



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
SCUOLA DI SCIENZE DELLA MEDIAZIONE
LINGUISTICA E CULTURALE

Dipartimento di Scienze della Mediazione linguistica e di Studi interculturali

Corso di Dottorato in Studi linguistici, letterari e interculturali
in ambito europeo ed extra-europeo
XXIX ciclo

INTERTESTUALITÀ TRANSCULTURALE NELLA SAGGISTICA

DI GAO XINGJIAN 高行健: IL CASO STUDIO

DI ZIYOU YU WENXUE 自由與文學

Settore Disciplinare L-OR/21

Candidata: Simona GALLO

Tutor: Prof.ssa Alessandra Cristina Lavagnino

Coordinatore del dottorato: Prof.ssa Giuliana Garzone

Anno Accademico 2015-2016

A Leonardo.

Ai miei genitori.

Alle mie sorelle.

INDICE

I	Introduzione	8
I.I	Oggetto e scopo della ricerca	8
I.II	Descrizione del <i>corpus</i>	9
I.III	Metodologia della ricerca	10
I.IV	Struttura del lavoro	11
1	Teorie intertestuali in Occidente e in Cina	14
1.1	Teorie intertestuali in Occidente	14
1.1.1	Premesse alla teoria dell'intertestualità: la teoria del testo	15
1.1.2	Bachtin e Kristeva: dal dialogismo all'intertestualità	19
1.1.3	Kristeva: teoria testuale e intertestualità	23
1.1.4	Barthes: dal testo all'intertesto	27
1.1.5	Riffaterre: intertestualità in ambito letterario	31
1.1.6	Genette: transtestualità	34
1.1.7	Segre: intertestualità e interdiscorsività	38
1.2	Teorie intertestuali in Cina	41
1.2.1	Due idee di intertestualità nel <i>Wenxin diaolong</i> 文心雕龍	42
1.2.1.1	Il piano retorico	43
1.2.1.2	Il piano semantico	47
1.2.2	Epoche Tang e Song: riflessioni sull'imitazione	52
1.2.3	Intertestualità come derivazione	55
1.3	Considerazioni conclusive	59
2	L'autore e i testi	63
2.1	Introduzione bio-bibliografica alla figura di Gao Xingjian 高行健	63
2.1.1	Gli anni della formazione	63
2.1.2	Gli anni '60 e '70	65
2.1.3	Gli anni '80: sperimentazioni letterarie, riflessi nazionali e internazionali	69
2.1.4	Dal modernismo a "non avere -ismi"	74
2.1.5	L'esperienza dell'esilio: creazione individuale fra due culture	77
2.1.6	Dal Premio Nobel per la Letteratura: un riconoscimento globale	79
2.1.7	Ricezione critica di Gao Xingjian	83
2.2	Descrizione del <i>corpus</i>	87

2.2.1	Per una contestualizzazione: la saggistica di Gao Xingjian	87
2.2.2	Questioni definitorie: quale genere testuale?	89
2.2.3	Presentazione del <i>corpus</i>	93
3	Soggettività e individualità	104
3.1	Riflessioni sul soggetto	105
3.1.1	Il soggetto caotico	106
3.1.2	Il soggetto come alterità	111
3.1.3	Il soggetto come coscienza discorsiva	118
3.2	Riflessioni sull'individuo	123
3.2.1	L'individuo e la realtà	123
3.2.2	L'individuo e la società	130
3.2.3	L'individuo e il fruitore dell'opera	140
4	Lingue e linguaggi nella creazione	148
4.1	Strumento e limite dell'espressione	148
4.2	Oltre la definizione	156
4.2.1	Riflessioni metalinguistiche	159
4.2.2	Riflessioni linguistiche sulla creazione	168
4.3	Oltre la lingua	172
4.3.1	Oltre l'analisi	172
4.3.2	Oltre il monolinguismo	175
4.3.3	Oltre il bilinguismo	181
5	Confini e libertà per l'individuo e la creazione	185
5.1	Confini al pensiero e alla creazione	185
5.1.1	Nel XX secolo	186
5.1.1.1	Modernità e rivoluzione	194
5.1.1.2	Modernità e postmodernità	202
5.1.2	Nel XXI secolo	210
5.1.2.1	Le ideologie della globalizzazione	211
5.1.3	L'identità	218
5.2	Libertà	234
5.2.1	Libertà <i>da</i>	236
5.2.2	Libertà <i>di</i>	248

6 Intreccio di codici: il livello della parola	257
6.1 Sinofonia-sinicità: materiale lessicale autoctono	258
6.1.1 Espressioni culturospecifiche	259
6.1.2 Espressioni idiomatiche	271
6.1.3 Citazioni, allusioni e riscritture	296
6.2 Sinofonia-alterità	306
6.2.1 Espressioni culturospecifiche e realia	307
6.2.2 Oltre la parola: linguaggio e figuratività	318
6.2.3 Citazioni, allusioni e riscritture	328
 II Riflessioni conclusive	 336
II.I Il <i>corpus</i>	336
II.II Teoria e metodologia della ricerca intertestuale	337
II.III La figura autoriale attraverso i testi	339
 III Bibliografia	 343
 IV Appendice	 379
IV.I Le traduzioni	379
IV.I.I "Ambiente e letteratura"	377
IV.I.II "Ideologia e letteratura"	391
IV.I.III "Libertà e letteratura"	401
IV.I.IV "L'identificazione: il male della letteratura"	409
IV.I.V "Appello a un nuovo Rinascimento"	414
IV.I.VI "Estetica della creazione"	421
IV.II I colloqui con l'autore	433
IV.II.I Simona Gallo 與高行健對談，二〇一三年二月二十一日於巴黎	431
IV.II.II Entretien avec Gao Xingjian, Paris, 10 avril 2015	464
IV.II.III Entretien avec Gao Xingjian, Milan, 21 septembre 2016	477
IV.III Tavola cronologica del <i>corpus</i> di saggi di Gao Xingjian	487

I Introduzione

自我[...]也只存在在感知的網絡
裡，靠語言的表述加以實現。¹
[...] l'io esiste solo in una rete di
percezioni, e si realizza grazie
all'espressione linguistica.

I.1 Oggetto e scopo della ricerca

Questo lavoro prende in esame una specifica porzione di scrittura saggistica di Gao Xingjian 高行健 – autore di origini cinesi (Ganzhou, 1940), dissidente politico e letterario per la Cina continentale (dal 1990), cittadino naturalizzato francese (dal 1998), Nobel per la Letteratura (2000), artista poliedrico della contemporaneità e figura intellettuale autorevole nel panorama internazionale – e ne indaga il tessuto intertestuale. Della ricca e multiforme opera di Gao Xingjian, la saggistica rappresenta senza dubbio lo strumento attraverso cui la riflessione metartistica e metaletteraria dell'artista-scrittore si materializza; essa costituisce anche lo strumento attraverso cui la voce dell'autore e dell'individuo traspare genuina, per sé, prima ancora che per il pubblico, in una polifonia di richiami a discorsi e a testi disseminati diatopicamente e diacronicamente, in una continua rifrazione di codici linguistici e culturali. La sua saggistica appare, inoltre, una porzione di opera esaminata ancora in misura marginale dalla critica, se non in maniera contestuale rispetto ad altre produzioni senza dubbio più note. Questa ricerca si propone, dunque, di iniziare a colmare una lacuna nella letteratura su Gao Xingjian e di dimostrare la centralità di questo tipo di produzioni per l'indagine teoretica sull'artista-scrittore, in quanto luoghi in cui la soggettività e l'individualità dell'autore si costituiscono eideticamente. Oltre a ciò, questo lavoro intende ampliare la discussione teorica

¹ Gao Xingjian, “Geren de shengyin” 個人的聲音 [La voce dell'individuo], in *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Taipei: Linking books, 2001), 107. Per questa tesi abbiamo scelto di non adottare la trascrizione del *pinyin* con i toni. Per questo lavoro abbiamo scelto di utilizzare le norme editoriali del *The Chicago Manual of Style*, agilmente consultabili dal link di seguito: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

sull'intertestualità, quale nozione geneticamente occidentale, proponendo una contestualizzazione discorsiva del panorama teorico cinese e un paradigma analitico modellato sul nostro *corpus*.

I.II Descrizione del *corpus*

Il *corpus*² su cui questo lavoro si basa si compone di dodici testi, tratti dalla più recente raccolta di saggi critici dell'autore, edita a Taiwan nel 2014, *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 [Libertà e letteratura], che l'autore, con cui abbiamo instaurato un dialogo dal 2013, ci ha donato personalmente. I testi che questo lavoro si propone di esaminare – selezionati all'interno di un vastissimo *corpus* di saggi, che si estende su circa quarant'anni – sono esclusivamente in lingua cinese, composti dal 2008 al 2014. Si tratta in prevalenza di adattamenti di discorsi pronunciati in occasioni pubbliche, accademiche e non accademiche, in contesti sinofoni e non sinofoni; essi presentano peculiarità formali tali per cui difficilmente posso essere collocati in maniera definitiva in una determinata e univoca tradizione saggistica.

Da un punto di vista sostanziale, i testi che in questa sede prendiamo in esame attraversano numerose e varie tematiche, sempre connesse alla discussione sull'atto e sul fatto estetico, talvolta riprese da riflessioni antecedenti, talvolta originali ed estremamente attuali nel discorso teorico e critico di Gao Xingjian, quali il recente appello a un nuovo Rinascimento o la critica al concetto di identità culturale. In una continua intersezione fra dimensione teorico-ideale e pratico-esperienziale, i discorsi di Gao Xingjian si costruiscono come una fenomenologia del soggetto pensante, in un sistema di significazione plurale e multifocale, anche grazie al maturato bilinguismo e biculturalismo, e all'esperienza della deterritorializzazione. Da ciò, la complessa stratificazione di codici e di tematiche che caratterizza questi testi genera, da parte del lettore, un processo ermeneutico articolato e articolabile da più prospettive, che noi riteniamo anche soggettivo. L'esame che qui proponiamo, pertanto, intende porsi quale una delle forme attraverso cui i significati di questi testi possono essere colti.

² Che descriviamo in maniera dettagliata nel secondo capitolo di questo lavoro.

I.III Metodologia della ricerca

La ricerca svolta per e in questo lavoro è stata condotta su diverse fasi, che potremmo sussumere sotto i due principali momenti di studio delle categorie e di analisi dei testi selezionati come *corpus*. In primo luogo, si è cercato di approfondire la teoria intertestuale, nel contesto della teoria letteraria occidentale e cinese. A tale scopo si è cercato di tracciare un percorso descrittivo della genealogia e delle principali linee di sviluppo delle formulazioni teoriche dell'intertestualità, a partire dalla genesi del concetto, in Occidente, su una linea che mette a sistema il dialogismo di Michail Bachtin, le teorie testuali e intertestuali di Roland Barthes e Julia Kristeva, le declinazioni di Gérard Genette e Michel Riffaterre, e, infine, la proposta interpretativa della tradizione filologica di cui Cesare Segre è rappresentante. Parallelamente, l'indagine ha coinvolto l'universo discorsivo cinese delle riflessioni teorico-letterarie per indagare sui modi in cui la relazionalità fra testi, fenomeno antichissimo, sia stato storicamente interpretato.

In seconda battuta, l'attenzione si è spostata sulla scelta e sullo studio del *corpus*; nel processo di lettura e di significazione dei testi selezionati, si è cercato di cogliere le peculiarità necessarie alla costruzione di un adeguato paradigma intertestuale, la cui descrizione esige alcune premesse. In prima istanza, pensiamo all'autore come dispositivo discorsivo che produttivamente rielabora testi ed enunciati verbali che corrispondono a proprietà della cultura³; in seconda istanza, pur ammettendo che in una lingua tutto sia culturalmente connotato⁴, considerando la biografia dell'autore, non crediamo che il legame fra codice linguistico e codice culturale sia univoco; in ultima istanza, e di conseguenza, intendiamo la sinofonia della superficie testuale del nostro *corpus* come superficie porosa, che consente uno scambio osmotico fra materiali linguistico-culturali.

Seguendo le proposte della filologia italiana, l'analisi distingue, innanzitutto, il profilo tematico dal profilo linguistico e retorico. Sul profilo tematico sono stati identificati alcuni elementi di congiunzione intertestuale che, secondo la nostra ipotesi, si muovono su tre direzioni: verticalmente, ossia dalla sinofonia dei testi a ulteriori elementi

³ Cesare Segre distingue fra: testi ufficiali; materiali antropologici tematizzati e paradigmi conoscitivi; parole e sintagmi. Cesare Segre, "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, eds. Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella (Palermo: Sellerio; 1982), 15-28.

⁴ Seguendo Michail Bachtin, "La parola nel romanzo", in *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), 67-203.

rintracciabili nel medesimo codice linguistico-culturale, in termini di unità di contenuto distribuite nel repertorio della cultura cinese; orizzontalmente, ossia dalla sinofonia dei testi a elementi attribuibili a codici *altri*, anche in senso opposto, e dunque nell'attività di ridistribuzione di senso di unità di contenuto di culture altre verso la sinofonia; obliquamente, ossia dai temi enucleati nei testi del *corpus* a discorsi dell'autore enucleati in testi antecedenti. Con questo paradigma si cerca di svelare la vita nascosta della parola *altrui* o semi-*altrui*⁵, con un approccio critico che non si limiti a rivelare quel complesso di prelievi che, per la filologia, è pura genealogia delle fonti⁶.

Nell'analisi del profilo linguistico e retorico intervengono categorie elaborate *ad hoc* sulle fonti selezionate: sinofonia-*sinicità*, che vorrebbe svelare un rapporto di "consonanza" che si sviluppa verticalmente, o dall'interno, fra la superficie sinofona dei testi e il contenuto, in termini di materiale lessicale e retorico; sinofonia-*alterità*, che vorrebbe mettere in luce una "dissonanza" fra la superficie sinofona e aspetti contenutistici della morfologia testuale che incorporano significati e aspetti provenienti da repertori linguistici *altri*.

I.IV Struttura del lavoro

Questo lavoro si compone di sei capitoli, organizzati in tre sezioni. La prima sezione, sviluppata in un capitolo, ha come oggetto le teorie intertestuali in Occidente e in Cina, e si propone di erigere un'infrastruttura teorica per l'elaborazione dei quadri categoriali applicati operativamente all'analisi. Segue, con la seconda sezione, un capitolo destinato alla presentazione dell'autore Gao Xingjian, da un profilo bio-bibliografico, e dei testi presi in esame in questo lavoro. La terza sezione, la più consistente di questo lavoro, è interamente dedicata all'analisi del *corpus*: i primi tre capitoli – "Soggettività e individualità", "Lingue e linguaggi nella creazione", "Confini e libertà per l'individuo e la creazione" – considerano l'aspetto tematico e si propongono di delineare i temi che abitano in misura più consistente e rilevante la riflessione teorica dell'autore; il quarto e ultimo capitolo – "Intreccio di codici: il livello della parola" – si occupa esclusivamente del profilo linguistico-retorico dell'analisi condotta in questa ricerca, che coinvolge l'individuazione di espressioni proprie di una cultura, e riflette sull'uso di linguaggi

⁵ Ci riferiamo a Bachtin, di cui diremo nel primo capitolo.

⁶ Segre, "Intertestuale-interdiscorsivo", 19-20.

idiomatici ed elementi figurativi, nonché sulle citazioni e sulle allusioni *ri-scritte* dall'autore.

In ultimo, l'Appendice presenta: le traduzioni dei saggi che riteniamo più rilevanti nel contesto della riflessione di Gao Xingjian; tre colloqui registrati con l'autore, dal 2013 al 2016 che, pur non costituendo oggetto d'analisi di questo lavoro, hanno rappresentato un prezioso strumento nel processo ermeneutico sui testi selezionati; una tavola cronologica del vasto *corpus* di saggi in lingua cinese di Gao Xingjian.

PARTE PRIMA

Teorie intertestuali in Occidente e in Cina

1 Teorie intertestuali in Occidente e in Cina

Il tema della visione relazionale fra gli individui e i loro enunciati o testi, intesa sia in maniera accidentale e casuale, sia in maniera pienamente intenzionale e consapevole, abita la riflessione teorica e critica sulla letteratura tanto in Occidente, quanto in Cina. In Occidente essa si configura, nella seconda metà del XX secolo, come “teoria dell’intertestualità”, una delle idee chiave della teoria letteraria contemporanea¹, che riconfigura la logica del dialogismo bachtiniano² in un’articolata concezione dei testi come tessuti interazionali. In Cina, la discussione teorica sul tema della contaminazione fra testi e opere affonda le proprie radici nella più ampia dimensione della discussione sulla retorica e sulla poetica, già all’inizio del Medioevo, secondo la storiografia Occidentale, o nel periodo delle “Dinastie del Sud e del Nord” (*Nan bei chao* 南北朝, 420-589 d. C.), secondo la prospettiva storiografica cinese³.

Questo primo capitolo intende offrire una panoramica sulle principali declinazioni di intertestualità, in Europa e in Cina, con un approccio descrittivo, nonché delle premesse teoriche all’analisi che ci proponiamo di affrontare in questo lavoro di ricerca.

1.1 Teorie intertestuali in Occidente

Per comprendere la genesi della teoria *intertestuale*, così come concepita nell’ambito della teoria della letteratura, è utile anzitutto portare alla luce ciò che si intende con la teoria del testo, che coinvolge in retrospettiva anche la dimensione dialogica dell’opera letteraria, formulata da Michail Bachtin. In merito alla nozione di intertestualità citiamo alcuni dei principali attori del discorso teorico, a partire dalle sue prime formulazioni⁴: Kristeva e Barthes, in quanto rappresentanti delle teorie in cui la produttività testuale (o *inter-testuale*) secondo i quali l’intertestualità è il risultato del processo dialettico attivo fra i diversi codici linguistici e culturali; Riffaterre, che rappresenta un approccio teorico per cui il senso testuale è il risultato del rapporto ermeneutico fra *testo* e *lettore*; Gérard

¹ Graham Allen, *Intertextuality. The New Critical Idiom* (Londra e New York: Routledge, 2000), 2.

² Di cui si dirà nella prima parte del capitolo.

³ Per una descrizione della periodizzazione nella tradizione storiografica cinese si veda Endymion Wilkinson, *Chinese History. A Manual* (Cambridge e Londra: Harvard UP, 2000), 6-9.

⁴ Per la categorizzazione che segue ci riferiamo ad Andrea Bernardelli, *Intertestualità* (Firenze: La nuova Italia, 2000), 12-13.

Genette, per cui la storia letteraria è intesa come il risultato del rapporto fra le singole opere e i generi letterari; e infine Cesare Segre, per un'interpretazione del fenomeno dell'intertestualità da un punto di vista filologico.

1.1.1 Premesse alla teoria dell'intertestualità: la teoria del testo

Nel secondo Novecento in Europa si è delineato un interesse teorico per la comprensione dei meccanismi di produzione di senso dei testi, poi raccolti sotto la definizione di “intertestualità”⁵. Il termine “intertestualità” fa il suo ingresso nel panorama letterario occidentale, per lo più francese, negli ultimi anni '60 del XX secolo, coniato dalla semiologa di origini bulgare Julia Kristeva (1941), allieva di Roland Barthes. Precisamente, il concetto compare nel 1967, nel saggio “La parola, il dialogo e il romanzo”, pubblicato sulla rivista francese *Critique* e poi nella raccolta di saggi *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*⁶, in cui viene ampiamente teorizzato.

Kristeva giunge a Parigi nel 1966 ed entra a far parte del gruppo di intellettuali della rivista *Tel Quel*⁷, di cui diventerà presto il principale esponente, che ridiscute una serie di concetti chiave per la teoria letteraria, fra cui l'idea stessa di letteratura. L'approccio dei *telqueliani* – fra cui si annoverano Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Umberto Eco e Gérard Genette – vuole mettere in crisi la relazione stabile significante-significato all'interno del testo, attraverso cui l'ideologia dominante si impone e reitera, e con essa i fondamenti costitutivi del linguaggio. In *Théorie d'ensemble*⁸ prende forma una nuova “teoria del testo”, dall'anima essenzialmente rivoluzionaria, che si ribella contro la mercificazione del pensiero e della scrittura. Scrive Baudry:

Lo spazio testuale di lettura, di scrittura, di decifrazione, in interpretazione [...] che cerchiamo di definire, avrebbe per modello una superficie alla quale sarebbe impossibile assegnare un limite – superficie non chiusa – tutta enunciato, tutta testo, che comprende sé

⁵ *Ivi*, 4.

⁶ Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* (Feltrinelli: Milano, 1978).

⁷ Rivista letteraria d'avanguardia, fondata a Parigi nel 1960 da giovani autori, riuniti attorno alle figure di Jean-Edern Hallier e Philippe Sollers.

⁸ Titolo della raccolta di saggi che si presenta come manifesto della nuova teoria testuale proposta dal gruppo di *Tel Quel*, pubblicata nel 1968, editi in italiano nel volume del 1974 *Scrittura e rivoluzione*, Mazzotta, Milano. Si veda Giovanna Fagioli, *Da Tel Quel a 'l'insostenibile del linguaggio'* (Roma: Bulzoni, 1995).

attraverso i rapporti che stabilisce con gli altri enunciati, con gli altri testi della superficie, caricata essa stessa di tutti gli enunciati che possono ritagliarla. Uno spazio siffatto non ha evidentemente né asse né centro. È uno spazio di consumo. [...] Nello spazio così definito, il significato scompare, in quanto sostegno del significante, mentre l'effetto di significazione dipende esclusivamente dai rapporti che si creano fra gli elementi significanti distribuiti sulla stessa superficie, dalle loro combinazioni più o meno apparenti, e in ogni caso incalcolabili.⁹

Il testo, spazio di contestazione all'univocità, è contemplato come superficie aperta, in cui non esiste un significato unico, e come luogo in cui la significazione è pressoché irraggiungibile.

La teoria testuale come premessa del discorso sull'intertestualità, di fatto, è sviluppata da Roland Barthes (1915-1980), figura eminente dello strutturalismo letterario e collaboratore di *Tel Quel*. Il cardine attorno cui si sviluppa la riflessione barthesiana, nel quadro dello strutturalismo francese, è il rovesciamento di tre concetti alla base della teoria letteraria tradizionale: l'idea di significato unico, oggettivo e indiscutibile nel testo; l'idea del soggetto, e della figura autoriale, come origine della significazione; l'idea della lingua come strumento per rispecchiare la realtà e comunicarla. Ogni logica del potere, della paternità e della filiazione è combattuta, affiancata all'attacco al monologismo in quanto sfida contro le strutture istituzionalmente sanzionate, contro l'unità e l'univocità imposte dall'autorità. Concentrandosi per lo più sulle avanguardie moderniste dell'ultimo XIX secolo e del primo XX secolo, Barthes ridefinisce audacemente le categorie cardinali di Autore, di Scrittore e di Opera, oltre, naturalmente, a quella di Testo. Nel saggio del 1968 "La morte dell'autore"¹⁰, Barthes motiva il profondo mutamento epistemologico, da lui promosso, con all'avvento di una fase storica di convergenza dell'episteme di materialismo dialettico (ispirato alle figure di Marx e Engels), psicanalisi (nei contributi di Freud e Lacan) e strutturalismo, fase che si rende responsabile di una ristrutturazione più radicale rispetto alla transizione dalla linguistica della frase alla semiotica, paragonabile solo all'introduzione della teoria einsteiniana della relatività.

Il Testo, oggetto di studio della nuova teoria letteraria, innanzitutto soppianta la nozione di Opera; da non confondersi con un naturale passaggio storico dal classicismo

⁹ *Ivi*, 81-82.

¹⁰ In Roland Barthes, *Il brusio della lingua* (Torino: Einaudi, 1988), 51-56.

alle avanguardie, la distinzione fra l'una e l'altra categoria esclude una chiave genealogica ed è da leggersi sotto il profilo ontologico. Se un'opera, spiega Barthes, ha un significato stabile, è un oggetto fisico ed è la rappresentazione di un discorso autoriale, un Testo, invece, è "dilatatorio", ossia consiste di una pluralità di sensi, non attribuiti dallo scrittore ed esplorabili in un processo infinito di significazione¹¹.

l'opera è un frammento di sostanza, occupa una porzione dello spazio dei libri (per esempio una biblioteca). Il Testo è, per contro, un campo metodologico. [...] l'opera si tiene in mano, il testo si tiene nel linguaggio; [...] il testo non è la decomposizione dell'opera, è l'opera ad essere la coda immaginaria del Testo.¹²

L'impossibilità oggettiva di riunire definitivamente significante e significato si riconduce al pensiero decostruzionista di Jacques Derrida (1930-2004), a cui Barthes si affaccia sul finire degli anni '60 del XX secolo, e nello specifico alla nozione di *différance* (ovvero insieme differenza e differimento, o "differanza", dal significato etimologico di *différer*, "differire"). Data l'instabilità e l'ambiguità del senso nella catena significante della scrittura, la *différance* diviene la figura di un rinvio perpetuo di significati, su cui si fonda il processo, potenzialmente infinito, del pensiero.

È proprio quel che accade per il Testo: può essere sé soltanto nella sua differenza (che non vuol dire individualità); la sua lettura è semel-fattiva [...], e tuttavia tutta intessuta di citazioni, di riferimenti, di echi: linguaggi culturali (quale linguaggio non lo è?), anteriori o contemporanei, che lo attraversano da un capo all'altro in una vasta stereofonia.¹³

Il testo è un tessuto (in senso etimologico) nella sua tessitura, una trama non finita di codici e di significanti, una stereofonia di elementi, voci, significati, riferimenti, da cui è attraversato. L'attraversamento è il movimento costitutivo del testo barthesiano, in quanto sostanza dinamica. Mediante questo movimento, il testo "pratica il rinvio infinito del significato"¹⁴, ovvero richiama l'ineffabilità dell'unico significante in un gioco perpetuo di rimandi, mediante distacchi, sovrapposizioni e variazioni. Questa logica di rappresentazione metonimica che governa il testo è responsabile, inoltre, della liberazione

¹¹ *Ivi*, 59.

¹² *Ivi*, 58.

¹³ *Ivi*, 61.

¹⁴ *Ivi*, 59.

del potenziale simbolico che il testo ha in sé per natura. Nel linguaggio simbolico dei testi si trovano sempre nuovi sensi, nuove ambiguità; esistono significanti molteplici, mai segni arbitrari. La pluralità e l'ambiguità di significati attraverso cui il testo si muove, irriducibile a un senso unico, non può essere circoscritta a uno spazio interno o esterno al testo, giacché il testo non è mai chiuso. Il lettore è il luogo ultimo in cui tale pluralità si riunisce, in cui si inscrivono tutte le citazioni di cui il testo è costituito.

Il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel *qualcuno* che tiene unito in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scrittore è costituito.¹⁵

Il lettore è, secondo Barthes e secondo l'analisi strutturalista, intitolato a percorrere l'interminabile processo di produzione di senso dell'oggetto artistico. Si tratta di un lettore neutrale, non reale, inteso come pura creazione linguistica e termine di riferimento delle relazioni che compongono un testo. Il lettore *gioca*¹⁶ il testo e *gioca con* il testo, lo disfa e lo riproduce, senza incappare in una *mimesis* passiva. Ciò è possibile anche perché al testo, a differenza dell'opera, non è dovuto alcun rispetto¹⁷. La superficie testuale è metaforicamente un reticolo: può essere scomposta, frammentata, ricostruita, secondo il *piacere* del lettore¹⁸. L'intelligibilità dell'opera è così rimandata al destinatario della scrittura.

Il testo concepito da Barthes, dunque, si fa complesso di fili logici districabili, non decifrabili, il cui senso viene svincolato dall'unità indiscutibile. In linea con le posizioni di Derrida e del gruppo di *Tel Quel*, Barthes nega la possibilità di una radicale separazione fra testo e contesto, proponendo, piuttosto, una sorta di intreccio continuo e al tempo stesso intagliato di altre forme di testualità, dimensione a cui è attribuito il nome di *intertexto*.

¹⁵ *Ivi*, 56.

¹⁶ Dalla doppia accezione del verbo francese *jouer*, che indica il senso ludico quanto la pratica, ad esempio, di uno strumento musicale. *Ivi*, 63.

¹⁷ *Ivi*, 62.

¹⁸ *Ivi*, 62-64

1.1.2 Bachtin e Kristeva: dal dialogismo all'intertestualità

Lo studio dell'intertestualità si iscrive nella logica testuale di Kristeva, che attinge sia dallo strutturalismo francese, sia dalla teoria testuale di Barthes e di *Tel Quel*, sia dall'opera di Michail Bachtin (1885-1975). Nel saggio del 1966, "La parola, il dialogo e il romanzo"¹⁹, in *Semeiotiké*, si legge:

Il dialogo non è solamente il linguaggio assunto dal soggetto, è una scrittura in cui si legge l'altro (senza nessuna allusione a Freud). [...] Così il dialogismo bachtiniano designa la scrittura come soggettività e insieme come comunicatività o, per meglio dire, come *intertestualità*.²⁰

Kristeva coglie nel concetto bachtiniano di dialogismo, essenzialmente legato alla parola, e in quello di polifonia, essenzialmente legato alla lingua letteraria del romanzo, il merito di una dinamizzazione dell'analisi testuale e persino dello strutturalismo stesso, nel superamento dell'univocità di senso in favore di un'intrinseca plurivocità. Da dialogismo e polifonia, di sapore bachtiniano, prende le mosse la più ampia riflessione sul fenomeno dell'intertestualità di Kristeva. Dialogismo e polifonia, così come concepiti da Bachtin ed elaborati da Kristeva, portano a pensare il linguaggio poetico, nello spazio interno del testo e dei *testi*, come un "doppio". La duplice essenza del linguaggio implica che non esiste un testo che possieda un significato unicamente in sé: la parola, il linguaggio, il testo, esistono soltanto in relazione intertestuale con altre parole, linguaggi, testi.

Il postulato alla base della riflessione filosofico-linguistica bachtiniana è che la lingua, proprio per il medium ineliminabile della socialità immanente dell'atto della parola, è sempre ideologicamente e culturalmente significativa; cultura e ideologia, storia e società trovano il proprio principale canale espressivo nella parola viva. L'enunciazione viva nasce in un dato contesto storico, socialmente determinato, e va a toccare migliaia di fili dialogici vivi, intessuti della coscienza ideologico-sociale.

Bachtin pensa la lingua come processo generativo continuo, realizzato nell'interazione socio-verbale dei parlanti, non già come sistema stabile di forme normativamente

¹⁹ Kristeva, *Semeiotiké*, 119-143.

²⁰ *Ivi*, 123.

identiche o come astrazione scientifica. La lingua *reale* che vuole rilegittimare nel suo studio è il risultato di una stratificazione d'uso individuale e collettivo, un patrimonio di punti di vista sul mondo: essa “non è un astratto insieme di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo”, è “vivente concretezza ideologico-sociale”²¹. Questa lingua è altresì la concreta manifestazione dell'intrinseco dialogismo della parola:

L'orientamento dialogico della parola è, naturalmente, un fenomeno proprio ad ogni parola. È la tendenza naturale di ogni parola viva²².

Il dialogismo è dato dalla dimensione *intersoggettiva* e storica del singolo atto linguistico, che incorpora sincronia e diacronia, ideologia e cultura. L'individuo parlante può soltanto fruire della parola, colorarla delle proprie intenzioni semantico-espressive, del proprio accento, può farla propria. Tuttavia,

prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale [...] ma sulle labbra altrui, negli altri contesti, al servizio delle altrui intenzioni²³.

L'enunciazione individuale non può essere un fatto pienamente originale, né neutro, né indipendente, poiché “la parola della lingua è parola *semialtrui*”²⁴.

Ogni conversazione è piena di trasmissioni e interpretazioni delle parole altrui. Ad ogni passo in essa c'è una “citazione” o un “riferimento” a ciò che ha detto una determinata persona, a un “si dice” o a un “tutti dicono”, alle parole del proprio interlocutore, alle proprie parole dette prima, al giornale, alla delibera, al documento, al libro, ecc...²⁵

L'enunciazione si relaziona sincronicamente con il contesto culturale, ideologico, storico e sociale in cui esso prende vita, e diacronicamente con la stratificazione degli usi individuali e collettivi che esso porta con sé. Nel “già detto” si leggono le connotazioni

²¹ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), 101.

²² *Ivi.*, 87.

²³ *Ivi.*, 101.

²⁴ *Ibid.* Corsivo di chi scrive.

²⁵ *Ivi.*, 146-147.

esistenti responsabili della sostanza dell'espressione. In questa dimensione del "già discusso e valutato" e nella tensione di ogni singola enunciazione, o *parola concreta*, verso l'oggetto – ovvero nella sua *intenzione* – si verifica un rapporto dialogico: la parola, avanzando verso il suo senso, s'intreccia in una fitta trama di parole altrui.

Bachtin illustra, inoltre, come l'atto enunciativo acquisisca pieno significato solo nella risposta, ovvero nel concreto momento dialogico e intersoggettivo, presentando un'ulteriore dimensione della dialogicità, che si sposta dall'orizzonte dell'oggetto per volgersi allo spazio soggettivo dell'ascoltatore, nonché a un dialogismo di ordine più psicologico-soggettivo, orientato verso il destinatario dell'enunciazione. La parola dialogica, l'atto linguistico individuale e intrinsecamente sociale, possiede nello stesso istante un significato *per sé* e insieme ulteriori significati, negoziati nell'effettiva comprensione.

Non soltanto nell'oggetto la parola s'incontra con la parola altrui. Ogni parola presuppone una risposta e non può evitare il profondo influsso della prevedibile parola di risposta. [...] Pur formandosi nell'atmosfera del già detto, la parola nello stesso tempo è determinata dalla parola di risposta non ancora detta, ma resa necessaria e già prevedibile. Così avviene in ogni dialogo vivo.²⁶

In ambito letterario, Bachtin individua nel linguaggio carnevalesco – pienamente incorporato nel romanzo polifonico ottocentesco di Dostoevskij e novecentesco di Kafka, Proust e Joyce – una forza capace di rompere l'ordine sociale e l'ideologia dominante imposta dall'alto, una "trasgressione" del codice linguistico, logico e sociale²⁷.

La struttura carnevalesca è come la traccia di una cosmogonia che non conosce la sostanza, la causa e l'identità al di fuori del rapporto con il tutto; il quale *non esiste se non nella e per la relazione*. [...] essa resta come sostrato misconosciuto o perseguitato della cultura occidentale ufficiale lungo tutta la sua storia e si manifesta con più evidenza nei giochi popolari, nel teatro e nella prosa medievale (gli aneddoti, i "fabliaux", il "romanzo di Renart"). Il carnevale è essenzialmente dialogico (fatto di distanze, relazioni, analogie, opposizioni non-esclusive).²⁸

²⁶ Ivi, 88.

²⁷ Kristeva, *Semeiotiké*, 125-126.

²⁸ Ivi, 132.

Antitetico al dialogismo è il discorso dell'epos e della lirica, il monologismo, che nello spazio narrativo rappresenta la tendenza ideologico-verbale centralizzante, univocità, dogmatismo, religione. Il romanzo realista di Tolstoj è un esempio di discorso monologico, dall'orientamento unificante e assolutistico, dall'"unitario e unico mondo tolemaico, fuori del quale non c'è nulla e di nulla c'è bisogno"²⁹. Il luogo privilegiato della *pluridiscorsività*, o *eteroglossia*, è invece il romanzo polifonico, grazie al suo orientamento verso la molteplicità, verso la "*coscienza linguistica* reale, satura di ideologia, partecipante alla pluridiscorsività e all'eterolinguismo effettivi"³⁰. Per romanzo polifonico Bachtin intende quel genere che "non conosce né legge né gerarchia, essendo una pluralità di elementi linguistici in rapporto dialogico"³¹, in cui differenti voci e discorsi interagiscono nel testo, celebrando la natura dialogica ed eteroglossa del linguaggio stesso. Frutto della stratificazione di linguaggi diversi, propri a gruppi sociali, professioni, genere, generazioni, e forza creatrice nell'esperienza artistica, la pluridiscorsività si manifesta tipicamente nel linguaggio del folklore carnevalesco, che è trasgressione, puro dialogismo con la realtà e con il linguaggio stesso, che si mette in gioco e si relativizza provando a uscire da sé, ma senza potersi liberare dal proprio ruolo di rappresentazione. Il carnevalesco assorbe la *menippea*, genere popolare dalle origini antichissime, caratterizzato dal tragicomico, dal linguaggio eccentrico, talvolta impertinente, nella profanazione del sacro e dell'etichetta.

