

Sotto un tronco celeste

Nel *Tributo del Grande Yu* [fondatore della dinastia Xia] e nel *Libro dei monti e dei mari* si legge: “Ci sono dieci soli oltre il mare. E ai confini orientali, una valle con la sorgente calda, sopra cui si erge un immenso albero. I dieci soli si fanno il bagno: sott’acqua, restano i nove tra i rami in basso dell’albero grande e l’uno, in alto”.

- Wang Chong, *Lunheng*

Assieme alla folla in visita al Museo Nazionale di Tokyo, stavamo guardando un paio di bronzi cinesi, primi oggetti esposti alla mostra, *Grande Esercito di terracotta del primo imperatore Qin*, relativi alla ricostruzione del suo mausoleo. Fu la prima cosa che Calasso volle visitare durante il suo soggiorno in Giappone. Sui cartellini davanti alle due campane *zhōng* (fig. 1), si leggeva la traduzione delle iscrizioni, perché a raccontare i loro tempi era questa scrittura composta dai caratteri arcaici, nella continuazione dell’altra incisa sugli ossi oracolari, precedenti agli ideogrammi classici. Nell’iscrizione sulla prima campana un uomo nobile di nome Nangong Hu celebra la grandezza del regno di Zhou – quello occidentale che regnava tra l’undicesimo e l’ottavo secolo avanti Cristo – e offre la campana in segno di ringraziamento e di commemorazione verso il sovrano e gli antenati; nell’altra, di un’epoca successiva, un anonimo ricorda le imprese degli antenati che, seguendo i Destini, fondarono il regno di Qin e gli dedica la campana per pregare sotto la loro protezione per l’espansione del territorio. Lo stile è arcaizzante, a imitazione dell’esempio antico, pur utilizzando i caratteri più recenti: questi si fanno sempre più variegati nel lungo periodo detto delle Primavere e degli Autunni (770 - 403 a.C.), e successivamente nel periodo dei Regni combattenti durato fino al 221 avanti Cristo, in cui il piccolo regno provinciale di Qin diventò il primo impero cinese. Anche i motivi animali si trasformarono, si irrigidirono. M’immergevo nella lettura, nei dettagli dei bronzi, quando Calasso mi disse: “Adoro i bronzi cinesi, quelli più antichi degli Shang”.

Lo sapevo, mi dissi tra me e me tornando con la mente a quelle pagine illuminanti delle *Nozze di Cadmo e Armonia* (1988), dove i tripodi greci sono messi a confronto coi bronzi della dinastia Shang,

sulla fronte dei quali appare *t'ao-t'ieh*, il “mostro composto intarsiato di altri animali e ideogrammi”¹. Anche nella *Rovina di Kasch* (1983), esso era riferito tra i due poli della Storia, prima in quanto esempio dell’uccisione del drago², poi come qualcosa “che ancora rimane da concepire”³ dopo qualche processo di *Nihilismus*. Ancora più memorabile nella prefazione di *Cento lettere a uno sconosciuto* (2003) dedicate a Luciano Foà, quell’evocazione di “una creatura composta, le cui articolazioni sono però legate da un’invincibile affinità”⁴. Creatura formata “dal caso e dalle testarde ricerche”, e presente in tutti i libri di una casa editrice, ovvero di Adelphi. Avevo sentito dire che pure il marchio adelphiano era stato preso da un’iscrizione in bronzo degli Shang. Però sarebbe stata reperibile, mi domandai, la fonte di un carattere dei tempi così antichi, a cui occorre risalire prima dell’undicesimo secolo avanti Cristo? A quale ideogramma classico corrispondeva, se in origine doveva essere così complesso al primo sguardo? Prima di tutto, come era apparso sul bronzo? Ma perché Calasso non ne aveva parlato? E fino alla fine mai ne avrebbe scritto, né nell’*Impronta dell’editore* (2013), testimone della Storia editoriale e delle case editrici ideate come forma, neppure in *Bobi* (2021), lacerante ritratto di un uomo la cui opera completa “fu Adelphi”⁵.



fig. 1.



fig. 2.

Nella stessa mostra era esposto anche uno dei tamburi di pietra (fig. 2), non più di bronzo: sulla superficie in parte consunta era scritta una poesia bucolica, sempre con quei caratteri del periodo delle Primavere e degli Autunni. Pazienza.

Qualche tempo dopo, visitai il museo Sen’oku Hakukokan a Kyoto, che ospita una delle più grandi collezioni dei bronzi cinesi, compresi

quelli degli Shang. Girai a guardare, vagando tra più di centosessanta bronzi dalle forme e dalle funzioni più diverse, i motivi di animali, mostri o piante e le iscrizioni con i caratteri arcaici, o altri su imitazione arcaica dei tempi più tardi. Nulla mi parve affine al marchio di Adelphi. Sfogliai il catalogo del museo per osservare meglio le copie ricalcate di tutte le iscrizioni che accompagnano quei bronzi. Non c'era, neppure nei dizionari delle scritture antiche cinesi. Ad un certo punto, mi capitò con trasalimento di leggere su una rivista online che il marchio di Adelphi era il simbolo della luna nuova, il quale significava morte e resurrezione. Ma in che senso, in che modo era simbolo, se si trattava di uno dei caratteri da cui derivano gli ideogrammi che usiamo ancora oggi? Da dove veniva una tale interpretazione riguardante la luna nuova, se non l'avevo mai sentita né nella tradizione cinese né nella letteratura giapponese, cioè negli scritti di mitologia, di poetica o di pensiero? Anzi, tale interpretazione mi sembrò molto cristiana. Nel frattempo, circolavano voci simili, non senza variazioni, attraverso gli articoli e i libri biografici tra cui *Bobi Bazlen* della Battocletti⁶, persino sulla pagina di Wikipedia italiana. Sembrava, insomma, che i fondatori di Adelphi avessero consultato un libro del sinologo tedesco Carl Hentze: *Tod, Auferstehung, Weltordnung* [Morte, Resurrezione, Ordine del tempo]. “Foà ha raccontato in diverse interviste che fu proprio Rugafiori a portare un libro di un sinologo tedesco dove erano riportati numerosi ideogrammi dell'antica Cina. Una mattina Foà lo apre a caso e l'occhio gli cade su una pagina”⁷. Fu detto anche che tra le pagine dello stesso libro, conservato alla Biblioteca Luciano Foà, era inserito un biglietto con lo schizzo. E tuttavia, non potei non domandarmi ancora: lo stesso Foà, esperto della letteratura tedesca, aprì quel libro davvero “a caso” per trovare l'ideogramma originale insieme al suo supposto significato quasi uguale al titolo? Ma perché nessuno rivelava le fonti delle interviste in cui “Foà ha raccontato” riguardo a una questione così rilevante della casa editrice?

