 紀弦, «Xiandai pai xintiao shiyi 現代派信條釋義 (Spiegazione dei principi della Scuola modernista)», *Xiandai shi*, n. 13, 1956, p. 4.

³ Per poesia moderna o Nuova poesia, rispettivamente *Xiandai shi* 現代詩 e *Xinshi* 新詩, si intendono componimenti in verso libero e in lingua vernacolare comparsi in Cina per la prima volta durante la Rivoluzione letteraria del 1917.

⁴ DING WEIREN 丁威仁, *Zhanhou Taiwan xiandai shi de yanbian yu tezhi: 1949-2010 戰後臺灣現代詩的演變與特質: 1949-2010* (Sviluppo e caratteristiche della poesia moderna taiwanese nel periodo postbellico: 1949-2010), Taipei, Xinrui wen chuang, 2012, p. 44.

章子豪 (1912-1963)⁵, che trova spazio una significativa riflessione sulla centralità del suono nella poesia. Mentre i modernisti incoraggiavano una netta distinzione tra poesia e musica ponendo un'enfasi maggiore sulle potenzialità visive del testo poetico, Stella blu tentò un recupero in chiave moderna dell'apparato sonoro, ritenendo il suono una componente imprescindibile della tradizione poetica cinese da ricreare anche nelle opere in verso libero conferendo musicalità alla Nuova poesia.

2. *Il suono nella società poetica Stella blu: il caso di Yu Guangzhong e Rong Zi*

Come afferma Leroux, la società poetica Stella blu fu un gruppo informale di poeti che pubblicavano su diversi giornali e organizzavano incontri per discutere del futuro della poesia locale⁶. A differenza della Scuola modernista, Stella blu era più simile a un salotto letterario, non aveva un manifesto né posizioni teoriche ben definite ed era stata fondata a seguito di un incontro tra i due noti poeti Qin Zihao e Zhong Dingwen 鍾鼎文 (1914-2012) e il giovane Yu Guangzhong. I tre si erano riuniti nel marzo del 1954 a Taipei e avevano deciso di creare il gruppo⁷. Tre mesi dopo l'incontro, avevano lanciato la rivista *Lan xing zhoukan* 藍星週刊 (Il settimanale Stella blu) insieme ai continentali Deng Yuping 鄧禹平 (1925-1985) e Xia Jing 夏菁 (1925-2021) ufficializzando la fondazione della società. Con il lancio del giornale, si erano uniti al gruppo diversi poeti tra cui Zheng Chouyu 鄭愁予 (1933-) e Fang Shen 方莘 (1939-), i taiwanesi Zhou Mengdie 周夢蝶 (1921-2014) e Yang Mu 楊牧 (1940-2020) e autori che avrebbero poi preso parte anche alla Scuola modernista come Luo Men 羅門 (1928-2017), Rong Zi e Xiang Ming 向明 (1928-).

I membri di Stella blu proponevano un rinnovamento poetico basato sulla ripresa della tradizione ripudiata dai modernisti, promuovendo una poesia che combinava aspetti classici, reinterpretati in chiave moderna,

⁵ QIN ZIHAO 章子豪, «Xinshi xiang hechu qu 新詩向何處去 (Dov'è diretta la Nuova poesia)», *Lanxing shixuan: shizi xingzuo bao*, n. 1, 1957, pp. 2-9.

⁶ ALAIN LEROUX, «Poetry Movements in Taiwan from the 1950s to the late 1970s: Breaks and Continuities», *China Perspective*, n. 68, 2000, pp. 1-18.

⁷ CHEN ZHENGYAN 陳政彥, *Kuayue shidai de qingchun zhi ge: wu, liushi niandai Taiwan xian-dai shi yundong* 跨越時代的青春之歌：五、六十年代台灣現代詩運動 (Poesie di giovani in un'epoca di passaggio: il movimento poetico modernista a Taiwan negli anni Cinquanta e Sessanta), Tainan, Museo nazionale della letteratura taiwanese, 2012, pp. 40-44.

con elementi delle letterature occidentali. Della “vecchia poesia” si riprese soprattutto il suono, inteso come corpo sonoro da conferire al testo, oralità da recuperare nella performance dei componimenti e lascito dell’antico legame tra poesia e musica forgiato agli albori della letteratura cinese. Yu Guangzhong era tra i maggiori sostenitori dell’importanza di preservare questo legame risalente allo *Shijing* 詩經 (Libro delle odi), prima antologia poetica cinese compilata intorno al VI secolo a.C., che aveva dato vita ad una lunga tradizione di performance poetiche di canto o recitazione con accompagnamento musicale⁸. Tracce di questo millenario rapporto tra poesia e musica si sono conservate sino ad oggi persino nel linguaggio, basti pensare al termine *shige* 詩歌 usato comunemente per riferirsi all’*ars poetica* e costituito dai due caratteri *shi* 詩 (poesia) e *ge* 歌 (canzone).