In altri termini, il dialogismo della *menippea* (e del carnevale), che traduce una logica della relazione e dell'analogia più che della sostanza e della inferenza, si oppone alla logica aristotelica e, dall'interno stesso della logica formale, pur rasentandola, a contraddice e l'orienta verso altre forme di pensiero.³²

Il linguaggio della *menippea* è costitutivamente dialogico: si fonda sul contrasto, sulla logica del "doppio" e dell'opposizione non-esclusiva che soppianta identità e definizione. È formato da una pluridiscorsività dialogizzata e dal pluristilismo; come scrive Kristeva, "si costruisce come tessuto di citazioni"³³.

²⁹ Bachtin, *Estetica e romanzo*, 94.

³⁰ *Ivi*, 82.

³¹ Kristeva, *Semeiotiké*, 138.

³² *Ivi*, 139.

³³ *Ivi*, 137.

1.1.3 Kristeva: teoria testuale e intertestualità

Il romanzo polifonico indicato da Bachtin, secondo Kristeva, si presenta come genere letterario che maggiormente riflette il procedimento dell'appropriazione e della ristrutturazione del discorso, in un fitto gioco di rimandi, secondo la logica di rappresentazione metonimica del dialogismo nel linguaggio. Non a caso, dunque, il problema dell'intertestualità, per la semiologa bulgara, si pone storicamente alla fine del XIX secolo: è allora che nel romanzo polifonico, per lo più affine al modello proustiano e kafkiano, il dialogo si trasfigura, diventando interno al linguaggio stesso³⁴. È nel modernismo, tuttavia, che Kristeva individua il significativo momento di svolta, momento di trasfigurazione consapevole dell'opera, che nel suo sforzo dialogizzante si orienta alla plurivocità e alla polisemia, incorporando il fenomeno dell'intertestualità.

Per intertestualità, Kristeva intende l'intreccio di parole proprie e altrui nello spazio testuale, il dialogo fra discorsi e corpora letterari. Si configura come trasposizione, nel discorso o nel testo, di enunciati anteriori o sincronici, che sussumono codici culturali³⁵.

La parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo). [...] ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo.³⁶

Kristeva afferma, d'accordo con Barthes, che il fenomeno non può essere ridotto al mero citazionismo, dal momento che non comporta solamente la trascrizione di un testo o la duplicazione di un discorso esistente. Come già sottolineava Bachtin, interpretare il testo letterario come "tessuto di citazioni" conduce allo svelamento di nuovi intrecci con diversi discorsi, i quali si fanno testimonianza del dialogo con il proprio contesto in un'ampia prospettiva storica.

Non già prodotto isolato e individuale, bensì frutto del dialogo "culturale e sociale", dell'intreccio fra differenti discorsi, strutture istituzionalmente sanzionate e sistemi culturali, il testo diviene "una permutazione di testi, una *intertestualità*"³⁷.

³⁴ *Ivi*, 126.

³⁵ *Ivi*, 333.

³⁶ *Ivi*, 121.

³⁷ Corsivo di chi scrive.

Tornando alla teoria testuale, è noto che la concezione del testo di Kristeva si avvicini al paradigma barthesiano, che soppianta la nozione di opera e con essa la paternità dell'autore. Il testo, in quanto complesso semiotico, è descritto da Kristeva come un "tipo particolare di produzione significante", che supera il concetto di "opera" e di "libro", ovvero di messaggi chiusi³⁸. Ne "Il testo chiuso"³⁹, saggio del 1966, Kristeva denota il testo come dispositivo "translinguistico", ovvero come tessuto – in senso barthesiano – che si compone attraverso la lingua e che rimane irriducibile alle categorie prettamente linguistiche, capace inoltre di legare la parola comunicativa con discorsi o enunciati sincronici o anteriori⁴⁰. La parola a cui Kristeva si richiama non è solo la parola viva, di sapore bachtiniano, intrisa di coscienza sociale, ma è, in primo luogo, un complesso semico, in cui convivono significante e "significanza" (*signifiance*), concetto polisemico svincolato dall'idea di univocità di senso⁴¹. Il testo è interpretato da Kristeva – vicina al Barthes di *critica e verità* – come formula aperta, come "processo dinamicizzato", incapace di creare un senso unico, allusivo piuttosto di un movimento di accumulazione di significanti, ad una "produttività"⁴². La produzione di senso rimane per entrambi la problematica centrale della semiotica.

La cifra minima dell'infrastruttura sociale, storica, culturale del testo, e che si estende attraverso tutti i suoi livelli, è chiamata "ideologema".

L'ideologema è quella funzione intertestuale che si può leggere "materializzata" ai vari livelli della struttura di ogni testo, e che si estende lungo tutto il percorso conferendogli coordinate storiche e sociali⁴³.

Nello spazio di un testo numerosi enunciati, presi da altri testi, si incrociano e si neutralizzano"⁴⁴. La rilettura in chiave semiotica del lavoro di Bachtin porta Kristeva a delineare una spazializzazione delle superfici testuali: nell'ambito della prosa extrartistica, l'estensione spaziale avviene sulle due direttrici dell'asse orizzontale (del soggetto-destinatario da cui la parola è condivisa) e dell'asse verticale (del testo-contesto, in un'ottica di sincronia o diacronia dell'orientamento della parola ad un diverso *corpus*

³⁸ Kristeva, *Semeiotiké*, 227.

³⁹ *Ivi*, 97-118.

⁴⁰ *Ivi*, 97.

⁴¹ Kristeva, "La generazione della formula", in *Semeiotiké*, 227-302.

⁴² Kristeva, *Semeiotiké*, 118.

⁴³ *Ivi*, 97.

⁴⁴ *Ibid.*

letterario). Nel caso della parola letteraria, invece, Kristeva opera una fusione fra i due assi, giacché – nel discorso tipicamente strutturalista – il destinatario si sussume nel discorso, e si fa esso stesso altro testo. Queste superfici testuali sono l’“insieme di elementi semici *in dialogo*”⁴⁵ mediante cui il dialogismo bachtiniano viene descritto.

La “parola letteraria” non è un punto (un senso fisso), bensì un *incrocio di superfici* testuali, un dialogo fra più scritture: dello scrittore, del destinatario (o del personaggio), del contesto culturale attuale o antecedente⁴⁶.

La compresenza di più “voci”, o soggettività, o eredità ideologiche, all’interno delle forme discorsive polifoniche individuate da Bachtin, come si è detto, presuppongono un implicito dialogismo fra le voci stesse, fra gli elementi del discorso. Kristeva rintraccia e definisce i rapporti dialogici su tre diversi livelli del linguaggio: quello della diade lingua/parola; quello del sistema della lingua (come produzione individuale attuata in un contesto non necessariamente monologico, correlata ad un insieme di valori correlativi); quello della parola (come “combinatoria”, non già creazione pura, bensì “formazione individuale sulla base di uno scambio dei segni”⁴⁷).

Il dialogismo bachtiniano è inoltre formalizzato in un procedimento semiotico-linguistico che si spinge oltre il linguaggio. Sono individuate combinazioni dialettiche di cifre numeriche per descrivere il funzionamento del linguaggio poetico, che tradizionalmente e istituzionalmente procede con la sequenza “zero-uno”, dove lo “zero” rappresenta il vuoto, l’“uno” il singolo elemento indiscutibile (la legge, Dio, la definizione). Da ciò, Kristeva introduce il nuovo procedimento semiotico dello “zero-due”, che, soppiantando l’univocità incontestabile con la duplicità di senso, presuppone la coesistenza nel superamento.

Come sottolinea Kristeva⁴⁸, la logica “non-aristotelica, sintagmatica, correlazionale, *carnevalesca*”⁴⁹ del dialogismo, concepita in una Russia post-rivoluzionaria, è una teoria dinamica che non solo tenta di superare il formalismo, ma risulta persino trasgressiva laddove vengano attaccate le nozioni di unità, autorità, verità assoluta, linea di pensiero condivisa dagli strutturalisti, inclusi Kristeva e Barthes. Del dialogismo bachtiniano

⁴⁵ *Ivi.*, 121.

⁴⁶ *Ivi.*, 119.

⁴⁷ *Ivi.*, 122.

⁴⁸ Bachtin, *Estetica e romanzo*, 119-143.

⁴⁹ *Ivi.*, 142-143.

Kristeva ripropone il problema filosofico che questo pone nel linguaggio, e, più precisamente, nel linguaggio come correlazione di testi, come intertestualità.

È fondamentale, tuttavia, notare che, nonostante il discorso sul dialogismo formulato da Bachtin sia prodromo del concetto di intertestualità, la centrale socialità immanente, la dimensione dell'intersoggettività e della comunicazione, proprie a quel dialogismo, nella teoria di Kristeva si perdono totalmente. Anche su questo spostamento di focalizzazione si gioca il passaggio dal dialogismo di Bachtin all'intertestualità.

Ne "La parola, il dialogo e il romanzo", Kristeva riconosce che Bachtin, proponendo il dialogismo come unica sfera della vita del linguaggio, ha fornito alla parola e al testo una nuova relazione con la storia e l'ambiente umano da cui prendono vita, in cui si sviluppano, e a cui, a loro volta, quella parola e quel testo restituiscono altre identità. Se per Bachtin, come emerso dal precedente paragrafo, i testi sono incorporati nella dimensione storica e sociale, per Kristeva è vero il contrario: storia e testo diventano una cosa sola, ma sono i discorsi della storia e della società ad essere sussunti nel testo.

Secondo la prospettiva bachtiniana, inoltre, ammettere l'essenza dialogica della parola vivente già nei discorsi altrui conduce anche al riconoscimento di una trama di discorsi, a cui lo scrittore attinge per mezzo di un atto d'appropriazione. Nell'ottica strutturalista di Kristeva, al contrario, non esiste alcuna intenzionalità da parte dell'autore del testo, giacché la figura autoriale, assieme al monologismo e all'ideologia nella scrittura, è ciò che la studiosa bulgara – in linea con gli strutturalisti francesi e in particolare con Roland Barthes – cerca di contrastare.

Kristeva condivide l'orientamento strutturalista di Barthes nell'opposizione alle idee dominanti nella tradizione di teoria letteraria imperviate sull'univocità di senso, sul dogmatismo, sull'incontestabilità della figura autoriale, sulla convinzione che il linguaggio si faccia testimonianza del reale. Un altro punto di distanza fra l'eredità bachtiniana e Kristeva, dunque, riguarda la funzione di rappresentazione che Bachtin attribuisce al genere romanzesco, e, in senso lato, alla lingua letteraria.

In ultima istanza, l'intertestualità di Kristeva vuole designare un certo tipo di linguaggio poetico che superi il concetto di letterarietà. Questo si deve a due ragioni fondamentali: in primo luogo, la letterarietà è considerata come categoria pensabile unicamente all'interno di "un'ideologia che valorizza l'opera a detrimento della scrittura

(della produttività testuale), in altre parole, all'interno di un testo (culturale) chiuso"⁵⁰; in secondo luogo, per Kristeva come già per Barthes, la stessa letteratura non esiste.

1.1.4 Barthes: dal testo all'intertesto

Barthes arriva a dichiarare, in maniera provocatoria, la morte della letteratura in favore della *scrittura*.

Proprio per questo, la letteratura (ormai sarebbe meglio dire la *scrittura*), rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come testo) un "segreto", cioè un senso ultimo, libera un'attività che potremmo chiamare contro-teologica, o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge.⁵¹

Ne "La morte dell'autore" Barthes sostiene che la scrittura sia "distruzione di ogni voce, di ogni origine, è quel dato neutro, composito obliquo in cui si rifugia in nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità"⁵². L'eredità della psicanalisi lacaniana, assieme alle correnti a cavallo fra '800 e '900, portano prima Kristeva e poi Barthes a concepire un soggetto frammentato, un *io* della scrittura che non corrisponde ad un *io* reale, ma ad una funzione del testo generata dal testo stesso, non identificabile nella figura dello scrittore. La scrittura coincide con la perdita del soggetto e con la piena libertà performativa della lingua. È la scrittura a "parlare" l'autore, mai il contrario.

L'*autore* del testo non può dunque coincidere con l'idea tradizionale di Autore⁵³, legata al dogmatismo dell'autorità e dell'univocità, duramente criticata dagli strutturalisti. Barthes individua in quell'idea un mito creato dal positivismo in letteratura, *summa* e punto d'arrivo dell'ideologia capitalistica, della mercificazione dell'arte, e di quegli orientamenti di pensiero (Barthes cita l'empirismo, il razionalismo e la fede individuale nella Riforma) che a partire dal Medioevo ponevano al centro l'individuo, contestati innanzitutto per ragioni ermeneutiche non condivise e, in seconda istanza, per l'ideologia dell'individualismo borghese che ad essi si lega. L'idea dell'Autore è definita

⁵⁰ *Ivi*, 118.

⁵¹ Barthes, *Il brusio della lingua*, 55-56.

⁵² *Ivi*, 51.

⁵³ In maiuscolo nel saggio.

un'invenzione convenzionale dell'epoca moderna, una fallace immagine autoritaria metonimicamente legata all'opera⁵⁴, il cui predominio viene intaccato solo con gli autori di fine '800 e con la linguistica di de Saussure, indebolito con Mallarmé, Valéry, Proust e il Surrealismo, e definitivamente dissacrato con Brecht.

Nel saggio, Barthes afferma che quando l'autore entra nella propria morte (in senso metafisico) la scrittura ha inizio, poiché non è più *lui* a parlare ma il linguaggio stesso⁵⁵. Chi parla non è più un individuo, un personaggio storico, ma un soggetto linguistico, testuale. L'autore "non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come io non è altri di chi dice io"⁵⁶, non è altro che una categoria puramente linguistica. Alla figura autoriale si sostituisce quella dello "scrittore moderno", la cui vita coincide con la vita del proprio testo.

lo "scrittore" moderno, dopo aver sepolto l'Autore, non può più credere, come facevano pateticamente i suoi predecessori, che la sua mano sia troppo lenta per il suo pensiero o per la sua passione e che di conseguenza, facendo di necessità virtù, egli debba accentuare tale ritardo e "lavorare" all'infinito per la propria forma; per lui, al contrario, la sua mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), traccia un campo senza origine, o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine.

Si parla di scrittore come "imitatore" di un gesto esistente, il cui unico potenziale artistico consiste nel creare un'originale ed equilibrata combinatoria di differenti scritture. Lo scrittore può soltanto attingere a un immenso "dizionario preconfezionato" di elementi verbali, costituito da rimandi di significanti infiniti. Ciò che lo scrittore produce non è il frutto del genio individuale, ma uno spazio di congiunzione fra discorsi, scritture, contesti culturali e co-testi⁵⁷.

la vita non fa mai altro che imitare il libro, e il libro stesso, a sua volta, non è che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota.⁵⁸

⁵⁴ Si veda Barthes, "La morte dell'autore", in *Il brusio della lingua*.

⁵⁵ *Ivi*, 51

⁵⁶ *Ivi*, 53

⁵⁷ A differenza del termine "contesto", sta ad indicare il contesto verbale a cui una parola o un enunciato appartiene. Cesare Segre *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Einaudi, 1985).

⁵⁸ Si veda Barthes, *Il brusio della lingua*, 55.

Non esiste una proprietà né un'ereditarietà del testo se non quella della restituzione del testo, da parte dell'autore, all'intertesto⁵⁹. Come si è detto, liberando la propria energia simbolica, il testo viene redistribuito nel linguaggio. Il gioco infinito di rinvii di significanti, l'attraversamento, la restituzione del simbolo al linguaggio rendono l'intertesto una condizione naturale e necessaria di ogni testo.

L'intertestualità, secondo Barthes, corrisponde allo spazio vitale in cui è situato ogni testo, a sua volta infratesto di un altro (o più di uno) testo, allo spazio in cui vige la libera circolazione dei linguaggi, dei discorsi, dei codici culturali, dei significanti, antecedenti o persino posteriori al testo stesso. Nulla, secondo Barthes, esiste al di fuori del testo: il testo significa l'intertestualità e l'intertestualità significa il testo.

Barthes mette in guardia dal percepire il fenomeno come identificazione di testi o opere anteriori, determinanti per la significazione.

ricercare le "fonti", gli "influssi" di un'opera vuol dire rispettare il mito della filiazione; le citazioni di cui è fatto un testo sono citazioni anonime, irreperibili e tuttavia già lette: sono citazioni senza virgolette.⁶⁰

L'intertestualità non ha nulla a che vedere con l'individuazione delle fonti. L'unica origine del testo, dal momento che l'io che scrive è un "io di carta"⁶¹, è una molteplicità di voci e di linguaggi, di codici noti, già depositati nella memoria del lettore, combinati in maniera irripetibile. Barthes, in *S/Z*⁶², propone un'analisi decostruzionista della novella *Sarrasine*, di Balzac, nell'ambito della narratologia semiotica, descrivendo i codici utili all'analisi testuale, insiti nel patrimonio culturale di ogni lettore che, evidentemente, non sarà più considerato una mera invenzione linguistica.

In primo luogo, Barthes suddivide, arbitrariamente, il piano del significante della superficie semiotica in 561 *lexies*, unità minime identificabili in parole, sintagmi, frasi o gruppi di frasi, il cui reperimento è affidato all'intuizione lettore. Ad ogni *lexie* sono assegnati uno o più (mai più di quattro) significati e specifiche funzioni, le quali rispondono alle funzioni dei codici a cui esse sono legate, nella totalità dei cinque codici da lui individuati, pensabili come fili semantici di cui si compone l'intreccio narrativo. Il

⁵⁹ Ivi, 62.

⁶⁰ Ivi, 61.

⁶¹ Ivi, 62.

⁶² Roland Barthes, *S/Z: [una lettura di "Sarrasine" di Balzac]* (Torino: Einaudi, 1973).

codice *ermeneutico* distribuisce gli elementi del testo che spingono il lettore a interrogarsi sugli eventi narrati e a trovarne una spiegazione; il codice *proaieretico* rimanda alle azioni narrative nella costruzione dell'intreccio, organizzate, secondo Barthes, in serie prevedibili sulla base di una logica di verosimiglianza e di opinione comune; il codice *semantico* raccoglie le connotazioni che nel complesso aiutano il lettore a sviluppare un'idea delle qualità dei personaggi, delle scene, delle atmosfere narrative, e via dicendo; il codice *simbolico* concerne i modelli riconoscibili della dimensione simbolico-tematica; il codice *referenziale*, o culturale, include l'insieme dei saperi, dall'ambiente culturale e ideologico in cui il testo si iscrive, che il testo richiama e che contribuisce.

Quello che chiamiamo *Codice* non è una lista, un paradigma che occorre a ricostruire a ogni costo. Il codice è una prospettiva di citazioni, un miraggio di strutture; non se ne conoscono che gli allontanamenti o i ritorni; le unità che ne derivano (quelle inventariate) sono esse stesse, sempre, delle uscite dal testo, il contrassegno, l'indicatore di una digressione virtuale verso la parte restante di un catalogo [...]; sono altrettanti barbagli di quel qualcosa che è sempre stato *già* letto, visto, fatto, vissuto: il codice è il solco di questo *già*.⁶³

Questi cinque codici, non metodologicamente rigorosi e talvolta sovrapponibili, non servono al lettore per raggruppare le lessies in ulteriori sistemi, restringendo il campo della significazione, della quale, peraltro, vi è un'ulteriore frammentazione; essi funzionano, invece, come definizione del campo di esercizio ermeneutico delegato al lettore, come unico strumento a disposizione del lettore per mappare l'intertesto.

Barthes, a differenza di Kristeva, propone un paradigma applicativo dell'intertestualità nella sua scommessa metodologica. L'analisi testuale rivela le trame in cui molteplici sensi si mescolano e si moltiplicano ulteriormente – nell'ottica di significanza, come suggerisce Kristeva – rendendo in ultima istanza la lettura un'azione mai finita, rendendo indecidibile un'interpretazione finale e unica del testo, oggetto radicalmente plurale e indecifrabile, il cui spazio vitale rimane l'intertesto.

⁶³ Barthes, *S/Z*, 24-25.

1.1.5 Riffaterre: intertestualità in ambito letterario

A cavallo fra strutturalismo, post-strutturalismo e semiotica altre strade sono state percorse per definire il processo dell'intertestualità, nello specifico applicata ai testi letterari. Se Barthes e di Kristeva si occupano di produttività testuale (o intertestuale) come risultato del processo dialettico attivo tra i diversi codici linguistici e culturali⁶⁴, l'analisi testuale di Michel Riffaterre (1924-2006) si adopera per trovare e spiegare un'unicità del testo letterario, con un focus particolare sull'esperienza di lettura e sul ruolo del lettore nell'interpretazione del testo poetico.

La differenza tra la poetica e l'analisi testuale consiste nel fatto che la poetica generalizza, dissolve l'unicità delle opere nella *langue* poetica, mentre nella mia concezione l'analisi cerca di spiegare l'unico.⁶⁵

Secondo la sua prospettiva fenomenologica, è possibile desumere il significato del testo dall'interno del testo stesso. Il nucleo della sua riflessione è la convinzione che i testi letterari siano non-referenziali, o mimetici, e che il loro significato esista all'interno delle strutture che legano gli elementi della superficie semiosica. Scrive Riffaterre:

Il *corpus* di analisi più vasto concepibile in letteratura dev'essere il testo, non già una raccolta di testi.⁶⁶

Dunque il testo stesso, proprio per la sua unicità, controlla la propria decodificazione. Il procedimento di interpretazione del testo si muove su una traiettoria orizzontale, che va dall'interno all'esterno del testo, ricalcando il normale processo di comunicazione del messaggio, che include testo e lettore. Proprio al lettore si orienta, a differenza di quella di Barthes e Kristeva, la teoria dell'intertestualità elaborata da Riffaterre.

L'attenzione di Riffaterre si concentra sulla definizione dello stesso processo di lettura come valido processo ermeneutico, processo che si attua in due distinti momenti o livelli operativi. Nel primo livello, la lettura dell'opera letteraria procede secondo un'operazione lineare, o sintagmatica, e il lettore è portato a una sorta di mimesi passiva con il materiale

⁶⁴ Bernardelli, *Intertestualità*, 13.

⁶⁵ Michel Riffaterre, *La produzione del testo* (Bologna: Il mulino, 1989), 10-11.

⁶⁶ *Ivi*, 14.

testuale: riconosce i referenti esterni, comprende il significato lineare del testo, costruendo un immaginario coerente con le proprie competenze e aspettative. Nel secondo livello, la lettura non è più sequenziale ma retroattiva; il lettore comincia a dissotterrare le unità semiotiche e le strutture che producono il significato non-referenziale del testo, per interpretarlo come unità. Questo secondo procedimento si attua nel momento in cui è disvelata la presenza di “non-grammaticalità”, ovvero di aspetti contraddittori, ambigui per la lettura referenziale, i quali mettono in crisi la coerenza del testo e richiedono uno sforzo ulteriore di razionalizzazione. La nozione di ambiguità si distanzia qui dalla concezione – d’eco bachtiniano – di Kristeva, per la quale era caratteristica intrinseca del testo plurale; serve qui, per lo più, per descrivere il primo momento del processo ermeneutico, che dalla mimesi si risolve nella comprensione, a livello semiotico, dell’unità. La lettura retroattiva si fonda su un costante riferimento un “intertesto”, attraverso cui il lettore è in grado di restituire coerenza al testo, colmandone le incongruenze, e permettendo la definizione di un ulteriore livello di senso non lineare.

L’intertesto, non più sinonimo di intertestualità, si costituisce di un *corpus* di frammenti o segmenti testuali con una struttura omologa al testo in analisi, di cui condivide lessico e/o sintassi. L’idea dell’intertesto di Riffaterre non è concepita in termini di fonte o di influenza da altri testi; riguarda, invece, un nucleo semantico che si compone non necessariamente di testi specifici, individuato dal lettore durante il processo ermeneutico, sulla base delle proprie competenze.

L’interpretazione semiotica del testo, che si realizza sulla dimensione orizzontale testo-intertesto, ha inizio nel momento in cui il lettore riconosce la *matrice* del testo, ovvero l’elemento testuale (una parola, un sintagma o una frase) da cui dipende il sistema semiotico del testo stesso e la sua unità strutturale. È allora che le non-grammaticalità si fanno comprensibili, come pure si intuisce chiaramente l’idioletto dell’autore. Per illustrare in che modo si rendano percepibili le non-grammaticalità del testo letterario Riffaterre fa riferimento alla reperibilità dell’ipogramma⁶⁷ disseminato nel testo, sotto forma di trasformazioni di un dato semantico che vanno a costruire un intertesto riconoscibile. A partire dall’intertesto che quest’insieme di componenti realizza, si giunge a quella che Riffaterre definisce la “significanza”, il livello di senso più profondo che, al

⁶⁷ In termini strettamente letterari, ciò che nel linguaggio barthesiano corrisponde al già detto, da Riffaterre è definito “ipogramma”, nozione che, rispetto all’intertesto, si riferisce a segni significativi sul piano semiotico, ovvero che già possiedono una funzione poetica.

di là della molteplicità di elementi di informazione, consente di percepire il testo letterario come una sola unità semantica.

È ininfluyente che il lettore riempia o meno questi spazi vuoti. Nell'uncaso come nell'altro, egli è costretto a percorrere il giro vizioso di un'espressione deviata, a decifrare alla rovescia, come si decriptano allo specchio i taccuini di Leonardo da Vinci: in questo gioco appunto, e nella presa di coscienza del suo artificio, risiede la significanza.⁶⁸

Solo dopo il riconoscimento della peculiare relazione che si instaura tra l'intertexto e il significato derivante da una lettura lineare dell'opera, sarà perciò possibile giungere alla sua significanza, in termini di valorizzazione positiva o negativa dell'ipogramma, e comprendere pienamente quegli elementi che la non-grammaticalità del testo letterario opacizzava.

Non si può dimostrare un'influenza letteraria, non si può proporre alcuna classificazione storica se non si è in grado di provare un parallelismo delle strutture. Non si devono porre a raffronto le componenti di un testo, ma le loro funzioni.⁶⁹

L'intertestualità rappresenta allora quella rete di funzioni semiotiche, individuata dal lettore, che costituiscono e regolano la relazione testo-intertexto e che consentono la produzione sovrasenso poetico, della significanza strutturale.

L'approccio di Riffaterre, rispetto a quello di Kristeva e Barthes, non vuole condurre all'infinita disseminazione del senso: il suo paradigma interpretativo rappresenta piuttosto il tentativo di svelare i modi in cui il testo produce unità semiotica trasformando codici culturali condivisi, tracce ideologiche, clichés, sistemi descrittivi del socioletto. Se il processo ermeneutico di Kristeva e Barthes prendeva le mosse dal testo, per poi disperdersi nell'indeterminabile trama di codici esterni al testo, Riffaterre si muove in senso contrario, dalla lettura retroattiva, dalle non-grammaticalità all'unità semiotica. Riffaterre condivide l'idea della relazione irrinunciabile fra testo e intertesto, solo ammettendo che questa sia percorribile unicamente dal lettore.

⁶⁸ *Ivi*, 124.

⁶⁹ *Ivi*, 131.

Quando la storia letteraria cerca di ricostruire il senso originario di un testo, ciò che ha di mira è di ritrovare il significato determinato dalla volontà dello scrittore. Il mio intento è diverso: l'analisi formale è applicabile allo studio diacronico del letterario in quanto postula che non altro è rilevante se non l'effetto del testo sul lettore.⁷⁰

Da ciò emergono essenzialmente tre rilievi: in primo luogo, il testo stesso fornisce delle chiavi di interpretazione, pertanto non è, come affermava Barthes, radicalmente plurale e indecifrabile; in secondo luogo, il lettore ha in sé la competenza di mettere in atto una complessa operazione semiotica di rielaborazione e ristrutturazione per giungere alla significanza; in terzo luogo, il lettore non solo è destinatario dell'intertestualità, ne è in una certa misura l'artefice.

1.1.6 Genette: transtestualità

La teoria intertestuale di Gérard Genette (1930), narratologo strutturalista, allievo di Barthes e maggiore esponente della *Nouvelle critique*, è incentrata principalmente sul rapporto storico e formale attivo tra testi, e mette in secondo piano sia il più ampio contesto dei codici – culturali e sociali – di riferimento, sia le relazioni tra le singole figure autoriali. Genette definisce tutto ciò che mette un testo “in relazione, manifesta o segreta, con altri testi” come il campo della “transtestualità”, o della “trascendenza testuale del testo”.⁷¹

La riflessione sull'intertestualità ha origine in *Introduzione all'architesto*⁷², in cui Genette rivisita la storia della scienza poetica a partire da Platone e Aristotele e da quelle che lui definisce come alcune distorsioni fondamentali, che hanno irrimediabilmente condizionato tutta la storia della poetica, nonché le stesse definizioni dei tre generi epico, lirico e drammatico. Genette rileva che una diffusa confusione fra modi e generi è un’“illusione retrospettiva, [che] ha radici profonde nella nostra coscienza, o incoscienza, letteraria”⁷³. In *Introduzione all'architesto* Genette presenta numerose possibilità di classificazione e definizione dei generi e dei modi, in un'ampia prospettiva storica, senza

⁷⁰ Ivi, 140.

⁷¹ In Gérard Genette, *Palinesti: la letteratura al secondo grado* (Torino: Einaudi, 1997), 1.

⁷² Genette, *Introduzione all'architesto* (Parma: Pratiche Editrice, 1981).

⁷³ Ivi, 6.

trovare un modello di riferimento che tenga conto di ogni variabile, poiché ognuna di queste risponde ad osservazioni empiriche, estrapolate con un movimento deduttivo⁷⁴.

La proposta di Genette consiste nell'abbandono di una determinazione delle strutture compositive ed espressive immanenti a una singola opera, che risponde ad una concezione chiusa del testo letterario, in favore di una scienza poetica che trascenda l'identità di ogni singola opera letteraria, per indagare le relazioni fra i singoli testi e più generali tipologie e categorie di dispositivi formali. Una scienza poetica, quindi, che assuma come oggetto non il testo ma "l'architetto", "cioè l'insieme delle categorie generali o trascendentali – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo"⁷⁵. In *Palinsesti*, opera edita a Parigi nel 1982, Genette ridisegna l'oggetto della nuova poetica:

Oggi direi, piuttosto, che tale oggetto è, più ampiamente, la *transtestualità*, o trascendenza testuale di un testo, da me già sommariamente definita come "tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi". La transtestualità va quindi al di là dell'architestualità, e la include insieme ad altri tipi di reazioni transtestuali [...].⁷⁶

Ciò che Genette definisce *transtestualità* è assimilabile al ciò che – per Kristeva e Barthes – si intende con intertestualità;

La chiamo transtestualità e vi includo l'*intertestualità* in senso stretto (e "classico" da Julia Kristeva in poi), vale a dire la presenza letterale (più o meno letterale, integrale o no) di un testo in un altro: la citazione, vale a dire la convocazione esplicita di un testo presentato e distanziato allo stesso tempo con le virgolette, è l'esempio più evidente di questo tipo di funzioni, che ne comporta ancora.⁷⁷

Ciò che, invece, Genette chiama "intertestualità" non è più identificabile nel concetto adottato da Kristeva e dagli strutturalisti, ma è sussunta nel campo generale della "transtestualità", in qualità di una delle cinque principali tipologie di relazione testuale in cui esso è suddiviso. L'intertestualità genettiana, si legge in *Palinsesti*, è ridotta alla presenza di un testo in un altro testo, sotto forma di citazione, plagio o allusione:

⁷⁴ *Ivi*, 56.

⁷⁵ *Ivi*, 3.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, 69-70.

alla relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire, eideticamente, e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro.⁷⁸

Il concetto di intertestualità, dunque, è spogliato dalla funzione di ridistribuzione di senso all'interno del processo semiotico di significazione culturale e testuale, e vestito, ora, di un ruolo pragmatico di definizione puntuale e delimitata di elementi visibili e specifici.

La “paratestualità”, la seconda tipologia di transtestualità, indica le relazioni instaurate fra il testo e il paratesto, ovvero gli elementi “sulla soglia” – sia all'interno sia all'esterno del materiale testuale – funzionali per guidare la ricezione del testo da parte del lettore. L'apparato paratestuale si compone di un *peritesto* e di un *epitesto*. Il peritesto consiste nell'insieme degli elementi “nello spazio del volume stesso” – quali varie forme di titoli, prefazioni e postfazioni, avvertenze, note, epigrafi, illustrazioni – che fungono da cornice al testo stesso e segnalano al lettore una chiave interpretativa. L'epitesto, invece, è costituito dal materiale paratestuale all'esterno del testo, nella forma di comunicazioni private dell'autore correlate al testo letterario – corrispondenze, diari, annotazioni personali – o comunicazioni pubbliche, quali interviste, conversazioni e recensioni (in questo caso si parla di paratesto non autografo ma *allografo*). Tale concezione della paratestualità mette in evidenza come, in una certa misura, Genette prenda le distanze dalla sfida strutturalista, condivisa da Barthes e Kristeva, contro la figura autoriale, per riaffermarne l'intenzionalità e l'autorevolezza.

La “metatestualità”, la terza tipologia di transtestualità, “per eccellenza la relazione critica”⁷⁹, riguarda i casi in cui un testo diviene oggetto di forme di commento o di interpretazione da parte di un altro testo, dunque “metatesto”. Il testo letterario è incorporato nel metatesto non necessariamente sotto forma di riproduzione o citazione: è sufficiente che si avverta la presenza, in maniera più o meno implicita, del primo testo in termini di contenuto e significato del messaggio. La critica letteraria e la poetica, in questo senso, sono secondo Genette responsabili di una vasta produzione di metatesti.

Un peso importante in *Palinsesti* è attribuito da Genette alla relazione transtestuale di “ipertestualità”, fenomeno tangente ogni relazione fra un testo anteriore, “ipotesto”, ad un

⁷⁸ Genette, *Palinsesti*, 4.

⁷⁹ Ivi, 7.

testo posteriore derivato dal primo, “ipertesto”. Ciò che Genette definisce ipotesto è più spesso identificato con l’inter testo, inteso come fonte di significazione del testo letterario. In questo senso, l’*Odissea* è indubbiamente l’inter testo, o in termini genettiani l’ipotesto, dell’*Ulisse* di Joyce. La relazione ipertestuale si instaura mediante due differenti operazioni: la trasformazione diretta, di trasposizione formale di un singolo e specifico testo, come nel caso della relazione fra l’*Odissea* e l’*Ulisse* di Joyce; la trasformazione indiretta o imitazione, ovvero riproduzione di un modello formale di produzione letteraria, esemplificato nella relazione fra l’*Odissea* e l’*Eneide*⁸⁰. L’essenza dell’ipertestualità è la relazione intenzionale e consapevole con opere letterarie antecedenti, e il suo significato dipende dalla competenza del lettore nell’individuazione dell’ipotesto nell’ipertesto. La creazione di legami ipertestuali, come pure metatestuali, è potenzialmente infinita, giacché ogni testo può essere trasfigurato in ipertesto o metatesto.

La quinta e ultima tipologia di relazione transtestuale è chiamata da Genette “architestualità”, ossia:

una relazione assolutamente muta, articolata tutt’al più da una menzione paratestuale [...], di pura appartenenza tassonomica.⁸¹

Essa indica il legame del singolo testo con un genere letterario, o meglio con un repertorio retorico, stilistico e discorsivo del campo letterario. Se la classificazione formale di generi e modi è soggetta a trasformazioni storiche, come si è visto in *Introduzione all’architesto*, con la relazione architestuale è garantita la collocazione del testo in un dato quadro di riferimento. Le relazioni architestuali si occupano della differente collocazione del testo in un dato ambiente storico e culturale, secondo le aspettative del pubblico e la sua ricezione. Sulle varie forme di transtestualità, non già “classi ermeticamente divise, senza comunicazione né intersezione reciproca”⁸², si vuole basare la scienza poetica che Genette prospetta.

È rilevante notare come il paradigma di Genette prenda le distanze da alcune delle idee chiave dello strutturalismo e dalla nozione di intertestualità ad esso legato, che richiama le figure di Kristeva e Barthes, e si avvicini alle posizioni di Riffaterre. In primo luogo, Genette, torna a intendere il testo come opera letteraria unitaria, in cui è possibile

⁸⁰ *Ivi*, 8-9.

⁸¹ *Ivi*, 7.