Del resto, la teoria di Hentze non era così semplice. In *Morte, Resurrezione, Ordine del tempo*, in particolare nel secondo capitolo, “Kosmogonie der aufrechten und der umgekehrten Welt. Kopfaufwärts und kopfabwärts [Cosmogonia del mondo dritto e rovescio. A testa in su e a testa in giù]”, si sviluppavano le riflessioni sulla sua concezione bidirezionale ispirata a qualche maschera di *t'ao-t'ieh* che si collegava al

“Weltsymbol [simbolo del mondo]”. Una maschera che, secondo Hentze, se vista di fronte, ricordava anche quella della tigre. E la tigre a sua volta “si presenta come manifestazione di una divinità che unisce in sé la creazione e la morte, o anche come origine della vita e dell’estinzione, che può essere compresa nella rappresentazione di all’insù e all’ingiù”⁸. Così il sinologo tedesco fece esempi con due oscuri caratteri.



fig. 3.



fig. 4.

Dalla struttura di composizione, il primo carattere (fig. 3) fu ritenuto come un segno pittografico, che volesse dire “prendere prigionieri”⁹, perché “un uomo che porta un’ascia tiene un prigioniero. Ma sappiamo che il prigioniero è anche il sacrificio umano degli Shang, cioè lo schiavo sacrificale”¹⁰. Il secondo (fig. 4) invece venne considerato corrispondente all’ideogramma classico di 朔, del novilunio: “una figura umana eretta e l’altra inversa sono rappresentate sopra una mezzaluna”. E Hentze proseguì: “Da questi esempi si vede come il concetto di dritto e rovescio può essere associato a quello di vita e di morte, di estinzione e di rigenerazione”¹¹. E si rivelò ancora, dietro il suo ragionamento, uno sfondo mitologico sempre intorno alla figura della tigre, a cui aveva dedicato molte pagine, incluse quelle in *Die Sakralbronzen und ihre Bedeutung in den frühchinesischen Kulturen* [I bronzi sacri e il loro significato nella cultura antica cinese] (1941), quindi Hentze volle discutere di nuovo soprattutto su questo stesso animale raffigurato in bronzo, che “davanti alla gola” tiene un uomo accovacciato nella “postura embrionale”¹²: un raro esempio si ha tra i bronzi degli Shang della collezione del museo Sen’oku Hakukokan (fig. 5).



fig. 5.

“Il senso della rappresentazione è la mitica creazione del «primo uomo mortale», che è, naturalmente, il capostipite del gruppo etnico. La tigre è un demone duplice, distruttore e artefice, perché l'annientamento e la procreazione vanno insieme e l'uno sarebbe impensabile senza l'altra. Senza la necessità della morte non c'è nemmeno quella di concepire. Da questo duplice demone-tigre, in quanto manifestazione divina, è emerso il primo uomo²⁹¹³.”

Tutto ciò, compreso l'approccio alla dialettica tedesca, andrebbe confrontato con altri studi. Il bronzo a forma di tigre, ad esempio, è un vaso rituale per bevande e raffigura, secondo il catalogo del nostro museo, l'imponente divinità che con le zampe anteriori abbraccia l'uomo. Le interpretazioni si polarizzano per lo più tra la divoratrice del diavolo e la protettrice dell'essere umano. E non bisognerebbe confonderla con un demone, nemmeno con *t'ao-t'ieh*, che insieme agli altri animali, appare sulla schiena e sui lati della Tigre¹⁴. D'altronde, essa non avrebbe partecipato alla nascita del primo uomo né alla cosmogonia; erano storie classiche nella mitologia cinese, che saranno raccontate solo dopo il periodo dei Regni combattenti.

Quanto al primo carattere con l'ascia, effettivamente pittografico e non ancora ideografico, Hentze ne prese il significato (la cattività dei nemici) dalla denominazione del bronzo data da Lo Chen-yu (1866-1940), grande epigrafista e precettore dell'ultimo imperatore Pu Yi (1906-1967). Allo stesso tempo, forse per introdurci alla nozione di morte, citò l'ipotesi ancora discutibile dello schiavismo degli Shang¹⁵, come se noi tutti sapessimo: “Wir wissen aber”. Dell'ipotesi diffusa con l'escavazione della *Yin Xu*, rovina della capitale, e l'esumazione dei numerosi corpi senza testa, molti sospettano ormai l'influenza marxista

che reclama la schiavitù in ogni antichità, al contrario di un possibile rito puramente sacrificale a cui venivano offerti i prigionieri di guerra. Intanto si afferma anche un'altra accezione semantica del carattere, lievemente diversa da quanto si accenna in Lo Chen-yu: la decapitazione¹⁶. Allora sarebbe stato piuttosto uno dei simboli di funzione rituale.