Anche nel mondo sinofono, come in Occidente, fu l’avvento della modernità a causare una significativa perdita di suono e oralità. In seno alla Rivoluzione letteraria delle prime decadi del Novecento e sotto l’influenza di teorie poetiche e componimenti introdotti dalla letteratura moderna occidentale, si passò a una nuova concezione della poesia legata soprattutto all’impatto visivo del testo e a una modalità di ricezione che doveva farsi più intima e silenziosa, preferendo la lettura interiore e muta delle opere alla performance orale dinanzi a un pubblico. Questa modalità doveva ridefinire il rapporto autore-lettore in termini di una maggiore presenza, non più fisica bensì mentale, del secondo, chiamato a interpretare significati celati dietro nuovi simboli ed immagini che si distanziavano quanto più possibile dal repertorio della poesia classica. Come spiega Ji Xian, si trattava di un processo nato dall’esigenza di superare la tradizione e di rendere la poesia moderna un genere colto e indipendente dalla musica che per l’autore rappresentava una forma d’espressione popolare⁹.

Al contrario, per gli autori di Stella blu il recupero di aspetti sonori non avrebbe significato un’involuzione o popolarizzazione della poesia, bensì la possibilità di esplorare nuove soluzioni sonore superando l’attaccamento alla musicalità data dalla metrica e dalla rima dei poeti classici e incoraggiando una nuova fase di sperimentazione. La società riteneva inoltre fondamentale mantenere viva l’oralità dei componimenti attra-

⁸ ZONG-QI CAI, *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 1; VINCENZO CANNATA (ed.), *Il libro delle odi. Classico confuciano della poesia*, Milano, Luni Editrice, 2021.

⁹ JI XIAN 紀弦, «Shelun: cong xingshi dao fangfa 社論: 從「形式」到「方法」(Editoriale: dalla forma al metodo)», *Xiandai shi*, n. 14, 1955, p. 41.

verso la performance, per questo era solita organizzare incontri di lettura ad alta voce di poesie¹⁰.

Tra i membri del gruppo, Yu Guangzhong fu un grande fautore della performance orale, traducibile in cinese con il termine *langsong* 朗誦 (recitazione o lettura ad alta voce) che rimanda ad una pratica antica che nei tempi moderni si volge a liberare la poesia dallo spazio vincolante del testo, a conferirle materialità e al contempo a suscitare emozioni nel pubblico. Per Yu Guangzhong, solo attraverso la performance si poteva ritrovare l'antico legame con il suono e trasmettere la musicalità della Nuova poesia. Era quindi necessario che ogni poeta sapesse recitare i propri componimenti e organizzasse incontri di lettura pubblica di poesie, come era solito fare l'autore incoraggiando anche i compagni di Stella blu¹¹. Durante tutta la sua esistenza, il poeta si dedicò alla messa in voce delle proprie opere ricorrendo a diverse modalità, dimostrandosi, come afferma Jiang Di, un ottimo performer¹². Nella serie *Women zai haidao langsong* 我們在海島朗誦 (*The Island Chanted in Poetry*), realizzata dalla società taiwanese Fisfisa Media nel 2018¹³, lo vediamo leggere ad alta voce uno dei suoi componimenti, in altre occasioni recita con accompagnamento musicale i suoi versi, mentre durante diverse lezioni universitarie è intento a performare alcune sue opere facendosi aiutare dal pubblico. Quest'ultima modalità si distingue per il forte carattere interattivo: l'audience, principalmente composta da studenti, è parte attiva della performance e ciò crea rappresentazioni sempre diverse e irripetibili.