⁸² *Ivi*, 11.

identificare origine e senso, non già come tessuto indecifrabile. Le relazioni intertestuali, non più derivanti dall'idea di "doppio", di testo intrinsecamente polifonico, sono inquadrare in uno specifico schema che consente di ricostruire un'unitarietà, non già volto a scomporne gli elementi in un processo infinito di significazione. È da rilevare, pertanto, che vi è una restrizione della relazione del testo non più con un sistema culturale di significazione vasto, ma con un campo limitato di corrispondenze in ambito letterario. Se Barthes osservava la disseminazione e la dispersione dei testi nell'indeterminabile dimensione intertestuale, Genette, invece, adotta un approccio tendenzialmente risolutivo della testualità e delle relazioni transtestuali. In secondo luogo, di nuovo si ammette dal principio la presenza di un lettore in grado di interpretare il testo nelle sue relazioni transtestuali:

Concepisco la relazione fra il testo e il lettore come più socializzata, più apertamente contrattuale, come parte di una pragmatica cosciente e organizzata.⁸³

È inoltre, in una certa misura, ammesso l'intervento dell'autore nella guida al processo ermeneutico, soprattutto per mezzo degli indici paratestuali. La figura autoriale, dunque, richiama l'idea di intenzionalità e di paternità dell'opera. Naturalmente, la nozione di testo letterario non aderisce pienamente alla definizione di Barthes in "Dall'opera al testo". D'accordo con Riffaterre, Genette definisce la transtestualità, o ciò che si intende con intertestualità, come "il meccanismo proprio della lettura letteraria"⁸⁴, ciò che produce la significanza di un testo.

1.1.7 Segre: intertestualità e interdiscorsività

Rispetto alla più estesa interpretazione di Kristeva e Barthes, che allude a una fitta trama di codici in un ampio orizzonte cronologico (che per Barthes si estende oltre la sincronia), il filologo italiano Cesare Segre⁸⁵ restringe la definizione di intertestualità attorno ad una dimensione diacronica della presenza, ben individuabile, di frammenti di corpora antecedenti al testo letterario preso in esame. È lecito, secondo la teorizzazione

⁸³ *Ivi*, 12-13.

⁸⁴ *Ivi*, 5.

⁸⁵ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino: Torino, 1985).

di Segre, assimilare in parte l'intertestualità alla presenza riferimenti e alle citazioni testuali.

Questo termine d'introduzione recente sembra coprire con un'etichetta nuova fatti notissimi come la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti, la citazione. La novità del termine, comunque, fa uscire il fenomeno dall'ambito erudito.⁸⁶

Segre precisa che in ambito letterario l'intertestualità è definita come fenomeno affine alla naturale plurivocità della lingua, molto vicino alla polifonia bachtiniana del romanzo⁸⁷. Tuttavia, contestualizzando il concetto di intertestualità concepito da Kristeva, in un saggio del 1982 Segre opera una distinzione fra lo studio delle fonti in senso tradizionale e il dialogismo bachtiniano:

Potremmo dire che si parla di fonti in senso tradizionale quando il dialogismo del linguaggio (specie romanzesco) non mette l'autore in contatto con *intenzioni*, come dice Bachtin, anonime, collettive, non induce a "virgolettare" idealmente parole di provenienza ideologica generica, ma mette a contatto con *intenzioni*, e induce a "virgolettare" espressioni dal chiaro e individuale marchio di fabbrica, quello di un altro scrittore.⁸⁸

Affermando che per lo studio delle fonti il testo si richiama a un altro testo, e che, invece, per il dialogismo in generale il testo si richiama ad altri enunciati "non firmati, o di cui non è nota la firma"⁸⁹, Segre separa, per ragioni metodologiche e operative, le interrelazioni constatabili fra i testi e i movimenti linguistici o tematici dalle rielaborazioni degli archetipi ad opera degli autori. Sinteticamente, Segre ritiene opportuno impiegare il termine "intertestualità" per descrivere i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario), e il termine "interdiscorsivo"⁹⁰ per descrivere la relazione fra qualsiasi testo, orale o scritto, con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente⁹¹.

⁸⁶ Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 85.

⁸⁷ *Ivi*, 86.

⁸⁸ Segre, "Intertestuale-interdiscorsivo".

⁸⁹ *Ivi*, 19.

⁹⁰ Neologismo creato dal filologo. *Ivi*, 24.

⁹¹ *Ivi*, 23-24.

Sono tre le tre principali caratteristiche che denotano il fenomeno dell'intertestualità, secondo Segre, esposte in *Avviamento all'analisi del testo letterario*. In primo luogo, come anticipato, la componente della volontarietà nella filiazione culturale che il testo eredita:

con l'intertestualità traspaiono le linee di filiazione culturale al termine delle quali il testo si pone: quasi tratti caratteristici di una volontaria ereditarietà; mentre la plurivocità attinge ai registri, ai linguaggi di gruppo, ecc., l'intertestualità attinge alle varietà del linguaggio letterario e agli stili individuali; [...].⁹²

In secondo luogo, da messaggio individuale il testo si iscrive in una rete dialogica di discorsi altrui, in cui si amplifica e si sviluppa. In ultima istanza, in qualità di creazione culturale intertestuale e dialogizzante, il testo adotta da testi anteriori i linguaggi, il codice semantico e i sottocodici della letterarietà, di modo che codice assimilante e assimilato interagiscano sino ad arrivare a una fusione. Assieme alla definizione sono forniti alcuni esempi di intertestualità nella poesia e in particolare per ciò che riguarda la funzione poetica dei testi, quindi l'aspetto microscopico, e il disegno complessivo dell'opera, ovvero l'aspetto macroscopico.

Ma la lingua e lo stile di una composizione poetica sono, nel loro complesso, il risultato di una fitta intertestualità, che si differenzia da fatti analoghi di testi parlati e prosastici per la consapevolezza, e spesso l'allusività, con cui essa è messa in atto. Ogni poeta, scrivendo, dialoga con la schiera di altri poeti di cui è in qualche modo successore, oltre che il superatore: [...]⁹³

Riprendere e superare il discorso altrui, proponendo mutamenti letterari – come si riscontra nell'*Ulisse* di Joyce o ne *Le città invisibili* di Calvino – è pur sempre una manifestazione, e secondo Segre ancor più frequente fra gli autori moderni, di intertestualità. L'intertestualità, di nuovo, dissacra il mito dell'opera letteraria come evento assoluto, e dell'autore come genio creativo; la grandezza dell'autore consiste, invece, nella forza con cui manipola, trasforma e riscrive il patrimonio della letteratura.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ivi*, 89.

Volendo raffrontare la proposta di Segre con gli altri contributi teorici presentati, emergono le seguenti considerazioni: nel voler conservare la figura autoriale e la sua intenzionalità, Segre si distanzia da Barthes e Kristeva, ma risulta più vicino a Riffaterre e Genette; l'idea filologica che l'interpretazione del testo, operata dal lettore, conduca alla produzione del senso dell'opera, di nuovo, allontana Segre dalle posizioni di Barthes e Kristeva per avvicinarlo a Riffaterre e Genette; la riflessione di Segre vuole fornire alcune nozioni funzionali sul piano analitico, diverse da quelle sino ad ora esaminate. Essenzialmente, dunque, il concetto teorizzato da Segre non si identifica in quello originariamente elaborato da Kristeva. Il suo discorso, pur integrando le proposte strutturaliste sul piano analitico, è assimilabile a ciò che Barthes definiva la "vecchia critica".

In ultima istanza, il fatto che lo strutturalismo italiano sia stato spesso "affare di filologi" (oltre a Segre, d'Arco Silvio Avalle, Maria Corti) ha avuto conseguenze teoriche non trascurabili. La nozione di intertestualità in Italia è stata spesso recepita nell'ottica più filologica di Segre e ha finito per riunirsi proprio alla tradizione dello studio delle fonti.

1.2 Teorie intertestuali in Cina

La nozione di "intertestualità" in Occidente ha origini piuttosto recenti, e, come si è detto, fa ingresso nel panorama letterario europeo negli ultimi anni '60 del XX secolo, precisamente nel 1967, come neologismo coniato da Julia Kristeva, allieva di Barthes. Da ciò, appare subito evidente che la nozione stessa di intertestualità, così come concepita nel solco dello strutturalismo francese, non può essere sincronicamente sovrapponibile al discorso teorico-letterario cinese. Tuttavia, il più diffuso concetto storico e culturale secondo cui un testo è presente in un altro o in altri testi – sotto forma di riferimenti più o meno espliciti – sembra ricondurre ad una millenaria tradizione poetica e retorica di "imitazione", quale ricerca di modelli, tentativo di identificazione con il canone, con l'intento di legittimare e nobilitare l'atto estetico. In questa prospettiva è possibile guardare a Oriente, per esplorare diacronicamente i modi in cui teorici e critici della letteratura cinesi hanno attraverso i secoli proposto e affrontato il tema dell'*interconnessione* e dell'*interdipendenza* fra testi.

1.2.1 Due idee di intertestualità nel *Wenxin diaolong* 文心雕龍

In lingua cinese, il moderno concetto occidentale – di matrice strutturalista – di “intertestualità” è tradotto con *huwenxing* 互文性⁹⁴, composto da *huwen* 互文⁹⁵ (“reciproco” + “segno scritto”) con l’aggiunta del suffisso *xing* 性⁹⁶. Il termine *huwen* 互文 rivela la relazionalità fra testi, dove il primo morfema *hu* 互 ne indica la reciprocità, mentre *wen* 文⁹⁷ rinvia al testo stesso, alla parola scritta. L’etimologia stessa del termine suggerisce una relazione di interdipendenza, che può instaurarsi e sostanziarsi sul piano retorico e semantico.

Nella teoria letteraria cinese, strategie testuali paragonabili all’intertestualità hanno governato il modo di fare e interpretare la letteratura, nel corso di secoli e dinastie⁹⁸. Nei primi studi filologici in Cina, il concetto centrale della teoria intertestuale si configura come compresenza di testi e di significati, ossia come compenetrazione e compartecipazione, eco di una parte di contenuto di un testo in un’altra superficie testuale. L’intertestualità è anche identificata, in presenza di due situazioni testuali strutturalmente identiche o simili, come ripetizione – nella forma e nel senso – di elementi di un testo antecedente in un testo successivo⁹⁹. La tematica viene per la prima volta affrontata nel

⁹⁴ Come si legge, ad esempio, nel recente volume di Li Yuping 李玉平, *Huwenxing: wenxue lilun yanjiu de xin shiye* 互文性: 文學理論研究的新視野 [Intertestualità: nuovi orizzonti della ricerca sulla teoria letteraria] (Pechino: The Commercial Press, 2014) e, fra gli altri, sulla pagina dedicata del motore di ricerca cinese Baidu.com: <http://baike.baidu.com/view/829740.htm>

⁹⁵ Che identifica dapprima il fenomeno del “parallelismo”. Come osserva Christoph Harbsmeier, l’espressione *huwen* 互文 è stata coniata dal critico e letterato confuciano Kong Yingda 孔穎達 (574–648) per riferirsi a “termini corrispondenti”, e nello specifico al fenomeno per cui parole corrispondenti in frasi parallele, possono essere interpretate come “interconnesse” o “armonizzate” fra di loro. Christoph Harbsmeier, “The Rhetoric of Premodern Prose Style”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di Victor Mair (New York: Columbia UP, 2001), 891.

⁹⁶ Che nel cinese moderno assolve, spesso, alla funzione di nominalizzare aggettivi o verbi. Giorgio Francesco Arcodia, *La derivazione lessicale in cinese mandarino* (Milano: Franco Angeli, 2008), 189.

⁹⁷ *Wen* è innanzitutto il “segno scritto”, come pure “modello/forma/ornamento”, e per esteso “scrittura” Alessandra Lavagnino e Silvia Pozzi, *Cultura cinese. Segno, scrittura e civiltà* (Roma: Carocci, 2013), 23, 48; “*Wen* è la perfezione delle forme e l’intima armonia del *dao* originario (terra e cielo, cose e creature) e, ad un tempo, la forma-cultura con cui l’uomo abbellisce gli oggetti, per mezzo del linguaggio” Edoarda Masi, *Cento capolavori della letteratura cinese* (Macerata: Quodlibet, 2009), 144.

⁹⁸ Kang-I Sun Chang e Stephen Owen (eds.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 1.

⁹⁹ Gan Lihao 甘蒞豪, “Hanyu zhong de huwen leixing” 漢語中的互文類型 [I tipi di struttura parallela nella lingua cinese], *Zhejiang Daxue Xueban (Renwen shehui kexueban)* 浙江大學學報(人文社會科學版) / *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*, 43, n. 6 (2013): 111.

VI secolo da Liu Xie 劉勰¹⁰⁰, nella sua magistrale opera *Wenxin diaolong* 文心雕龍¹⁰¹ (d'ora in avanti *WXDL*), trattato di retorica e poetica in 50 capitoli, nonché primo compendio sistematico sulla creazione letteraria e testo cardinale – dall'antichità ai giorni nostri – per la formazione degli scrittori e dei critici cinesi¹⁰². Naturalmente nel *WXDL* non si leggerà mai *huwenxing*, bensì del più ampio concetto della relazione fra testi, del rapporto di compenetrazione, compartecipazione di linguaggi e di significati instaurato dall'autore. Liu Xie propone ciò che potremmo identificare come due diversi livelli di intertestualità, riconoscibili sulla base del grado di consapevolezza dell'autore e delle modalità mediante cui si compie un intervento sul tessuto retorico; entrambi interessano la fase della creazione dell'opera, più che quella ermeneutica.

1.2.1.1 Il piano retorico

Il primo livello, filologico – e probabilmente più superficiale poiché di natura meramente formale – è quello in cui si introducono riferimenti o citazioni esplicite ad altri testi. Questa pratica retorica di costruzione del testo è identificabile con l'“imitazione”. Nel *WXDL* si legge di come il letterato attraverso allusioni o citazione dei Classici¹⁰³ possa impreziosire la propria composizione. Risulta essenziale rilevare che i Classici erano allora il modello di riferimento fondamentale per la produzione letteraria, *summa* dell'eleganza e della potenza espressiva, in cui è custodito il compiuto equilibrio

¹⁰⁰ Letterato, monaco buddhista e traduttore di testi sacri dal sanscrito, vissuto fra il V e il VI secolo (465-520?).

¹⁰¹ Scritto in forma di *pian wen* 駢文, “prosa parallela”, stile impiegato di frequente in svariati generi letterari a partire dall'epoca Han (206 a.C.-220 d.C.). Si veda Christopher Leigh Connery, “Chapter 12. *Sao, fu*, parallel prose, and related genres”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 223-247.

¹⁰² L'edizione italiana dell'opera è stata curata e tradotta da Alessandra C. Lavagnino. Liu Xie 劉勰, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi* (Milano: Luni Editrice, 1995), 7.

¹⁰³ Liu Xie, *WXDL*, 40. Nell'universo discorsivo cinese, “Classico” designa una scrittura investita di un potere incantatorio, divinatorio, che lascia “apparire i motivi fondamentali dell'universo.” Il termine *jing* 經, con cui esso è indicato, indica l'ordito di un tessuto: in tal senso, “i Classici rappresentano la trama dell'universo stesso trascritta, trasposta in segni: invece di sparare l'uomo dal mondo, essa annoda fra l'uomo e il mondo un intimo legame.” Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. 1*, 76-77. Per meglio comprendere il valore di questi testi dall'indubbio carattere canonico e ufficiale, i quali fungono da modello, da ricchissimo patrimonio d'esperienza e saggezza umana, senza tempo, si vedano l'Introduzione al *WXDL*, a cura di Alessandra Lavagnino (Liu Xie, *WXDL*, 7-22), e il contributo di Alessandra Lavagnino, “I classici come sistema. Ordito e trama dell'universo cinese”, in *La nozione di classico in linguistica. Atti del XXXVIII Convegno della Società Italiana di Glottologia*, eds. Nicola Grandi, Malvina Nissim, Facio Tamburini e Mario Vayra (Roma: Il calamo, 2014), 69-80.

non solo formale ma anche “ornamentale”. Così recita l’incipit del capitolo III del *WXDL*, *Zong jing* 宗經, “La deferenza ai Classici”:

經也者，恒久之至道，不刊之鴻教也。故象天地，效鬼神，參物序，制人紀，洞性靈之奧區，極文章之骨髓者也。¹⁰⁴

I Classici sono verità supreme ed eterne, insegnamenti vasti e immutabili. Raffigurano il cielo e la terra e testimoniano i demoni e gli spiriti; sono partecipi dell’ordine delle cose, e stabiliscono regole per gli uomini; penetrano nei recessi dell’animo umano e toccano l’intima essenza dello scrivere¹⁰⁵.

A più riprese nel *WXDL* è sottolineata l’imprescindibilità dello studio del canone, affinché la scrittura del nuovo partecipi della stessa intensità e purezza retorica. In linea con il principio confuciano dello *shu er bu zuo* 述而不作¹⁰⁶ (“io trasmetto, non creo”), che postula la trasmissione del sapere tradizionale spogliata da contributi individuali, il riferimento costante ai Classici serve all’autore non tanto per trovare nuove vie, piuttosto per “correggere” e perfezionare la propria espressione e rappresentazione¹⁰⁷. Nel *WXDL*, nel capitolo *Tong bian* 通變, “Continuità e mutamento”, si legge:

是以規略文統，宜宏大體。先博覽以精閱，總綱紀而攝契；然後拓衢路，置關鍵，長轡遠馭，從容按節，憑情以會通，負氣以適變，采如宛虹之奮鬐，光若長離之振翼，乃穎脫之文矣。¹⁰⁸

È maestro nella scrittura chi ne conosce le regole fondamentali. Indispensabile è un vasto sapere, frutto di attente letture, che consenta una visione d’insieme delle costanti [formali] come due fattori aggreganti. Solo [chi possieda questa visione] può aprire nuove strade e fissare pietre miliari. A lui è possibile allentare le briglie, galoppare lontano. Le emozioni permetteranno di cogliere la continuità, e il *qi*¹⁰⁹ sarà adeguato al mutamento. I

¹⁰⁴ <http://ctext.org/wenxin-diaolong/zong-jing/zh>.

¹⁰⁵ Liu Xie, *WXDL*, 40.

¹⁰⁶ Contenuto nei *Dialoghi di Confucio*, Lun Yu: *Shu er* 論語·述而 (“Nel tramandare”). Il passo completo recita: “子曰：「述而不作，信而好古，竊比於我老彭。」”。 Nella versione di Tiziana Lippiello leggiamo: “Il Maestro disse. ‘Nel tramandare senza nulla aggiungere, riponendo tutta la fede e l’amore nell’antichità, oso paragonarmi al venerabile Peng’”. Confucio, *Dialoghi* (Torino: Einaudi, 2003), 67.

¹⁰⁷ William Craig Fisk, *Formal themes in medieval Chinese and modern western literary theory: mimesis, intertextuality, figurativeness, and foregrounding* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1976), 56.

¹⁰⁸ <http://ctext.org/wenxin-diaolong/tong-bian/zh>.

¹⁰⁹ Definito da Liu Xie come [...], e da Owen come “an energy that gives the work extension and endurance”. Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge: Harvard University Asia

colori saranno come cerchi dell'arcobaleno, la luce come quella delle ali fluttuanti dell'uccello scarlatto. Meraviglioso sarà allora il *wen*.¹¹⁰

Imitare i Classici non è affatto da condannare, anzi, è considerato un complesso esercizio retorico¹¹¹: cultura e talento individuale conducono al trionfo del *wen* ¹¹². La citazione del Classico può sostanziare il nuovo, diventarne il fulcro¹¹³, testimoniare l'erudizione dell'autore e al tempo stesso conferire autorevolezza all'opera. Nonostante si tratti di un vero atto di appropriazione, il letterato non può che essere ulteriormente apprezzato.

經籍深富，辭理遐互。

皓如江海，鬱若崑鄧。

文梓共采，瓊珠交贈。

用人若己，古來無懵。

*Ricchi e profondi sono i Classici, e i documenti storici
remoti e inesauribili. In essi, il linguaggio e i principi
sono limpidi come fiumi e mari,
lussureggianti come Kun e Deng.
come il legno venato si intaglia,
così giada e perle si scambiano.
Usare l'altrui come proprio mai fu stolto.*¹¹⁴

Già nel *Wen fu* 文賦¹¹⁵, illustre opera letteraria e metaletteraria composta da Lu Ji 陸機 (261-303) al volgere del IV secolo, che ha contribuito in grande misura a plasmare il

Center, 1992), 512.

¹¹⁰ Liu Xie, *WXDL*, 210.

¹¹¹ Secondo Confucio, e dunque la critica d'ispirazione confuciana, la poesia si pone anche come pratica di eloquenza e abilità tecnica, strettamente legata allo studio mnemonico delle grandi opere precedenti. Ciò che ne consegue è una visione condivisa di poesia come dimostrazione d'erudizione, attraverso la citazione e la riproduzione di modelli. James Liu, *The Art of Chinese Poetry* (Chicago: The University of Chicago Press, 1962), 77.

¹¹² “Sapere” e “talento” costituiscono rispettivamente, come si legge nel capitolo, sforzo esterno ed interno del letterato, ciò che si conquista e ciò che è innato. Se presenti nella giusta misura, nel pennello e nella mente del letterato, conquisterà merito a composizione. Liu Xie, *WXDL*, 253.

¹¹³ Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 56.

¹¹⁴ Liu Xie, *WXDL*, 255.

¹¹⁵ Che tratta innanzitutto delle precondizioni per la scrittura, in secondo luogo della meditazione che precede la composizione di una particolare opera, e infine delle riflessioni sul processo creativo. Interessante notare che Lu Ji tratti del pensiero letterario dal punto di vista non già tradizionale dell'intento

pensiero poetico a partire dal periodo delle Dinastie del Sud¹¹⁶, si affrontava la questione dell'imitazione del canone. *Conditio sine qua non* perché l'imitazione sia una pratica letteraria valida, è che vi sia particolare empatia con l'essenza dell'opera presa a modello, tanto da produrre un nuovo testo, che ne condivida la forza espressiva. In particolare, ai versi 137-139 Lu Ji scrive:

必所擬之不殊。
乃闇合乎囊篇。
雖杼軸於予懷。¹¹⁷

Che Chen Shixiang 陳世驥 rende in questi termini:

the accomplished piece of imitation must be so perfected
That is the ancient tradition, yet remains a nonpareil¹¹⁸.

Diversa è, invece, l'interpretazione di Owen, che traduce così:

Then suppose you find what you aim at lacks distinction-
Your work unwittingly corresponds to some long-ago piece.
Even if the shuttle and loom were in my own feelings¹¹⁹.

Secondo Owen, Lu Ji non si sta riferendo all'atto imitativo in quanto plagio, ma in quanto aspirazione verso un modello, che può condurre ad un'"accidentale" somiglianza, o quasi identità, con un'opera antica¹²⁰. Stando a questa lettura, l'assimilazione dei canoni è tanto profonda da rendere pressoché involontari i riferimenti a questo.

morale e del fondamento sociale della scrittura letteraria, ma con quella visione neo-Taoista della *teoria* della mente e dei principi cosmologici secondo cui i processi mentali sono da interpretare. Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 74. L'opera è in forma di *fu* 賦.

¹¹⁶ Che abbracciano un arco cronologico che va dal 420 al 589 d.C.

¹¹⁷ <http://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&char=%E5%A6%A5>.

¹¹⁸ Cyril Birch (a cura di), *Anthology of Chinese Literature: From early times to the 14th century* (New York: Grove Press, 1989), 210.

¹¹⁹ Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 150.

¹²⁰ *Ivi*, 151.

1.2.1.2 Il piano semantico

Il secondo livello di intertestualità descritto da Liu Xie riguarda in maniera più complessa il testo nei suoi aspetti retorico e semantico. L'affinità fra opere si trova, di nuovo, posta in essere al momento della genesi del testo, momento governato in prima istanza dall'ispirazione dell'autore¹²¹, che tenta di dare espressione, o per citare Liu Xie "gettare in forma e tagliare"¹²², sentimenti ed emozioni nati con spontaneità nella "mente-cuore" (*xin* 心¹²³) dello scrittore, in particolare del poeta.

La forma ultima dell'esteriorizzazione, che incarna pienamente – quanto in modo problematico¹²⁴ – il rapporto fra la dimensione immateriale e materiale¹²⁵, è il linguaggio letterario, il *wen*. Sulla genesi del *wen*¹²⁶ come transcodificazione e scoperta scriveva già Lu Ji. Nel *Wen fu*, ai versi 229-230, si legge:

思風發於胸臆。

言泉流於唇齒。

紛葳蕤以駿遂，

¹²¹ Secondo la teoria letteraria cinese, ciò che dà vita alla creazione letteraria è il sentire individuale del poeta: la creazione è immanente nella percezione da cui sorge e che la ispira. Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 54. Come si legge nello *Shundian* 舜典 ("Canone di Shun"), una sezione dello *Shujing* 書經, il *Libro dei documenti*: "[...]詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。八音克諧，無相奪倫，神人以和。", ossia "La poesia dà parola alle aspirazioni, il canto prolunga questa espressione. I toni si adattano alla declamazione e le note sono in armonia con i toni, quando gli otto timbri sonori sono in accordo e non si sovrappongono l'un l'altro, allora gli spiriti degli uomini sono in armonia". Questa citazione, considerata il più autorevole e più antico giudizio sull'"essenza della poesia" (Lavagnino e Pozzi, *Cultura cinese*, 91; Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 26-27) rivela il rapporto – ancestrale e imperscrutabile – fra parola e "aspirazione/volontà", *zhi* 志, etimologicamente "ciò a cui tende la mente" (*ivi*, 176). *Zhi* 志 è innanzitutto uno stato mentale, un'aspirazione soggettiva verso un oggetto, condizione involontaria che tende all'espressione. Ineludibile è l'implicazione etica acquisita dal termine, in quanto connota l'ambizione alla realizzazione di "valori", secondo la morale confuciana; per tale ragione teorici e critici letterari a preferiranno avvalersi di un altro termine, ovvero *qing* 情, "emozione" (*ivi*, 28).

¹²² Liu Xie, *WSDL*, 213.

¹²³ Il *xin* 心 è l'organo che coordina il pensare e il sentire dell'uomo, concetto su cui si sono soffermate le tradizioni filosofiche e letterarie cinesi. Si veda, per le interpretazioni filosofiche, Zhang Dainian, *Key Concepts in Chinese Philosophy* (Pechino: Foreign Language Press; New Heaven e Londra: Yale University Press, 2002), 391-409.

¹²⁴ "Forma ultima" ma imperfetta: i primi testi Taoisti, e gran parte del pensiero filosofico cinese, insistono sull'inadeguatezza del linguaggio, come si dirà nel capitolo 4.

¹²⁵ La relazione fra "ciò che sta all'interno" e "ciò che sta all'esterno", secondo la tradizione ermeneutica cinese, è di manifestazione intesa come scoperta, eventuale rivelazione, non necessariamente di identità e verità. Tutto ciò che costituisce essenza invisibile, per naturale disposizione si rende visibile, nel suo divenire. Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 21.

¹²⁶ Tema che non si ha qui la presunzione di trattare in maniera esaustiva.

唯素毫之所擬。¹²⁷

Winds of thought rise in the breast,
A stream of words flows through lips and teeth,
Burgeoning in tumultuous succession,
Something only the writing brush and silk can imitate.¹²⁸

Lu Ji raffigura con due metafore consecutive, *si feng* 思風 (vento di pensiero) e *yan quan* 言泉 (flusso di parole) l'apparente ineffabilità dell'impulso creativo, catturata e immobilizzata dal linguaggio. L'idea del "vento", mutevole e inafferrabile per antonomasia, che si cristallizza nella penna dello scrittore è ripresa¹²⁹ da Liu Xie, e costituisce una delle metafore attraverso cui è illustrata l'origine della creazione letteraria, ancor meglio la creazione letteraria "spontaneamente" intertestuale. Questa intertestualità, come anticipato, si verifica sul piano emotivo, prima ancora che letterario. Posto che "l'emozione precede l'espressione"¹³⁰, Liu Xie rileva una "naturale coincidenza" di motivi, determinata anche dalla limitatezza dell'esperienza umana, che sgorgano in forme letterarie simili. Ciò si traduce in un legame imprescindibile fra forma e contenuto, o meglio, piano emotivo, semantico e infine retorico, secondo il processo di realizzazione del *wen*.

夫情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也。¹³¹

Essendo varie le emozioni, la scrittura muta e ricorre ad artifici diversi. Una forma presuppone sempre un'emozione determinata, e nel suo ambito si definisce lo stile appropriato.¹³²

Il sentimento che – in maniera inconsapevole – determina l'origine della scrittura letteraria non può che incarnarsi in una determinata forma. Un'altra efficace metafora è offerta nel capitolo XXXII dal titolo *Rong cai* 鎔裁, "Gettare in forma e tagliare", per la descrizione del processo creativo:

¹²⁷ <http://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=296360>.

¹²⁸ Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 175.

¹²⁹ Questa condivisione di metafore alla base della teoria letteraria è già concettualmente sinonimo di intertestualità.

¹³⁰ Liu Xie, *WXDL*, 214.

¹³¹ <http://ctext.org/wenxin-diaolong/ding-shi/zh>.

¹³² Liu Xie, *WXDL*, 213.

情理設位，文采行乎其中。剛柔以立本，變通以趨時。立本有體，意或偏長；
趨時無方，辭或繁雜。蹊要所司，職在鎔裁，隱括情理，矯揉文采也。

[...]夫百節成體，共資榮衛，萬趣會文，不離辭情。¹³³

Una volta decisi i pensieri e le emozioni, si precisano gli ornamenti della scrittura. Vigore o delicatezza [del *qi*] sono alla base [della composizione], [differenti combinazioni di] mutamento e continuità riflettono [la diversità dei] tempi. Una volta scelto il fondamento [della composizione] si definisce il genere, [rispetto al quale] le idee [da esprimere] possono rivelarsi anguste o eccessive. Controllare questo processo significa saper “gettare in forma” e “tagliare”, cioè portare alla forma corretta¹³⁴ emozioni e pensieri, emendare gli ornamenti della scrittura.

[...] Di cento parti è formato il corpo, ma tutte dipendono dal sangue e dallo spirito vitale. Se infiniti sono gli elementi che formano un’opera, le emozioni e il linguaggio sono imprescindibili.¹³⁵

Metaforicamente, le qualità impalpabili del testo e le emozioni che ne hanno dato impulso si muovono in piena libertà, come il vento, sino ad essere reincarnate in un nuovo componimento¹³⁶.

是以悵悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先於骨。故辭之待骨，如體之樹骸；
情之含風，猶形之包氣。¹³⁷

È dal “vento” che si deve partire per esprimere sentimenti come la commozione e il dolore, né si può prescindere dalle “ossa” come il corpo allo scheletro; le emozioni implicano il “vento” così come la forma fisica custodisce il *qi*.¹³⁸

¹³³ <http://ctext.org/wenxin-diaolong/rong-cai/zh>.

¹³⁴ *Ya* 雅, “eleganza” e “raffinatezza”, in origine “correttezza”, è il principio che sin dalla critica didattica d’epoca confuciana anima la creazione sul piano emotivo e stilistico. Sentimenti volgari e confusi e linguaggio stravagante sono ciò che condannano i poeti e i critici confuciani (Liu, *The art of Chinese poetry*, 68). La funzione della poesia secondo questa critica è didattico-morale: la poesia è considerata uno strumento per influenzare e correggere la moralità individuale, per regolare le emozioni e migliorare i rapporti sociali, in primo luogo; in secondo luogo, una via per dar voce all’opinione pubblica (della classe colta) sulla qualità del governo, attraverso la satira e l’allegoria (ivi, 66-67). In parallelo esiste anche la visione individualista della poesia come espressione dei sentimenti individuali, come si legge nel *Canone di Shun* (si veda la nota n. 123). Il *WXDL* è un esempio di come possono essere riconciliati i due diversi approcci (ivi, 70).

¹³⁵ Liu Xie, *WXDL*, 223, 225.

¹³⁶ Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 52.

¹³⁷ <http://ctext.org/wenxin-diaolong/feng-gu/zh>.

¹³⁸ Liu Xie, *WXDL*, 203. Lavagnino, in una nota del medesimo capitolo, precisa che con “vento” Liu Xie vuole indicare “la forza che trasmette il sentimento dell’autore al lettore”, la “potenza trasformatrice a cui

Una volta colto il *Leitmotiv* dell'ispirazione e definito il genere, si definisce la forma. Prevedibilmente, il quadro di riferimento fondamentale a cui l'autore guarda per concepire "correttamente" la propria opera è, di nuovo, il grande *corpus* dei classici. Ciò conduce a due riflessioni. Una prima osservazione riguarda l'atto della creazione inteso nella specifica e immediata relazione con l'autore: dalla spontanea affinità emotiva che preannuncia il *wen*, si raggiunge un più strutturato livello di scelte formali che producono l'effetto intertestuale. Una seconda osservazione concerne invece il fare letteratura, nel senso più ampio della visione d'insieme della storia letteraria. Secondo Liu Xie, questa è governata da una legge di continuità e mutamento, in un continuo intersecarsi di generi e forme fra semplicità e complessità, fra purezza e artificiosità della rappresentazione. Si apprende di come nell'inevitabile ciclicità tutte le letterature e i generi letterari condividano le medesime radici.

故論文之方，譬諸草木，根幹麗土而同性，臭味晞陽而異品矣。¹³⁹

[...] si possono paragonare le opere alle erbe e agli alberi: le radici e il tronco, piantati nel terreno, hanno tutti la stessa proprietà, ma la fragranza e il sapore [dei frutti], sono, per effetto dei raggi del sole, diversi.¹⁴⁰

Le costanti essenziali sono, come si è detto, l'impulso della rappresentazione assieme all'irrinunciabile infratesto¹⁴¹ di grandi opere del passato; su questo fondamento comune si costruisce il margine del cambiamento, si definisce la natura del mutamento. Il capitolo XXIX del *WXDL*, *Tong bian* 通變 o "Continuità e mutamento", è dedicato a questo principio duale. Vale la pena soffermarsi brevemente sull'idea di "continuità e mutamento" su cui Liu Xie riflette. In primo luogo, come suggerisce Owen¹⁴², i termini *tong* 通, "continuità", e *bian* 變, "mutamento", sono elementi lessicali derivanti dallo *Yijing* 易經,

tutto si piega, [che] possiede una valenza moralizzante, ed è perciò strettamente legato alle qualità interne di un'opera, alla sostanza, ai contenuti"; 'ossa', invece, va riferito alla "qualità che dà sostanza e forza alla struttura di pensiero e allo schema retorico di un'opera", nonché "agli aspetti esterni, [al]le caratteristiche formali e stilistiche che ne compongono o scheletro". *Ivi*, 206.

¹³⁹ <http://ctext.org/wenxin-diaolong/tong-bian/zh>.

¹⁴⁰ Liu Xie, *WXDL*, 208.

¹⁴¹ Nel lessico barthesiano, il termine denota una matrice di riferimento (composta da un testo o più) da cui possono discendere infiniti altri testi. Barthes, *Il brusio della lingua*, 61. Qui si utilizza soltanto il riferimento alla sostanza del termine, non la sua connotazione strutturalista.

¹⁴² Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 223.

il *Libro dei mutamenti*¹⁴³ – o meglio, dal vocabolario tecnico che illustra il funzionamento degli esagrammi che compongono il Classico – nonché termini chiave del pensiero alla base dell’opera. Il binomio è da intendersi in relazione dialettica fluida, anzi, flessibile: *tong* e *bian* talvolta sono antitetici, talvolta complementari, oppure ancora si risolvono in un’identità. Liu Xie articola questa eterogeneità in più direzioni, riferendosi sia a come la storia letteraria subisca cambiamenti, si rinnovi pur nella ripetizione, sia a come una stessa “scena” possa condurre a differenti rese espressive, da parte di diversi poeti¹⁴⁴. L’effetto che produce la trasfigurazione da intangibile a sensibile non è solo di materialità, ma anche di rivivificazione; così, ci insegna Liu Xie, la storia letteraria si rifà e si ripete.

Nel *WXDL* si deduce, dunque, che il legame intertestuale sia spontaneo frutto della naturale convergenza fra intenzioni e modi d’espressione. Da questa prospettiva appare pressoché limitata la responsabilità dell’autore. Alla stessa maniera, l’intenzionalità dello scrittore viene meno, laddove si pensi l’intertestualità come *occasionale* confluenza fra testi, data dall’influenza esercitata in modo inconsapevole da precedenti esperienze di lettura, dall’universalità di esperienze umane e limitatezza del potenziale espressivo, dall’“inconscia sublimazione” di uno stile in un altro¹⁴⁵.