Maggior incertezza accompagna il secondo carattere detto della luna nuova. Osserviamo per primo quel supposto corrispondente, l'ideogramma classico del novilunio, 朔: il suo lato destro 月 è di per sé l'ideogramma che significa la luna o il mese a seconda del contesto; l'altro sinistro 𠄎 è la forma rovesciata di 大, "grande", venuto dalla figura umana 人, che allunga braccia e gambe, e nella forma 𠄎 significa in sé "opporsi" o "agire contro" (fin qua è annotato anche da Hentze). Così tutto insieme, 朔 vuol dire l'opposto del plenilunio, cioè il novilunio che segnala il primo giorno, l'inizio del mese nel calendario lunare. Qui sarebbe da notare ancora che nella scrittura cinese, il carattere di luna, 月 (fig. 6) è scritto spesso in verticale con due breve linee centrali o con una lunga linea al centro, ma in antichità aveva anche varianti orizzontali: in questo caso, si può confondere ogni tanto con gli altri ideogrammi, come 日 (fig. 7) che significa il sole o il giorno, composto da un cerchio con un punto al centro, oppure scritto in orizzontale con una singola linea centrale, un po' come in quel secondo carattere individuato dal sinologo tedesco.



fig. 6.

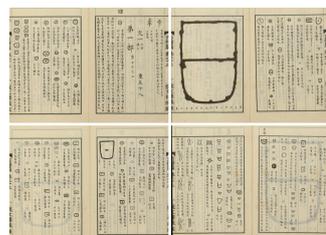


fig. 7.

Dunque l'ideogramma 朔 in sé non ha spazio per quel pezzo più a destra del carattere, considerato corrispondente all'ideogramma 子, “figlio” o “bambino”, benché Hentze facesse riferimento al lavoro del sinologo giapponese, Takada Tadachika¹⁷; nel suo *Dizionario paleografico*, per contro, Takada ammise riguardo allo stesso carattere – con 𠄎, “opporsi” a sinistra e 子, “figlio” a destra sopra qualcosa tra 月, “luna” e 日, “sole” – che “senza dubbio ha un aspetto diverso da 朔”¹⁸ e lo mise da parte nella sezione di 別體, “Varianti” (fig. 8), suggerendo inoltre la somiglianza agli altri ideogrammi con il sole, 日 come 𠄎, “invigorire” o “ammassarsi” e 晉, “avanzare”. Poi precisando su quale forma di bronzo, in quale raccolta di copie ricalcate si trovava lo stesso carattere, Takada nutrì dubbi sulle corrispondenze definite nei libri che lui stesso aveva appena riferito¹⁹.

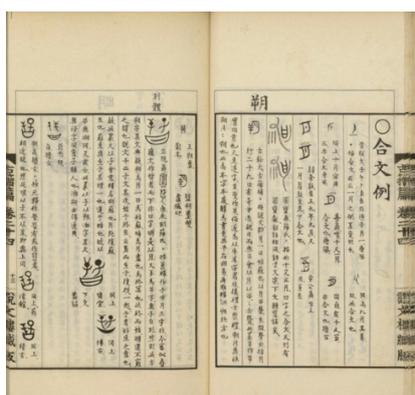


fig. 8.

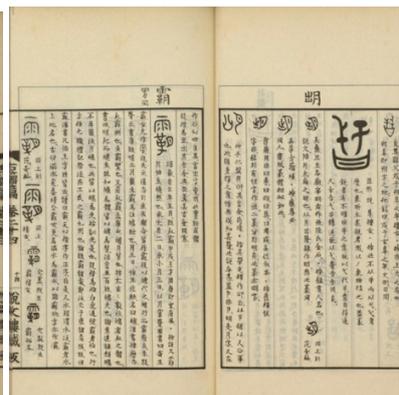


fig. 9.

D’altro canto, si può avvertire una certa ossessione di Hentze per la luna, o meglio la falce. Prendeva per luna qualsiasi cosa avesse la forma di falce, dal corno di toro mesopotamico ai motivi sulla figura di terracotta preistorica giapponese²⁰. Nel frattempo, i recenti studi sul calendario cinese²¹ hanno scoperto, grazie all’incrocio tra le ricerche filologiche e i dati astronomici, che in Cina il calendario lunare fu iniziato nel periodo dei Regni combattenti e che nei tempi precedenti, l’atto di decidere il calendario era il primo impegno del sovrano, “Figlio del Cielo”. Già dibattuto tra gli studiosi giapponesi a partire dagli anni ‘20 nello scorso secolo, questo calendario primordiale viene chiamato oggi 觀象授時, *guān xiàng shòu shí* [osservare i fenomeni e istruire sulle stagioni]. La definizione è fondata sul testo del classico *Canone di Yao*²²:

“[Il sovrano dava ordine di] tracciare il sole, la luna, gli astri e lo zodiaco in modo da poter istruire rispettosamente il popolo riguardo alle stagioni”. Come anche nei *Ching* [Libro dei mutamenti], si legge che “attraverso l’osservazione del cielo si coglie il mutamento delle stagioni”. Quindi ad occhio nudo. Così alcuni sostengono che il primo giorno del mese fosse segnalato dall’apparizione della falce di luna, corrispondente all’altro ideogramma 朏 (si veda nella pagina destra di fig. 9), con 月, “luna” e 出, “fuoriuscire” o “comparire”, e che con esso s’intendesse allora, a quei tempi remoti, la luna nuova. Altri invece rilevano che, per quanto riguarda l’iscrizione in bronzo degli Shang, sia 朔 “novilunio”, sia 朏 “luna falcata” erano usati per i nomi di persona e mai nel senso attuale della luna nuova²³. Infatti c’era un’altra parola con cui s’intendeva dire l’inizio del mese: 初吉 “l’inizio fausto”, che indicava la prima settimana del mese. E un altro carattere più complesso, corrispondente a 霸 (nella pagina sinistra di fig. 9), per il primo bagliore della luna.