Un esempio si nota nel seminario *Chinese and English, Writing and Translation* tenuto dall'autore presso il Politecnico Ngee Ann di Singapore nel 2009. A conclusione dell'evento, il poeta recita l'opera *Minge* 民歌 (Il canto del popolo) insieme al pubblico, a cui è stato consegnato in precedenza il testo del componimento. La poesia in verso libero, scritta dall'autore nel 1971, parla di una melodia popolare che risuona nel tempo e nello spazio, attraversa la Cina continentale e scorre al contempo nelle vene dell'autore in un richiamo al legame inscindibile con la patria spesso

¹⁰ LEROUX, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹¹ HSINMEI LIN, «Songs Yet to Be Sung: Walt Whitman and Taiwan's Yu Kwang-Chung», *Walt Whitman Quarterly Review* 32, n. 3, 2015, pp. 144-150.

¹² JIANG DI 江堤 (ed.), *Gei yishu liang ge xiaoshi: Yu Guangzhong, Huang Yongyu tan wenxue yu yishu* 給藝術兩個小時: 余光中、黃永玉談文學與藝術 (Due ore per l'arte: Yu Guangzhong e Huang Yongyu parlano di arte e letteratura), Changsha, Hunan University Press, 2000, p. 29.

¹³ Per i video della serie *The Island Chanted in Poetry* si veda il sito della società Fisfisa Media al link: <<https://fisfisa.com/voice.php>> (ultimo accesso 23.03.2023).

evocata con toni nostalgici nelle sue liriche. Si compone di venti versi, ogni tre righe si alterna un ritornello di due frasi da quattro sillabe l'una che presentano una pausa dopo la prima parola. Il ritornello ripete lo schema: X *ye tingjian* 也聽見 (lo sente anche X), dove il verbo *tingjian* che significa "sentire" si riferisce alla melodia popolare che risuona nella natura, nei sogni, nel pianto e nelle risate. Si riporta di seguito l'esempio dei primi cinque versi:

傳說北方有一首民歌
只有黃河的肺活量能歌唱
從青海到黃海
風也聽見
沙也聽見

Si dice che al Nord c'è un canto popolare
Che solo il Fiume Giallo coi suoi grandi polmoni può intonare
Dal Qinghai al Mar Giallo
Anche il vento lo sente
Anche la sabbia lo sente¹⁴

Nella performance della poesia, l'autore recita i primi tre versi di ogni stanza, a volte intonandoli a memoria, altre leggendo da un foglio che tiene nella mano sinistra. Poi pronuncia la prima parola del ritornello, nell'esempio riportato *feng* 風 (il vento), fa seguire una pausa e il pubblico risponde: *ye tingjian* 也聽見. Si crea così un dialogo polifonico tra creatore e fruitore dell'opera, tra la voce del poeta e gli studenti che replicano in coro. Come si nota dalla registrazione dell'evento, Yu Guangzhong sembra andare oltre il suo ruolo di scrittore e improvvisarsi direttore d'orchestra mentre dirige il pubblico agitando il braccio sinistro a mo' di bacchetta¹⁵. La voce, o meglio, le voci che si alternano nella performance conferiscono sonorità e ritmo al testo e rappresentano il nuovo corpo della poesia che assume un aspetto e significati diversi, liberandosi dal vincolo della pagina scritta e tornando al corpo del suo creatore. L'atto performativo diventa così un momento di scambio e complicità

¹⁴ Tutte le traduzioni, se non specificato altrimenti, sono a cura dell'Autrice. JIANG, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵ Confucius Institute Nanyang Technological University (CI-NTU), *Shiren Yu Guangzhong zai Xinjiapo he duzhe yiqi langsong Minge* 诗人余光中在新加坡和读者一起朗诵《民歌》 (Il poeta Yu Guangzhong, a Singapore, recita insieme al pubblico la poesia *Minge*), YouTube, 2009, <<https://www.youtube.com/watch?v=vZFegApoYKI&list=PL78BD16C82E30B634&index=6>> (ultimo accesso 21.03.2023).

tra il poeta e il pubblico che insieme danno nuova vita al componimento operando, come direbbe Lo Russo, una «riscrittura vocale del testo»¹⁶.