Ciò che infine accomuna i diversi approcci, nei secoli, alla teoria letteraria dell’intertestualità in Cina, e ciò che li distanzia dalla nozione kristeviana, è ben illustrato nell’illuminante definizione di Karl S.Y. Kao:

Because of a particular conception of creativity, a creativity based on the notion of technical and mental modelling, Chinese texts are characterized by a different kind of “intertextuality”. In this tradition, the concept of “intertext” does not reside in the dissemination (scattering) of the text and the subversion of its coherence by floating signs (signifiers detached from signifieds), as is often in the case of Western tradition. Intertextuality here is, rather, a reference to some, often canonical texts with a spirit of modelling and emulation; it is a continuous activity in which the new text transmits a living tradition and maintains its vitality by transformation and renovation. In this activity, a new text finds its own identity only by assimilating and identifying with the model before

¹⁴³ Uno dei Cinque classici confuciani, attribuito al re Wen, mitico fondatore della dinastia Zhou nell’XI secolo a.C., fondamento di tutta la speculazione filosofica cinese tradizionale. Si veda Hellmut Wilhelm e Richard Wilhelm, *Understanding the I ching: the Wilhelm lectures on the Book of Changes* (Princeton: Princeton UP, 1995) e la versione italiana dell’*Yijing*, Richard Wilhelm e Carl Gustav Jung (a cura di), *I Ching. Il Libro dei Mutamenti* (Milano: Adelphi, 1995).

¹⁴⁴ Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 227.

¹⁴⁵ Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 60.

transmitting it. As opposed to an intertextuality that emphasizes differences, a Chinese “intertext” observes identification with a received pattern.¹⁴⁶

La differenza sostanziale, che emerge anche dall’interpretazione di Owen, risiede nella direzione in cui si muove la costruzione del tessuto intertestuale, da intendersi metaforicamente come moto centripeto verso un *corpus* omogeneo di infratesti di riferimento. Quest’ultimo è costituito sia dalle opere Classiche, sia dalle impronte che grandi autori di poesia e narrativa hanno lasciato nel corso dei secoli, codificate nelle Enciclopedie della letteratura¹⁴⁷.

Lontana dalla proposta barthesiana, la riflessione teorica sulla letteratura in Cina generalmente non vede nell’intertestualità una disseminazione di significato, piuttosto una puntuale convergenza di superfici testuali, che talvolta producono nuovi sensi, pur rimanendo intatti nella loro identità letteraria e autorevolezza stilistica.

1.2.2 Epocche Tang e Song: riflessioni sull’imitazione

L’attenzione della critica successiva a Liu Xie, in particolare d’epoca Tang¹⁴⁸ e Song¹⁴⁹, si rivolge in particolare ai modi in cui il linguaggio è imitato e riconfigurato. Esaminando più da vicino l’eredità poetica classica Tang¹⁵⁰, si può notare che l’intertestualità si presenta di nuovo sugli assi contenutistico e formale. Per ciò che concerne il primo asse, si rileva un’ampia e ricorrente condivisione di *topoi*, che spaziano dalla fugacità del tempo di sapore oraziano all’euforia della vita di corte, dalla nostalgia per affetti lontani alla gioia delle feste fra amici¹⁵¹. In merito al secondo asse, invece, si nota una ripetizione e una coerenza di strutture formali, come avviene solitamente per generi letterari codificati. Quella di quest’epoca è una poesia essenzialmente descrittiva e impressionista, che gioca molto con i tre aspetti – semantico, fonologico e grafico –

¹⁴⁶ Karl Sheng-Yung Kao, “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 7, n. 1 (1985): 1.

¹⁴⁷ Per cui si veda, fra gli altri, Endymon Wilkinson, *Chinese History*, 593-612.

¹⁴⁸ *Tang dai* 唐代, 618-907. Per una tavola delle principali periodizzazioni dinastiche si vedano, ad esempio, William Niehauser (a cura di), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Taipei: Southern Materials Center, 1986), xxxv; Wilkinson, *Chinese History*, 10-14.

¹⁴⁹ *Song dai* 宋代, 960-1279.

¹⁵⁰ Si vedano, a titolo di esempio, i contributi di Paul Kroll, “Poetry of the T’ang Dynasty”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 274-310; Stephen Owen, “The cultural Tang (650–1020)”, in *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1*, 286-380.

¹⁵¹ Wilt Idema e Lloyd Haft, *Letteratura cinese* (Venezia: Cafoscarina, 2000), 145.

peculiari della lingua cinese¹⁵², ma pur sempre regolata ed equilibrata. Vale la pena precisare che dall’VIII secolo, momento di fervente dibattito politico e filosofico, si assiste a un recupero del pensiero e della cultura Han, che si traduce in una riforma dello stile letterario. “L’invenzione” dello “stile antico” porta con sé una ripresa di valori antichi, di ispirazione confuciana in particolare, e un’invocazione all’essenzialità e alla profondità retorica dei classici. La rivalorizzazione della tradizione si dà come affermazione sia dell’antico sia del nuovo, nel tentativo di legittimare ciò che è, potenziare ciò che è stato, come già scriveva Liu Xie, in riferimento allo studio dei canoni¹⁵³. Il significato letterario di un tale fenomeno si legge prevalentemente sul piano retorico nelle poesie, e per lo più semantico in prosa. Nel primo caso si ha l’imitazione di un apparato di espressioni, metafore, linguaggi derivanti dai testi antichi, sorta di “prestito intertestuale” che si completa nella risemantizzazione¹⁵⁴. Questa pratica, generalmente in uso fra i poeti Tang, viene eccezionalmente disapprovata dal critico dello stesso periodo Jiao Ran 皎然 (730-799)¹⁵⁵, secondo cui l’intertestualità è da considerarsi un “furto”, un furto di linguaggi, di significati o di “impeto”, che distrugge l’unicità della poesia e la corrispondenza fra l’“emozione” (*qing* 情) individuale e l’immanenza nello “scenario” (*jing* 景)¹⁵⁶.

In merito alla prosa, in riferimento in particolare alla posizione di Han Yu 韓愈¹⁵⁷, il più acceso sostenitore del “movimento per la prosa in stile antico” (*guwen yundong* 古文運動¹⁵⁸) la costruzione intertestuale non rimane solo filologica: la purezza formale a discapito di stili epici e ampollosi si affianca alla discussione su temi derivanti dai classici, quali il pensiero confuciano. La prosa *guwen* vuole essere alternativa alla prosa parallela

¹⁵² Per il concetto di “lingua grafica” si veda Léon Vandermeersch, “La langue graphique chinoise”, in *Etudes sinologiques* (Parigi: Presses Universitaires de France, 1994), 241-247.

¹⁵³ Owen (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature*, 6.

¹⁵⁴ Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 485.

¹⁵⁵ Importante critico letterario che si dà alla vita monastica dopo aver fallito agli esami imperiali. Owen (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature*, 325.

¹⁵⁶ Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 56.

¹⁵⁷ Poeta e saggista (768-824), promotore, assieme a Liu Zongyuan 柳宗元 (773-819) del “nuovo” stile *guwen* 古文, “stile antico”. Dopo la rivolta di An Lushan 安祿山 (755-763) si condanna l’artificiosità stilistica, e si pone nuova enfasi sulla funzione didattica della letteratura. Idema e Haft, *Letteratura cinese*, 153. Si veda anche Connery, “*Sao, Fu, Parallel Prose, and Related Genres*”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 223-247.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

pianwen 駢文, in cui la forma predomina sul contenuto, nella convinzione che sia il contenuto a determinare la forma, come già sosteneva Liu Xie.

Accomuna le diverse istanze del periodo Tang la convinzione che la costruzione dei legami fra testi e la riproduzione di codici non sia frutto della “naturale convergenza” che Liu Xie prospettava, ma che sia al contrario un’operazione deliberatamente messa in atto dall’autore. Il periodo Song non solo supporta questa posizione, ma configura, in maniera più organica, la nozione d’intertestualità come pratica condivisa del fare letteratura.

Nel XII e nel XIII secolo si assiste a una vera e propria “ossessione” per l’intertestualità nei circoli poetici. Il discorso critico sulla poesia che fiorisce in questo periodo fa dell’indagine filologica delle fonti il principio cardine attorno a cui si svolgono l’attività ermeneutica e la creazione artistica di qualsiasi letterato¹⁵⁹. Di particolare rilievo è il contributo della scuola della poesia Jiangxi, o *Jiangxi shipai* 江西詩派, e soprattutto della figura di Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105)¹⁶⁰, definito da Liu “imitatore per antonomasia”¹⁶¹. Secondo quest’ultimo, il ricorso all’imitazione si presenta come necessità, dettata dall’inesauribilità del motivo ispiratore all’origine della poesia, affiancata alla limitatezza del talento dell’uomo. Per dimostrare la validità della sua tesi, elabora tre metafore che illustrano le modalità di appropriazione e assimilazione: *huan gu* 換骨 (tradotto da Fisk con “changing the bones”), *duo tai* 奪胎 (“appropriating the embryo”¹⁶²), e *dian tie cheng jin* 點鐵成金 (“catalytic transformation”). La prima, che rievoca l’idea di “vento” e “ossa” (*fenggu* 風骨) già proposta da Liu Xie, indica la trasfigurazione da essenza a materia, che avviene quando il poeta estrapola la sostanza di una poesia per trasfonderla in una nuova forma. Tale adattamento di espressioni rende l’intertestualità, in poesia, un principio estetico. Simile, ma che investe il piano del significato, è la seconda: il nocciolo semantico di un’opera mette radici in una nuova poesia, da cui germineranno differenti sfumature. Le due figure si distinguono laddove si pensi la “riscrittura”, presente in entrambi i casi, come rielaborazione verbale oppure

¹⁵⁹ Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 409-410.

¹⁶⁰ Calligrafo ed uno dei maggiori esponenti della poesia dei Song Settentrionali. David Palumbo-Liu, *The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian* (Stanford: Stanford UP, 1993), X; William Niehauser (a cura di), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, 447-448.

¹⁶¹ “Arch-imitator” nel testo. Palumbo-Liu, *The Poetics of Appropriation*, 68.

¹⁶² Oppure, come propone Kao, “snatching the embryo”. Kao, “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”, 2.

come risemantizzazione¹⁶³. Interessante notare come la terza immagine – con *dian tie cheng jin* 點鐵成金, letteralmente “toccare il metallo e trasformarlo in oro” – sembri esprimere un giudizio di valore sui meccanismi di appropriazione e adeguamento del testo.

Due considerazioni, a questo punto, meritano rilievo. In primo luogo, l'intenzione alla base dell'imitazione non è di espropriazione, ma di trascendenza in favore del nuovo. Come spiega Fisk, la chiave rimane, come per Liu Xie, la continuità attraverso il mutamento: testi precedenti possono conferire valore storico, espressivo, semantico alla nuova opera, infonderle una forza vitale che di per sé non otterrebbe.

In secondo luogo, si rintraccia nella critica Song quel fenomeno già esposto da Lu Ji, e sopraccitato, di “naturale” assimilazione dei motivi e degli stili più alti, data dall'intenso e immancabile studio letterario che precede la creazione. L'idea che la creazione poetica non possa prescindere dal riferimento al grande infratesto canonico è smentita dal critico Yan Yu 嚴羽 (ca.1195-ca.1245), il quale sostiene che il talento individuale sia in grado di dar vita ad una “poesia pura”, transcendendo la prassi dello studio e dell'imitazione. All'ereticità di questa posizione si devono la fortuna e la condanna di questo personaggio, poi rientrato in una prospettiva più ortodossa¹⁶⁴.

Secondo Fisk, pertanto, va qui sublimandosi la distinzione fra intertestualità in quanto utilizzo di un apparato retorico autorevole per avvalorare formalmente l'opera, o in quanto convergenza di temi e contenuti¹⁶⁵.

1.2.3 Intertestualità come derivazione

Dopo l'epoca Song, la scena letteraria, in quanto a produzione e critica, è caratterizzata da ulteriori generi letterari, quali la scrittura teatrale e narrativa di finzione¹⁶⁶. Quasi in parallelo all'affermarsi di nuove forme letterarie¹⁶⁷, in particolare in prosa, è la diffusione

¹⁶³ Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 63-65.

¹⁶⁴ Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 410.

¹⁶⁵ Fisk, *Formal themes in medieval Chinese*, 56-57.

¹⁶⁶ Nata dalla trascrizione di storie derivanti dalla tradizione orale, che si afferma come genere indipendente solo nel periodo delle Sei Dinastie (222-589 d.C.), durante il quale comincia a demistificarsi l'idea della letteratura ad uso politico o religioso, per lasciare progressivamente spazio alla concezione di una letteratura come atto privato, come intenzione artistica individuale. Andrew H. Plaks, *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton UP, 2014), 21-22.

¹⁶⁷ Sinteticamente possiamo narrare che la narrativa in *baihua* vede la sua fioritura nel genere del racconto colto *chuanqi* 傳奇 (“memorie di cose singolari”) di epoca Tang, epoca in cui si differenziano nettamente la scrittura in versi e in prosa e si definiscono diversi generi. Nello stesso arco temporale prosperano i *bianwen* 變文 (letteralmente “cambiare testo”), principalmente di carattere religioso, derivanti dai *sūtra*

della lingua vernacolare (*baihua* 白話¹⁶⁸) che andrà a costituire la tendenza dominante rispetto alla lingua della prosa classica codificata (*wenyan* 文言), in particolare in epoca Ming e Qing¹⁶⁹, e ciò che determina il passaggio fondamentale di questa forma di metamorfosi letteraria risiede proprio nel venir meno dell'utilità sociale della letteratura¹⁷⁰. Ebbene, in questo contesto storico-letterario di mutamento e innovazione si configura un nuovo architetto, per dirla con Genette¹⁷¹: si assiste ora ad una fase di complessa tessitura relazioni fra testi anteriori e posteriori, in termini di discorsi e opere,

buddhisti e destinati alla declamazione in pubblico da parte di attori o cantastorie, ma è noto che vi fossero anche testi mutuati da testi storici o leggende cinesi. Questa tradizione di lettura pubblica ha un seguito in epoca Song, ereditata dal genere *huaben* 話本, “testi da recitare”, canovacci o libretti in vernacolo ad uso di narratori, simili per composizione e tematiche alle novelle della tradizione occidentale. Lo *huaben* 話本, grazie allo stile corrispondente al linguaggio quotidiano e ampiamente accessibile, soddisfa le esigenze di un pubblico vasto, non letterato, attestandosi così – anche in epoca Yuan – come godibile letteratura popolare, e secondo i critici come letteratura di transizione fra tradizione orale e scritta. Come scrive Edoarda Masi, “la vera divisione (che dura ancora oggi) non è fra i due aspetti della lingua [classica o volgare], ma fra il ceto che li domina entrambi e la grande massa del popolo che non possiede la scrittura”. Masi, *Cento capolavori della letteratura cinese*, 333. Se già nella seconda metà dell'epoca Tang si intravede l'apertura verso una narrativa di finzione, è la fine dell'epoca Song a sancirne divulgazione e prosperità. Per un discorso esauriente su questi temi si vedano, fra gli altri, Chang e Owen (eds.), *The Cambridge History of Chinese Literature*. Vol. 1, 373 e segg; Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, 146 e segg; 579-674; Neil Schmidt, “Tun-huang Literature”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 964-988; e Ge Liangyan, *Out of the Margins: The Rise of Chinese Vernacular Fiction* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001).

¹⁶⁸ Per una definizione esaustiva si veda Wilt Idema, *Chinese Vernacular Fiction: The Formative Period* (Leiden: Brill, 1974). È forse utile riportare una sintesi critica di Victor Mair: “Any attempt to assess the impact of the script/speech dichotomy on the development of Chinese literature must keep in the forefront the bifurcation between literary (classical) styles, on the one hand, and vernacular (or common) styles, on the other hand. In more familiar terms, the difference between the literary and the vernacular is like that between Classical Greek and Demotic Greek, between Classical Latin and Modern Italian, between Sanskrit and Hindi. The division between these two stylistic registers of writing in China is seldom absolute, but it is usually marked and almost always obvious to the linguist who is sensitive to nuances of grammar, syntax, morphology, phonology, and lexicon. The differences between the literary and vernacular registers of Sinitic are so great that they may be said to constitute two different linguistic systems. Basically, Literary Sinitic (LS) is a book language, whereas written Vernacular Sinitic (VS) is a type of koine (or demotic standard) that has ambiguous ties to the numerous spoken languages of China, especially to those of the north. Normally, the *koiné* was most closely associated with the language of the national capital, wherever that might be at a particular time. The problem is that the division between the vernacular and the literary in China is never a neat one, since the two systems frequently borrow from each other.” Mair, “Language and Script”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 20.

¹⁶⁹ L'epoca Ming 明 dura dal 1368 al 1644, mentre la dominazione Qing 清 dal 1644 al 1911. Per una disamina sui cambiamenti storico politici, che fungono da sostrato a quelli artistico-letterari, si vedano: Twitchett e Frederick Mote (eds.), *The Cambridge History of China. Volume 7: The Ming Dynasty, 1368–1644, Part 1*. (Cambridge: Cambridge UP, 2004); Willard Peterson (a cura di), *The Cambridge History of China. Volume 9. Part One: The Ch'ing Empire to 1800* (Cambridge: Cambridge UP, 2002). Sulla transizione definitiva in letteratura dal *wenyan* al *baihua*, fra il XIX e il XX secolo, si veda Edward Gunn, *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth Century Chinese Prose* (Stanford: Stanford UP, 1991), 36-47; 78-104.

¹⁷⁰ Kao, “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”, 1-2.

¹⁷¹ Indica il legame del singolo testo con un genere letterario, o meglio con un repertorio retorico, stilistico e discorsivo del campo letterario. Genette, *Palinsesti*, 7.

imitate e trasfigurate, che va a costituire l'intreccio intertestuale. Potremmo dire, nelle parole di Karl Kao, che l'intertestualità assume ora la forma di “derivazione”¹⁷² di materiale narrativo che attraversa epoche e generi letterari, assumendo quindi il profilo di una transcodificazione¹⁷³. A titolo di esempio, possiamo citare la prosa narrativa d'epoca Tang e Song nei suoi legami tematici, e anche formali, con scritti preesistenti – nel caso dei *bianwen* 變文 agiografici¹⁷⁴ –, oppure ancora gli adattamenti testuali di opere teatrali o liriche riformulare in prosa d'invenzione. Dal punto di vista della composizione, dunque, sia che si tratti di operazioni di testuale riscrittura, alla stregua di parafrasi dal *wenyan* letterario al *baihua*, sia che si tratti di derivazione o adattamento di modelli narrativi o sequenze, è possibile parlare di derivazione intertestuale come di un fenomeno che presuppone la componente di consapevolezza dello scrittore¹⁷⁵. Pertanto, il testo “fonte” è adoperato come modello di significazione formale e semantica, ma in tutte le sue variazioni è risemantizzato dall'autore, e questo potrebbe in una certa misura rievocare la pratica cinquecentesca europea dell'*imitatio*, che fonda l'idea stessa della creazione letteraria sul ri-utilizzo di un definito repertorio testuale e iconografico¹⁷⁶. Esempio tangibile di tale prospettiva è lo studio di Luca Stirpe sui legami intertestuali di natura tematica, non già retorica¹⁷⁷, fra le celeberrime collezioni di novelle inscritte nella nuova tradizione narrativa in *baihua* d'epoca Ming, le *Sanyan* 三言 di Feng Menglong 馮夢龍¹⁷⁸, con alcuni testi Classici identificabili come fonti. Sebbene l'impronta dell'analisi sia dichiaratamente narratologica, lo sguardo di Stirpe è volto in prima istanza alla costruzione del tessuto narrativo come rimaneggiamento di testi precedenti, “in una prospettiva comparativa e diacronica inserita nella dinamica conservazione-

¹⁷² Come spiega Kao, “[...] we use *derivation* as a cover term to refer to an entire range of textual relations where some *tangible* elements of a precursor (prior) text is taken to form part or the whole of a new (current) text;”. Kao, “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”, 3.

¹⁷³ Un esempio di transcodificazione o studio intersemiotico è offerto dal contributo di Han-Liang Chang, “The Rise of Chinese Literary Theory: Intertextuality and System Mutations in Classical Texts”. *The American Journal of Semiotics* 23 (2007), 1–18.

¹⁷⁴ Si veda Mair, *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China* (Cambridge: Harvard UP, 1989), 1-109.

¹⁷⁵ Kao, “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”, 14.

¹⁷⁶ Lina Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa* (Torino: Einaudi, 1995), 87 e segg.; Andrea Bernardelli, *Intertestualità* (Firenze: La nuova Italia, 2000), 3.

¹⁷⁷ Ivi, 2. A questo scopo, Stirpe non manca di citare lo studio di Karl Kao, che propone una teoria generale della derivazione dedicata alla narrativa, ovvero sulle modalità di trasformazione del materiale testuale antecedente, sulla base della costruzione dell'intertexto.

¹⁷⁸ Per cui si vedano Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, 599 e segg.; Idema e Haft, *Letteratura cinese*, 246-250.

innovazione”¹⁷⁹, con il fine di individuare quegli elementi chiave ricorrenti, che nella cultura cinese – quantomeno nella cultura del volgare del XVII secolo – garantivano successo e diffusione a un testo.

Tornando a un livello prettamente teorico, il processo di disvelamento di questo genere di legami intertestuali poggia, di necessità, sulle competenze individuali del lettore, ma Karl Kao aggiunge anche che proprio questo processo è la *conditio sine qua non* perché il prodotto della riscrittura rappresenti un arricchimento, senza ridursi ad abuso imitativo¹⁸⁰. Nel caso specifico di testi narrativi, la facoltà di individuare nessi assume una specificità culturale, in quanto le vicende narrative sono organizzate e proposte secondo “matrici”, ossia *Weltanschauungen* o schemi ontologici non universali di rappresentazione o comprensione del mondo, immediatamente familiari al pubblico a cui il testo è in prima istanza destinato. Di conseguenza, il contesto storico-culturale del lettore, in aggiunta alle sue competenze, risulta determinante nell’esercizio ermeneutico per stabilire il grado di intelligibilità dell’opera. Si potrebbe ricondurre questa tipologia di intertestualità a quella proposta da Huang Tingjian, per la poesia, con la metafora *duo tai* 奪胎 (“appropriating the embryo”), per il quale il nucleo semantico di un testo antecedente viene riplasmato in una nuova forma. Oppure, si potrebbe anche accostare il concetto di rielaborazione e risignificazione del materiale testuale all’idea di “continuità-mutamento” (*tong bian* 通變) proposta da Liu Xie e già presente nell’epistemologia alla base del *Libro dei mutamenti*, dove *tong* 通 e *bian* 變¹⁸¹ in una certa misura legittimano la ciclicità della storia letteraria, nella quale le opere classiche fungono da modello esemplare di perfezione per i letterati. Ma pur ammettendo l’esistenza di una rielaborazione oltre la ripetizione, e pensando la creazione letteraria anche come momento di proposta di forme nuove, avvolte da temi ricorrenti – come nel caso specifico dell’invenzione di una nuova narrativa in volgare che riscrive testi classici – ecco che il principio “continuità-mutamento” di nuovo si afferma e sostanzia l’intertestualità come legge naturale dell’universo letterario. Circoscrivendo questo fenomeno ad uno specifico *corpus* di opere “derivate”, formulate sulla base di tradizioni scritte e orali, risulta

¹⁷⁹ Luca Stirpe, *Echi d’amore. Quattro novelle Sanyan e le fonti in cinese classico* (Roma: Aracne, 2012), 12.

¹⁸⁰ Kao, “Aspects of Derivation in Chinese Narrative”, 1.

¹⁸¹ Per una definizione dei concetti si veda nel già citato volume di Hellmut e Richard Wilhelm, “The Concept of Change”, in *Understanding the I Ching*, 20-32. Interessante il rilievo iniziale del parallelismo con il concetto del *panta rei* di Eraclito, a noi più familiare. *Ivi*, 20.

interessante proporre un paragone con la categoria genettiana di “ipertestualità”, tangente ogni relazione fra un testo anteriore, un “ipotesto”, ad un testo posteriore derivato dal primo, un “ipertesto”. Si possono leggere molteplici affinità con il modello sopra proposto: in entrambi i casi, ad esempio, l’ipotesto è il modello formale dell’ipertesto; inoltre, l’essenza dell’ipertestualità, come pure della “derivazione” proposta da Kao, è la relazione intenzionale e consapevole con opere letterarie antecedenti della tradizione, e il suo significato dipende dalla competenza del lettore nell’individuazione dell’ipotesto in un *corpus* ipertestuale dell’universo letterario colto.

1.3 Considerazioni conclusive

Critici e teorici della letteratura cinese convengano sul fatto che il pensiero letterario sia spesso espresso per mezzo di termini e concetti “opachi”, e che spesso si riscontri un’assenza di definizioni e di categorie stabili¹⁸²; malgrado ciò, è possibile rilevare la presenza di alcune costanti della teoria, e della pratica, dell’intertestualità. Procedendo in ordine sull’asse, di stampo ermeneutico, “autore-testo-lettore”, si troveranno tre interessanti rilievi. In primo luogo, come si evince dall’*excursus* storico-letterario sopra proposto, l’intenzione alla base dell’imitazione, in tutte le sue sfaccettature, molto spesso è la volontà nobilitare il nuovo testo, per far sì che esso partecipi almeno in parte del grande valore estetico, riferendosi a un *corpus* unanimemente riconosciuto come vetta della letterarietà. Questo è ancor più vero per l’arte poetica, in cui esiste la volontà di mimesi non già come “riproduzione delle cose o delle azioni, come sembrano o come dovrebbero essere”¹⁸³, in senso aristotelico, ma come imitazione del genio creativo e dell’abilità retorica. Questo anelito alla compiutezza, intesa come sintesi fra “correttezza” e “perfezione”, è una costante nel mondo letterario occidentale, sino al tardo medioevo latino¹⁸⁴; con maggior determinazione si può affermare che nel panorama letterario cinese sia un fattore dominante sino ad epoche più recenti. In secondo luogo, la creazione si pone spesso come rivisitazione di testi anteriori, in una logica, ricordiamolo, di continuità e mutamento. Tanto nella semplice citazione, quanto nella riconfigurazione di forma e contenuto, il ricorso all’infratesto assolve in prima istanza una funzione dialogica con il

¹⁸² Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*; Gu Ming Dong, *Chinese Theories of Reading and Writing* (New York: State University of New York Press, 2005), 46.

¹⁸³ Ernst Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (Firenze: La Nuova Italia, 1992), 440.

¹⁸⁴ *Ivi*, 442.

testo o i testi di riferimento. Il tessuto intertestuale, sia esso il frutto di una serie di procedimenti messi in atto in piena consapevolezza o con un'inconscia meccanicità, esiste necessariamente una relazione con gli infratesti, il cui esito rimane un'affermazione o una negazione della tradizione. E la lettura intertestuale mette in luce ancor meglio questa relazione, come asserisce anche Kao:

[...] a text is always a response to the tradition that is the condition of the new text, a response that may be either positive or negative, either an affirmation of or a revolt against the tradition. Inasmuch the tradition is continuous and persistent character, its literature will be marked by a recurrence of certain subjects and themes. Literary tradition is marked by an intertextuality in which a text is inevitably bound up with all other texts.¹⁸⁵

La lettura intertestuale non vuole solo ritrovare connessioni, ma ambisce a comprendere il funzionamento delle connessioni attuate durante la creazione, oppure durante la successiva fase ermeneutica. Questa spinta alla decodificazione di nuovi significati accomuna sia la nozione kristeviana di intertestualità, sia l'insieme di prospettive che compongono l'idea di intertestualità nella teoria letteraria cinese.

In ultima analisi, già da Lu Ji e Liu Xie, scrittura e lettura sono concepite come un unico processo di comunicazione fondato su codici linguistici¹⁸⁶. Ciò implica che il significato di un testo non è esauribile nella scrittura: il lettore interviene e prosegue nel percorso di semantizzazione e risemantizzazione. L'idea di un'interpretazione aperta, plurale e incostante dell'opera risale al IV secolo a.C.: nasce con il *Libro dei mutamenti*, ed è stata più volte riproposta nella teoria estetica; come suggerisce Gu Ming Dong, si tratta di un concetto relativamente vicino a quello formulato da Eco¹⁸⁷ di "opera aperta", ovvero dell'idea dell'opera come sistema aperto, che si presta a numerose, potenzialmente infinite letture¹⁸⁸. Pensare un testo, o un'opera¹⁸⁹, come un intreccio di codici noti all'autore e al lettore, depositati nell'ideologia, nel patrimonio culturale, e infine nella scrittura riporta in un certo qual modo all'originale nozione kristeviana di intertestualità. Prese le dovute distanze dal pensiero strutturalista e decostruzionista occidentale, si può rilevare che anche nella tradizione letteraria cinese si tratta del ruolo assunto dal lettore

¹⁸⁵ Kao, "Aspects of Derivation in Chinese Narrative", 1.

¹⁸⁶ La tradizione ermeneutica cinese, iniziata nel IV secolo a.C. come necessità esegetica dei testi.

¹⁸⁷ Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano: Bompiani, 1962).

¹⁸⁸ Gu Ming Dong, *Chinese Theories of Reading and Writing*, 2.

¹⁸⁹ Non si adotta qui la categorizzazione barthesiana.

nell'individuazione di implicazioni e sensi ulteriori al tessuto verbale, quelli che Liu Xie chiama *wen wai chongzhi* 文外之重旨¹⁹⁰. Ciononostante, il lettore non sembra rappresentare il destinatario ultimo dell'intertestualità.

Infine, vale la pena anticipare che l'analisi che ci proponiamo di presentare in questa sede tiene conto del panorama delle teorie intertestuali sino ad ora delineato, per esplorare autonomamente il più vasto e articolato territorio dei meccanismi e dei dispositivi letterari che possiamo identificare come “fenomeni” intertestuali. Pertanto, la chiave interpretativa per comprendere, operativamente, quali siano i concreti modi in cui si manifestano questi fenomeni eterogenei sarà elaborata sulle peculiarità dei testi che adottiamo come fonte e si muoverà sulla doppia dimensione del piano contenutistico e linguistico.

¹⁹⁰ Nel capitolo 40 del *WXDL*, *Yin xiu* 隱秀, “Il recondito e l'eccellente”: “隱也者，文外之重旨者也”，“Recondito vuol dire denso di pensiero che supera i limiti dell'enunciazione”. Liu Xie, *WXDL*, 266.

PARTE SECONDA

L'autore e i testi

2 L'autore e i testi

In questo capitolo ci occuperemo di fornire dapprima un profilo bio-bibliografico dell'autore Gao Xingjian 高行健 e in seguito di descrivere il *corpus* selezionato per il nostro lavoro di analisi.

2.1 Introduzione bio-bibliografica alla figura di Gao Xingjian 高行健

2.1.1 Gli anni della formazione

Gao Xingjian 高行健 nasce nel 1940 a Ganzhou, una cittadina nella provincia cinese sud-orientale del Jiangxi. Figlio di un impiegato di banca e di un'attrice di teatro¹, cresce in un ambiente piccolo-borghese e mentalmente aperto. Infatti, in un colloquio del 2013² condotto da chi scrive, a Parigi, Gao Xingjian racconta di sé:

西方文學從我小時候，我就受西方文學的影響。因為我家庭，是一個特殊的家庭。[...] 我們家庭很開放。所以在我們家裡頭，我從小時候起，就是中國傳統文化也好，西方文化也好，都接受，並不覺得有什麼衝突。

Già dall'infanzia ho accolto tanto la cultura cinese quanto la cultura occidentale, perché la mia era una famiglia fuori dal comune, [...] dalla mentalità aperta. Dunque nella mia famiglia, quand'ero piccolo, ho ricevuto (un'influenza dal) la cultura tradizionale cinese e la cultura occidentale, e non ritenevo affatto ci fosse una qualche conflittualità fra le due³.

Sin da bambino viene educato all'amore per l'arte da una madre che recita, insegna, e traduce opere occidentali in cinese, e da un padre legge i testi della tradizione classica cinese. In questo microcosmo ideale, di educazione liberale sensibile alla cultura tradizionale o moderna, cinese o occidentale, cresce Gao Xingjian. A otto anni inizia a

¹ Terry Siu-Han Yip, "A Chronology of Gao Xingjian", in *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Tam Kwok-Kan (Hong Kong, The Hong Kong UP, 2001), 311.

² La trascrizione completa dell'intervista è riportata in Appendice.

³ La traduzione è a cura di chi scrive.

dipingere e, incoraggiato dalla madre, a scrivere un diario. Ha dieci anni quando per la prima volta scrive un racconto⁴.

Tra i regali dell'infanzia c'era una stilografica Parker d'oro, che gli aveva dato un collega di banca del padre. E siccome da quando aveva per gioco afferrato la penna dello zio Fang non aveva più voluto lasciarla, i grandi avevano visto in questo come un segno del destino, e avevano detto che con molte probabilità quel bimbo avrebbe fatto lo scrittore⁵.

Gao Xingjian esplora avidamente il mondo intero attraverso la lettura di opere tradotte in lingua cinese, dalla collezione completa delle *Fiabe dei Fratelli Grimm*, ricevuta in regalo per il nono compleanno, alla *Divina Commedia*. Frequenta un liceo americano di Nanchino, dove incontra un professore che lo introduce all'arte moderna occidentale: è allora che scopre Matisse e Picasso, ma anche i pittori realisti sovietici e i pittori americani del primo dopoguerra, e si dedica alle prime sperimentazioni⁶. Al momento di scegliere una direzione per i propri studi superiori – nonostante la marcata inclinazione per la pittura e l'ipotesi di entrare all'accademia delle belle arti di Nanchino – Gao Xingjian predilige la prestigiosa Università di Lingue straniere di Pechino⁷; nel 1957 diventa studente di lingua e letteratura francese, ispirato dall'illuminante lettura della vita artistica parigina del giornalista sovietico Ilya Ehrenburg⁸,

Durante gli anni dell'università continua a dipingere, a dedicarsi alla narrativa ma anche alla scrittura teatrale⁹. Una delle maggiori attività, pertanto, rimane la lettura: in qualità di rappresentante degli studenti ottiene una tessera per accedere alla biblioteca accademica e fruire del servizio di prestito: grazie a tale possibilità, si impadronisce avidamente della letteratura nazionale e internazionale, della critica artistica, letteraria, cinematografica, e, peraltro, da un primo confronto con le tecniche sul montaggio del

⁴ Yip, "A Chronology of Gao Xingjian", 311.

⁵ Così si legge nella traduzione italiana del secondo romanzo di Gao Xingjian – *Yige ren de shengjing* – 一個人的聖經 (Taipei: Linking books, 1999) – *Il libro di un uomo solo* (Milano: Rizzoli, 2003), 7, curata da Alessandra Lavagnino, definite il "grande romanzo autobiografico". Lavagnino, "Gao Xingjian – A Chinese Cosmopolitan Writer", in *Light a Candle. Encounters and Friendship with China. Festschrift in Honour of Angelo Lazzarotto P.I.M.E.*, a cura di Roman Malek e Gianni Criviller (Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2010), 559.

⁶ Michel Draguet, *Le Goût de l'encre* (Parigi e Bruxelles: Hazan e Musées d'Ixelles, 2015), 12.

⁷ Ora *Beijing Waiguoyu daxue* 北京外國語大學 /Beijing Foreign Studies University (<https://www.bfsu.edu.cn/>).

⁸ Claire Conceison, "The French Gao Xingjian, Bilingualism, and *Ballade Nocturne*", *Hong Kong Drama Review* 8 (2009): 303.

⁹ Yip, "A Chronology of Gao Xingjian", 312.

regista sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, l'autore comincia a maturare il sogno dell'estensione della propria sfera creativa al cinema.

2.1.2 Gli anni '60 e '70

Subito dopo la laurea, nel 1962, è inserito nell'establishment istituzionale come traduttore dal francese: si occupa di diverse riviste quali *Pékin Revue*, *La Chine* e *La Chine en construction*¹⁰, e traduce estratti di opere di Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet¹¹. Ancor più rilevante, tuttavia, è l'incarico svolto sino al 1980 presso il *Waiwenju* 外文局, l'Ufficio responsabile della comunicazione nelle relazioni internazionali¹², ossia il centro nevralgico per l'attività di traduzione e di propaganda, strettamente legato al Dipartimento Centrale Propaganda del Comitato Centrale del Pcc¹³. L'accesso esclusivo a fonti primarie in francese di cui gode l'autore è di necessità una condanna a servire la potente macchina statale¹⁴, sebbene il confronto privilegiato con un mondo precluso alla coscienza comune e alla diffusione popolare offra occasione di ulteriore conoscenza di un capitale culturale da cui attingere per la sperimentazione artistica¹⁵.

Durante la Rivoluzione culturale¹⁶, iniziata nel 1966, Gao Xingjian decide di autocensurarsi, bruciando i propri manoscritti, nella speranza di sfuggire alle persecuzioni.