Oramai tutti i discorsi svolti sul simbolo della luna nuova potrebbero suonare generici rispetto all’argomento di Carl Hentze. Ancora più lontani dalle ricerche sino-giapponesi. Ma dove si trovano le interviste a Foà? Nel recente libro di Anna Ferrando, *Adelphi Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, la voce di Foà è trascritta in una sola nota: “il simbolo l’ho trovato in un libro che mi ha portato Rugafiori che voleva dire luna nuova, morte e resurrezione, ho aperto una pagina e mi è piaciuto» (FAAM, FDP, sezione audio, intervista di D. Porzio a L. Foà, s.d.)”²⁴. Non esistono altre fonti?

A rispondere alle mie ricerche, sul largo tavolo della sala di studio presso la Fondazione Mondadori, erano già pronti utili documenti: una tesi di laurea che professava soltanto un’altra variazione di quelle voci intorno al marchio adelphiano; Atti del convegno *Gli anni ’60: intellettuali e editoria*, tenutosi a Milano nel 1984, in cui Foà racconta gli anni iniziali di Adelphi, ma sul marchio tace; il libro di Hentze, che consisteva di due volumi (fig. 10), l’uno con il testo e l’altro con le immagini dei bronzi cinesi, entrambi privi di copertina, cui mancava anche l’indice dei bronzi con quegli oscuri caratteri, che volevo consultare; lo schizzo (fig. 11) detto “del logo Adelphi, ispirato all’immagine che appare sulla pagina corrispondente”²⁵, quel “lieve tratto di matita” con cui, dissero ancora “il marchio nacque nel 1962 per opera di Luciano Foà”²⁶. Di fatto non era più che uno scarabocchio

senza firma su un pezzo di cartastraccia, già ingiallito; un piccolo cerchio, un quadrato, una doppia freccia e qualcosa di indefinibile sotto gli ideogrammi di 男女人, “uomo”, “donna” e “persona” o “uomini e donne” in cinese. Vidi, sull’altra facciata, tre ideogrammi classici e due altri pseudo-arcaici di 月, “luna”. Esercizi di scrittura? Però, evidentemente fatti da una mano sicura di chi dovesse conoscere in qualche modo la lingua. Inoltre, “uomini e donne” non avevano niente a che fare col contesto né con le immagini di quelle pagine; erano davvero scritti da Foà?



fig. 10.

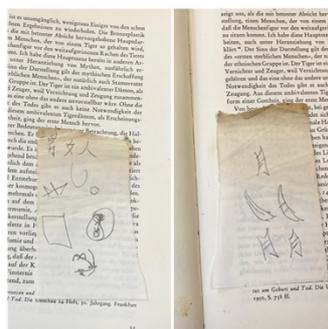


fig. 11.

C’era anche un audio inedito, diviso in due parti, che durava nell’insieme circa un’ora. Cominciava con il dialogo tra Domenico Porzio e Luciano Foà, che racconta l’infanzia, gli anni del fascismo, l’inizio della sua carriera presso l’agenzia di suo padre, l’incontro con Bazlen, il periodo eporediese, la guerra, Olivetti, Einaudi, Colli, il progetto di Nietzsche, il giorno della nascita di Adelphi – il 20 giugno 1962. E, alla fine della prima parte, interviene una terza persona, che parla del suo compleanno, il 30 maggio, giorno in cui Roberto Bazlen l’aveva invitata a prendere parte a un’eventuale impresa editoriale. Doveva essere Roberto Calasso, con una voce ancora giovanile. Poi prosegue una fitta conversazione tra tre persone, circa il nome, il marchio, gli autori adelphiani ed eccetera. Mi sentii un po’ in imbarazzo ascoltandola; non era un’intervista, ma un trilogio, dove interviene anche una donna, poi una telefonata, e così via. Ascoltai tutto di nuovo da capo, concentrandomi su ciò che Foà e quel terzo uomo dicono riguardo al libro di Hentze. Il contenuto divergeva pure dalla trascrizione della Ferrando. Ecco cosa ho sentito:

Luciano Foà: Un certo Rugafiori che forse tu conoscerai

Domenico Porzio: Come il Claudio, certo che lo conosco

L. F.: Perché allora anche lui leggeva dei libri per noi, c'è stato un periodo... mi aveva portato questo libro di Hentze, come si chiama?

Il terzo (che suggerisce): Carl Hentze

L. F.: Hentze, no Hentze, e io un giorno non sapevo più cosa... ho aperto una pagina ho trovato quella così lì e [...] mi sono detto [letto?] che voleva dire luna nuova

D. P.: Ah, vuol dire luna nuova

L. F.: Ehhh morte e resurrezione, vuol dire, che altro vuol dire

Il terzo: Vuol dire tantissime cose [...] perché è un ideogramma che appare sul fronte [dei bronzi?] degli Shang, mille anni avanti Cristo; nella scrittura cinese classica, non esiste più; sono già trasformati gli ideogrammi e su questi antichi, questo sinologo ha lavorato tutta la sua vita e c'è un'analisi proprio di questo in uno dei suoi libri. È anche il mondo dritto e rovescio, perché tu vedi che queste due figure sono rovesciate, perciò anche vita e morte, insomma una quantità di cose non esplicabili, d'altronde come sempre nei simboli, ed è, come hai visto, è un segno estremamente arcaico ma che moltissimi prendono per estremamente moderno, perché ha questa extratemporalità, no, in qualche modo, e sì che si corrispondeva molto, per cui...²⁷