I poeti di Stella blu ritenevano fondamentale stabilire una connessione con l'audience per trasmettere il suono delle opere moderne e suscitare emozioni. Secondo Yu Guangzhong, era necessario usare la propria voce per conferire sonorità e materialità alla Nuova poesia ed esercitarsi nella lettura o recitazione dei componimenti. Prendendo in prestito le parole di Culler, potremmo dire che l'autore concepiva la poesia come «something dynamic, not a mere written text, but rather directly linked to the poet's breath and voice»¹⁷, di conseguenza, il senso della stessa poteva emergere solamente nella performance orale. Al contrario, Ji Xian e la Scuola modernista si facevano promotori di opere ispirate alla poesia in prosa, che abbandonassero l'oralità e gli aspetti sonori per favorire un'interlocuzione muta del testo e l'espressione distaccata e razionale delle emozioni¹⁸.

Il canto del popolo di Yu Guangzhong è anche un esempio di ricerca di espedienti sonori da impiegare nella poesia moderna, che gli autori di Stella blu individuano spesso nell'uso di allitterazioni, assonanze e frequenti ripetizioni. Si tratta di elementi già presenti nelle opere classiche, ora adattati ai componimenti in verso libero dove rappresentano una fonte primaria di suono al posto della rima e del metro. Tra questi, la reiterazione di parole, strutture sintattiche o intere frasi e strofe è tra gli strumenti preferiti dalla società. Non ha tanto la funzione di *aide-mémoire* per la performance orale o di spunto per mandare avanti l'azione poetica che gli assegna Cai nei versi classici¹⁹, ma piuttosto lo scopo di ritmare la poesia e di restituirle sonorità. È questo il caso del componimento sopraccitato dove la ripetizione di parole chiave e della struttura del ritornello assume un ruolo centrale nel progetto di ri-sonorizzazione del testo poetico, contribuendo, insieme alle pause, a dare musicalità all'opera senza ricorrere alla rigidità della metrica e degli schemi rimici passati. La rima diventa un elemento secondario e quando è presente è spesso do-

¹⁶ ROSARIA LO RUSSO, «Mettere in voce il verso. La pratica del *reading* di poesia fra letteratura e vocalità», in LORENZO CARDILLI, STEFANO LOMBARDI VALLAURI (eds), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, p. 73.

¹⁷ JONATHAN CULLER, «The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing», in Cardilli, Lombardi Vallauri, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ JI XIAN 紀弦, «Shelun 1 xin yu jiu: shiqing yu shi xiang 社論一新與舊·詩情與詩想 (Editoriale numero 1 il vecchio e il nuovo: sentimento poetico e pensiero poetico)», *Xiandai shi*, n. 18, 1957, p. 2.

¹⁹ CAI, *op. cit.*, p. 114.

vuta alla ripetizione delle stesse parole.

Allo stesso tempo, è interessante notare come si alluda al suono anche attraverso la semantica e le scelte lessicali: l'iterazione della parola *ge* 歌 (canzone), presente anche nel titolo, dei verbi *changge* 歌唱 (cantare), *hechang* 合唱 (cantare in coro) e *tingjian* 聽見 (sentire) va ad assottigliare il confine tra musica e poesia, nonché tra suono e senso che come sostiene Härle rappresentano i due poli fra cui oscilla l'*ars poetica*²⁰.

Chen Zhengyan individua un altro esempio in *Xiluo daqiao* 西螺大橋 (Il ponte Xiluo), un componimento in cinque stanze pubblicato da Yu Guangzhong nel 1958. La terza strofa risulta particolarmente significativa per l'impiego della ripetizione, il ritmo è infatti dato dalla reiterazione della frase *wo zhidao* 我知道 (Lo so), anticipata da una pausa, e della costruzione *X de wo* 的我 (l'io che X). Il carattere *wo* è pronome di prima persona singolare e ciò che lo precede è il determinante che vi si collega mediante l'uso della particella *de* 的. La struttura, con un determinante sempre diverso, ossia «l'io che attraversa il ponte, l'io che non lo ha ancora fatto, l'io sull'altra sponda e l'io su questa sponda»²¹, si ripete al secondo, terzo, quarto e quinto verso scandendo il ritmo dell'opera:

於是我的靈魂也醒了 我知道
 既渡的我將異於
 未渡的我 我知道
 彼岸的我不能復原為
 此岸的我
 但命運自神秘的一點伸過來
 一千條歡迎的臂 我必須渡河

Per questo si è svegliata la mia anima, lo so
 l'io che attraversa il ponte sarà diverso
 dall'io che non lo ha ancora fatto, lo so
 l'io sull'altra sponda non si può recuperare
 nell'io su questa sponda
 ma il destino si espande da un punto misterioso
 migliaia di braccia accoglienti, devo attraversare il fiume²².