¹⁰ Yip, "A Chronology of Gao Xingjian", 312; Lavagnino, "Gao Xingjian", 551.

¹¹ Come testimoniato dal volume *Huang dan pai xi ju xuan* 荒誕派戲劇選 [Selezioni di teatro dell'assurdo], a cura di Shi Xianrong 施咸榮 e Jin Zhiping 金志平 (Pechino: Waiguo wenxue, 1983).

¹² Oggi anche noto come Foreign Language Press. Kwok-Kan Tam, "Introduction. Gao Xingjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition", in *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2002), 1.

¹³ Alessandra Lavagnino, "Gao Xingjian", 551. Il Dipartimento della propaganda del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, *Zhongguo Gongchandang Zhongyang Weiyuanhui Xuanchuanbu* 中國共產黨中央委員會宣傳部, o più semplicemente *Xuanchuanbu* 宣傳部, Dipartimento Centrale di Propaganda, l'organo del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese che decide della diffusione delle informazioni e sovrintende al processo di creazione della pubblica opinione e del consenso, è stato determinante per la macchina comunicativa durante il periodo maoista sino al termine degli anni '70. Si veda, fra gli altri, Roderick MacFarquhar (a cura di), *The Politics of China. The Eras of Mao and Deng* (Cambridge: Cambridge UP, 2004), 166 e segg. Si veda anche il saggio di David Shambaugh, "China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy". *The China Journal* 57 (2007): 25-58.

¹⁴ Sul rapporto fra maoismo e intellettuali si vedano le già citate fonti, in particolare i contributi di Merle Goldman, di cui citiamo anche *China's Intellectuals: Advise and Dissent* (Cambridge e Londra: Harvard UP, 1981), 89-155.

¹⁵ Kwok-Kan Tam, "Introduction", 1.

¹⁶ Non potendo qui affrontare in maniera esaustiva il discorso su un fenomeno tanto complesso e a cui è dedicata una corposa letteratura, per una prospettiva storico-politica si vedano Fairbank e Goldman (a cura di), *China. A New History* (Cambridge e Londra: The Belknap Press of Harvard UP, 2006), 383-405; in Denis Twitchett e John K. Fairbank (a cura di), *The Cambridge History of China. Volume 15. The People's*

Ciononostante, è dapprima inserito in uno degli istituti di correzione noti come “scuole dei quadri del 7 maggio”¹⁷ e in seguito, come migliaia di giovani intellettuali¹⁸, nel 1970 è inviato nelle campagne del Jiangxi e di Anhui per essere “rieducato” dai contadini attraverso il lavoro manuale. Né il degrado spirituale della Rivoluzione culturale né il lavoro forzato, durato cinque anni, riescono a svilire la tensione creativa di Gao Xingjian: la fotografia e la scrittura, che sembrano allora più che mai costituire un’affermazione di vita, sono le forme artistiche a cui il suo tempo libero è segretamente consacrato. Della produzione di quegli anni, nascosta con perizia nelle cavità di canne di bambù¹⁹, non resta traccia, poiché, temendo un inasprimento della già gravosa condizione, Gao Xingjian provvede a eliminare più di quaranta chili di manoscritti²⁰.

Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982 (New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge UP, 1991), “Part I. The Cultural Revolution: China in Turmoil, 1966—1969”, 107-304; “Part II. The Cultural Revolution: the Struggle for the Succession, 1969-1982”, 305-474; “Part III. The Cultural Revolution and its Aftermath”, 475-618; e Maurice Meisner, “The Cultural Revolution and its Aftermath”, in *Mao’s China and after. A History of People’s Republic* (New York: Free Press, 1999), 291-410 e, per una spiegazione sintetica, He Henry Yuhuai (a cura di), “Wen’ge 文革 (Cultural Revolution)”, in *Dictionary of the Political Thought of the People’s Republic of China*, a cura di He Yuhuai (Londra e New York: Routledge, 2015), 473-475. Per i risvolti della Rivoluzione culturale sull’universo artistico-letterario cinese si vedano: Maurice Meisner, “Utopian Goals and Ascetic Values in Maoist Ideology”, in *Marxism, Maoism and Utopianism. Eight Essays*, a cura di Maurice Meisner (Madison: The University of Wisconsin Press, 1982), 118-131; Liu Kang, *Aesthetics and marxism* (Durham-Londra: Duke UP, 2000) 72-148; Chen Xiaoming, “Socialist Literature Driven by Radical Modernity, 1950–1980”, in *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjin (Malden-Oxford: Wiley Blackwell, 2016), 81-87.

¹⁷ *Wuqi gan xiao* 五七幹校, istituti in cui si riteneva che i quadri, tenuti lontani per diversi mesi dalle famiglie, potessero essere rieducati attraverso il lavoro fisico e lo studio della politica. Denis Twitchett e John K. Fairbank (a cura di), *The Cambridge History of China. Volume 15*, 189, 213. Le “scuole dei quadri del 7 maggio” erano istituti spesso isolati in aree rurali e convertiti in veri e propri campi di lavoro. Roderick MacFarquhar e Michael Schoenhals (a cura di), *Mao’s Last Revolution* (Cambridge e Londra: The Belknap Press of Harvard UP, 2006), 160.

¹⁸ Già nel 1964 più di 320.000 giovani istruiti erano stati mandati, dopo il diploma, nelle campagne per essere rieducati attraverso il lavoro manuale, per una direttiva del Comitato Centrale del Pcc (*Guanyu chengzhen qingnian cangjia nongcun shehuizhuyi de jue ding* 關於城鎮青年參加農村社會主義建設的決定, “Sulla decisione della partecipazione dei giovani delle città alla costruzione del socialismo nelle aree rurali”; <http://www.people.com.cn/GB/shizheng/252/7955/7958/20020422/714350.html>). Nel 1968, con una disposizione di Mao Zedong (che compare il 22 dicembre 1968 sul *Quotidiano del Popolo*) il movimento *shangshan xi下乡* 上山下乡 (“su per i monti, giù per le campagne”), che vede protagonisti i “giovani istruiti” (*Zhishi qingnian* 知識青年, semplificato in *zhiqing* 知青), acquisisce una portata epocale. Si calcola che fra il 1979 e il 1979 più di 16 milioni di “giovani istruiti” abbiano fatto esperienza di lavoro forzato nelle aree rurali, o “rieducazione attraverso il lavoro” (*laodong gaizao* 勞動改造). Schoenhals, *Mao’s Last Revolution*, 249-251. Si vedano, fra gli altri, i capitoli di Merle Goldman (a cura di), “The Party and the intellectuals”; Merle Goldman (a cura di), “The Party and the intellectuals. Phase two”, in *The Cambridge History of China. Volume 14 The People’s Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, a cura di Twitchett e Fairbank (Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1995), 218-258 e 432-477.

¹⁹ Lavagnino, “Gao Xingjian”, 552.

²⁰ Sy-Ren Quah, *Gao Xingjian and transcultural Chinese theater* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2004), 7.

Se i libri diventavano un frutto proibito era proprio di quella società che bisognava aver paura, [...] nella cosiddetta rivoluzione culturale che si diceva finita molte persone avevano perso la vita proprio per questo. [...] aveva anche visto uomini picchiati a morte, il sangue nero che colava dal naso coperto di mosche, e nessuno osava raccogliarli perché erano dei controrivoluzionari²¹. [...]

Per molte notti fino all'alba, era stato davanti alla stufa, gli occhi arrossati dalle fiamme, mentre di giorno doveva mantenersi bene all'erta per fronteggiare i pericoli che potevano presentarsi quotidianamente. Quando ebbe finito di bruciare anche l'ultima pila di quaderni, rimescolò le ceneri, per non lasciarne le tracce²².

Nel 1975, da "riabilitato", ritorna nella capitale e riassume la posizione presso il Waiwenju, sino al 1977, quando è assegnato alla sezione Affari Esteri dell'Associazione degli scrittori²³, come traduttore e interprete. Quegli anni segnano una svolta epocale per la Cina, giacché nel 1976, con la morte di Mao Zedong 毛澤東, si apre un nuovo scenario di cambiamenti politici²⁴, i quali si ripercuotono anche nell'universo letterario²⁵.

Artisti e scrittori di quella che veniva definita la "Nuova Era" (*xin shiqi* 新時期²⁶) cercano di riscattarsi dalla rigida conformità intellettuale e dalla privazione spirituale generata dal maoismo, e con "l'apertura" concessa al termine della Rivoluzione culturale,

²¹ Gao Xingjian, *Il libro di un uomo solo*, 25.

²² Ivi, 82.

²³ La *Zhongguo zuojia xiehui* 中國作家協會, fondata nel 1949 con lo scopo di censire artisti e scrittori e fornire loro delle direttive sulla produzione, che deve di necessità rimanere ideologicamente affine al Partito Comunista. Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature* (Boston e Londra, Brill: 2007), 5 e <http://www.chinawriter.com.cn/zxjg/>.

²⁴ Si vedano, a titolo di esempio: Fairbank e Goldman, "The Post-Mao Reform Era", in *China. A New History*, 406-470; MacFarquhar, "The succession to Mao and the end of Maoism", in *The Cambridge History of China. Volume 15*, 305-401; Meisner, *Mao's China and After*, 413-482; MacFarquhar, "The Impact of the Cultural Revolution on Reform Era Political Culture", in *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, a cura di Cao Tianyu, Zhong Xueping, Liao Kebin (Leiden-Boston: Brill, 2010), 343-353; David Goodman, *Deng Xiaoping and the Chinese Revolution. A political biography* (Londra e New York: Routledge, 2002), 77-114.

²⁵ Si vedano, fra gli altri: Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature* (Leiden e Boston: Brill), 257-293; Liu Kang, "Subjectivity and Aesthetic Marxism: Toward a Cultural Topology of Post-Revolutionary Society", in *Aesthetics and Marxism*, 149-191; e per un excursus fra gli autori si veda Bonnie McDougall e Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century* (New York: Columbia UP, 1997), 368-440.

²⁶ Interessanti, a tal proposito, oltre alle fonti già citate alla nota precedente, i contributi di Li Qingxi, "Searching for Roots. Anticultural Return in Mainland Chinese Literature of the 1980s", in Pang-Yuan Chi e David Wang Der-Wei (a cura di), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey* (Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 2000), 110-123, e, dallo stesso volume, Wu Liang, "Remembering the Cultural Revolution. Chinese Avant-garde Literature of the 1980s", 137-145; e Li Tuo, "Resistance to Modernity. Reflections on Mainland Chinese Literary Criticism in the 1980s", 137-145.

dalle riforme di liberalizzazione patrocinate da Deng Xiaoping, si manifesta un vorace appetito di libertà individuale²⁷. Sul finire degli anni '70 emerge una nuova generazione di scrittori in cerca di una rottura con il realismo, di una restaurazione della soggettività e di una letteratura – mediante svariate declinazioni²⁸ – in grado di dar voce alla coscienza individuale, già lacerata. La violenza cruda e inumana della Rivoluzione culturale ha marchiato in maniera profonda e indelebile la coscienza di tutti gli intellettuali e gli scrittori che escono dall'incubo rivoluzionario, e l'espressione estetica si trasforma ora in una forma di resistenza personale, uno strumento per fuggire dall'alienazione generata dai traumi di quel decennio, di ricostruzione di un'identità frantumata. Anche Gao Xingjian è partecipe di questa generazione e avvia una personale transizione verso una nuova forma di scrittura dell'uomo per l'uomo, come testimonia anche la sua creazione di quegli anni, che si affaccia allora sul panorama nazionale. La creazione letteraria si fa più esigente e ricercata²⁹, votata a una ricerca linguistica ed estetica; è il 1978 quando l'artista avvia la sperimentazione narrativa sull'arte del romanzo³⁰, che trae vantaggio dall'esperienza di lettura e traduzione di autori francesi quali Artaud e Ionesco, e francofoni, come Michaux e Beckett, pionieri di nuove forme narrative, teatrali e pittoriche.

Il confronto con la realtà europea continua nel 1979, quando Gao Xingjian gode dell'opportunità di visitare la Francia e l'Italia, in qualità di interprete per delegazioni di scrittori cinesi, fra cui spicca il nome di Ba Jin 巴金³¹ (1904-2005). Tali viaggi si rivelano illuminanti per due ordini di ragioni: in primo luogo, il confronto, dal vivo e non più su

²⁷ Mabel Lee, "Walking out of Other People's Prisons: Liu Zaifu and Gao Xingjian on Chinese Literature in the 1990s", *Asian and African Studies* 5 (1996): 98.

²⁸ Come già evidenziato.

²⁹ Draguet, *Le Goût de l'encre*, 16.

³⁰ Yip, "A chronology of Gao Xingjian", 312.

³¹ Pseudonimo di Li Feigan 李芾甘, Ba Jin (1904-2005), autore di narrativa e di saggistica, ma anche traduttore ed editore, è uno degli scrittori più acclamati e prolifici della letteratura cinese moderna. Dapprima esponente del Movimento della Nuova Cultura, Ba Jin elabora il proprio nome d'arte dalla traslitterazione cinese di Mikhail Bakunin e di Peter Kropotkin, anarchici russi del XIX secolo. Alla fine degli anni '20, ha inizio la sua carriera letteraria durata più di sessant'anni, in cui riveste anche ruoli di prestigio, quale quello di presidente dell'Associazione degli scrittori cinesi, e in cui è insignito di premi letterari, quali il Premio Dante, nel 1982 e la Croix de la Légion d'Honneur, nel 1983. Anche lui, come molti letterati e artisti, negli anni della Rivoluzione culturale, soffre abusi fisici e psicologici che segnano l'ulteriore produzione estetica. Il suo lavoro più noto di quel periodo è *Suixiang lu* 隨想錄 (Pensieri sparsi), raccolta in quattro volumi di saggi e brevi annotazioni che denunciano il pentimento per la falsità delle parole scritte durante la Rivoluzione culturale, in cambio di protezione politica. Li Hua-Ying, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature* (Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2010). 6-7; McDougall, *The Literature of China in the Twentieth Century*, 215-217; Tang Tao 唐弢 (a cura di), *History of Modern Chinese Literature* (Pechino: Foreign Languages Press, 1998), 276-335.

carta stampata, con i maestosi quadri dei grandi artisti occidentali³² determina la decisione dell'artista di dedicarsi alla pittura a inchiostro di china, abbandonando la pittura ad olio; in secondo luogo, l'impatto con l'apertura intellettuale europea, anche in termini di nuove correnti artistiche, si traduce in una propensione allo sperimentalismo e, soprattutto, in un'istanza di libertà spirituale.

2.1.3 Gli anni '80: sperimentazioni letterarie, riflessi nazionali e internazionali

Nel 1980, quando Gao Xingjian inizia a lavorare per il Teatro del Popolo di Pechino (*Beijing Renmin yishu juyuan* 北京人民藝術³³), si consolida anche il legame con la scrittura teatrale, corroborato l'anno successivo, quando, grazie al trasferimento alla divisione sceneggiature, diventa sceneggiatore a tempo pieno³⁴.

Nei primi anni '80, in un clima post-rivoluzionario di relativa calma ed apertura³⁵, fioriscono le pubblicazioni di novelle³⁶, racconti e saggi critici, da cui traspare in maniera chiara ed inequivocabile la volontà dell'autore di abbandonare gli stilemi consacrati della letteratura maoista, di emanciparsi dal ruolo di scrittore per la società comunista, e di proporre delle innovazioni nei modi di fare letteratura in Cina. Ne costituisce valida testimonianza la prima raccolta di saggi metaletterari *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現

³² Stando a Draguet, nel 1978 Gao Xingjian visita la Fondation Marguerite et Aimé Maeght a Saint-Paul de Vence, in Francia e scopre alcuni disegni di Picasso e Michaux. È allora che si convince delle potenzialità dell'inchiostro di china e si impone "la voie de l'encre" come metodo di pittura. Drauget, *Le Goût de l'encre*, 23.

³³ Fondato nel 1952, poco dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, vive diverse fasi di sviluppo e arresto. Negli anni '80 diventa un teatro sperimentale e d'avanguardia, come testimonia la messa in scena, con la collaborazione di Lin Zhao-hua, di alcune *pièce* di Gao Xingjian. Edward L. Davis (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* (Londra e New York: Routledge, 2005), 52-53.

³⁴ Yip, "A Chronology of Gao Xingjian", 314.

³⁵ Come confermano le fonti citate alle note n. 25, 26 e 27. Per il profilo artistico letterario si vedano anche Joshua Mostow (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 520-540 e Vera Schwarcz, "Behind a Partially-Open Door: Chinese Intellectuals and the Post-Mao Reform Process", *Pacific Affairs* 59 (1986): 577-604. È utile fare anche menzione del fenomeno della "febbre culturale" (*wenhua re* 文化熱), che pone l'inquietudine sociale e letteraria cinese come problema intellettuale e ridiscute il concetto di modernità. Si vedano Jing Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China* (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1996), 37-117; Kinkley (a cura di), *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978-1981* (Cambridge e Londra: Harvard UP, 1985); Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction and the New Chinese Cinema* (Durham e Londra: Duke UP, 1997), 33-200.

³⁶ La prima novella pubblicata è "Hanye de xingcheng" 寒夜的星辰 [Stelle di una notte gelida], che compare sulla rivista letteraria cantonese *Huacheng* 花城, una delle maggiori riviste emergenti dopo la liberalizzazione letteraria. Mabel Lee, "Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration", in *Soul of Chaos*, 239.

代小說技巧初談 [Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno], edita nel 1981 a Canton³⁷, città strategicamente lontana dalle limitazioni burocratiche di Pechino e popolata da una comunità intellettuale molto sensibile nei confronti della scrittura letteraria di Gao Xingjian³⁸. La raccolta pone in questione la consolidata dottrina del realismo socialista³⁹, sostenendo invece l'idea dell'arte come tecnica⁴⁰ e proponendo il modernismo europeo. Il trattato, che acquisisce immediata notorietà anche al di fuori dei circoli letterari, appare come una vera conflagrazione nella Cina letteraria di quegli anni – ancora costretta a conformarsi alla rigida linea canonizzata dai Discorsi alla Conferenza di Yan'an su arte e letteratura⁴¹, pronunciati da Mao Zedong nel 1942 – e innescando accessi dibattiti su svariati temi, dall'essenza della letteratura alle precondizioni del modernismo in Cina⁴². Il senso di sorpresa generato dall'orientamento dichiaratamente anti-realista della raccolta si traduce, da un lato, in un esteso dialogo sulla ricerca di una coscienza cinese moderna⁴³, e, dall'altro lato, sollecita severe contestazioni,

³⁷ Dalla casa editrice Huacheng.

³⁸ Mabel Lee, "Pronouns as Protagonists", 239.

³⁹ *Shehui xianshizhuyi* 社會現實主義, stile letterario secondo cui alla veridicità e alla concretezza storica della rappresentazione artistica si devono accompagnare la trasformazione ideale e l'educazione dei lavoratori, nello spirito del socialismo. Il canone estetico del realismo socialista è adottato in Cina per tutto il periodo maoista, seppure con sfumature e declinazioni differenti. Si vedano Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: University of California Press, 1990), 1 e segg; Tang Tao (a cura di), *History of Modern Chinese Literature*, 1-81. Rispetto al rapporto del canone realista con la realtà, e per una comparazione con il romanticismo europeo, si veda Wang Ban, "Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism", in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 471. Per uno sguardo approfondito sugli esiti estetici si veda, oltre al sopra citato Marston Anderson, Peter Button (a cura di), *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, in particolare il primo capitolo per una presentazione d'insieme ("The Trials of Chinese Literary Realism", 41-84) e i successivi per un percorso attraverso i testi con un approccio comparatista. Per una disamina sulle specifiche convenzioni formali adottate dal 1918 sino agli anni '80 si veda Edward Gunn, *Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose* (Stanford: Stanford UP, 1991).

⁴⁰ Pang-Yuan Chi e David Der-Wei Wang, *Chinese Literature*, xxvii.

⁴¹ Con i *Discorsi di Yan'an* ("Zai Yan'an wenyi zuotanhui de jianghua" 在延安文藝座談會的講話, <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> e in italiano "Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e sull'arte", in Mao Tse-Tung, *Opere*. Milano: Edizioni Rapporti sociali, 2006, 167-192), Mao Zedong sancisce il ruolo ideologico dell'arte e della letteratura. Sui discorsi si vedano, fra gli altri, Leo Ou-Fan Lee, "Literary trends: the road to revolution 1927—1949", in *The Cambridge History of China. Volume 13 Republican China 1912—1949, Part 2*, a cura di Fairbank e Albert Feuerwerker (Cambridge: Cambridge UP, 2002), 421-491; Liu Kang, *Aesthetics and marxism* 72-148; Denton, "Literature and Politics: Mao Zedong's 'Talks at the Yan'an Forum on Art and Literature'", in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 463-469; McDougall, *The Literature of China in the Twentieth Century*, 189-207. Sul rapporto conflittuale degli intellettuali con le prescrizioni dei Discorsi, si veda Merle Goldman, "Literary Opposition during the Yenan Period", in *Literary Dissident in Communist China* (Cambridge: Harvard UP, 1967), 18-50.

⁴² Pang-Yuan Chi e David Der-Wei Wang, *Chinese Literature*, xxvii.

⁴³ *Ivi*, 113.

rincalzate dalla comparsa dei primi drammi teatrali⁴⁴. *Juedui xinhao* 絕對信號⁴⁵ [Segnale d'allarme] nel 1982 e *Chezhan* 車站⁴⁶ [Fermata d'autobus] nel 1983, diretti da Lin Zhaohua 林兆華⁴⁷, vanno in scena al Teatro del Popolo di Pechino, conquistando il favore del pubblico e, insieme, scatenando una violenta reazione di condanna ideologica⁴⁸. Entrambe le *pièces*, infatti, sono in breve bandite dalla scena e Gao Xingjian è vittima di impietose critiche da parte dell'élite culturale più conservatrice⁴⁹, durante la "Campagna contro l'inquinamento spirituale"⁵⁰ del 1983. Lo stesso anno apprende le intenzioni del governo di Pechino di imporgli un'ulteriore "rieducazione" nella provincia di Qinghai. Oltre a ciò, dopo aver ricevuto una diagnosi di cancro ai polmoni, poi rivelatasi errata, l'artista si allontana dalla capitale e sceglie di intraprendere un viaggio: per cinque mesi, da luglio a novembre, si immerge nella natura incontaminata, ancestrale e autentica del Cina del sud, seguendo il corso del Fiume Azzurro. Durante i 15.000 chilometri di percorso, fra i monti del Sichuan, i fiumi e le valli di Guizhou e le foreste dello Yunnan, Gao Xingjian riscopre la genuinità e l'innocenza di un Paese corrotto da una politica totalitaria, un variegato ventaglio etnolinguistico dalla polifonia di dialetti e dalla

⁴⁴ Non solo dalle autorità ma dalle frange più ortodosse dei circoli letterari. Come ricorda Chen Xiaoming 陳曉明 ("Cong Xiandaihuiyi dao meiyoushuiyi" 從現代主義到沒有主義, *Ershiyi shiji* 二十一世紀 62, 34) i saggi di Xu Chi 徐遲 del 1978, "Wenyi yu 'Xiandaihua'" 文藝與〈現代化〉 (Arte e letteratura e modernismo), e del 1981 "Xiandaipai yu 'Xiandaihua'" 現代派與〈現代化〉 (I modernisti e il modernismo) sollecitano ferventi attacchi nei confronti di Gao Xingjian, da parte del panorama critico letterario.

⁴⁵ Pubblicata lo stesso anno sulla rivista di Pechino *Shiyue* 十月.

⁴⁶ Anch'essa pubblicata nel 1983, sulla medesima rivista. Di queste opere si tratterà nel capitolo a seguire.

⁴⁷ Nato a Tianjin nel 1936, è stato un importante esponente del teatro sperimentale e d'avanguardia degli anni '80, nonché vicedirettore del Teatro del Popolo di Pechino dal 1984 al 1998. Nella sua carriera artistica durata un trentennio ha avuto occasione di dirigere un vasto corpus di opere di stili e autori diversi, rimanendo una voce autorevole nel panorama artistico cinese, in particolare per gli sperimentalismi sull'estetica sul teatro *xiqu* 戲曲. Davis (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 469-470.

⁴⁸ La *pièce* è definita dal vice capo del Dipartimento della Propaganda "il dramma più velenoso mai scritto dalla nascita della Repubblica Popolare Cinese." Lee, "Walking out Other People's Prison", 103.

⁴⁹ Ancora ancorata alla prospettiva utilitaristica della letteratura, nel totale rifiuto della cultura cinese tradizionale e nell'opposizione al confucianesimo, nel nome di una modernizzazione. Lodén, "Gao Xingjian et la littérature chinoise moderne", in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait (Parigi: Seuil, 2006), 27.

⁵⁰ *Fan jingshen wuran* 反精神污染, iniziativa politica che puntava a contrastare, fra le altre cose, atteggiamenti individualisti anche nella produzione estetica e l'influenza occidentale, come pure la "campagna contro la liberalizzazione borghese" del 1987. Si veda, per il profilo storico-politico si veda Richard Baum, "The road to Tiananmen: Chinese politics in the 1980s", in *The Politics of China. The Eras of Mao and Deng*, 340-471. Per un focus sulle conseguenze nell'universo intellettuale ed estetico si vedano Merle Goldman, "The Intellectuals in the Deng Era", in *China in the Era of Deng Xiaoping: A Decade of Reform*, a cura di Michael Ying-Mao Kau e Susan H. Marsh (New York: M.E. Sharpe, 1993), 285-326; Wendy Larson, "Realism, Modernism, and the Anti-"Spiritual Pollution" Campaign in China", *Modern China* 15, n. 1 (1989): 37-71.

poliedricità di tradizioni culturali minoritarie intrise di spiritualità – intesa come testimonianza della più intima comunione fra l'uomo e il mondo⁵¹ – e naturalità, ed echi di un passato splendore⁵². Il viaggio, ispirazione per la scrittura del romanzo *Lingshan* 靈山⁵³, *La montagna dell'anima*⁵⁴, diventa anche occasione di ritrovamento del sé, di ricostruzione di un'individualità tormentata e frammentata, di ridimensionamento dei modi di interpretare la realtà e di elaborazione di una nuova identità di artista.

Gao Xingjian comincia a dar forma ad un proprio motivo estetico, che dia voce propria individualità, pur rimanendo nel contesto del reale, come osserva Zhang Yinde:

l'écrivain réconcil[i]e une écriture fortement identitaire avec une vision organique du monde. Il cherche en réalité à instaurer des nouvelles connexions entre la subjectivité et la nature, en renouvelant la conception et la pratique picturales littéraires chinoises.⁵⁵

Lo sperimentalismo dello scrittore deriva dalla volontà di esprimere la propria voce al di sopra dei canoni prescritti, dal desiderio di restaurazione dell'uomo di fronte alla macchina totalitaria consacrata all'annichilimento⁵⁶. Esso non si riduce, tuttavia, ad un atto di ribellione all'autorità, piuttosto, si pone come affermazione di creazione e di conoscenza di un universo estetico inesplorato, in una fase di assimilazione e rielaborazione di tendenze letterarie europee. Dopo un lungo periodo di censura di scrittori e pensatori occidentali, Habermas, Derrida e Foucault sono alcuni dei nomi che entrano a far parte dei discorsi degli intellettuali cinesi, obbligando ad un ripensamento delle categorie minime dei discorsi. Gao Xingjian coglie in questa apertura un'opportunità e tenta di instaurare un dialogo fra il proprio paradigma estetico e il modernismo, ma anche con il teatro dell'assurdo, con la psicanalisi freudiana, con la

⁵¹ Zhang Yinde, "Esprit du paysage: *La Montagne de l'âme* de Gao Xingjian", in *Littérature comparée et perspectives chinoises* (Parigi: L'Harmattan, 2008), 369.

⁵² Lavagnino, "Gao Xingjian", 557.

⁵³ Grazie all'anticipo elargito da un editore che chiede a Gao Xingjian di produrre un romanzo, come si legge nel suo saggio "Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*" 文學與玄學·關於《靈山》 [Letteratura e studio del mistero : Su *La montagna dell'anima*], in *Mei you zhuyi* 沒有主義 [Non avere -ismi] (Hong Kong: Tiandi tushu chubang gongsi, 1996). Il viaggio contribuisce a rivelare una nuova via per uno stile di scrittura sino ad allora insoddisfacente. Chen Xiaoming, "Cong xiandaizhuyi dao meiyouzhuoyi", 34.

⁵⁴ Editto in Italia da Rizzoli, nel 2002, tradotto da Mirella Fratamico.

⁵⁵ Zhang Yinde, "Esprit du paysage", 370.

⁵⁶ Draguet, *Le Goût de l'encre*, 18.

filosofia esistenzialista, e le ulteriori principali correnti filosofiche occidentali del XX secolo, a cui finalmente è possibile avere accesso.⁵⁷

La figura dell'artista, arricchita dal confronto con il mondo esterno, si fa più complessa e autorevole sia nel panorama letterario cinese, in cui è considerato negoziatore e sostenitore delle istanze moderniste⁵⁸, sia in quello internazionale, anche grazie alla comparsa, delle prime traduzioni in inglese di alcuni suoi testi⁵⁹: fra il 1983 e il 1984 su *Renditions*, rivista letteraria sulla letteratura cinese contemporanea, pubblicata in lingua inglese ad Hong Kong, sono riportati alcuni frammenti di *Chezhan* 車站⁶⁰ [Fermata d'autobus⁶¹]. Il 1985, tuttavia, ancor più rappresenta un passaggio significativo nello sviluppo nella sua carriera artistica. Elementi degni di nota sono la messa in scena, al Teatro del Popolo di Pechino, della terza *pièce*, *Yeren* 野人⁶² [L'uomo selvaggio], che riaccende il dibattito e le polemiche attorno alla figura autoriale, e la prima edizione di una raccolta di drammi e di una raccolta di racconti. In quanto alla produzione pittorica, è l'anno della sua prima esposizione a Pechino⁶³, encomiata da letterati e artisti cinesi autorevoli quali Ai Qing 艾青⁶⁴ (1910-1996), Cao Yu 曹禺⁶⁵ (1910-1997) e Wu Zuguang

⁵⁷ Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation* (Hong Kong: Hong Kong UP, 2008). Kindle Edition.

⁵⁸ *Ibid.*; Lee, "Gao Xingjian's Lingshan/Soul Mountain: Modernism and the Chinese Writer", *HEAT* 4 (1996), 128-143; Chen Xiaoming 陳曉明, "Cong xiandai zhuyi dao meiyu zhuyi" 從現代主義到沒有主義 [Dal modernismo a non avere -ismi], *Ershi shiji* 二十一世紀 62 (2000), 33-39; et al.

⁵⁹ Estratti di *Chezhan*, tradotti da Geremie Barmé, sono pubblicati sulla rivista *Renditions*, come pure un saggio tratto dalla succitata raccolta, "Xiandai jiqiao yu minzu jingshen" 現代技巧與民族精神 ("Contemporary Technique and National Character in Fiction"), tradotto da Ng Mau-sang.

⁶⁰ Tradotti da Geremie Barmé. *Renditions* è anche conosciuta in Cina come *Yicong* 譯叢 (Raccolta di traduzioni).

⁶¹ Il primo a comparire in lingua italiana con il titolo *Fermata d'autobus*, nella traduzione di Danièle Crisa, edito nel 1988 sulla rivista bolognese *In forma di parole*.

⁶² Diretta, di nuovo, dal regista Lin Zhaohua.

⁶³ Presso il Teatro del Popolo di Pechino, dove espone assieme al pittore di ceramiche Yin Guanzhong 尹光中. Yip, "A Chronology of Gao Xingjian", 318.

⁶⁴ È noto per il considerevole contributo alla poesia cinese moderna. Riceve anzitutto una formazione da artista, che gli consente, nel 1929, di recarsi in Francia per studiare la pittura a olio e la scultura, e rimane segnato dal marxismo e dalla poesia francese di Arthur Rimbaud e Guillaume Apollinaire; al suo ritorno in Cina si aggrega a un gruppo di intellettuali e artisti di sinistra, e viene dunque arrestato dal governo nazionalista. Nel 1944 diviene membro del Pcc, e dopo il 1949 decide di stabilirsi a Pechino. Nel 1957 è marcato come artista di destra ed è costretto al lavoro forzato nelle campagne dello Heilongjian e dello Xinjiang fino al 1973, quando per una malattia agli occhi gli è concesso di tornare a Pechino per ricevere cure. Nel 1979 viene riabilitato ed eletto vicepresidente dell'Associazione degli Scrittori Cinesi. Zhang Yingjin (a cura di), *A Companion to Modern Chinese Literature*, 158-160.

⁶⁵ Ritenuto il più importante drammaturgo cinese del XX secolo, fortemente influenzato dalla tragedia greca e dal teatro di Ibsen, nonché grande promotore del teatro parlato (*huaaju* 話劇), ha ricoperto la carica di presidente dell'Istituto centrale di Teatro del popolo di Pechino. Li Hua-Ying, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, 16.

吳祖光 (1917-2003)⁶⁶. L'Europa⁶⁷, per contro, già dedica all'artista mostre personali, e da svariati Paesi giungono inviti per inaugurazioni di esposizioni come per la partecipazione a conferenze internazionali⁶⁸. Il successo riscosso dalla pittura convince Gao Xingjian a dedicarsi maggiormente a questa forma d'arte, ulteriore manifestazione della coscienza individuale.

2.1.4 Dal modernismo a “non avere -ismi”⁶⁹

Fra la pubblicazione di traduzioni in francese, inglese, tedesco e svedese, e le rappresentazioni teatrali in Inghilterra, in Svezia e negli Stati Uniti⁷⁰, la figura di Gao Xingjian acquisisce prestigio anche sul piano internazionale. Le autorità cinesi, tuttavia, manifestano la propria disapprovazione nei confronti del genere di modernità che l'artista propone per mezzo della propria creazione, ma nessuna delle pubblicazioni di saggi e racconti su riviste letterarie cinesi desta scalpore quanto la comparsa⁷¹ del dramma *Bi'an* 彼岸⁷² [L'altra riva], che per volere delle autorità non potrà andare in scena nel 1986 a Pechino⁷³. L'episodio ratifica la definitiva chiusura alle rappresentazioni delle *pièces* di Gao Xingjian in Cina continentale⁷⁴, ma non frena l'impulso creativo dell'artista, piuttosto, alimenta un desiderio di libertà spirituale.

⁶⁶ Drammaturgo, autore di prosa, di narrativa e di poesia ma anche poeta e intellettuale autorevole, è ritenuto una “figura leggendaria” nel panorama estetico cinese per la poliedricità della sua figura artistica. Negli anni '40 si trova coinvolto in vicende politiche che lo costringono alla fuga verso Hong Kong, dove trova impiego in qualità di sceneggiatore cinematografico. Nel 1949 fa ritorno a Pechino, dove continua a dedicarsi alla sceneggiatura. È stato oggetto di severe critiche e vittima di ogni campagna politica, dal 1957 al 1989, subendo attacchi fisici che l'hanno ridotto a spendere gli ultimi anni della sua vita su una sedia a rotelle. *Ivi*, 211-212.

⁶⁷ Presso il Berliner Kustlerhaus Bethanien di Berlino e presso l'Alte Schmied di Vienna. *Ivi*, 319.

⁶⁸ In Germania, invitato dal DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), presenta lectio magistralis in diverse università, mentre in Francia è invitato per un seminario sul suo teatro al Théâtre National de Chaillot di Parigi. *Ivi*, 318.

⁶⁹ Come suggerito da Chen Xiaoming, in “Cong Xiandaizhuyi dao meiyouzhu” 從現代主義到沒有主義.

⁷⁰ La ballata *Shengshengman bianzou* 聲聲慢變奏 [Ballata sui toni lenti] è composta nel 1987, messa in scena nel 1989 al Guggenheim Museum di New York, e nel 1990 pubblicata sulla rivista letteraria di Taipei *Nüxingren* 女性人. Yip, “A Chronology of Gao Xingjian”, 321.

⁷¹ Di nuovo, sulla rivista pechinese *Shiyue* 十月 [Ottobre].

⁷² La sesta, in ordine di apparizione, dopo *Juedui xin hao*, *Chezhan*, *Yeren* e la più recente *Dubai* 獨白 [Monologo], edita nel 1985 sulla rivista teatrale di Pechino *Xin juben* 新劇本.

⁷³ Andrà in scena solo nel 1990 a Taiwan. Come Hong Kong, Taiwan dal principio sostiene e sponsorizza la diffusione della produzione artistico-letteraria di Gao Xingjian.