Effettivamente non era facile afferrare alcune parti, data la vecchia registrazione con le voci sovrapposte. Però, una volta ascoltato l'intero audio, nessuno avrebbe potuto ignorare quanto tralasciato da quelle voci. Tanto, "le omissioni non sono accidentali"²⁸. Foà non ricordava il nome dell'autore, anzi era come se non sapesse bene di cosa trattasse quel libro. Fu invece il presunto Calasso a riassumere le opere del sinologo tedesco, raccontando l'evoluzione ideografica e volendo aggiungere ancora altre riflessioni. E su Claudio Rugafiori, era stato detto che "allora anche lui leggeva dei libri per noi". Con ciò non si poteva intendere qualsiasi lettura, ma quella che presso ogni editore spetta al cosiddetto "lettore" che introduce i nuovi libri con una sinossi scritta. Pensandoci, potrebbe essere stato Rugafiori a lasciare quello schizzo tra le pagine. Già un articolo più recente con una rara intervista a questo attuale consulente di Adelphi, ha precisato che "fu lui nel '62 a suggerire a Foà il simbolo della nuova casa editrice"²⁹ e non solo a

consegnargli il libro di Hentze.

Ma perché nessuno ha riferito quello scambio di parole riguardo al marchio? E come mai un audio con la conversazione viene definito “intervista”? Anna Ferrando mi ha confermato che aveva ascoltato la stessa registrazione. La sua intenzione era solo di riferirsi al fatto che fu Rugafiori a portare quel libro a Foà e pare che anche in altre cosiddette “interviste a Foà” intervenisse Calasso. E, ciò nonostante, neanche la professoressa aveva trovato altre fonti in cui parlassero della luna nuova.

Fin dai primissimi anni del 2000, quando la Biblioteca Luciano Foà e l'Archivio Domenico Porzio non erano ancora arrivati alla Fondazione Mondadori, già circolavano, chissà come, voci imprecise. E resta il fatto che a parte Rugafiori, quell'audio è l'unica fonte che racconta la nascita del marchio di Adelphi e che finora è rimasto inedito. In fondo non c'è molto da meravigliarsi. Si potrebbe immaginare una scena con alcuni ragazzi estremamente colti che vogliono scegliere un disegno del marchio per la loro nuova casa editrice, attingendo da una certa antichità. E di certo non si trattava di un partito politico. Colpiti dalla bellezza, avrebbero deciso senza nessun ulteriore ripensamento. Non ne avrebbero più sentito parlare, fino a quando qualcuno, come Porzio, non avesse osato chiederlo. Nemmeno Bazlen mostrò interesse al significato del carattere o al libro di Hentze, stando a quanto si legge su una sua cartolina a Foà, citata nel libro della Ferrando: “Il marchio mi piace molto. Del resto non so se sai che è la stilizzazione, anzi la semplificazione (forse nata spontaneamente da Klee - non dico che ne sia stato ispirato direttamente) della barca del sole egiziana”³⁰. E ne sarebbe rimasto incantato.

Alla fine siamo davanti a qualcosa di oscuro.

“Naturalmente le iscrizioni sui bronzi antichi cinesi sono piene di oscurità per noi che viviamo oggi a distanza di secoli. Se possiamo supporre che un carattere corrisponda a questo o quell'ideogramma che usiamo attualmente, la sua accezione non sempre è uguale a quanto l'ideogramma significa oggi. Il carattere corrispondente a 金, “oro”, ad esempio, indicava invece il bronzo. Occorre non solo desumere cosa significassero i singoli caratteri, ma anche studiare la ragione per cui venne segnata un'iscrizione sul bronzo e cercare di capire il senso che essa includeva nell'insieme, in cui va considerato il significato di caratteri o frasi”³¹.

Così narra il sinologo giapponese, Ichiro Kominami, direttore emerito del museo Sen'oku hakukokan e professore onorario dell'Università di Kyoto: in origine, i bronzi cinesi erano nudi. Apparvero i motivi, qualche secolo dopo. Poi la prima iscrizione, i singoli segni, per lo più animali, di origine mitologica, che come gli stemmi, rappresentavano le tribù e i loro antenati. Un giorno ci si aggiunse il nome dell'antenato, del padre o del fratello a cui dedicare il bronzo, oppure la firma del dedicatore, del sovrano o di una delle dieci stirpi reali, che in ogni caso comprendeva un segno dei dieci tronchi celesti: usanza che affonda le sue radici nell'antichissima leggenda dei dieci soli³², i cui nomi erano innanzitutto indicazioni datarie (e, in tempi più recenti, sarebbero associati allo *Yin e Yang* e a *Wu Xing* [l'ordine dei cinque elementi]). Poi i segni tribali vennero sostituiti dagli altri simboli di funzione rituale, di servizio dinastico (fig. 12). E d'un tratto, verso gli ultimi anni della dinastia Shang, apparvero le iscrizioni sorprendentemente lunghe che raccontavano le imprese degli antenati o del sovrano, spiegando il senso del rito, con la data composta sempre da un segno dei tronchi celesti insieme all'altro zodiacale dei dodici rami terreni, a seconda del sistema del calcolo temporale, il *ganzhi* [troncoramo]: l'abbinamento di queste due serie di segni dà sessanta combinazioni differenti (fig. 15), componendo un ciclo di sessanta giorni (cui sarà aggiunto fino a oggi quello di cadenza annuale). Vi si trovano già composizioni grammaticali e sintattiche non lontane da quelle oracolari, ma destinate alla celebrazione. Nel periodo successivo, le iscrizioni si legarono ancora più al potere dinastico. Una volta caduta la dinastia Zhou occidentale, la potenza dei bronzi rituali sarebbe stata perduta definitivamente. Mentre si moltiplicava la produzione dei bronzi senza ordine e senza valenza sacra, tutto finì in uniformità nel regime imperiale di Qin. Al bronzo si sostituì la pietra, come quel tamburo con iscritta la poesia, che sarebbe poi stata consumata nell'uso da macina.



fig. 12.