La poesia descrive il ponte Xiluo che sovrasta il fiume Zhuoshui col-

²⁰ CLEMENS-CARL HÄRLE, «Evento e ripetizione», *ANTEREM: Rivista di ricerca letteraria*, n. 63, 2001, pp. 20-24.

²¹ CHEN, *op. cit.*, p. 148.

²² *Ibid.*

legando le contee di Yunlin e Changhua nella parte centrale di Taiwan. Nella terza stanza, il poeta è in procinto di attraversare il ponte che diventa metafora della vita e del cambiamento, nonché elemento d'unione tra il suo passato e futuro.

Anche in *Xiangchou* 鄉愁 (Nostalgia) del 1972, tra i componimenti più noti e apprezzati della letteratura sinofona, si nota il ricorso alla ripetizione di frasi e parole chiave che insieme ai parallelismi conferiscono musicalità alla poesia. L'opera è in quattro stanze di quattro versi ciascuna, il tema della nostalgia è evocato da Yu Guangzhong attraverso dei simboli: un francobollo, un biglietto per la nave, la tomba della madre e lo stretto di Taiwan. Il componimento è stato oggetto di performance da parte dall'autore, con e senza accompagnamento musicale, in diverse occasioni, da seminari universitari a programmi televisivi²³, ed è stato anche musicato e cantato dai performer Qi Yu 齊豫 (1957-) e Zhao Zhao 趙照 (1973-)²⁴. La poesia recita:

小時候
鄉愁是一枚小小的郵票
我在這頭
母親在那頭

長大後
鄉愁是一張窄窄的船票
我在這頭
新娘在那頭

後來啊
鄉愁是一方矮矮的墳墓
我在外頭
母親在裡頭

²³ Per la performance dell'autore con accompagnamento musicale si veda: Sinoast Studio, *Zhuming shiren Yu Guangzhong shengqian qinzi langsou Xiangchou* 著名诗人余光中生前亲自朗诵《乡愁》 (Il famoso poeta Yu Guangzhong recita la poesia *Nostalgia*), YouTube, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=7y69S9yJP5Q&ct=9s>> (ultimo accesso 23.03.2023).

²⁴ La performance dei due cantanti si è tenuta durante un episodio della seconda edizione del programma televisivo *Jingdian yong liuchuan* 经典咏流传 (*Everlasting Classics*) dell'emittente nazionale cinese CCTV. CCTV, *Jingdian yong liuchuan di'er ji chunxiangban Xiangchou yanchang: Qi Yu, Zhao Zhao* [经典咏流传第二季 纯享版] 《乡愁》 演唱: 齐豫 赵照 (*Everlasting Classics* seconda edizione, versione originale. *Nostalgia* cantata da Qi Yu e Zhao Zhao), YouTube, 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=7G0O2pWTf0>> (ultimo accesso 26.03.2023).

而現在
鄉愁是一灣淺淺的海峽
我在這頭
大陸在那頭

Da bambino
la nostalgia era un minuscolo francobollo
io da questa parte
mia madre dall'altra

Da grande
la nostalgia era un piccolo biglietto della nave
io da questa parte
mia moglie dall'altra

In seguito
la nostalgia è diventata una bassa tomba
io all'esterno
mia madre all'interno

Oggi
la nostalgia è uno stretto poco profondo
io da questa parte
la Cina dall'altra²⁵.

L'uso della ripetizione come fonte di suono nella Nuova poesia si nota anche nei componimenti di altri esponenti del gruppo, come in *Wei xunzhao yi ke xing* 為尋找一顆星 (Alla ricerca di una stella) di Rong Zi, pseudonimo di Wang Rongzhi 王蓉芷, autrice continentale giunta a Taiwan nel 1949 e prima poetessa attiva nel periodo postbellico. L'autrice diede un apporto notevole alla sperimentazione di questo espediente sonoro ancor prima della creazione della società. Già nel 1952, scriveva *Alla ricerca di una stella*, un'opera creata attraverso la reiterazione degli stessi versi, dove la ripetizione non è solo una tecnica per conferire ritmo, bensì lo strumento principale di composizione del testo poetico:

²⁵ YU GUANGZHONG 余光中, *Baiyu kugua* 白玉苦瓜 (La zucca amara di giada), Taipei, Dadi chubanshe, 1974, p. 56. Traduzione inglese in: YEH, MALMQVIST (eds), *op. cit.*, pp. 157-158.