⁷⁴ Yip, “A Chronology of Gao Xingjian”, 319.

I rapporti con il proprio Paese si fanno ancor più critici l'anno seguente, quando Gao Xingjian riceve un invito dal Morat Institut für Kunst und Kunstwissenschaft di Friburgo e gli viene negato il visto di uscita⁷⁵. Pertanto, una volta ottenuto il permesso di recarsi in visita in Germania, grazie all'intercessione del Ministro della Cultura Wang Meng 王蒙⁷⁶ (1934-), Gao Xingjian sceglie di non fare più ritorno in Cina⁷⁷. Dopo pochi mesi si trasferisce in Francia, dove ottiene un permesso di soggiorno e continua a dedicarsi alla propria carriera artistica, mentre in Occidente si fanno sempre più fitte le traduzioni, le rappresentazioni teatrali e le esposizioni pittoriche. A Pechino, invece, nel 1988 vengono alla luce una raccolta di drammi teatrali⁷⁸ e un saggio⁷⁹, nonché le ultime pubblicazioni che il governo consentirà di pubblicare, prima della definitiva rottura politica con l'artista, nel 1989. In quell'anno, in seguito alla violenta repressione delle rivolte di piazza Tiananmen, Gao Xingjian riceve dagli Stati Uniti un invito a creare un dramma teatrale in relazione all'evento. *Taowang*⁸⁰ 逃亡 (*La fuga*⁸¹), nasce come *pièce* “politico-filosofica” e inscena l'incontro fortuito di tre personaggi che fuggono da uno scuro scenario di abusi militari. Sebbene non vi siano espliciti riferimenti ai fatti di Tiananmen, né alla Cina, le parole di uno dei tre protagonisti, antieroi, sono lette come attacco nei confronti delle azioni politiche del governo. Se dai circoli letterari cinesi si levano aspre critiche verso la *pièce*⁸², definita un lavoro “irresponsabile”, per uno scrittore che non

⁷⁵ Poiché il nome di Gao Xingjian non figura fra i membri dell'Associazione degli Artisti Cinesi, e dunque non può essere considerato un professionista. *Ivi*, 320.

⁷⁶ Riveste la carica dal 1986 al 1989, ed è già sostenitore della produzione artistica di Gao Xingjian. Wang Meng è a sua volta autore affermato già negli anni '50 in Cina. Nel periodo Maoista scrive dapprima racconti dal tema patriottico, ma abbraccia poi un orientamento riformista, firmando la sua condanna come “elemento di destra”. Dal 1957 scompare dalla scena, e nel 1963 è anch'egli inviato nelle campagne, del Xinjiang, per essere rieducato attraverso il lavoro. Il suo periodo di silenzio termina alla vigilia degli anni '80, quando comincia prende un posto in prima linea per una nuova esplorazione delle tecniche del romanzo e torna ad essere uno stimato autore di letteratura. Li-hua Ying, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature* (Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2010), 197-99.

⁷⁷ Nella RPC. Saranno numerose le sue visite a Hong Kong e Taiwan.

⁷⁸ *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di una forma moderna di teatro], edita dalla *Zhongguo xiju chubanshe* 中國戲劇出版社 di Pechino, presenta 23 saggi di teoria e critica letteraria sul teatro.

⁷⁹ “Chidao de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到的現代主義與當今中國文學 [Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi], pubblicato sulla rivista *Wenxue pinglun* 文學評論 3 (1988), 11-15.

⁸⁰ Pubblicata sulla rivista *Jintian* 今天, a Stoccolma, nel 1990. *Jintian* viene fondata a Pechino nel 1978, bandita nel 1980 e pubblicata in Europa dal 1990. Pesaro, “Letteratura cinese moderna e contemporanea”, 726.

⁸¹ Esiste la versione italiana, tradotta dal francese da Simona Polvani, con il titolo *La fuga* (Corazzano: Titivillius, 2008), andata in scena nel 2016 al Teatro Grassi di Milano.

⁸² Che, ad ogni modo, non soddisfa le aspettative dei committenti, a causa dell'assenza di studenti eroi. Mabel Lee, “Walking out of Other People's Prisons”, 106.

abbia vissuto in prima persona gli eventi del 4 giugno 1989⁸³, del governo di Pechino è subito manifesta l'indignazione. La messa al bando di tutta la produzione artistico-letteraria di Gao Xingjian, e l'attribuzione dell'epiteto – tutt'ora vigente – di *persona non grata* (*bu shou huanying zhe* 不受歡迎者) sono i provvedimenti subito adottati in reazione al dramma. Dal 1989, l'artista è considerato dalla Repubblica Popolare Cinese un dissidente letterario⁸⁴.

La risposta dell'artista è formulata attraverso la parola letteraria, in alcuni saggi critici⁸⁵, fra cui “Mei you zhuyi” 沒有主義 [Non avere -ismi]⁸⁶ e “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” 我主張一種冷文學 [Per una letteratura fredda]⁸⁷, prontamente pubblicati a Taiwan, in cui è esposta la convinzione che arte e letteratura debbano rifiutare condizionamenti politico-ideologici, per essere unicamente espressione del singolo. Arte e letteratura devono rispondere, secondo Gao Xingjian, ad una necessità individuale, e come tale possono esprimere soltanto la voce di un individuo, non già di una nazione.

所謂作家，無非是一個人自己在說話、在寫作，他人可聽可不聽，可讀可不讀，既不是為民請命的英雄，也不值得作為偶像來崇拜，更不是罪人或民眾或政治勢力的敵人。⁸⁸

Quello che chiamiamo scrittore non è altro che un individuo che parla per sé, che scrive per sé. Gli altri possono ascoltarlo o non ascoltarlo, leggerlo o non leggerlo. Lo scrittore non è né un eroe che prega per il popolo, né può fare l'idolo da adorare, né tantomeno è un criminale, un nemico delle masse o del potere politico.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Casanova, *La république mondiale des lettres* (Parigi: Seuil, 2008).

⁸⁵ Mabel Lee, “Walking out of Other People's Prisons”, 106, suggerisce: “Bali Suibi” 巴黎隨筆 [Note da Parigi], pubblicato sulla rivista di Princeton *Guangchang* 廣場 4 (1991) e “Guojia shenhua yu geren diankuang” 國家神話與個人癡狂 [Il mito della nazione e la follia dell'individuo], edito sulla rivista di Hong Kong *Mingbao yuekan* 明報月刊 8 (1993).

⁸⁶ In *Lianhebao* 聯合報 (1993), rivista di Taipei. La versione di cui disponiamo è in *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Taipei: Linkingbooks, 2001), 3-14. D'ora in poi ci riferiremo sempre a questa edizione.

⁸⁷ Pubblicato dapprima sulla rivista taiwanese *Zhongshi wanbao* 中時晚報 20 (1990), nel supplemento *Shidai wenxue* 時代文學. Oggi si trova nella raccolta *Mei you zhuyi* 沒有主義 [Non avere -ismi] (Hong Kong: Tiandi tushu, 1996). La versione di cui disponiamo è in *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Taipei: Linking books, 2001), 15-18.

⁸⁸ “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” 我主張一種冷文學 [Per una letteratura fredda], in *Mei you zhuyi* (Hong Kong: Tiandi tushu chuban gongsi, 1996), 15.

Con la condanna da parte della Cina continentale, Gao Xingjian riceve asilo dalla Francia, di cui diventerà cittadino naturalizzato nel 1997⁸⁹.

2.1.5 L'esperienza dell'esilio: creazione individuale fra due culture

Prima ancora di subire fisicamente l'esperienza della deterritorializzazione, l'artista vive in una condizione esilio spirituale, nel rifiuto di condizionamenti politici. In Europa, Gao Xingjian scopre che esistono altri generi di -ismi, sia politici, sia artistico-letterari⁹⁰, responsabili della definizione di un'unica maniera espressiva. Gli anni '90, dunque, per Gao Xingjian si aprono con una nuova consapevolezza: l'unica via per preservare un'integrità e un'autonomia individuale, per non lasciarsi trascinare dall'ideologia dominante, per non cedere alla critica di massa, alle mode e al fascino del mercato⁹¹ è la fuga. La fuga (*taowang* 逃亡) appare come costante nel pensiero critico dell'artista, nonché come ulteriore premessa fondamentale alla creazione, e persino come condizione minima per l'esistenza⁹². La fuga morale e intellettuale non si traduce, tuttavia, in un allontanamento dall'espressione artistico-letteraria, ormai rifugio e dichiarato *modus vivendi* dell'artista:

我把文學創作作為自救的方式，或者說也是我的一種生活方式。⁹³

La creazione letteraria è per me una maniera per salvarsi, o meglio, un modo di vivere.

Piuttosto, la fuga si materializza nella scelta di restare ai margini della società, al riparo da correnti ideologiche, esponendosi soltanto mediante la produzione artistico-letteraria.

⁸⁹ Secondo alcune fonti, nel 1998. Nel 1992 è insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres; riceve nel 1994 il *Prix Communauté française de Belgique* per la pièce *Yeyoushen* 夜遊神 [Il sonnambulo], e nel 1997 del *Prix du Nouvel An Chinois*, per il romanzo *Lingshan* (*La montagna dell'anima*).

⁹⁰ Come si vedrà nel capitolo 5.

⁹¹ "Bali suibi" 巴黎隨筆 [Note da Parigi], in *Mei you zhuyi*, 19.

⁹² "Taowang nai wei qiude shengcun" 逃亡乃為求得生存, "fuggire per cercare di sopravvivere". *Ibid.*

⁹³ "Mei you zhuyi" 沒有主義, in *Mei you zhuyi*, 13. Le traduzioni dal cinese, se non diversamente indicato, sono a cura di chi scrive.

作為一個作家,我力圖把自己的位置放在東西方之間,作為一個人,我企圖生活在社會的邊緣。在這個肉體嘲弄精神的時代,借用劉小楓的話,對我來說是一種較好的選擇,至於能否繼續做到,我也不知道。⁹⁴

In quanto scrittore, mi sforzo di posizionarmi fra Oriente e Occidente. In quanto individuo, cerco di vivere ai margini della società. In quest'epoca, in cui la carne si prende gioco dello spirito, per usare le parole di Liu Xiaofeng, è per me una scelta abbastanza felice. Ma nemmeno io so se riuscirò ad andare avanti così.

Gao Xingjian, nella steineriana “extraterritorialità”⁹⁵, intensifica la propria ricerca e produzione estetica. Essa è elaborata attraverso tutte le forme d'arte che l'autore possiede, segnando gli anni '90 come un periodo estremamente prolifico. Nel decennio, infatti, compaiono il secondo romanzo⁹⁶, *Yige ren de shengjing* 一個人的聖經⁹⁷ (*Il libro di un uomo solo*) sette drammi teatrali, di cui tre scritti direttamente in francese⁹⁸ e poi tradotti in cinese, e alcune raccolte⁹⁹. Ciò riafferma, da un lato, che l'espressione artistica è profondamente radicata come condizione d'essere di Gao Xingjian e rivela che la nuova vita in Europa garantisce un clima favorevole alla creazione. Dall'altro lato, risulta evidente come la voce di Gao Xingjian possa risuonare nel mondo grazie alla vasta attività di traduzione¹⁰⁰.

L'esperienza dell'esilio, di conseguenza, si rivela fondante nella formulazione di una nuova soggettività, per due ordini di ragioni: è occasione di ripensamento della propria

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ George Steiner, *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage* (Parigi: Calmann-Lévy, 2002).

⁹⁶ Sebbene il primo, *La montagna dell'anima*, faccia ingresso nel mercato editoriale negli anni '90, è escluso dal novero poiché la sua elaborazione termina nel 1989, come dichiarato dall'autore in “Wenxue yu xuanxue: guanyu Lingshan” 文學與玄學·關於《靈山》, in *Mei you zhuyi*.

⁹⁷ Le cui vicende si svolgono sullo sfondo della Rivoluzione culturale.

⁹⁸ *Au bord de la vie* e *Quatre quatuors pour un weekend* (Carnières: Lansman, 1993). Lo stesso editore, nel 1994, pubblica *Le somnambule*.

⁹⁹ Una raccolta dedicata ai drammi teatrali: *Gao Xingjian xiju liuzhong* 高行健戲劇六種 [Sei tipi di teatro di Gao Xingjian], edita nel 1995 dalla casa editrice Tijiao chubanshe di Taipei. Una raccolta di saggi critici: *Mei you zhuyi* 沒有主義 [Non avere -ismi], edita nel 1996 a Hong Kong dalla casa editrice Tiandi tushu, annovera 22 saggi. Una raccolta di opere di vario genere: *Zhoumo sichongzou* 末四重奏 [Quattro pezzi per un fine settimana] edita a Hong Kong dalla Xin shiji chubanshe, nel 1997, include due drammi (*Zhoumo sichongzou* e *Shenshengman bianzou* 聲聲慢變奏), un racconto (“Shunjian” 瞬間, *Attimi*) e una serie di componimenti lirici (*Wo shuo cewei* 我說刺蝟, tradotto in italiano dal cinese da Maria Cristina Pisciotto, con il titolo di *Parlerò di ricci*. Roma: Fermenti, 2006).

¹⁰⁰ A questo proposito, è utile menzionare che già nel 1994 il Teatro Reale di Svezia pubblica una raccolta di dieci drammi teatrali di Gao Xingjian, grazie al lavoro di traduzione del professor Göran Malmqvist, già traduttore di *Lingshan*, la cui edizione svedese (*Andarnas berg*), del 1992, precede quella francese (*La Montagne de l'âme*), del 1995, curata da Noël e Liliane Dutrait.

identità culturale quanto della propria posizione di artista. In merito alla questione identitaria, Gao Xingjian acquisisce consapevolezza di trovarsi *in-between*¹⁰¹, di non potersi definire unicamente cinese, accettando e assimilando una certa dose di “alterità”¹⁰². L’esilio non coincide con un rifiuto delle proprie origini, bensì con un recupero consapevole di elementi della tradizione cinese, nella ricerca di un nuovo paradigma di integrazione di riferimenti intertestuali e motivi estetici. Ciò è testimoniato sia dalla scrittura teatrale, da opere quali *Yeren*¹⁰³, *Shanghai jing zhuan* 山海經傳¹⁰⁴, *Ba yue xue* 八月雪¹⁰⁵ [Neve d’agosto], sia da quella narrativa, come dimostrato da alcuni elementi compositivi e tematici dei due romanzi¹⁰⁶, e persino dalla pittura¹⁰⁷, che sa fondere elementi tipicamente cinesi nei materiali e occidentali nella tecnica.

2.1.6 Dal Premio Nobel per la Letteratura: un riconoscimento globale

La diffusione dell’opera transculturale¹⁰⁸ di Gao Xingjian negli anni ’90 acquisisce una dimensione non trascurabile tanto in Europa e negli Stati Uniti, quanto a Hong Kong

¹⁰¹ Homi Bhabha, “Culture’s In-Between”, in *Questions of cultural ‘identity’*, a cura di Paul Du Gay and Stuart Hall (Londra: Sage Publications, 2003), 53-60, che Gao Xingjian interpreta come “fra Oriente e Occidente”, come cita il frammento di testo sopra riportato.

¹⁰² Patrick Anderson, “De la langue originaire à la langue de l’autre”, *Ela. Études de linguistique appliquée* 3 (2003), 343-356.

¹⁰³ Frutto dell’indagine storico-etnografica a cui si dedica Gao Xingjian durante i viaggi al sud della Cina, fra il 1983 e il 1984, la *pièce* celebra lo spirito umano originale nel rapporto con la natura, mettendo in scena una varietà di personaggi e temi in un quadro contestuale in cui compaiono costumi, musiche e danze della regione del Fiume Azzurro. Gilbert Fong, “Un esprit libre à la marge”, in *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait (Parigi: Seuil, 2006), 209.

¹⁰⁴ Pubblicata nel 1993 a Hong Kong, l’opera mette in scena personaggi della mitologia classica cinese, ispirandosi al classico *Shanhaijing* 山海經, il *Classico dei monti e dei mari*, e si iscrive, anch’essa, nella ricerca storico-etnografica compiuta durante i viaggi dei primi anni ’80. Noël Dutrait, “L’œuvre de Gao Xingjian : un essai d’analyse globale”, in *L’écriture romanesque et théâtrale*, 73-74.

¹⁰⁵ La *pièce*, che compare nel 2000 sulla rivista di Taipei *Lianhe Wenxue* 聯合文學, rievoca tematiche e concetti del buddhismo, in particolare, si avvicina alle tematiche del Buddhismo *Chan* 禪 (o Zen) e dipinge alcuni episodi della vita del monaco Huineng 惠能 (638-713), acclamato come “Buddha vivente” e illuminato. Dutrait, “L’œuvre de Gao Xingjian: un essai d’analyse globale”, in *L’écriture romanesque et théâtrale*, 73-74.; Yeung, *Ink Dances in Limbo*. Si vedano i primi due capitoli dell’analisi tematica.

¹⁰⁶ Kwok-Kan Tam, “Introduction”, in *Soul of Chaos*, 11; Jian Ming, “Life’s Unattainable Goal and Actualized Meaning: Existential Anxiety and Zen Tranquility in Gao Xingjian’s *Soul Mountain*”, *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews* 31 (2011): 51-70; Mabel Lee, “Reverberations of Zhuangzi in Gao Xingjian’s Aesthetics”, *Hong Kong Drama Review/Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 8 (2011): 123-134; et al.

¹⁰⁷ Come dichiara Gao Xingjian nel trattato di estetica *Ling yi zhong meixue* 另一種美學, edita a Taipei da Linking books – che esiste nella versione italiana, tradotta dal francese da Francesca Checchia, con il titolo di *Per un’altra estetica* (Milano: Rizzoli 2011). La pittura a inchiostro di china dell’artista introduce la profondità e libera le figure dalla definizione delle forme. Draguet, *Le Goût de l’encre*.

¹⁰⁸ Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and transcultural Chinese theater*; Todd Coulter, *Transcultural aesthetics*

e Taiwan, grazie a traduzioni, rappresentazioni teatrali ed esibizioni di pittura sempre più frequenti.

I riconoscimenti internazionali, ulteriore prova dell'ampia risonanza del nome di Gao Xingjian, proseguono nel nuovo millennio. L'autore riceve, fra gli altri, il Golden Plate Award¹⁰⁹ e la medaglia d'oro dalla Fondation du mérite européen¹¹⁰, il titolo di Dottore di ricerca *honoris causa* da parte di diversi atenei del mondo¹¹¹ e la nomina a membro della Académie universelle des cultures en France, solo per citarne alcuni. Tuttavia, è proprio l'anno 2000 a determinare una svolta nella vita artistica di Gao Xingjian, poiché è insignito del Premio Nobel per la Letteratura, come annunciato il 12 ottobre dall'Accademia Svedese, nel comunicato stampa inglese:

The Nobel Prize in Literature for 2000 goes to the **Chinese writer** Gao Xingjian,

“for an *œuvre* of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama.”¹¹²

Mentre nella versione francese si legge:

Le prix Nobel de littérature de l'an 2000 est décerné à **l'écrivain de langue chinoise** Gao Xingjian « pour une œuvre de portée universelle, marquée d'une amère prise de conscience et d'une ingéniosité langagière, qui a ouvert des voies nouvelles à l'art du roman et du théâtre chinois ». ¹¹³

Anche in quella cinese, con l'espressione *zhongwen zuojia* 中文作家 (scrittore di lingua cinese), si preferisce descrivere il codice linguistico della scrittura letteraria, piuttosto che l'identità nazionale dell'autore:

in the plays of Gao Xingjian (New York: Palgrave Pivot, 2014), et al.

¹⁰⁹ Dall'American Academy of Achievement, nel 2002. *Ibid.*

¹¹⁰ Ricevuta nel 2010 a Lussemburgo. *Ibidem.*

¹¹¹ Fra cui, già ne 2001, dall'Università Sun Yat-Sen di Taiwan, dalla Chinese University di Hong Kong, dall'Università Aix-Marseille. Nel 2005, invece, dall'Università di Taiwan e, nel 2010, dall'Université libre de Bruxelles. Draguet, *Le Goût de l'encre*, 226.

¹¹² “Nobel Prize for Literature 2000 - Press Release”, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html

¹¹³ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press-f.html

2000 年的諾貝爾文學獎授予中文作家高行健，以表彰"，其作品的普遍價值，刻骨銘的洞察力和語言的豐富機智，為中文小說藝術和戲劇開闢了新的道路。¹¹⁴

L'Accademia Reale di Svezia, un'istituzione della cultura globale, premia l'artista sulla base di un *corpus* di in lingua cinese, e in particolare per *Lingshan (La montagna dell'anima)*. Fatta eccezione per la reazione di sdegno da parte di Pechino, da cui il Nobel è per l'occasione sconosciuto¹¹⁵, la notizia è accolta positivamente dal pubblico mondiale. In quest'ultima categoria si inseriscono i cinesi di Hong Kong e Taiwan, come pure la sinofonia internazionale e gli scrittori cinesi della diaspora¹¹⁶, di cui Gao Xingjian, forse suo malgrado, diventa rappresentante. Egli, pertanto, non vuole essere considerato un fenomeno mediatico, né porsi al centro di questioni sociopolitiche che investono l'attribuzione di questo Nobel: non si sente né scrittore di una "letteratura marginale" né icona della dissidenza politica. Nel discorso di ringraziamento, "Wenxue de liyou" 文學的理由¹¹⁷ (*La ragion d'essere della letteratura*¹¹⁸), pronunciato il 7 dicembre, l'artista ripropone la propria idea di letteratura quale libera espressione di un individuo, affermazione di una soggettività e raffigurazione del reale. Con ciò, egli rifiuta l'attribuzione di un'identità per la scrittura letteraria e per sé, e dunque la definizione di

¹¹⁴ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press-trad.pdf

¹¹⁵ Nel panorama intellettuale cinese si scatena una bufera di polemiche e sentimenti contrastanti. Il *Quotidiano del popolo (Renmin Ribao)* 人民日報, organo del Comitato Centrale del Partito comunista cinese, il 14 dicembre del 2000 dichiara che l'assegnazione di questo Nobel per la Letteratura sembra essere stata politicizzata, come si legge nel pezzo dedicato ("諾貝爾文學獎被用于政治目的失去權威性", "Il Premio Nobel per la Letteratura usato per ragioni politiche ha perso la sua autorità"), in virtù del fatto che la critica occidentale, anticomunista, promuova opere "dissidenti" nei confronti del regime. La reazione è acuita da quello che Julia Lovell chiama "Nobel complex", ossia una frustrazione – nella tensione fra ammirazione e rifiuto – generata dal mancato riconoscimento mondiale di prestigio e autonomia estetica per quella letteratura ancora poco diffusa in occidente. Julia Lovell, *The politics of cultural capital, China's quest for a Nobel prize in literature* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006).

¹¹⁶ Come precisa Kong Shuyu, per "letteratura della diaspora" ci si riferisce a scrittori di origini cinesi che scrivono in lingua cinese al di fuori della Cina continentale. Kong Shuyu, "Diaspora Literature", in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 546-553. In questa categoria si annoverano autori quali Liu Zaifu 劉再復, Ma Jian 馬建, Dai Sijie 戴思杰 e altri autori della "sinofonia" francese e inglese. Si vedano Shu-Mei Shih, *Sinophone Studies. A Critical Reader* (New York: Columbia University Press, 2013); Ping Hui-Liao, "Sinophone Literature, in *A Companion to Modern Chinese Literature*, 135-147; Jing Tsu, "Epilogue: Sinophone Writings and the Chinese Diaspora.", in *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume II: From 1375*, a cura di Chang Kang-i Sun e Stephen Owen (Cambridge: Cambridge UP, 2010); 706-714; Jing Tsu e David Der-wei Wang (a cura di), *Global Chinese Literature: Critical Essays* (Leiden: Brill, 2010).

¹¹⁷ Che appare nell'inserto speciale del quotidiano di Taipei *Lianhebao* 聯合報, l'8 dicembre dello stesso anno.

¹¹⁸ Gao Xingjian, *La ragion d'essere della letteratura* (Milano: RCS libri, 2001). Il discorso, pronunciato il 7 dicembre 2000, è stato tradotto in italiano da Maria Cristina Pisciotta.

“Chinese writer” riportata dal comunicato stampa, che pure solleva un complesso dibattito sull’identità culturale¹¹⁹.

Gli anni 2000, inoltre, segnano l’ingresso di Gao Xingjian nella letteratura mondiale: ad oggi, si contano traduzioni in più di quaranta lingue¹²⁰. Alla visibilità acquisita con il Premio si accompagna una lunga serie di inviti da parte di istituzioni di ogni continente, per onorare la sua figura di scrittore – di narrativa e di teatro – e di pittore d’alto profilo, a cui sono dedicate innumerevoli esposizioni e diversi cataloghi d’opere¹²¹. La produzione letteraria assume una dimensione differente rispetto al passato: vengono alla luce tre drammi teatrali¹²² e numerosi saggi critici, insieme a svariate raccolte, in prevalenza in lingua cinese, francese e inglese.

Il nuovo millennio vede Gao Xingjian dedicarsi anche all’arte cinematografica, con la produzione di *La silhouette sinon l’homme*¹²³, seguito da *Après le déluge*¹²⁴ e da *Le deuil de la Beauté*¹²⁵ nel 2013, tre lavori destinati, per volontà dell’autore, a una diffusione non commerciale.

Nel giugno 2016, Gao Xingjian è per la quarta¹²⁶ volta protagonista del festival *La Milaneseana*, e il 22 settembre dello stesso anno ha partecipato in qualità di ospite d’onore a un convegno dottorale internazionale CONfini, CONtatti, CONfronti, organizzato dal corso in Studi linguistici, letterari e interculturali dell’Università degli Studi di Milano¹²⁷, presentando il più recente saggio inedito, composto *ad hoc* per l’occasione, “Yuejie de chuangzuo” 越界的創作 [Creazione oltre i confini]¹²⁸.

¹¹⁹ Di cui si dirà nel capitolo 5.

¹²⁰ Per una bibliografia esaustiva si veda Gao Xingjian, *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 [Libertà e letteratura] (Taipei: Linking books, 2014), 169-208;

¹²¹ Per una rassegna esaustiva, si veda Dragnet, *Le Goût de l’encre*, 227.

¹²² Tre *pièces*, di cui due scritte in francese e poi tradotte in cinese: *Le quêteur de la mort* (Parigi: Seuil, 2003) e *Ballade nocturne* (Londra: Sylph Editions, 2010).

¹²³ *La silhouette sinon l’homme* (Gao Xingjian, Melka Alain, Darmyn Jean-Louis; Marsiglia: Triangle Méditerranée, 2006. 85 min.)

¹²⁴ *Après le déluge* (Gao Xingjian e Thierry Bertomeu; Barcellona: Circulo de lectores, 2008. 28 min.), film documentario presentato in Italia, al Festival La Milaneseana, il 30 giugno del 2009. <http://www.lamilanesiana.eu/edizioni/2009/programma.pdf>

¹²⁵ Gao Xingjian (Francia, 2013. 117 min.), film presentato alla Milaneseana del 2014. <http://www.lamilanesiana.eu/edizioni/2014/programma.pdf>. Del film si parlerà nel capitolo 4.

¹²⁶ La prima volta nel 2009, la seconda nel 2011 e la terza nel 2013. I programmi delle edizioni sono disponibili alla pagina <http://www.lamilanesiana.eu/index.html>

¹²⁷ A cui è iscritta l’autrice di questo lavoro, membro del comitato organizzativo del convegno.

¹²⁸ Di cui chi scrive ha curato e presentato la versione italiana.

2.1.7 Ricezione critica di Gao Xingjian

Nel panorama cinese, la produzione letteraria di Gao Xingjian diviene già negli anni '80 oggetto di studio da parte di intellettuali e critici illustri, fra cui il già citato Wang Meng¹²⁹. La loro attenzione è posta in prevalenza sulla scrittura teatrale. Articoli e saggi compaiono su riviste letterarie di Pechino, quali in *Xijubao* 戲劇報, *Wenyibao* 文藝報 e *Wenyi yanjiu* 文藝研究¹³⁰, ma anche di Shanghai e di altre città cinesi. Nel 1989, invece, a Pechino è pubblicato il primo volume intero dedicato a Gao Xingjian, raccolta di saggi critici curata da Xu Guorong 許國榮, *Gao Xingjian xiju yanjiu* 高行健戲劇研究 [Indagine sul teatro di Gao Xingjian]¹³¹. Nonostante la messa al bando dell'opera dell'artista, la ricerca non subisce un totale arresto: nei primi anni '90, infatti, si registrano ancora pubblicazioni in Cina continentale. Dal 1995, per contro, le edizioni si spostano su Hong Kong e Taipei¹³², strenue sostenitrici dell'artista sin dagli anni '80¹³³. Un dato interessante è che l'anno successivo un altro dissidente letterario, Ma Jian 馬建¹³⁴ (1953), pubblica un contributo sul teatro di Gao Xingjian, annesso come epilogo¹³⁵ all'edizione cinese del dramma *Zhoumo sichongzou* 周末四重奏 [Quattro pezzi per un fine settimana],

¹²⁹ Wang Meng 王蒙, "Wang Meng zhi Gao Xingjian" 王蒙致高行健 [Wang Meng a Gao Xingjian], *Xiaoshuojie* 小說界 2 (1983): 232-253.

¹³⁰ Dai dati emersi da una nostra ricerca.

¹³¹ Dalla casa editrice *Zhongguo xiju*.

¹³² Nel 1999 compare a Taiwan l'edizione cinese di un volume dello studioso Henry Zhao (Zhao Yiheng 趙毅衡), dedicato al teatro di Gao Xingjian, dal titolo *Jianli yi zhong xiandaichan ju: Gao Xingjian yu Zhongguo shiyan xiju* 建立一種現代禪劇:高行健與中國實驗戲劇 [Per un moderno teatro Zen: Gao Xingjian e la sperimentazione teatrale] (Taipei: Erya chubanshe, 1999).

¹³³ Quando, nel 1983, *Renditions* pubblica estratti della *pièce Chezhan*, Gao Xingjian è considerato colui che rompe con le rigide convenzioni del teatro cinese. Tam, "Introduction", 5.

¹³⁴ Scrittore di narrativa e saggista che nei primi anni '80 attrae l'attenzione delle autorità per il proprio anticonformismo. Nel 1983 diventa membro dell'Associazione Buddhista di Pechino e abbandona la posizione da fotoreporter per una rivista nazionale, per attraversare la Cina e dirigersi in Tibet. Il suo romanzo del 1987 – ritratto della sua esperienza di cultura tibetana – *Liangchu ni de shetai huo kongkongdangdang* 亮出你的舌苔或空空盪盪 (*Tira fuori la lingua*. Milano: Feltrinelli, 2008) è definito dal governo "un libro volgare e osceno che diffama l'immagine dei nostri compatrioti tibetani", e condanna l'autore all'esilio. Vive a Hong Kong fino al 1997, finché la città non torna alla Cina, e si sposta in seguito in Germania e infine in Inghilterra, dove vive tutt'ora. I suoi romanzi, scritti in lingua cinese e tradotti in inglese dalla moglie Flora Drew, non mancano di note critiche e sarcastiche nei confronti della politica del Paese natio. Li-hua Ying, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, 130-31; Kong Shuyu, "Ma Jian and Gao Xingjian: Intellectual Nomadism and Exilic Consciousness in Sinophone Literature", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 41, n. 2 (2014): 126-146.

¹³⁵ "Chao yan xianshizhuyi de kaituo (bianhouji)" 超驗現實主義的開拓(編後記) [L'apertura al realismo trascendentale (epilogo)], in *Zhoumo sichongzou* (Hong Kong: Xin shiji, 1996).

e altri nel 2000¹³⁶, riflettendo su Gao Xingjian come autore in esilio. In Occidente, com'è prevedibile, le pubblicazioni apparse all'indomani dell'attribuzione del Nobel pongono l'accento sull'evento stesso e sull'idea di letteratura dell'artista, resa nota con il discorso di ringraziamento “Wenxue de liyou” (*La ragion d'essere della letteratura*) e con la saggistica degli anni '90. Si amplifica la riflessione sull'opera, teatrale, narrativa, saggistica e persino pittorica, di Gao Xingjian, anche in relazione alla letteratura cinese¹³⁷. Fatto importante, emerge un'attenzione nuova per la transculturalità dell'autore¹³⁸ e si sviluppa gradualmente una prospettiva comparatista che mette a confronto l'autore sia con altre figure letterarie cinesi, o di origini cinesi in esilio¹³⁹, sia con autori moderni che hanno fatto esperienza del bilinguismo e dell'extraterritorialità, come Milan Kundera¹⁴⁰.

La dimensione degli studi su Gao Xingjian in Cina non continentale nel nuovo millennio è rivelata dall'edizione di diversi volumi dedicati all'autore, tra cui una serie composta da tre volumi, curata da Liu Zaifu, che colleziona contributi su vari aspetti della produzione letteraria¹⁴¹.

¹³⁶ Come testimoniano i titoli: “Yuyan, silu yu hanwenjia: liuwang wenxue he fanyi de cuowei” 語言、思路與漢學家——流亡文學和翻譯的錯位 [Lingua, pensiero e scrittori di lingua cinese: la letteratura dell'esilio e lo sfasamento della traduzione], *Kaifang* 開放 168, n. 12 (2000, Hong Kong): 56-57; “Liuwang wenxue he Zhongguo wenxue: cong Gao Xingjian huode Nuobeier Wenxuejiang” 流亡文學和中國文學——從高行健獲諾貝爾文學獎再看大陸文學 [La letteratura dell'esilio e la letteratura cinese: Gao Xingjian riceve il Premio Nobel per la Letteratura], *Qianshao* 前哨 119, n. 12 (2000, Hong Kong): 78-83.

¹³⁷ A titolo esemplificativo citiamo Qian Liqun 錢理群, “Xiandai hanyu wenxue zougou de lu” 現代漢語文學走過的路 = *Eight Decades of Modern Chinese Literature* [La strada percorsa dalla letteratura in lingua cinese], *Ershi shiji* 二十一世紀, Hong Kong, 62 (2001): 29-32; Göran Malmqvist e Chen Maiping 陳邁平, “Nuobeier Wenxuejiang de zhu Gao Xingjian de chuanguo chengguo: jian tan xiandai zhongwen wenxue” 諾貝爾文學獎得主高行健的創作成果——兼談現代中文文學 [I successi della creazione letteraria del premio Nobel per la Letteratura Gao Xingjian: doppia discussione sulla letteratura cinese moderna], *Mingpao Yuekan* 明報月刊 35, n. 11 (2000): 24-27.

¹³⁸ Sono ormai numerosi gli studi sulla transculturalità dell'artista, con un focus particolare sulla narrativa e sul teatro, fra cui citiamo Quah Sy Ren, *Gao Xingjian and transcultural Chinese theater*; Béatrice Bouvier Laffitte, “Francophonie chinoise: Langues et identités en tension dans les œuvres de Dai Sijie, Gao Xingjian et Ying Chen”. *International Journal of Francophone Studies* 16, n. 3 (2013): 263-268; Todd Coulter, *Transcultural Aesthetics in the Plays of Gao Xingjian* (New York: Palgrave Pivot, 2014); Mary Mazzilli, *Gao Xingjian's post-exile plays: transnationalism and postdramatic theatre* (New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2015).

¹³⁹ Ma Jian instaura un confronto con un altro autore di origini cinesi protagonista della diaspora, Ha Jin, in “Chongxin kaipi de yuyan jingjie: Gao Xingjian yu Ha Jin de qubie” 重新開闢的語言境界——高行健與哈金的區別 [Aprire di nuovo i confini del linguaggio: la differenza fra Gao Xingjian e Ha Jin], *Dangdai* 當代 183, n. 65 (2000): 94-95.

¹⁴⁰ Zhong Weiguang 仲維光, “Kundela de xin zuo Mosheng: cong Kundela kan Gao Xingjian” 昆德拉的新作「陌生」——從昆德拉看高行健 [Il nuovo romanzo di Kundera, *L'ignoranza*: leggere Gao Xingjian a partire da Kundera]. *Dangdai* 當代 168, n. 50 (2001): 4-9.