Il rinascimento arrivò, come altrove, nel proseguimento degli studi storici, paleografici e artistici, quando uscì la prima raccolta di copie ricalcate delle iscrizioni in bronzo, 『集古錄跋尾』 *Jigu lu bawei*, a cura di Ouyang Xiu (1007-1072). Tra le raccolte del genere pubblicate nel periodo Song nord (960-1127), che, similmente a quelle delle tavolette sumere, copiate a mano, variano di rappresentazione e d'interpretazione a seconda del copista e del scoliaste, il libro curato da Wang Fu (1079-1126), 『宣和博古圖』 *Xuanhe bogu tu* [Le illustrazioni antiquarie edite nell'era Xuanhe], ci presenta, insieme agli altri esemplari, un'immagine di bronzo con il marchio di Adelphi (fig. 13 e 14).

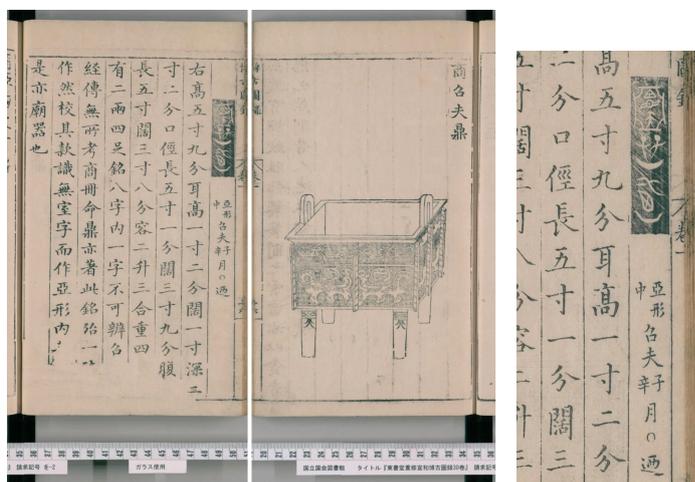


fig. 13.

fig. 14.

Nessuno sa dire con certezza perché le iscrizioni degli Shang erano messe dentro il tripode, come se volessero nascondersi, in questo caso dentro quel tripode quadrato detto *ding*, ma i primi caratteri incorniciati dovevano essere una firma: 召夫, Zhaofu, da cui il tripode viene

chiamato 商召夫鼎, *Shang zhaofu ding*. Però, secondo la nota del curatore, se Zhaofu fosse un nome di persona, non si trovano altri esempi nei testi classici confuciani, né nelle altre iscrizioni. E viene suggerito che iscritti sul bronzo presumibilmente prodotto con un ordine dinastico, questi caratteri con 召, “offrire” o “invocare” e 夫, “uomo in abito da cerimonia” dentro la cornice a forma di 亞, “camera funeraria” potessero essere il simbolo di vasellame rituale per la sepoltura³³. Poi seguono alcuni caratteri, corrispondenti rispettivamente a 辛子月○酉 (con ○ s’intenda “non identificato”). Quello che Hentze e Takada prendevano per 𠄎, “opporsi” viene considerato come 辛, *xīn*, “ago”, “dolente”, “piccante” o anche l’ottavo tronco celeste (che si sarebbe chiamato “yin del metallo” in *Wu Xing*): allo stesso modo, in altre iscrizioni questo segno indicava un certo nome o una certa data combinandosi con un altro dei rami terreni. E tuttavia quel che segue, ritenuto come 子, “figlio”, “bambino” o anche “topo” in quanto segno zodiacale poteva anche corrispondere all’altro ramo, 巳, “serpente” o “feto” se, come si è notato, durante i tumultuosi scontri dopo la caduta della dinastia Zhou occidentale, accadesse di confondere i due segni, 子, “topo” e 巳, “serpente”³⁴ (fig. 16). Comunque quei due caratteri adiacenti, 辛子 (ovvero 辛巳³⁵) avrebbero dovuto indicare il giorno in cui con il tripode celebrarono, probabilmente, il funerale. Poi 月, “luna” poteva specificare invece un certo mese se collegatosi agli altri caratteri seguenti, come si vede nel *Dizionario paleografico* (fig. 17). Mentre l’ultimo, corrispondente a 酉, muta molto di accezione e di significato, sempre a seconda del contesto, tra un certo tipo di vaso rituale, “quindi”, “tu”, “iniziale”, “passare”, “andare” eccetera. Così, in questo tripode, con quel carattere non identificato, il senso dell’intera iscrizione rimarrebbe incerto.



fig. 15.



fig. 16.



fig. 17.

Il secolo scorso, dopo la scoperta della rovina di Yin, gli studi epigrafici si sono trasformati in qualcosa di ancora più complesso tra l'archeologia, la filologia, l'ideografia, la storiografia e l'astronomia, mentre il nostro tripode quadrato si trova solo nei libri di illustrazioni antiquarie, altrettanto trascurati quanto il culto degli antenati. Un giorno, forse, si potrà ritrovare qualche corrispondenza intorno a quel carattere non identificato. Eppure, rimarrà un senso pulsante dell'ignoto, e anche dell'adorazione, che ci ricorda sempre, per questi sessant'anni dalla sua fondazione, ogni libro di Adelphi, con il suo marchio.