跑遍了荒涼的曠野，
 為尋找一顆星。
 為尋找一顆星，
 跑遍了荒涼的曠野。
 找不到那顆星，
 找不到那顆星，
 痴痴的坐在河岸邊，
 看青螢繞膝飛。
 看青螢繞膝飛，
 痴痴的坐在河岸邊。

Ho viaggiato per lande deserte e desolate,
 alla ricerca di una stella.
 Alla ricerca di una stella,
 ho viaggiato per lande deserte e desolate.
 Non riesco a trovare quella stella,
 non riesco a trovare quella stella,
 seduta inebetita in riva al fiume,
 guardo le lucciole verdi volare attorno alle ginocchia.
 Guardo le lucciole verdi volare attorno alle ginocchia,
 seduta inebetita in riva al fiume²⁶.

Il componimento può essere diviso in tre parti: la prima, composta dai quattro versi iniziali, presenta una struttura circolare: il primo verso è uguale al quarto e il secondo e il terzo sono identici. La seconda è costituita dalla ripetizione dello stesso verso per due volte e fa pensare a un ritornello, come nel caso de *Il canto del popolo* di Yu Guangzhong, mentre l'ultima riprende la struttura circolare iniziale. Dal punto di vista semantico, l'opera descrive la ricerca dell'ideale poetico rappresentato dalla stella, simbolo che si ritrova anche nel nome del gruppo. Si tratta di una missione estenuante che comporta attese e delusioni, come enfatizzato dalla ripetizione dei due versi centrali che sembrano rallentare il ritmo della poesia per riflettere sulla frustrazione provata dall'autrice. Alla fine dell'opera, Rong Zi non può far altro che sedersi in riva al fiume e aspettare di riprendere il viaggio.

Un esempio simile si può notare anche in *Ji 楫* (Remi), un'altra poesia del 1952. L'opera è in quattro stanze e la ripetizione non riguarda solo

²⁶ GU YUANQING 古遠清, *Kan ni mingzi de fan hui: Rong Zi shi shangxi* 看你名字的繁卉: 蓉子詩賞析 (Osservando la fioritura del tuo nome: un apprezzamento delle poesie di Rong Zi), Taipei, Wen shi zhi chubanshe, 1998, pp. 13-14.

versi ma intere strofe. Nella prima e terza parte, identiche tra loro, la poetessa riporta ciò che si dice sui suoi remi, simboli di forza interiore e determinazione, benché agli occhi altrui sembrino oggetti graziosi adatti solamente ad attività di svago come una gita al lago. Nella seconda e quarta stanza, che iniziano con lo stesso verso, la poetessa risponde che i suoi remi sono «duri come l'acciaio»²⁷ e capaci di affrontare anche il mare aperto. Le ripetizioni sono frequenti e riguardano parole e strutture sintattiche: dai termini *ji* 楫 (remi) e *yin* 銀 (argento) richiamati più volte in ogni stanza, alle frasi scisse al settimo e all'ottavo verso. Si crea così una risonanza tra ripetizioni interne ed esterne alle strofe che conferisce una forte musicalità al componimento, il quale, come conclude Gu Yuanqing, trova la sua massima espressione nella performance orale²⁸, anche se il ritmo che lo caratterizza emerge al contempo da una lettura silenziosa del testo. La poesia recita:

人們說我的楫是銀的，
美好而易折曲；
人們說我的楫是銀的，
只能在湖上悠游。

我說我的楫堅直如鋼，
是夜晚的月華鍍上了銀輝，
是白日的浪花鍍上了銀輝，
它已經在海上搖盪。

人們說我的楫是銀的，
美好而易曲折，
人們說我的楫是銀的，
只能在湖上悠游。

我說我的楫堅直如鋼，
它已經在海上搖盪。
在白晝它是銀色的浪舌，
在夜晚它是銀色的月光。

Dicono che i miei remi sono argentati,
graziosi e facili da maneggiare;
dicono che i miei remi sono argentati,

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

solo al lago ci posso giocare.

Io dico che i miei remi sono duri come acciaio,
 è la luce lunare della notte che d'argento li colora,
 è la spuma marina del giorno che d'argento li colora,
 già dondolano in mezzo al mare.