¹⁴¹ Li Zehou 李澤厚, Lin Gang 林崗, Noël Dutrait e Liu Zaifu, *Du Gao Xingjian* 讀高行健 [Leggere Gao Xingjian] (Hong Kong: Dashan wenhua, 2013), contiene saggi, fra gli altri, di Ma Jian e Liu Zaifu, come

In Occidente come in Cina, la figura di Gao Xingjian è studiata sin dagli anni '80, grazie alle conferenze e i seminari organizzati in Europa¹⁴² sul tema della sua opera. Il precoce interesse nei confronti del teatro sperimentale di Gao Xingjian di cui questo lavoro è testimonianza aumenta negli anni: già nell'ultimo decennio del XX secolo, quando Gao Xingjian vive ormai in Europa, si comincia ad indagare sui lavori dell'artista da una prospettiva transculturale¹⁴³. Negli anni '90, la discussione sul modernismo – che giunge anche all'attenzione di studenti universitari¹⁴⁴ – è affiancata dalla riflessione sull'esperienza dell'esilio¹⁴⁵, ancor più in seguito alla pubblicazione del saggio “Mei you zhuyi”, in cui l'autore assume un atteggiamento antipolitico, individualista e reclama una libertà intellettuale. Gli studi più rappresentativi degli ultimi anni '90, per ciò che concerne la produzione letteraria, portano il nome dei principali traduttori di Gao Xingjian, nonché studiosi accademici: Mabel Lee per l'inglese e Noël Dutrait per il francese, spesso propongono un approccio comparatista, instaurando un confronto con altri nomi illustri nel panorama letterario cinese moderno, o nel panorama sinofono contemporaneo¹⁴⁶. Il tema dell'esilio risulta ancora dominante nello studio critico dell'autore.

Dall'assegnazione del Nobel, anche in Occidente fioriscono articoli di giornale su Gao Xingjian, che spesso insistono sulla sua dissidenza, piuttosto che sulla qualità letteraria della sua opera. A riprova del fatto che il Premio garantisce a Gao Xingjian una nuova notorietà e un nuovo interesse da parte della comunità accademica, il nome dell'autore corredato da una breve descrizione bio-bibliografica inizia a comparire in alcune enciclopedie sulla letteratura cinese moderna, quali *The Columbia Companion to Modern*

di Noël Dutrait, Mary Mazzilli e Dario Caterina.

¹⁴² Il primo articolo di cui abbiamo notizia è di Thomas Harnisch, “Die Diskussion über Literarische Schulen der Westlichen Moderne: Gao Xingjian und die Entwicklungsrichtung der Chinesischen Literatur”, in *Cologne-Workshop 1984 on Contemporary Chinese Literature, Deutsche Welle*, a cura di Martin Helmut (n.d., 1987): 82-95.

¹⁴³ Come si evince dalla pubblicazione di Torbjörn Lodén, “World literature with Chinese characteristics: on a novel by Gao Xingjian”, *Stockholm Journal of East Asian Studies* 4 (1993): 17-39. Chen Xiaomei, “A Wildman between two cultures: some paradigmatic remarks on 'influence studies'”, *Comparative Literature Studies* 29, n. 4 (1992): 397-416.

¹⁴⁴ Tesi di laurea di Dominique Seribat nel 1990 (“Le théâtre de Gao Xingjian: tradition ou modernisme?”), Université de Paris VII) e Sy-Ren Quah nel 1997 (“Gao Xingjian and China's alternative theatre of the 1980s”, University of Cambridge). Tesi dottorale di Li Jianyi nel 1991 (“Gao Xingjian's *The bus-stop*: Chinese traditional theatre and Western avant-garde”, University of Alberta), e in seguito di Todd Coulter, “我, Je, I, 你, Tu, You: The Performance of Identity in the Theatre of Gao Xingjian” (University of Michigan, 2006).

¹⁴⁵ Come attestato dal volume curato da Gregory Lee, *Chinese writing and exile* (Chicago: Center for East Asian Studies, 1993), in cui è inserita la traduzione inglese di *Taowang*, “Fugitives: A Modern Tragedy in Two Acts by Gao Xingjian”.

¹⁴⁶ Instaurando un confronto con altri autori contemporanei di origini cinesi, quali Yang Lian 楊煉 (1955), oppure con autori cinesi del passato, come Lu Xun 魯迅 (1881-1936).

East Asian Literature. I saggi scientifici, invece, continuano ad esplorare le teorie della narrazione e del linguaggio narrativo, assieme allo sperimentalismo teatrale. Il lavoro curato da Kwok-kan Tam, *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edito a Hong Kong nel 2001, si presenta come uno dei volumi che annoverano contributi da diversi studiosi del mondo e che analizzano la scrittura letteraria di Gao Xingjian da differenti punti di vista. Gli studi critici sul teatro di Sy-ren Quah¹⁴⁷, di Izabella Łabędzka¹⁴⁸ e di Todd Coulter¹⁴⁹, come pure opere di più ampio respiro di Jessica Yeung¹⁵⁰, Noël Dutrait¹⁵¹, Michael Lackner e Nikola Chardonens¹⁵² mostrano chiaramente che la multiforme figura artistica e intellettuale di Gao Xingjian merita un'indagine approfondita e poliedrica, da un punto di vista culturalista, letterario, linguistico e traduttologico.

Anche nel panorama intellettuale e artistico italiano Gao Xingjian è ampiamente apprezzato e stimato, in particolare in seguito all'assegnazione del Nobel, anche se le prime traduzioni compaiono già sul finire degli anni '80¹⁵³.

Nella comunità accademica l'artista rappresenta una voce autorevole, sebbene le pubblicazioni dedicate esclusivamente all'autore non siano molte, ad oggi. Citiamo, a titolo di esempio, i contributi sulla narrativa di Alessandra Lavagnino e di Nicoletta Pesaro, e dell'autrice di questo lavoro di ricerca, sulla saggistica e sull'autotraduzione¹⁵⁴.

¹⁴⁷ Gao Xingjian and transcultural Chinese theater (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004).

¹⁴⁸ Izabella Łabędzka, *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image* (Leiden: Brill, 2008).

¹⁴⁹ Todd Coulter, *Performing Identity in the Plays of Gao Xingjian. An Encounter of Chinese and French Cultures* (New York: Edwin Mellen Press, 2013).

¹⁵⁰ Yeung, *Ink dances in limbo*. A cura di Kindle.

¹⁵¹ Dutrait (a cura di), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*.

¹⁵² Nikola Chardonens, *Polyphony embodied: freedom and fate in Gao Xingjian's writings* (Berlino: De Gruyter, 2014).

¹⁵³ Abbiamo già menzionato la prima versione italiana di *Chezhan* 車站 (*Fermata d'autobus*), a cura di Crisa.

¹⁵⁴ Citiamo di nuovo il contributo di Lavagnino, "Gao Xingjian", ma anche un interessante saggio di Nicoletta Pesaro, "Cong Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan dao Lingshan he Yige ren de shengjing—Gao Xingjian tongguo xushu moshi fansi zhongguo" 從《現代小說技巧初探》到《靈山》和《一個人的聖經》—高行健通過敘述模式反思中國 / "From A preliminary discussion of the art of modern fiction to *Soul Mountain* and *One man's Bible*: Gao Xingjian's use of narrative patterns to rethink China", in *Hong Kong Drama Review/Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 8 (2009): 401-411. Chi scrive ha ad ora pubblicato, sull'autore, una recensione – "Gao Xingjian, *Lun chuangzuo* 論創作. *Altre modernità* 6 (2014): 294-299 – e tre articoli: "Una lettura 'bachtiniana' dell'opera critica di Gao Xingjian 高行健". *LCM* 3, n. 1 (2016): 65-78; "La traduzione culturale dell'opera critica di Gao Xingjian", in *Associazione Italiana di Studi Cinesi. Atti del XV convegno 2015*, a cura di Tommaso Pellin e Giorgio Trentin (Venezia: Cafoscarina, 2017), 118-130; "Arte e identità culturale: la parola a Gao Xingjian 高行健, in *Arte e letteratura nelle società in Asia: aspetti tradizionali e "Renaissance Orientale*, a cura di Maria Angelillo e Giuliano Boccali (Milano/Roma: Biblioteca Ambrosiana/Bulzoni Editore, 2016), n.d.

Per il grande pubblico, nella poliedricità che contraddistingue la figura dell'autore è forse l'aspetto di drammaturgo ad attrarre in misura maggiore l'interesse del grande pubblico. Pertanto, è utile fare menzione della sensibilità mostrata da Elisabetta Sgarbi, organizzatrice del festival *La Milanese* di cui l'autore è stato ospite per quattro edizioni, nei confronti della sua cinematografia e della sua riflessione critica. Nel 2013, infatti, Gao Xingjian è stato presentato al pubblico in qualità di intellettuale, autore del saggio "Ideologia e letteratura" ("Yishixingtai yu wenxue" 意識形態與文學), e ancor più nel 2016, con la presentazione di "Huhuan Wenyi fuxing" 呼喚文藝復興 [Appello a un nuovo Rinascimento], tradotto da chi scrive, in cui la voce dell'artista-scrittore chiama una nuova epoca di splendore artistico-letterario.

2.2 Descrizione del corpus

2.2.1 Per una contestualizzazione: la saggistica di Gao Xingjian

Nel vastissimo *corpus* di scrittura saggistica di Gao Xingjian, accumulatosi sin dagli anni '70¹⁵⁵, si contano ad oggi sei raccolte e un totale di circa un centinaio di testi¹⁵⁶. La prima raccolta, dal titolo *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, pubblicata in Cina nel 1981, e la seconda, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di una forma moderna di teatro]¹⁵⁷, l'ultima pubblicata in Cina continentale, nel 1988, sono ufficialmente ed esclusivamente dedicate a un pubblico cinese.

¹⁵⁵ I primi saggi pubblicati di cui abbiamo notizia sono datati 1979: "Bali guan ju suibi" 巴黎觀劇隨筆 [Appunti sulla visione del teatro a Parigi]. *Shiyue* 十月 3 (1979, Pechino); "Guanyu Ba Jin de chuanshuo" 關於巴金的傳說 [Si dice su Ba Jin]. *Huacheng* 花城 6 (1979, Canton). Ne seguono altri nel 1980, fra cui "Ba Jin zai Bali" 巴金在巴黎 [Ba Jin a Parigi]. *Dangdai* 當代 2 (1972, Pechino), pubblicati nella prima raccolta del 1981.

¹⁵⁶ Di cui due squisitamente sulla drammaturgia. La prima: *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 [Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno] (Canton: Huacheng chubanshe, 1981); la seconda: *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di una forma moderna di teatro] (Pechino: Zhongguo xiju chubanshe, 1988); la terza: *Mei you zhuyi* 沒有主義 [Non avere -ismi] (Hong Kong: Tiandi tushu chubanshe, 1996); la quarta: *Lun chuanguo* 論創作 [Sulla creazione] (Taipei: Linkingbooks, e Hong Kong: Mingpao, 2008); la quinta: *Lun xiju* 論戲劇 [Sul teatro] (Taipei: Linkingbooks, 2010); la sesta: *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 [Libertà e letteratura] (Taipei: Linkingbooks, 2014). L'elenco completo delle pubblicazioni di saggi critici è disponibile in Appendice.

¹⁵⁷ Consta di 23 contributi critici sulla drammaturgia e sulle proprie opere teatrali.

Con la deterritorializzazione e l'esilio, per l'autore che scrive in Francia esiste solo la possibilità di pubblicare a Hong Kong e Taiwan, in cinese non semplificato¹⁵⁸, e, naturalmente, di pensare a un bacino di lettori più vasto, non più soltanto cinese o sinofono. Lo spaesamento quale esperienza individuale e spirituale sembra riflettersi tanto sulla dimensione estetica, artistica e letteraria in senso stretto, quanto sul profilo metartistico e metaletterario. Non per nulla, fra i primi saggi pubblicati nel 1990, da *persona non grata* per Pechino, compaiono titoli rappresentativi, quali “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” 我主張一種冷文學 [Per una letteratura fredda]¹⁵⁹ e “Taowang yu wenxue” 逃亡與文學 [Letteratura e fuga]. Peraltro, alcuni testi cominciano a fruire di una diffusione in Europa, tradotti, quali “Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇, che compare in inglese con il titolo di “What kind of theatre do we need?” sulla rivista svedese *Nobel Symposium* nel 1990. Un cambiamento importante si verifica non soltanto sul piano dei contenuti, che ritraggono sempre più un punto di vista pratico-esperienziale, ma anche sul piano formale e macrotestuale. L'allontanamento fisico dalla Cina consente, lo anticipiamo, un sostanziale ampliamento di prospettiva e offre la possibilità di sviluppare paradigmi ulteriori, rispetto agli inquadramenti metodologici consolidati e già sperimentati entro cui i primi testi si materializzavano. L'attività di sperimentazione coinvolge in maniera diretta le modalità di elaborazione ed espressione di un pensiero critico che diventa multifocale e pluriprospettico, che di necessità ridiscute le categorie essenziali inerenti ai testi stessi, quali la letterarietà, la struttura e il linguaggio, ed estrinseche, quali il pubblico (o i pubblici). Gao Xingjian sembra anche porre in discussione la questione identitaria, proponendo testi che negli anni '90 cominciano ad acquisire una certa autonomia sul piano formale e macrotestuale, e ciò è percepibile dalla lettura consequenziale della prima raccolta del 1981, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, e della terza, *Mei you zhuyi* 沒有主義¹⁶⁰ [Non avere -ismi], edita a Hong Kong nel 1996, che annovera testi paradigmatici del nuovo percorso individuale – quali “Mei you zhuyi”

¹⁵⁸ Per tale ragione tutte le citazioni in cinese, anche in cinese semplificato, saranno in questo lavoro uniformate alla versione della lingua non semplificata.

¹⁵⁹ Sul giornale di Taipei *Zhongshi wanbao* 中時晚報, nel supplemento di *Shidai wenxue* 時代文學, il 20 Agosto 1990 il primo testo e il 21 Ottobre 1990 il secondo testo, come si evince dalle nostre fonti: Gao Xingjian, *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 [Libertà e letteratura] (Taipei: Linking books, 2014), 175; Gao Xingjian, *Lun chuangzuo* 論創作 [Sulla creazione], (Taipei: Linking books, e Hon Kong: Mingbao Yuekan, 2008), 358; Liu Zaifu 劉再復 e Pan Yaoming 潘耀明 (a cura di), *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 [Introduzione a Gao Xingjian] (Hong Kong: Dashan wenhua chubanshe, Hong Kong, 2011).

¹⁶⁰ Consta di 22 testi critici sulla creazione letteraria, teatrale e pittorica.

[Non avere -ismi] 沒有主義, lo stesso “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” 我主張一種冷文學 [Per una letteratura fredda] e “Liuwang shi women huode shenme?” 流亡使我們獲得什麼 [A che cosa ci ha portato l’esilio?]. La raccolta non appare più come un discorso organico, lineare e sviluppato metodicamente per punti, bensì come collezione variegata di contributi critici e riflessioni, sotto forma di “appunti sparsi” (*suibi* 隨筆¹⁶¹), colloqui con altri autori, saggi o adattamenti di discorsi pronunciati in contesti accademici o non accademici, davanti a un pubblico sinofono o non sinofono, e così sarà per le raccolte a seguire. Sempre più spesso Gao Xingjian sceglie di esporre le proprie posizioni attraverso generi testuali differenti dal canonico saggio critico, ed è il caso delle interviste e dei colloqui, quanto degli adattamenti di discorsi, come pure dei testi difficilmente inquadrabili in una specifica tradizione saggistica che non sia una tradizione che è l’autore stesso a creare.

2.2.2 Questioni definitorie: quale genere testuale?

Nel contesto della tradizione cinese la saggistica è considerata a tutti gli effetti un genere letterario, nel classico *sanwen* 散文¹⁶². Dal *sanwen*, nel primo Novecento, promana una vastità di tipologie e sottogeneri di saggistica, come osservano C.T. Hsia¹⁶³

¹⁶¹ Genere letterario in prosa, difficilmente definibile con un termine unico, simile a “pensieri/appunti sparsi”, “note sparse”, e come genere senza regole formali fisse, motivo per cui non è iscritto in nessuna categoria bibliografica tradizionale cinese. Si veda James M. Hargett, “Sketches”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 560-565.

¹⁶² Il genere del *sanwen* identifica oggi, nella teoria letteraria cinese, una convenzionale corrispondenza con il genere del saggio (*essay*), sebbene nella classicità indicasse tutto ciò che non fosse composto in versi. Il problema definitorio sembra porsi più per i letterati d’Occidente che hanno avuto esperienza di un preciso genere di saggistica colta, se si pensa a Montaigne o a Bacon, che pubblicavano le loro raccolte già nel XVII secolo, per un pubblico colto David E. Pollard (a cura di), *The Chinese Essay* (Londra: Hurst & co., 2000), xi e segg. Victor Mair spiega: “The prose essay can be considered the most thoroughly vernacularized type of twentieth-century Chinese writing. [...] Unlike Chinese drama and fiction, the prose essay was not traditionally a hybrid of classical Chinese and the vernacular, but was decidedly classical in its linguistic orientation.” Victor Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature* (New York: Columbia UP), 56. Inoltre, con il genere del *sanwen* ci si riferisce comunemente a una prosa letteraria, anche elegante, nel *meiwen* 美文. Qian Suoqiao, “Literariness (*Wen*) and Character (*Zhi*): From *Baihua* to *Yuluti* and *Dazhongyu*”, in *A Companion to Modern Chinese Literature*, 185. I

¹⁶³ “In the context of Chinese literary history, the ascendancy of the familiar essay means primarily the reassertion of traditional sensibility. Despite the great popularity of fiction, the familiar essay had always had its practitioners since the Literary Revolution [...]. Not only was this genre practically an offshoot of the indigenous tradition, but it answered such personal needs of writers and readers as the experimental fiction, poetry, and drama had left unsatisfied [...]. One therefore often detects the odd persistence of traditional moral feelings and aesthetic preferences in modern Chinese writers otherwise intellectually and even emotionally committed to a new ideology. Even with such progressive writers as Kuo Mo-jo and Pa Chin [Guo Moruo and Ba Jin], one finds, especially in their incidental and personal writings, a nostalgia

e Charles Laughlin¹⁶⁴, fra cui annoveriamo almeno le versioni vernacolari del *xiaopin wen* 小品文¹⁶⁵ e dello *zawen* 雜文. Nelle parole di Nicole Huang:

The term “essay” (*sanwen*) was frequently redefined as it could no longer contain an increasingly diversified pool of modern essayists. The subgenre of *xiaopin wen* (informal essay), exemplified by works of Zhou Zuoren and Lin Yutang, is characterized by a light and relaxing tone, simple and elegant diction, political disengagement, wit, a leisurely mood, sheer delight in everyday pleasures, and a highly-aestheticized vision of reality. The modern *xiaopin wen* demonstrates much affinity to its premodern precedent, the late Ming informal essay, a landmark of the time-honored literati culture of sixteenth and seventeenth centuries (Daruvala 2000: 113–168; Laughlin 2008). *Zawen* 雜文 (critical essay) grows out of the *xiaopin wen* tradition as a corrective measure to steer the genre away from its focus on personal and seemingly apolitical matters and toward a socially engaged and politically charged angle. *Zawen* as the revolutionized *xiaopin wen* is personified by Lu Xun and many of his followers, including a group of leftist writers residing in Shanghai during the Orphan Island (*gudao*) era of 1937–1941 (Gunn 1980; L. Lee 1987: 110–129). The *zawen* style emphasizes intellectual sharpness and rhetorical eloquence, advocates active engagement with social reality, and maintains the belief that literary writing should be employed as a powerful tool for social criticism and political intervention [...].¹⁶⁶

Posto che la saggistica di Gao Xingjian, come vedremo, vuole essere priva di qualsiasi impegno politico e non appare né informale o poco strutturata (come i sottogeneri del *biji*

for home and childhood, a fondness for flowers and pets, and a deep-seated Confucian or Taoist piety, which are completely alien presences in their world of revolutionary action. At a period when traditional sensibility remained suppressed in its more serious literature, the writing of familiar essays was for many authors a personal necessity.” C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* (Hong Kong: The Chinese UP, 1961), 132–133.

¹⁶⁴ Charles A. Laughlin, *The Literature of Leisure and Chinese Modernity* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2008), 8-9.

¹⁶⁵ Ad oggi di difficile definizione, come osserva Charles Laughlin: “The *xiaopin wen* was a force to be reckoned with from the 1920s to the 1940s. Once it became associated with the early modern literature of leisure in the early 1930s, the various forms its practitioners adopted all contributed to the elaboration of its philosophy of the importance of the trivial, the everyday, and the personal. Moreover, the term enjoyed a much broader currency in this period than it did later. It corresponded roughly to the way the term *sanwen* is now used in Chinese to generally denote prose essays with literary value. But because polemical debates eventually stigmatized it as frivolous and suspiciously unpatriotic (even associating it with wartime collaboration with the Japanese because of its association with the literature of occupied Shanghai in the 1940s), it became difficult to use the term after the 1940s without attempting to redefine it entirely.” Charles A. Laughlin, *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*, 14-15. Si vedano, dello stesso volume, pagina 8 e segg.

¹⁶⁶ Nicole Huang, “War, Revolution, and Urban Transformations: Chinese Literature of the Republican Era, 1920s–1940s”, in *A Companion to Modern Chinese Literature*, 70-71.

筆記¹⁶⁷ o del già citato *suibi*), né eccessivamente analitica¹⁶⁸, e pure distante dalla classicità, risulta piuttosto complesso rintracciare un paradigma definitorio che riesca a ritrarre in maniera esauriente il genere testuale a cui obbediscono i testi di Gao Xingjian, nel ventaglio di possibilità che la letteratura cinese offre¹⁶⁹. Dovendo fornire dei tratti condivisi dai testi pubblicati nelle raccolte – escludendo il genere dichiarato dei *suibi* e dei colloqui – potremmo affermare che esiste un’indiscutibile componente biografica, che si fa sempre più forte con il passare del tempo, una frequente stratificazione linguistica accompagnata da variazioni di registro, una tematizzazione che tende a ripercorrere testi antecedenti, così che la maniera di argomentare coinvolga in maniera intertestuale e transtestuale opere o testi propri. L’estensione variabile, la retorica riconoscibile come prodotto dell’autore, ma non necessariamente tipizzata, la libertà nella composizione, comunque inserita in un progetto strutturale, e una certa letterarietà¹⁷⁰ sono ulteriori tratti salienti della saggistica di Gao Xingjian. Volendo trovare un termine cinese per descrivere la tipologia testuale potremmo fare, allora, appello al generico *wenzhang* 文章 (come “saggio”, “articolo”, “testo letterario”), poggiando sul senso etimologico del termine, che incorpora il *wen* 文, tradizionalmente simbolo della letterarietà¹⁷¹, che in *zhang* 章 ne suggerisce la “composizione”¹⁷².

Varrà la pena di cambiare prospettiva e osservare i testi al di fuori della dimensione teorica cinese e sotto la lente di quella occidentale. Paradigmatico a tal proposito è il discorso sul saggio di Theodor Adorno:

Invece di produrre alcunché, come la scienza, o di creare alcunché, come l'arte, anche il suo sforzo rispecchia l'*otium* di chi, come un fanciullo, non si vergogni di provare entusiasmo per ciò che altri hanno già fatto. Esso riflette ciò che si ama e si odia, invece di presentare lo spirito come creazione dal nulla, sul modello di un'illimitata etica del lavoro. Gioia e gioco sono per il saggio essenziali. Esso non prende le mosse da Adamo ed Eva,

¹⁶⁷ Che diventa un genere prediletto dagli intellettuali della dinastia Qing, in quanto veicolo privilegiato di ‘indagini’ filologiche e storiografiche. Laughlin, *The Literature of Leisure*, 43.

¹⁶⁸ Come è da alcuni inteso il *sanwen*. Ivi, 189.

¹⁶⁹ Bisogna anche tener conto del fatto che tutt’ora è aperto il dibattito sulla definizione delle differenti variabili della prosa letteraria e persino sulla prosa letteraria stessa. Si veda il contributo di Qian Suoqiao, “Literariness (*Wen*) and Character (*Zhi*)”, in *A Companion to Modern Chinese Literature*, 181-194.

¹⁷⁰ Risulterebbe assai complesso addentrarci qui in una definizione di “letterarietà” così come intesa dalla teoria letteraria cinese o occidentale. Usiamo qui il termine nel suo senso più ampio, ripromettendoci di condurre in un’altra occasione una riflessione più approfondita.

¹⁷¹ Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, 2.

¹⁷² Victor Mair infatti traduce *wenzhang* come “fine writing”. Ivi, 1.

ma da ciò che vuol trattare; dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l'oggetto: [...]. I suoi concetti non sono costruiti partendo da un principio primo, né si raccolgono attorno a un'ultima parola. [...]

Non c'è risultato interpretativo che al tempo stesso non sia proiezione all'interno dell'opera. Criteri di ciò sono: la possibilità di conciliare l'interpretazione con il testo con se stessa, e la sua capacità di far parlare tutti quanti i fattori che costituiscono l'oggetto. Per tali criteri il saggio assomiglia a una autonomia estetica accusata facilmente di essere meramente presa in prestito dall'arte; da tale autonomia esso nondimeno si differenzia sia per il suo medium, i concetti, sia per il suo pretendere a una verità di parvenza estetica.¹⁷³

E ancora:

Il saggio non accetta le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata, per le quali, come dice Spinoza, l'ordine delle cose con coincide l'ordine delle idee. E poiché il compatto ordine dei concetti non è identico con l'esistenza, il saggio non mira a costruzioni chiuse, né di tipo deduttivo né induttivo.¹⁷⁴

La dignità formale e ontologica del genere del saggio critico è sostenuta anche da Franco Brioschi, che definisce il saggio come luogo in cui

l'autore, il critico, mette in gioco se stesso, parla anche di sé, come soggetto che ha letto e descrive una esperienza individuale di lettura.¹⁷⁵

Così descritto, il saggio si presenta al pubblico come l'opera di un individuo, non necessariamente atteggiato a specialista, che si espone in prima persona sulla lettura empirica, diventando quindi lettore, prima ancora che critico. L'atteggiamento di Gao Xingjian, in particolare nei testi più recenti e a differenza dei primi, è privo di accademismo e intriso di coinvolgimento emotivo di lettore; inoltre, nei testi traspare la volontà di far percepire un'impressione viva dell'opera di cui tratta. Ciò è attribuibile anche al fatto che l'autore sia anche artista¹⁷⁶, e che in quanto creatore sia ben consapevole

¹⁷³ Theodor W. Adorno, "Il saggio come forma", in *Note per la letteratura*, a cura di Theodor W. Adorno (Torino: Einaudi, 2012), 4 e segg.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Enza Biagini (a cura di), *Saggi di Teoria della letteratura: percorsi tematici* (Firenze: Firenze University Press, 2016), 93.

¹⁷⁶ Pittore, calligrafo e regista.

del legame imprescindibile con le sensazioni che un'opera sa trasmettere. La componente emozionale e quella biografica si attestano quali cifre essenziali dei testi che ci proponiamo di analizzare, quanto il desiderio di trasmettere al pubblico le intenzioni e i significati profondi di un'opera, sia essa prodotta da sé o da altri. Possiamo anche affermare che i testi di Gao Xingjian, non propriamente definibili come letteratura in prosa, non “accettino le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata”¹⁷⁷, bensì propongano delle regole proprie e dei meccanismi propri. Essi “non sono costruiti partendo da un principio primo, né si raccolgono attorno a un'ultima parola”¹⁷⁸, ma sono la testimonianza di riflessioni mature di un individuo, di un artista-scrittore, su temi ancestrali, particolari e universali, sull'episodio e sulla totalità storica.

In una continua ambivalenza fra dimensione teorico-ideale e pratico-esperienziale, l'atteggiamento critico di Gao Xingjian si rivela spesso come empatia, perdendo la necessità di una distanza obiettiva e rivenendo al valore intrinseco che egli riconosce in un'opera d'arte o letteraria che possa autenticamente definirsi tale: in maniera disinteressata e con un manifesto gusto del bello, raccontare della natura umana, raggiungendo l'universalità¹⁷⁹.

2.2.3 Presentazione del *corpus*

Alla luce di quanto esposto, riteniamo più adeguato presentare i testi oggetto della nostra analisi come saggi speculativi sull'arte e sulla letteratura, che intersecano tradizioni compositive in un ampio panorama teorico e letterario. La scelta dei saggi all'interno di un vasto *corpus* di testi critici¹⁸⁰ risponde a un criterio cronologico e di tipologia testuale. Sono stati selezionati i testi più recenti, composti a partire dal 2008, collezionati nella più recente raccolta *Ziyou yu wenxue* 自由與文學¹⁸¹ [Libertà e letteratura], edita a Taiwan nel 2014. Il volume si apre con una prefazione di Liu Zaifu, intellettuale, critico, autore

¹⁷⁷ Adorno, “Il saggio come forma”, 12.

¹⁷⁸ *Ivi*, 4.

¹⁷⁹ Come vedremo nei capitoli dedicati all'analisi tematica.

¹⁸⁰ Di cui riportiamo una cronologia delle pubblicazioni in Appendice.

¹⁸¹ D'ora in avanti, in nota ZYW. Il criterio di riferimento bibliografico che adottiamo prevede la citazione del titolo del saggio fra virgolette e senza i caratteri cinesi, anticipata da “Gao Xingjian”, seguita da “in ZYW” e dal numero di pagina a cui vogliamo rimandare. Ad esempio: Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, n. Preghiamo il lettore di prestare attenzione al caso di omonimia del terzo saggio “Ziyou yu wenxue”, che comparirà sempre fra virgolette, e il titolo dell'intero volume *Ziyou yu wenxue*, che comparirà sempre in corsivo.

della diaspora¹⁸² e amico di Gao Xingjian, dal titolo *Shijie kunju yu wenxue chulu de qingxing renzhi* 世界困局與文學出路的清醒認知¹⁸³ [Le sciagure del mondo e la lucida cognizione della via d'uscita della letteratura], che preannuncia uno dei temi cardine che attraversano la raccolta. Procedendo, il volume si compone all'indice di quattro sezioni: la prima sezione raccoglie otto testi di estensione variabile – dalle tre alle diciassette pagine – accomunati dalla tipologia, giacché si tratta di adattamenti di discorsi pronunciati fra il 2010 e il 2014, in contesti sinofoni e non sinofoni. I titoli dei testi sono:

1. “Huanjing yu wenxue” 環境與文學¹⁸⁴ [Ambiente e letteratura];
2. “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學¹⁸⁵ [Ideologia e letteratura];
3. “Ziyou yu wenxue” 自由與文學¹⁸⁶ [Libertà e letteratura];
4. “Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛¹⁸⁷ [L'identificazione: il male della letteratura];
5. “Zouchu ershi shiji de yinying” 走出二十世紀的陰影¹⁸⁸ [Fuggire dalle ombre del XX secolo];
6. “Yishixingtai shidai de zongjie” 意識形態時代的總結¹⁸⁹ [Sunto dell'epoca delle ideologie];
7. “Fei gongli de wenxue yu yishu” 非功利的文學與藝術¹⁹⁰ [Arte e letteratura senza profitto];
8. “Huhuan Wenyi fuxing” 呼喚文藝復興¹⁹¹ [Appello a un nuovo Rinascimento].

La seconda sezione consta di tre saggi di critica metartistica e metaletteraria composti dal 2011 al 2013, su alcune opere cinematografiche e teatrali di Gao Xingjian. I primi due

¹⁸² Così definito da Kong Shuyu, “Diaspora Literature”, in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 552.

¹⁸³ Liu Zaifu 劉再復, “Xu: Shijie kunju yu wenxue chulu de qingxing renzhi” 序世界困局與文學出路的清醒認知 [Prefazione: Le sciagure del mondo e la lucida cognizione della via d'uscita della letteratura], in *ZYW*, 3-10.

¹⁸⁴ In *ZYW*, 17-34.

¹⁸⁵ *Ivi*, 35-47.

¹⁸⁶ *Ivi*, 49-58;

¹⁸⁷ *Ivi*, 59-65.

¹⁸⁸ *Ivi*, 67-72.

¹⁸⁹ *Ivi*, 73-76.

¹⁹⁰ *Ivi*, 77-80

¹⁹¹ *Ivi*, 81-89.

saggi qui raccolti, non essendo in origine discorsi¹⁹², assolvono appieno la funzione del testo scritto; il terzo saggio nasce come discorso di ringraziamento per una platea teatrale a Taiwan. Essi si intitolano:

9. “Honghuang zhihou” 洪荒之後¹⁹³ [*Après le deluge*];

10. “Guanyu Mei de zangli: jianlun dianyingshi” 關於《美的葬禮》——兼論電影詩¹⁹⁴ [*Su Le deuil de la Beauté e sul ciné-poème*];

11. “Shanhaijingzhuan: Taiwan guojia xijuyuan yanchu ganyan” 《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言 [*Shanhaijingzhuan: discorso di ringraziamento presso il Taiwan National Theatre*]¹⁹⁵.

La terza sezione include due elementi: il testo meno recente che ci proponiamo di analizzare, adattamento di un discorso composto nel 2008; un colloquio registrato nel 2010 a Parigi con il traduttore francese Noël Dutrait, escluso dalla nostra analisi per un criterio che obbedisce alla selezione della tipologia testuale di cui sopra abbiamo detto. I titoli, così come riportati in indice, sono:

12. “Chuangzuo meixue” 創作美學¹⁹⁶ [*Estetica della creazione*];

13. “Dutelai yu Gao Xingjian duitan” 杜特萊與高行健對談¹⁹⁷ [*Colloquio fra Dutrait e Gao Xingjian*].

La quarta e ultima sezione raccoglie due testi che abbiamo scelto di escludere dalla nostra analisi, per quanto interessanti, per un criterio cronologico, poiché composti prima del 2008; dal momento che anche la raccolta antecedente annovera testi datati 2007, abbiamo preferito in questa sede perseguire il principio della coerenza formale, assieme a quella dell’organicità strutturale. Il primo testo, del 2007, è dedicato alla direzione artistica del regista cinese Lin Zhaohua 林兆華¹⁹⁸, con cui Gao Xingjian ha collaborato

¹⁹² Non abbiamo notizie diverse in merito.

¹⁹³ Gao Xingjian, in *ZYW*, 93-97.

¹⁹⁴ *Ivi*, 99-112.

¹⁹⁵ *Ivi*, 113-116.

¹⁹⁶ *Ivi*, 119-132.

¹⁹⁷ *Ivi*, 137-148.

¹⁹⁸ Di cui si è detto in precedenza.

per la pièce del 1982 *Juedui xinhao* 絕對信號 [Segnale d'allarme] e del 1983 *Chezhan* 車站 [Fermata d'autobus]. Il secondo testo risponde a un altro genere letterario, essendo una recensione del romanzo *Yeyou* 夜遊 [Viaggio notturno] dello scrittore di origini taiwanesi Ma Sen 馬森¹⁹⁹, scritta nel 2006²⁰⁰.

14. “Lin Zhaohua de daoyan yishu” 林兆華的導演藝術²⁰¹ [L'arte della regia di Lin Zhaohua];

15. “Ma Sen de Yeyou / Gao Xingjian” 馬森的《夜遊》/高行健²⁰² (*Yeyou* di Ma Sen: Gao Xingjian).

Il volume si chiude con una postfazione dell'autore e con una cronologia delle pubblicazioni di Gao Xingjian²⁰³, ma anche delle messe in scena dei drammi teatrali, curata da Liu Zaifu 劉再復²⁰⁴, che include alcuni eventi biografici degni di nota, quali l'assegnazione di premi e titoli *ad honorem*.

¹⁹⁹ Nato nel 1932, ampiamente influenzato dalla cultura occidentale negli anni '60, in particolare dall'esistenzialismo, Ma Sen si distingue per la maniera di intendere l'isolamento e l'alienazione derivante dalla diaspora quale metonimia della condizione dell'uomo moderno, come rivela anche il romanzo del 1984 *Yeyou* 夜遊. Kong Shuyu, “Diaspora Literature”, 550.

²⁰⁰ Abbiamo notizia della pubblicazione di questa recensione in una riedizione di *Yeyou* 夜遊 del 2010.

²⁰¹ Gao Xingjian, ZYW, 151-160.

²⁰² *Ivi*, 161-164.

²⁰³ “Houxu” 後記 [Postfazione], in ZYW, 165-168.