Atsuko Azuma

Indice delle figure

1. Campane di bronzo: l'una degli Zhou occidentale (a sinistra) e l'altra del periodo delle Primavere e degli Autunni (a destra), in catalogo della mostra, *The Great Terracotta Army of China's First Emperor*, Tokyo National Museum, 2015, p. 32-33.
2. Copia del tamburo di pietra del periodo delle Primavere e degli Autunni, id., p. 35.
3. "prendere prigionieri", in C. Hentze, *Tod, Auferstehung, Weltordnung – Das mythische Bild im ältesten China, in den grossasiatischen und zirkumpazifischen Kulturen*, 1951, Origo verlag, Zürich, I., p. 33.
4. "luna nuova", id., p. 34.
5. 虎卣, vaso rituale a forma di tigre, in catalogo del museo Sen'oku Hakukokan, 2002, p. 80-81.
6. Gli esempi sugli ossi e sui bronzi di 月, "luna" o "mese", in T. Takada, 『古籀篇』 [Dizionario paleografico], 1902-1925, Tokyo, XXIV, p. 8-12.

7. 日, “sole” o “giorno”, in T. Takada, id., XXIII, p. 6-9.
8. 月 combinato con altri caratteri; gli esempi e le varianti di 朔, “novilunio”, in T. Takada, id., XXIV, p.12-13.
9. Altre varianti di 朔; gli esempi di 朏, “luna falcata” e di 霸, “primo bagliore della luna”, in T. Takada, id., XXIV, p.13-14.
10. *Tod, Auferstehung, Weltordnung* di Carl Hentze in due volumi conservati alla Fondazione Mondadori: immagine scattata da me.
11. Due facciate del bigliettino inserito tra p. 34 e p. 35 del libro di C. Hentze: immagine scattata da me.
12. I segni tribali (sopra) e i simboli funzionali (sotto), in 『金文』 [L'iscrizione in bronzo – gli antichi caratteri cinesi]: il catalogo della mostra del 2019, con i più recenti esiti delle ricerche al Museo Sen'oku hakukokan, Kyoto, p. 10.
13. 商召夫鼎, Shang zhaofu ding, in 『宣和博古圖』 *Xuanhe bogu tu*, a cura di 王黼 Wang Fu, 1119-1125?, I, p. 16.
14. Particolare della pagina 16 (verso), in W. Fu, cit., I.
15. Tavola di *ganzhi* sugli ossi oracolari degli Shang: Cfr. 唐汉, 『汉字密码』 [Codice segreto della scrittura cinese], 2002, Shanghai. Si legge dall'alto a destra in basso: “甲子 乙丑 丙寅 丁卯 戊辰 己巳 庚午 辛未 壬申 癸酉/ 甲戌 乙亥 丙子 丁丑 戊寅 己卯 庚辰 辛巳 壬午 癸未/ …” (nell'immagine, è accerchiato in rosso da me). Si vede anche il carattere corrispondente a 子, che era diverso da quello di 巳.
16. 子, “topo”, “bambino” e 巳, “serpente”, “feto”, in *Dizionario dei caratteri in bronzo*, Nigensha, Tokyo, 2014.
17. Gli esempi idiomatici di 月 combinato con altri caratteri che significano “il primo mese dell'anno”, in T. Takada, *Dizionario paleografico*, cit., XXIV, p. 11 (verso).

Fonti

- ¹ R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1988, Adelphi, Milano, p. 175-176.
- ² R. Calasso, *La rovina di Kasch*, 1983, Adelphi, Milano, p. 222.
- ³ Id., p. 288.
- ⁴ R. Calasso, *Centro lettere anno sconosciuto*, 2003, Adelphi, Milano, p. 22.
- ⁵ R. Calasso, *Bobi*, 2021, Adelphi, Milano, p. 66.
- ⁶ C. Battocletti, *Bobi Bazlen L'ombra di Trieste*, 2017, La nave di Teseo, Milano, p. 293.
- ⁷ M. Belpoliti, *I fratelli della luna nuova*, «Tuttolibri» della «Stampa», 22 giugno 2002; [Una mostra alla Fondazione Mondadori / Luciano Foà e la nascita dell'Adelphi](#), «Doppiozero», 28 novembre 2018.
- ⁸ C. Hentze, *Tod, Auferstehung, Weltordnung -- Das mythische Bild im ältesten China, in den grossasiatischen und zirkumpazifischen Kulturen*, 1951, Orligo verlag, Zürich, I., p. 33: “Zuerst stellt sich die Frage, warum denn ausgerechnet die beiden Hände mit dem Weltsymbol auf der Tao-tieh-Maske angebracht wurden. Die Tao-tieh-Maske ist, in diesem Falle, eine frontal ge-sehene Tigermaske. Mit dieser Feststellung verbindet sich gleichzeitig eine erste Antwort auf die Frage nach dem Warum des aufrechten und umgekehrten Hauses, oder auch der aufrechten und umgekehrten Dämonenmaske. Der Tiger ist nämlich ambivalent, er tritt als Erscheinungsform einer Gottheit auf, die Schöpfung und Tod, oder auch Ursprung des Lebens und Absterbens, in sich vereinigt, was in der Vorstellung des aufwärts und abwärts Gerichtetseins einbeschlossen sein kann.”
- ⁹ Ibid.: nella nota, Hentze rinvia agli studi di 羅振玉 Lo Chen-yu, in 『三代吉金文存』 *San-tai chi-chin wen-ts'un*, 1936, XIV, p. 13. Carattere si trova su un calice di bronzo denominato “持戈執俘觚”.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Id., p. 34: “eine aufrechte und eine umgekehrte Menschenfigur über einer Mondsichel dargestellt sind. Aus diesen Beispielen ist zu ersehen, daß sich mit dem Begriff des Aufrechten und des Umgekehrten auch der Begriff von Leben und Tod, von Absterben und Erneuerung verbinden kann.”
- ¹² Id., p.35.
- ¹³ Ibid.: “Der Sinn der Darstellung gilt der mythischen Erschaffung des «ersten

sterblichen Menschen», der natürlich auch Stammvater der ethnischen Gruppe ist. Der Tiger ist ein ambivalenter Dämon, als Vernichter und Zeuger, weil Vernichtung und Zeugung zusammengehören und das eine ohne das andere unvorstellbar wäre. Ohne die Notwendigkeit des Todes gibt es auch keine Notwendigkeit der Zeugung. Aus diesem ambivalenten Tigerdämon, als Erscheinungsform einer Gottheit, ging der erste Mensch hervor.”