Dicono che i miei remi sono argentati,
 graziosi e facili da maneggiare,
 dicono che i miei remi sono argentati,
 solo al lago ci posso giocare.

Io dico che i miei remi sono duri come acciaio,
 già dondolano in mezzo al mare.
 Di giorno d'argento come spuma marina,
 di notte d'argento come luce lunare²⁹.

Il ricorso alla ripetizione è senza dubbio un tratto distintivo della poetica di Rong Zi che ritroviamo anche in altre opere degli anni Cinquanta, tra cui *Cheng* 澄 (Limpido) o *Yu* 雨 (Pioggia). Nella prima il ritmo è scandito dalla presenza di due versi identici all'inizio di ognuna delle quattro stanze del testo, nella seconda dal ripetersi della stessa strofa per due volte e di diverse parole chiave. Nell'opera, la poetessa allude al suono anche attraverso l'apparato semantico, descrivendo la triste melodia composta dalla pioggia che «cade, cade»³⁰ e come un esperto musicista fa risuonare tutto ciò che incontra³¹. Altri esempi si notano anche in componimenti successivi, composti dagli anni Ottanta in poi, tra cui *Zhufu* 祝福 (Augurio) del 1983 e *Shijian de xuanliu* 時間的旋律 (La melodia del tempo) del 1984, che confermano l'interesse longevo della poetessa verso il suono e le potenzialità della ripetizione come espediente di sonorità nella Nuova poesia³².

Infine, come nel caso di Yu Guangzhong, anche per Rong Zi la rima sembra avere un ruolo secondario ed è spesso dovuta alla ripetizione delle stesse parole. Alle volte, però, e soprattutto nelle prime opere dell'autrice, notiamo il ricorso a soluzioni più tradizionali, come nella se-

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 37.

³¹ *Ibid.*, pp. 34-38.

³² *Ibid.*, p. 131; 145.

conda e quarta stanza della poesia *Remi* dove la rima è data dai termini *gang* 鋼, *dang* 盪 e *guang* 光 presenti alla fine del primo, secondo e quarto verso. Ciò potrebbe essere indice di un distacco non ancora definitivo dagli espedienti sonori classici.

Nelle poesie analizzate si è parlato della ripetizione soprattutto come elemento sonoro impiegato nel progetto di recupero del suono portato avanti dalla società poetica Stella blu, in questa sede esaminato attraverso le opere di Yu Guangzhong e Rong Zi. Ciò nonostante, il richiamo di concetti e parole chiave ha anche la funzione di veicolare l'attenzione del destinatario della poesia su alcuni elementi specifici, che si tratti del pubblico di una performance orale o del lettore di un testo poetico. Sun, in proposito, parla di ripetizioni di suono e di senso che servono a cadenzare il componimento e a reiterare al contempo i sentimenti che l'autore vuole trasmettere³³. Pur non rientrando appieno nell'interesse del presente studio, è bene notare come la ripetizione abbia spesso anche lo scopo semantico di enfatizzare determinate emozioni. Ciò si può osservare dalla frustrazione che emerge nella reiterazione dello stesso verso nel ritornello di *Alla ricerca di una stella* di Rong Zi, o dal senso di urgenza e consapevolezza racchiuso nella frase «do so» che si ripete ne *Il ponte Xiluo* di Yu Guanzhong.

3. Conclusioni

Come si è accennato nel contributo, la centralità del suono nella poetica di Stella blu fu motivo di un acceso scontro con la Scuola modernista. Nelle sue teorie poetiche, Ji Xian riflette a lungo sul legame tra poesia e musica che Stella blu era intenta a preservare, evidenziando il bisogno di distinguere in modo netto le due arti per superare la tradizione e dar vita ad un genere colto³⁴. Il poeta afferma più volte che: «la poesia è letteratura e la canzone è musica, per questo non si usa mai con leggerezza la parola *shige*. Dalla Nuova poesia va rimossa ogni parte sonora perché la poesia non si canta»³⁵, sostenendo così di dover eliminare pratiche obsolete non più adatte ai tempi moderni come l'usanza cinese di cantare o recitare la poesia. Ji Xian riteneva che la finalità di un componimento

³³ CECILE CHU-CHIN SUN, *The Poetics of Repetition in English and Chinese Lyric Poetry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, pp. 11-30.