¹⁴ Catalogo del museo Sen'oku Hakukokan, 2002, p. 204-205.

¹⁵ C. Hentze, *Tod, Auferstehung, Weltordnung*, cit., p. 33. Cfr. G. Moruo, 『支那古代社會史論』 [Sulla storia della società antica cinese] (traduzione giapponese di T. Fujieda), 1931, Naigaisha, Tokyo, p. 361; p. 414-418. Si tratta di un raro libro filologico di 郭沫若 Guo Moruo (1892-1978), scrittore, poeta, drammaturgo, storico e militante comunista.

¹⁶ S. Nakajima, 『書契淵源』 [L'origine della scrittura], 1934-1937, Bunkyudo, Tokyo, I-2, p. 120-124. “子執戈倒”, così annota Nakajima citando l'opera epigrafica, 『憲齋集古錄』 di 吳大澂 Wu Dacheng (1835-1902), pioniere degli studi moderni sulle iscrizioni.

¹⁷ C. Hentze, *Tod, Auferstehung, Weltordnung*, cit., I, p. 34, nella nota 45, che rinvia alla pagina 3 (verso) del volume XXXIX, in T. Takada, 『古籀篇』 [Dizionario paleografico], 1902-1925, Tokyo. Invece gli esempi dello stesso carattere si trova nella pagina 13 (recto e verso) del volume XXIV nello stesso *Dizionario* di T. Takada (fig. 8).

¹⁸ T. Takada, *Dizionario paleografico*, cit., XXIV, p. 13: “朔字異文無疑”.

¹⁹ Takada citò per esempio 『集古錄跋尾』 *Jigu lu bawei* a cura di 歐陽修 Ouyang Xiu (1007-1072); 『宣和博古圖』 *Xuanhe bogu tu* di 王黼 Wang Fu (1079-1126); 『嘯堂集古錄』 *Xiaotang jigu lu* (1176?) di 王俅 Wang Qiu. E annotò: “蓋誤”, “Possono essere sbagliati”.

²⁰ Cfr. C. Hentze, *Mythes et symboles lunaires* (1932); *Gods and drinking serpents* (1965).

²¹ Cfr. T. Hirase, 『中国古代紀年の研究—天文と暦の検討から』 [Studi sull'era del calendario nell'antichità cinese], 1996, Institute for Advanced Studies on Asia (Università di Tokyo).

²² 堯典, *Yāodiǎn* [Canone di Yao], 2, in 書經, *Shūjīng* [Classico dei documenti] (circa il sesto secolo a.C.): “歷象日月星辰, 敬授人時”. Si veda [il testo originale](#) con la traduzione inglese a fronte.

²³ Cfr. S. Shirakawa, 『説文新義』 [Nuova guida agli antichi caratteri], 1969-1974, Museo Hakutsuru, Kobe, VII, p. 1406-1406.

²⁴ A. Ferrando, *Adelphi Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, 2023, Carrocci, Roma, p. 351.

²⁵ Cfr. [il catalogo](#) della Biblioteca Luciano Foà.

²⁶ M. Belpoliti, *Un lieve tratto di matita e nacque Adelphi*, «La Repubblica», 26 novembre 2018.

²⁷ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Faam), Archivio Domenico Porzio, sezione Audio.

²⁸ M. Moore, *Le poesie*, a cura di G. Forti, 1991, Adelphi, p. 16.

²⁹ P. Di Stefano, *L'invisibile maestro dei libri*, «Corriere della sera», 9 luglio 2023.

³⁰ R. Bazlen, cartolina manoscritta a L. Foà, 20 luglio 1963, in A. Ferrando, *Adelphi*, cit., p. 99.

³¹ I. Kominami, Introduzione generale, in 『金文』 [L'iscrizione in bronzo – gli antichi caratteri cinesi]: il catalogo della mostra del 2019, con i più recenti esiti delle ricerche al Museo Sen'oku hakukokan, Kyoto, p. 8.

³² Vedasi una sua versione classica, sopraccitata come epigrafe di questo articolo. Cfr. 王充 Wang Chong (27-97?), 『論衡』 *Lunheng* (80), XI, 32-22, [Sul sole](#).

³³ Cfr. S. Watanabe, 『中国古代文様史 工芸デザインの分析』 [Storia dei motivi antichi cinesi - L'analisi dei disegni di artigianato], 1976, Yuzankaku, Tokyo, p. 109.

³⁴ Cfr. A. Ochiai, 『漢字字形史小字典』 [Glossario della storia ideografica], 2019, Toho shoten, Tokyo. Sugli ossi oracolari, il carattere corrispondente a 子, “topo” in quanto segno zodiaco era molto diverso da quel sul nostro tripode quadrato, come si veda nella tavola di *ganzhi* (fig. 14).

³⁵ Nel sistema di *ganzhi*, l'abbinamento regolare è oggi scritto: 辛巳, invece di 辛子 che può indicare un'altra cosa.