³⁴ Ji, «Shelun: cong xingshi dao fangfa», cit. p. 41.

³⁵ *Ibid.*

non fosse la performance orale, ma la trasmissione di un pensiero o un'emozione nel contesto di una lettura silenziosa e privata, per questo elementi che favorivano la musicalità dell'opera dovevano essere rimossi³⁶. Il poeta parla piuttosto di una *neizai de yinyuexing* 「內在的」音樂性 (musicalità *interna*) «data dalla melodia e il ritmo delle fluttuazioni delle emozioni del contenuto poetico, che non si può ascoltare con l'orecchio, ma solo percepire con il cuore»³⁷. Lega quindi il concetto di musicalità alla dimensione interiore della poesia e all'idea di percepire il carattere sonoro di un componimento piuttosto che ascoltarlo, ponendo enfasi sulle sensazioni, soprattutto visive, trasmesse al lettore attraverso le immagini e una scrittura sensoriale. L'attenzione del poeta cinese moderno, come afferma Hockx, è infatti indirizzata alle potenzialità visive del testo a discapito del suono, e ciò si ripercuote inevitabilmente anche sulla ricezione e fruizione dei componimenti³⁸. A tal proposito, Ji Xian incoraggiava l'utilizzo del verso libero insieme alla sperimentazione della poesia in prosa, genere che avrebbe avuto grande successo a Taiwan e a cui l'autore si era avvicinato già negli anni Quaranta con i componimenti *Wo de shengyin he wo de cunzai* 我的聲音和我的存在 (La mia voce e la mia esistenza) e *Huashi* 畫室 (Lo studio del pittore)³⁹.

Anche i poeti di Stella blu erano interessati a sondare il carattere visivo della poesia attraverso nuove modalità espressive che ricercarono nella letteratura occidentale, rifacendosi soprattutto alla tradizione imagista e simbolista. Lo studio della poesia straniera era alla base della poetica del gruppo, diversi autori, tra cui Qin Zihao e Yu Guangzhong, avevano tradotto opere occidentali e contribuito alla diffusione della letteratura moderna a Taiwan. Ciò nonostante, la società voleva mostrare come elementi classici, individuati principalmente nella musicalità e la simmetria, e moderni potevano convivere nella Nuova poesia⁴⁰. In altre

³⁶ DING, *op. cit.*, pp. 29-32.

³⁷ Ji XIAN 紀弦, *Ji Xian shilun* 紀弦詩論 (Teorie poetiche di Ji Xian), Taipei, Xiandai shishe, 1954, p. 3.

³⁸ HERBERT BATT, SHELDON ZITNER, MICHEL HOCKX, *The Flowering of Modern Chinese Poetry: An Anthology of Verse from the Republican Period*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016, pp. 155-158.

³⁹ Per le poesie si veda: Ji XIAN 紀弦, TIAN YUAN 田原, *Ji Xian zì xuānjì* 紀弦自選集 (Raccolta di opere scelte da Ji Xian), Taipei, Li Ming Cultural Enterprise Co., 1978, pp. 114-115. Traduzione inglese in: MICHELLE YEH, DAVID NILS GÖRAN MALMQVIST (eds), *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁰ K. C. LEUNG, «An Interview with Yu Kwang-chung», *World Literature Today* 65, n. 3, 1991, pp. 441-446.

parole, come il recupero di alcuni aspetti della tradizione poetica cinese potesse combinarsi con modalità espressive e tecniche riprese dalla letteratura straniera.

In un'intervista del 1991, Yu Guangzhong dichiarò che il gruppo si trovava in una posizione intermedia tra i conservatori, che ripudiavano l'occidentalizzazione della poesia, e i modernisti che rifiutavano ogni legame con la tradizione, ponendosi in uno spazio che ne decretò il successo nel panorama letterario postbellico e successivo⁴¹. Se la poesia modernista era criticata per i componimenti occidentalizzati, il pubblico riconosceva nella musicalità e gli aspetti sonori delle opere di *Stella blu* un legame con la poesia classica, il passato e le proprie radici. Il recupero del suono, da intendersi anche come retaggio culturale, attraverso la performance orale, la ripetizione e il ritmo permise così di preservare la *cinesità* dei componimenti locali in un contesto in cui la poesia e la letteratura subivano sempre più l'influenza straniera.

⁴¹ *Ibid.*, p. 442.