²⁰⁴ “Fulu: Gao Xingjian chuanguozuo nianbiao” 附錄：高行健創作年表 [Appendice: tavola cronologica delle creazioni di Gao Xingjian]. Liu Ziafu, laureato in letteratura cinese presso la Xiamen University nel 1963, entra subito a far parte dell'Accademia cinese per le Scienze (*Zhongguo kexueyuan* 中國科學院) e poco dopo diventa caporedattore della rivista *Wenxue pinglun* 文學評論. Esperto di Lu Xun, si occupa dapprima di rianimare gli studi sull'estetica della letteratura, anche mediante l'introduzione di nuove prospettive teoriche dall'Occidente. Come molti intellettuali dell'epoca subisce i drammi e le restrizioni della Rivoluzione culturale e della Campagna contro l'inquinamento spirituale. Nel 1985 pubblica un saggio sulla soggettività (*zhutixing* 主體性) nella letteratura – “Lun wenxue de zhutixing” 論文學的主體性 [Sulla soggettività in letteratura], *Wenxue pinglun* 文學評論 6, n. 1 (1985, Pechino) – basandosi sulle teorie umaniste, in cui promuoveva un sistema di teoria e ricerca letteraria centrato sull'uomo. Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature* (Leiden e Boston: Brill, 2007), 283. Il lavoro gli costa ulteriori critiche durante la Campagna contro la liberalizzazione borghese del 1987, al termine della quale, è espulso dal Pcc e condannato agli arresti domiciliari. Vive come rifugiato politico per diverso tempo nella Cina meridionale, sino a quando, dopo i fatti di Tiananmen, abbandona la Cina. È noto in particolare per aver composto, assieme al critico Li Zehou 李澤厚, il saggio *Gaobie geming: huiwang ershi shiji Zhongguo* 告別革命：回望二十世紀中國 [Addio rivoluzione: retrospettive sulla Cina del XX secolo] (Hong Kong: Tiandi, 1997). Chen Sihe, “A Brief Overview of Chinese-Language Scholarship on Modern Chinese Literature”, in *A Companion to Modern Chinese Literature*, 472; Edward L. Davis (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 489-92. È un attento studioso di Gao Xingjian, a cui ha dedicato diversi saggi e tre volumi di contributi critici di studiosi internazionali, dal 2011 ad oggi.

I saggi che noi prendiamo in questa sede in esame sono dunque i primi dodici del volume appena presentato, accomunati da diversi *fil rouge* sul piano tematico e da tratti comuni sul piano linguistico e retorico, di cui forniamo una sintetica descrizione. Il primo testo, “Huanjing yu wenxue” 環境與文學²⁰⁵ [Ambiente e letteratura] è stato presentato dall'autore nel 2010 a Tokyo, alla cerimonia d'apertura del forum letterario internazionale del Pen Club, davanti a un pubblico idealmente non sinofono. Si tratta del testo più corposo, dal punto di vista della varietà di tematiche portate alla luce e per estensione; si potrebbe affermare che questo primo saggio rappresenti, in una certa misura, una valida sintesi generale dell'intera raccolta e dello stile di scrittura critica dell'autore. La ricchezza del testo si percepisce anche dal profilo linguistico, in cui si nota un'importante stratificazione di registri e un uso cospicuo del linguaggio idiomatizzato. Esistono una versione francese e inglese del saggio, pubblicate rispettivamente nelle raccolte di testi critici di Gao Xingjian *De la création*²⁰⁶ e *Aesthetics and creation*²⁰⁷; noi presentiamo, in Appendice, una nostra traduzione in italiano.

Il secondo testo, “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 [Ideologia e letteratura], pronunciato il 26 maggio 2011 in occasione del Forum internazionale sulla letteratura di Seoul²⁰⁸, si focalizza in prevalenza sulle modalità, sulle forme e sulle conseguenze dell'influenza dell'ideologia sulla creazione letteraria, contestualizzando eventi che hanno in tal senso segnato in maniera particolare il XX secolo. Nel saggio l'autore espone organicamente numerose riflessioni che compongono la sintassi di tutta l'opera. È possibile leggere il saggio nelle sue traduzioni francese²⁰⁹ e inglese²¹⁰, nelle raccolte sopra citate. Esiste anche una versione italiana, elaborata da Simona Polvani a partire da quella francese, presentata in occasione del festival La Milanese del 2013²¹¹;

²⁰⁵ In ZYW, 17-34. Il sottotitolo: “Guoji Bihui Dongjing renhui wenxue luntan kaimushi yanjiang” 國際筆會東京大會文學論壇開幕式演講 [Discorso per la cerimonia d'apertura del forum letterario dell'International Pen Club a Tokyo].

²⁰⁶ Tradotto da Denis Molcanov: “Environment et littérature : que faut-il écrire aujourd'hui ?”, in Gao Xingjian, *De la création* (Parigi : Seuil, 2013), 257-278.

²⁰⁷ Tradotto da Mabel Lee: “Chapter 8: Environment and Literature”, in *Aesthetics and creation* (Amherst e New York: Cambria Press, 2012), 189-206.

²⁰⁸ Ivi, 35-47. Dal 22 al 27 maggio 2011. Il sottotitolo: “Hanguo Shou'er guoji wenxue luntan yanjiang” 韓國首爾國際文學論壇演講 [Discorso per il Forum internazionale sulla letteratura di Seoul]. Il saggio è stato pubblicato, in inglese e in cinese, anche negli atti del convegno, nel volume *The Globalizing World and the Human Community: Proceedings of the 3rd Seoul International Forum for Literature 2011* (Seoul: Seoul Selection, 2016).

²⁰⁹ Tradotto da Molcanov: “Idéologie et littérature”, in *De la création*, 279-294.

²¹⁰ Tradotto da Lee: “Chapter 9: Ideology and Literature”, in *Aesthetics and creation*, 207-219.

²¹¹ “Letteratura e ideologia”, in Gao Xingjian e Claudio Magris, *Letteratura e ideologia* (Milano: Bompiani,

riconoscendo l'opportunità interpretativa che la versione in lingua cinese offre, proponiamo in Appendice una nostra versione concepita dalla sinofonia originale del testo.

Il terzo saggio, “Ziyou yu wenxue” 自由與文學 [Libertà e letteratura]²¹², nato nel 2011 a Parigi, è stato presentato in Germania²¹³ in occasione di un colloquio internazionale che l'Università Erlangen-Norimberga ha organizzato sull'autore, dal titolo “Gao Xingjian: Freedom, Fate, and Prognostication”, tenutosi dal 24 al 27 ottobre 2011, dunque in un contesto accademico e senza dubbio non-sinofono. Il fatto che il saggio intitoli il volume lascia presagire la centralità dei temi qui affrontati, sintetizzati nella triplice declinazione del convegno in cui è stato proposto, frutto di riflessioni maturate negli ultimi anni, che riverberano nell'intera raccolta. Anche questo testo rivela un profilo linguistico e retorico interessante, che sollecita letture e interpretazioni. È anch'esso reperibile in lingua francese²¹⁴ e inglese²¹⁵ dalle stesse fonti, e qui in italiano, attraverso la nostra proposta in Appendice.

“Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛²¹⁶ [L'identificazione: il male della letteratura], il quarto saggio della raccolta, è testimone di un nuovo contributo teorico di Gao Xingjian, sul piano teorico-ideale e pratico-esperienziale: l'identità e l'identificazione. Come i primi tre saggi, oggetto di discussione non è già un'opera in particolare; il discorso dell'autore, che si propone al pubblico in qualità intellettuale e artista, si articola attorno a tematiche tangenti la creazione e le condizioni dell'artista-scrittore nella società. Il testo è stato scritto nell'aprile 2010 a Parigi come breve discorso per il convegno degli scrittori sinofoni organizzato dalla rivista *Xindi* 新地 presso la Taiwan University²¹⁷, ed è, quindi, uno dei pochi saggi concepito sin dall'origine per un pubblico sinofono. Nonostante la peculiarità e l'attualità dell'oggetto della discussione, il

2012), 7-29.

²¹² Ivi, 49-58;

²¹³ Il sottotitolo: “Deguo Nulunbao Ai'erlangen daxue guoji renwen yanjiu zhongxin juban ‘Gao Xingjian: Ziyou, mingyun yu yuce’ guoji xueshu yantaohui yanjiang” 德國紐倫堡-埃爾朗根大學國際人文研究中心舉辦「高行健：自由、命運與預測」國際學術研討會演講 [Discorso per il convegno accademico internazionale ‘Gao Xingjian: libertà, destino e previsione’, organizzato dal Centro di Ricerca Internazionale sulle Scienze Umane e Sociali dell'Università di Erlangen-Norimberga].

²¹⁴ Tradotto da Noël Dutrait: “Littérature et liberté”, in *De la création*, 295-305.

²¹⁵ Tradotto da Mabel Lee: “Chapter 11: Freedom and Literature”, in *Aesthetics and creation*, 227-235.

²¹⁶ Ivi, 59-65.

²¹⁷ Come riporta il sottotitolo: “Taiwan Xindi zazhi juban shijie huawen wenxue gaofenghuiyi zai Taiwan daxue” 臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在臺灣大學演講 [Discorso per il vertice mondiale sulla letteratura sinofona presso la Taiwan University, organizzato dalla rivista *Xindi*].

saggio non è stato pubblicato in altre lingue; se ne può leggere una nostra versione italiana in Appendice.

A seguire, ancora dalla prima sezione, tre testi molto brevi: “Zouchu ershi shiji de yinying” 走出二十世紀的陰影²¹⁸ [Fuggire dalle ombre del XX secolo]; “Yishixingtai shidai de zongjie” 意識形態時代的總結²¹⁹ [Sunto dell’epoca delle ideologie]; “Fei gongli de wenxue yu yishu” 非功利的文學與藝術²²⁰ [Arte e letteratura senza profitto]. Il primo testo è stato concepito per la medesima occasione del vertice internazionale dedicato alla letteratura sinofona²²¹ ed è anzi il completamento di “Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛 [L’identificazione: il male della letteratura]; come quest’ultimo, nasce nell’aprile 2010 a Parigi per un contesto sinofono. Il titolo del saggio risulta piuttosto eloquente rispetto ai contenuti, e, in particolare, si rivela interessante la formula con cui è già espresso un giudizio di valore rispetto al Novecento. Il saggio è fruibile, al momento, solo in lingua cinese; non è stato da noi tradotto poiché riteniamo sia meno rappresentativo rispetto ai primi testi della raccolta. Una situazione analoga si ripropone con il sesto e settimo testo: “Yishixingtai shidai de zongjie” 意識形態時代的總結²²² [Sunto dell’epoca delle ideologie], datato 10 maggio 2011, funge da compendio del saggio “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 [Ideologia e letteratura]²²³, così come dichiarato dal sottotitolo²²⁴. È stato pronunciato il 24 maggio presso la Dankook University di Seoul, in occasione del Forum internazionale sulla letteratura nella capitale sudcoreana. Si tratta, dunque, di un testo, estremamente sintetico, pensato per l’oralità e per un pubblico non sinofono, in cui riverberano i contenuti del lungo discorso di cui si fa menzione. Un’ulteriore sintesi del lungo saggio sull’ideologia e la letteratura è “Fei gongli de wenxue yu yishu” 非功利的文學與藝術²²⁵ [Arte e letteratura senza profitto], rimaneggiamento del lungo discorso “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學

²¹⁸ Gao Xingjian, ZYW, 67-72.

²¹⁹ Ivi, 73-76.

²²⁰ Ivi, 77-80

²²¹ Il sottotitolo recita: “Taiwan Xindi zazhi juban shijie huawen wenxue gaofenghuiyi zai Taizhong de yanjiang tigang” 臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在臺中的演講提綱 [Compendio al discorso per il vertice mondiale sulla letteratura sinofona presso Taizhong, organizzato dalla rivista *Xindi*].

²²² Ivi, 73-76.

²²³ Ivi, 35-47.

²²⁴ *Hanguo Shou'er guoji wenxue luntan yanjiang* 韓國首爾檀國大學演講提綱 [Compendio al discorso pronunciato presso la Dankook University di Seoul].

²²⁵ Gao Xingjian, ZYW, 77-80

[Ideologia e letteratura]²²⁶, presentato durante lo stesso Forum letterario internazionale del maggio 2011, presso un'altra università di Seoul²²⁷.

Diverso è invece “Huhuan Wenyi fuxing” 呼喚文藝復興²²⁸ [Appello a un nuovo Rinascimento], discorso pronunciato l'8 novembre 2013 al Singapore Writers Festival²²⁹, tenutosi in lingua inglese. Il saggio rappresenta il più originale, e recente²³⁰, contributo teorico di Gao Xingjian negli anni 2000: pur facendo eco a tematiche di contestualizzazione all'individuo e alla creazione, di cui i primi tre saggi della raccolta costituiscono l'epitome, presenta riflessioni del tutto nuove e di grande stimolo per nuovi dibattiti, da cui emerge anche una nuova immagine della figura di artista e intellettuale qual è Gao Xingjian. Ad oggi pubblicato solo in lingua cinese, il testo è stato presentato al pubblico italiano il 29 giugno 2016, presso il Teatro Grassi, in occasione del festival La Milanese: mentre la versione francese, curata da Dutrait, veniva letta dall'autore, la versione italiana, curata da chi scrive, scorreva sullo sfondo. Porzioni di testo sono state pubblicate dal quotidiano *La Stampa*²³¹ il 29 giugno di quest'anno; la nostra traduzione integrale è riportata in Appendice.

Il saggio “Honghuang zhihou” 洪荒之後²³² [Après le deluge], assieme a “Guanyu Mei de zangli: jianlun dianying shi” 關於《美的葬禮》——兼論電影詩²³³ [Su *Le deuil de la Beauté* e sul *ciné-poème*] e “Shanghaijingzhuan: Taiwan guojia xijuyuan yanchu ganyan” 《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言 [Shanghaijingzhuan: discorso di ringraziamento presso il Taiwan National Theatre], come anticipato rappresentano interessanti riflessioni su alcune opere di Gao Xingjian dalla stessa prospettiva autoriale. “Honghuang zhihou” 洪荒之後, completato a Parigi il 6 aprile 2011, narra delle intenzioni alla base della creazione del lavoro cinematografico del 2008²³⁴, con l'ambizione di fornire ulteriori strumenti di comprensione al pubblico dell'opera. Del saggio

²²⁶ Ivi, 35-47.

²²⁷ Come si evince dal sottotitolo: “Hanguo Shou'er Hanyang Daxue yanjiang tigang” 韓國首爾漢陽大學演講提綱 [Compendio del discorso pronunciato presso la Hanyang University di Seoul].

²²⁸ Ivi, 81-89.

²²⁹ Dal sottotitolo: “Xinjiapo zuojiajie yanjiang” 新加坡作家節演講 [Discorso per il Festival degli scrittori di Singapore].

²³⁰ Rimaneggiato dall'autore il 16 gennaio 2014, come si legge al termine del testo.

²³¹ Qui il link: <http://www.lastampa.it/2016/06/29/cultura/un-nuovo-rinascimento-nel-nome-della-bellezza-jIsvd6feUuh6QkPUEg0lqM/pagina.html>

²³² Gao Xingjian, ZYW, 93-97.

²³³ Ivi, 99-112.

²³⁴ *Après le deluge* (Gao Xingjian e Thierry Bertomeu; Barcellona: Circulo de lectores, 2008. 28 min.)

esiste una versione inglese, edita nel volume *Aesthetics and creation*²³⁵, curata da Mabel Lee. Ancora sull'arte del cinema è “Guanyu Mei de zangli: jianlun dianying shi” 關於《美的葬禮》——兼論電影詩, testo che presenta con cura non solo la genesi ma anche alcuni meccanismi fondamentali dell'ultima opera “cine-poetica”, *Mei de zangli – Le deuil de la Beauté – Requiem for Beauty*²³⁶, che l'autore stesso considera “realizzazione di un sogno”²³⁷, e che noi consideriamo un capolavoro della polifonia. Il saggio, composto nel 2013 e non pubblicato ad oggi in altre lingue, si rivela interessante sul profilo contenutistico quanto linguistico. “Shanghaijingzhuan” 山海經傳 [Shanghaijingzhuan – Cronache del *Classico dei monti e dei mari*], anch'esso del 2013, chiude la seconda sezione del volume con una breve discussione metaletteraria e metartistica su un'opera teatrale del 1994 dallo stesso titolo, *Shanghaijingzhuan* 山海經傳²³⁸ [Cronache del *Classico dei Mari e dei monti*], che testimonia la materializzazione di alcune teorie fondamentali dell'autore sulla scrittura teatrale e sul fare teatro.

L'ultimo testo di cui ci occupiamo nel contesto di questa analisi è “Chuangzuo meixue” 創作美學²³⁹ [Estetica della creazione], presentato il 23 maggio 2008²⁴⁰ presso la Chinese University di Hong Kong²⁴¹, e costituisce un ultimo esempio di testo prodotto dapprima per l'oralità e la sinofonia. Anche questo saggio rivela alcune conquiste cognitive nel percorso di riflessione dell'autore, in particolare l'esposizione di un personalissimo concetto di ciò che si intende sia per estetica, sia per creazione. Le traduzioni in francese e in inglese del saggio sono apparse già nel 2010 sulla rivista *China Perspectives*²⁴²/*Perspectives chinoises*²⁴³. Nonostante sia stato prodotto ancora nel primo

²³⁵ Gao Xingjian, “Chapter 10 After the Flood”, in *Aesthetics and creation*, 221-225.

²³⁶ Film non commerciale, prodotto in Francia nel 2013 (della durata di 117 minuti).

²³⁷ Come ci ha rivelato durante un colloquio informale. All'opera è dedicata una consistente pubblicazione, sotto forma di catalogo di immagini con alcuni commenti dell'autore e di critici, in cinese, in francese e in inglese, dal titolo Gao Xingjian, *Mei de zangli* 美的葬禮. *Le Deuil de la Beauté. Requiem for Beauty* (Taiwan: National Taiwan Normal University, 2016).

²³⁸ Hong Kong: Tiandi, 1994.

²³⁹ *Ivi*, 119-132.

²⁴⁰ Il comunicato stampa: http://cpr.cuhk.edu.hk/en/press_detail.php?id=435&t=nobel-literature-laureate-gao-xingjian-to-speak-on-infinite-freedom-of-expression-within-limitations-at-cuhk-on-23-may-free-seats-available

²⁴¹ Il sottotitolo riporta: “Xianggang Zhongwen daxue yanjiang” 香港中文大學演講 [Discorso presso la Chinese University di Hong Kong]. Il testo è precisamente la registrazione della conferenza tenuta da Gao Xingjian, difatti è annessa una parte di domande e risposte, che per tipologia testuale escludiamo dall'analisi. Parleremo del saggio che si estende da pagina 119 a 132 di ZYW.

²⁴² Tradotto da Caroline Mason, “The Aesthetics of Creation”. *China Perspectives* 2 (2010): 47-52.

²⁴³ Tradotto da Noël e Liliane Dutrait, “Limitée et illimitée, l'esthétique de la création”. *Perspectives chinoises* 2 (2010): 52-57.

decennio degli anni 2000, a differenza degli altri testi che esaminiamo, per la ricchezza di prospettive e spunti analitici abbiamo scelto di includerlo nel *corpus* e di fornirne una versione italiana in Appendice.

PARTE TERZA

L'analisi

3 Soggettività e individualità

Un breve premessa, nella fase introduttiva di questa sezione, è dovuta. L'analisi che ci proponiamo di presentare in questo lavoro si sviluppa dapprima sul piano tematico (nei capitoli 3, 4 e 5), in seguito su quello linguistico e retorico (nel capitolo 6). Come anticipato nell'“Introduzione”, abbiamo scelto di indagare sui legami intertestuali che nei testi si estendono, dalla nostra prospettiva, su tre direttrici: verticale, quindi nell'ambito di elementi – testi, disorsi ed enunciati – attribuibili al patrimonio della cultura cinese; orizzontale, quindi oltre il medesimo codice linguistico-culturale, *da* codici *altri* e *verso* codici *altri*, nella produzione e riproduzione di senso, come nella ridistribuzione della parola *altrui*; e infine obliqua, dove si verifica una dialogicità con il *corpus* di testi critici dello stesso autore, e dunque con la parola già semi-*altrui*.

Vale la pena ricordare che l'intenzione della nostra analisi non è una pura elaborazione di una tassonomia dei riferimenti a testi antecedenti; prescindendo da un approccio filologico volto alla sola individuazione della genealogia delle fonti, ci proponiamo di riflettere sui modi con cui l'autore, in quanto dispositivo discorsivo, produttivamente risemantizza testi, disorsi ed enunciati, e insieme costruisce, inconsciamente, fili dialogici con testi, disorsi ed enunciati ulteriori.

In ultima istanza, anticipamo che i tre capitoli che seguono, dedicati al profilo tematico, pongono luce su aspetti di particolare rilievo nella complessa riflessione di Gao Xingjian, anche in prospettiva diacronica: coscienza soggettiva e individuale; coscienza linguistica e linguaggi della creazione; limiti e libertà per il soggetto creante e per la creazione. Questi macrotemi, infine sempre connessi alla riflessione estetica, generano una continua rifrazione di flussi discorsivi, che la nostra analisi tenta di contenere con una prospettiva unitaria.

3.1 Riflessioni sul soggetto

La riflessione sulla composizione, sulla conoscenza e sull'espressione della soggettività è uno dei temi centrali del discorso di Gao Xingjian, un tema che in una prospettiva diacronica subisce una maturazione, sino ad assumere differenti sfumature. L'“io” di cui Gao Xingjian scrive nelle fonti qui prese in esame assume una triplice prospettiva: quella di entità autonoma, quella di un prodotto discorsivo, quella della dimensione empirica del rapporto con l'“altro”¹. L'approccio di Gao Xingjian al tema, lo anticipiamo, si rivela interdisciplinare e transculturale, frutto della maturazione di un'esperienza di deterritorializzazione² fisica e culturale, di rielaborazione dell'extraterritorialità³.

Per Gao Xingjian la dimensione soggettiva prelude a quella individuale⁴ e con essa si interseca da un punto di vista discorsivo, ontologico e cognitivo. Per tale ragione, nelle fonti che qui esaminiamo, il *ziwo* 自我⁵ – l'“io”, la sede della coscienza – descrive, per così dire, l'essenza del *geren* 個人, l'“individuo”, collocato nel tempo e nello spazio.

¹ Riflessione che assume particolare rilievo, fra gli altri ambiti, negli Studi postcoloniali. Pensiamo, ad esempio, a titolo esemplificativo ai celebri contributi di G. Chakravorty Spivak (“Can the Subaltern Speak?” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Nelson C. e L. Grosseberg, Urbana e Chicago University of Illinois Press, 1988: 271-313; *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma: Meltemi, 2004), e di Homi Bhabha (*Nation and Narration*, Londra: Routledge, 1990; *The Location of Culture*, Londra: Routledge, 1994).

² Secondo la definizione di Deleuze e Guattari: Deleuze Gilles e Guattari Felix. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (Roma: Cooper Castelveccchi, 2003).

³ George Steiner, *Extraterritorialité* (Parigi: Calman-Lévy, 1992).

⁴ Da un punto di vista psicoanalitico, esiste una distinzione fra soggetto e individuo, sia sul piano soggettivo che su quello oggettivo. Scriveva Lacan: “Con Freud fa irruzione una nuova prospettiva che rivoluziona lo studio della soggettività e che mostra che il soggetto non si confonde con l'individuo. [...] Freud dice – il soggetto non è la sua intelligenza, non è sullo stesso asse, è eccentrico. Il soggetto come tale, funzionante in quanto soggetto, è altro da un organismo che si adatta.” Lacan. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955* (Torino: Einaudi, 2006), 11.

⁵ Del termine *ziwo* 自我 si trova traccia già nel *Wenxuan* 文選 – antologia di opere letterarie compilata da Xiao Tong 蕭統 nel VI secolo d.C., aggiunta alle opere “Classiche” il cui studio era necessario per la formazione intellettuale. Victor Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature* (New York: Columbia UP, 2001), 289 –, ma solo sul finire del XIX secolo acquisisce un significato assimilabile al “sé”, come si evince dalla scrittura di Tan Sitong 譚嗣同 (1865-1898) e Qu Qibubai 瞿秋白 (1899-1935). Col significato di “a sé/per sé”, o meglio come affisso “auto-”, è impiegato da Mao Zedong in riferimento all'attività di autocritica (*ziwo piping* 自我批評), come si legge ad esempio nel discorso del 27 febbraio 1957 “Sulla giusta soluzione della contraddizione in seno al popolo” (*Guanyu zhengque chuli renmin neibu maodun de wenti* 關於正確處理人民內部矛盾的問題): “這種教育工作是人民內部的自我教育工作，批評和自我批評的方法就是自我教育的基本方法。” (<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570227.htm>). In italiano: “Questa educazione costituisce l'autoeducazione in seno al popolo e la critica e l'autocritica costituiscono il metodo fondamentale dell'autoeducazione.” Mao Tse-Tung, *Opere scelte. Vol. 14*, 102. (<http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/14.pdf>).

Nella strutturazione del nostro discorso appare quindi conveniente presentare innanzitutto il concetto di entità soggettiva e, in seguito, quello di individualità.

3.1.1 Il soggetto caotico

Sebbene l'autore affronti il tema nell'ambito della discussione sulla creazione letteraria e sul rapporto dell'artista-scrittore con il reale, dunque in termini estetici, il discorso sull'"io" è costitutivamente trattato in termini filosofici.

Gao Xingjian interviene sul problema dell'articolazione del concetto di "sé"⁶ o "io" (ziwo 自我) tema già all'inizio degli anni '90, identificandolo con un tema sorto attorno alla discussione sulla modernità⁷, ossia, come precisa l'autore, in un contesto post-nietzschiano⁸.

「自我」的問題是「現代性」中核心的問題。⁹

Il problema dell'"io" è il problema nodale della "modernità"¹⁰.

Come appunto ricorda Jin Siyan¹¹, nella lingua cinese il termine ziwo 自我, come xiaowo 小我, diventa d'uso comune nel lessico degli scrittori cinesi della fine degli

⁶ Tradotto anche con il vocabolo *zishen* 自身. Molto interessante, a tal proposito, il saggio di Mabel Lee che propone una breve contestualizzazione diacronica del concetto di "self" nella tradizione discorsiva – filosofica e letteraria – cinese, sino ad arrivare al "self" di Gao Xingjian e de La montagna dell'anima. Mabel Lee, "Personal Freedom in Twentieth-Century China: Reclaiming the Self in Yang Lian's *Yi* and Gao Xingjian's *Lingshan*", in *History, Literature and Society: Essays in Honour of S.N. Mukherjee*, a cura di Mabel Lee e Michael Wilding (Sidney: Sidney Association for Studies in Culture and Society, 1997), 133-155.

⁷ Su questo tema si veda il contributo di Chen Maiping, "Associative and Dissociative. The 'Self' in Classical and Modern Chinese Literature", in *Identity in Asian Literature*, a cura di Lisbeth Littrup (Londra e New York: Routledge Curzon, 1995), 14-46.

⁸ Gao Xingjian e Yang Lian, "Liuwang shi women huode shenme?" 流亡使我們獲得什麼? [A cosa ci ha portato l'esilio?], in *Mei you zhuyi*, 136.

⁹ Ivi, 135.

¹⁰ Gao Xingjian identifica anche nella modernità un problema, interpretando il concetto come un dogma ossificato, nonché una delle malattie del nostro tempo, come recita il titolo ("Xiandaixing chengle dangdai bing" 現代性成了當代病) di un paragrafo del lungo saggio sull'estetica *Ling yi zhong meixue* 另一種美學 [Per un'altra estetica], in *Lun chuanguzuo*, 130-134. Della modernità si dirà meglio nel capitolo 5.

¹¹ Jin Siyan, "L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine", *Perspectives chinoises* [online] 83 (2004): 83-84.

anni '70¹² che tornano a porsi il problema della soggettivizzazione della scrittura¹³, appunto strettamente connessa alla modernità letteraria cinese¹⁴, che emerge anche grazie al confronto con le correnti occidentali. Quando la voce del singolo comincia ad emergere rispetto alla voce nazionale, ad emanciparsi dal “noi” collettivo della pluralità sociale (*dawo* 大我), emerge anche l'estensione soggettiva, la riaffermazione dell'“io” romantico¹⁵ e simbolista, e il discorso individualista.

La configurazione ontologica e cognitiva che di seguito proponiamo non è per Gao Xingjian una conquista recente, ma una consapevolezza acquisita e maturata durante l'esperienza di dislocazione e dell'esilio. L'esilio, quale insanabile frattura scavata tra un essere umano e un luogo *natio*, tra il sé e la sua vera casa, la cui intima tristezza non può mai essere sormontata – teorizza Edward Said¹⁶ – è per Gao Xingjian dapprima esperienza di alienazione, di disgregazione. L'esilio conduce allo “spaesamento”, ovvero, per dirla con Todorov, “alla rinuncia alle illusioni egocentriche ed etnocentriche, al distaccamento da se stessi”¹⁷. In tale contesto l'autore riformula una semantica individuale: obbligato a ripensare le categorie fondanti di “io” e “altro”, attraversa un processo di “alterizzazione”, “de-identificazione” e di comprensione del mondo interiore

¹² Sui movimenti e sulle riflessioni caratterizzanti la produzione estetico-letteraria della fine degli anni '70, al termine della Rivoluzione culturale, si vedano i già citati Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*, 257-293; Liu Kang, “Subjectivity and Aesthetic Marxism: Toward a Cultural Topology of Postrevolutionary Society”, in *Aesthetics and Marxism*, 149-191; e per un *excursus* fra gli autori si veda Bonnie McDougall, *The Literature of China in the Twentieth Century*, 368-440.

¹³ In realtà, è opportuno menzionare che anche negli anni '20 del Novecento gli scrittori cinesi della “Società della creazione” (*Chuangzao she* 創造社), fondata nel 1921 e rappresentante una delle principali direzioni del “4 maggio”, portavano alla luce l'esigenza di una nuova letteratura concentrata sull'esperienza individuale dell'autore e sull'individualità dell'autore, traendo ispirazione dal Romanticismo occidentale allora derivante dall'esperienza traduttiva giapponese. L'autoreferenzialità della produzione letteraria della *Chuangzao she* 創造社 è infatti uno dei modi con cui si configura la letteratura del “4 maggio”. Kang-I Sun Chang e Stephen Owen (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II. From 1375* (Cambridge: Cambridge UP), 470; Christopher T. Keaveney, *The Subversive Self in Modern Chinese Literature the Creation Society's Reinvention of the Japanese shishōsetsu* (New York: Palgrave Macmillan, 2004). Per gli aspetti descrittivi, storico-letterari, della letteratura cinese moderna e del “4 maggio” si vedano C.T. Hsia, C. T. Hsia *On Chinese Literature* (New York: Columbia UP, 2004), 50-83; Merle Goldman (a cura di), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era* (Cambridge: Harvard UP, 1977), 15-142. Leo Ou-Fan Lee, “In Search of Modernity: Reflections on a new Mode of Consciousness in 20th Century Chinese History and Literature”, in *Ideas Across Cultures: Essays in Honor of Benjamin Schwartz*, a cura di Paul Cohen e Merle Goldman (Cambridge: Harvard East Asian Monographs, 1990), 109-136; Tang Tao (a cura di), *History of Modern Chinese Literature*, 1-39.

¹⁴ Di cui si tratterà nel capitolo 5.

¹⁵ Per cui si veda Kirk Denton, “Romantic sentiment and the problem of the subject: Yu Dafu”, in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 378-384.

¹⁶ “Exile [...] is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted”. Edward Said, “Reflections on exile”, in *Id. Reflections on Exile and Other Essays* (Londra: Granta Books, 2012), 225.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *L'uomo spaesato*, 159.

del sé-pensante. L'esito di tale processo di "uscita dal sé", in una prospettiva ontologica, è la definizione di una soggettività plurale e caotica.

Gao Xingjian, privando il proprio discorso di ogni eco confuciana¹⁸, fonda la propria struttura del soggetto sulla convinzione che esso esista al di fuori della relazione sociale – né fondante né centrale nella dottrina buddhista e nel buddhismo Chan 禪¹⁹ a cui, come

¹⁸ Ci limitiamo qui ad accennare che la concezione del sé secondo l'etica confuciana è intimamente legata alla relazionalità sociale e familiare. L'emblematica sentenza dei *Dialoghi* "Jun jun chen chen fu fu zi zi 君君臣臣父父子子" (*Lunyu* 論語 - 12. *Yan hui* 顏淵) sancisce, appunto, un paradigma esistenziale fondato sul ruolo del soggetto all'interno di una rete di rapporti nella società. Il passo completo recita: "齊景公問政於孔子。孔子對曰：「君君，臣臣，父父，子子。」公曰：「善哉！信如君不君，臣不臣，父不父，子不子，雖有粟，吾得而食諸？」". Nella traduzione di Tiziana Lippiello: "Il duca Jing di Qi interrogò Confucio sull'arte di governo. Confucio disse: 'Che il sovrano agisca da sovrano, il ministro da ministro, il padre da padre, il figlio da figlio'. Giusto! – esclamò il duca. – In verità se il sovrano non governasse, se il ministro non svolgesse le funzioni da ministro, se il padre non agisse da padre, se il figlio non agisse da figlio, quand'anche vi fossero cereali in abbondanza, riuscirei forse a mangiare?" Confucio, *Dialoghi*, 139. Idealmente, nell'ordine morale confuciano, il sé è un'entità empirica corporale e spirituale; è sia il centro delle relazioni sociali, sia il fulcro del processo dinamico di sviluppo spirituale. Il sé deve dedicarsi all'autocoltivazione, quale attività morale, al fine di perfezionare la propria condotta nei confronti dell'altro, come suggerisce Tu Weiming, *Confucian Thought: Selfhood as Creative Transformation* (New York: State University of New York Press, 1985), 113. L'idea del sé e la sua stessa esistenza è dunque imprescindibilmente legata all'idea e all'esistenza dell'altro. Kwok-Kan Tam e Tan Guogen 譚國根, "Ibsenism and the Modern Chinese Self", *Monumenta Serica* 54 (2006) 1: 294. Emblematico è anche un altro passaggio, tratto dal *Liji* 禮記, dalla sezione *Daxue* 大學 [Grande studio], che enuclea come la coltivazione del sé influisca sulla buona riuscita dei rapporti sociali: "古之欲明明德於天下者，先治其國；欲治其國者，先齊其家；欲齊其家者，先脩其身；欲脩其身者，先正其心；欲正其心者，先誠其意；欲誠其意者，先致其知，致知在格物。物格而后知至，知至而后意誠，意誠而后心正，心正而后身脩，身脩而后家齊，家齊而后國治，國治而后天下平。" Nell'interpretazione di James Legge: "The ancients who wished to illustrate illustrious virtue throughout the kingdom, first ordered well their own states. Wishing to order well their states, they first regulated their families. Wishing to regulate their families, they first cultivated their persons. Wishing to cultivate their persons, they first rectified their hearts. Wishing to rectify their hearts, they first sought to be sincere in their thoughts. Wishing to be sincere in their thoughts, they first extended to the utmost their knowledge. Such extension of knowledge lay in the investigation of things. Things being investigated, knowledge became complete. Their knowledge being complete, their thoughts were sincere. Their thoughts being sincere, their hearts were then rectified. Their hearts being rectified, their persons were cultivated. Their persons being cultivated, their families were regulated. Their families being regulated, their states were rightly governed. Their states being rightly governed, the whole kingdom was made tranquil and happy." La traduzione è riportata sul portale *Chinese Text Project*: <http://ctext.org/liji/da-xue>.

¹⁹ Che si sviluppa in Cina fra il VI e l'VIII secolo d. C., il cui nome traduce il termine sanscrito *dhyana* ध्यान, "contemplazione/meditazione", è considerata la Scuola buddhista cinese per eccellenza. Liu JeeLoo, *An Introduction to Chinese Philosophy: from Ancient Philosophy to Chinese Buddhism* (Malden-Oxford-Victoria: Blackwell Publishing, 2006), 304. Per approfondimenti si vedano, per un profilo storico, Arthur F. Wright, *Buddhism in Chinese History* (Stanford: Stanford UP, 1959), 77 e segg.; per i contenuti della filosofia del buddhismo della scuola Chan si vedano Robert Sharf, "Buddhist Modernism and the rhetoric of meditative experience", in *Buddhism. Critical Concepts in Religious Studies. Volume II. The Early Buddhist Schools and Doctrinal History*, a cura di Paul Williams (Londra e New York: Routledge, 2005), 255-299; John McRae, *Seeing through Zen. Encounter, Transformation, and Genealogy in Chinese Chan Buddhism* (Berkeley-Los Angeles-Londra: University of California Press, 2003) e Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. II. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno* (Torino: Einaudi, 2000), 426 e segg.

vedremo, Gao Xingjian si indebita²⁰. L'io concepito da Gao Xingjian è “caotico” e plurale, conoscibile attraverso l'osservazione, il dislocamento e l'espressione. È un'unità psico-fisica, non situata empiricamente nella dimensione della temporalità, in grado di autodeterminarsi ed esistere per sé.

這種認知也即自我的覺醒，自由意志則取決於自我的覺醒。當其時，這混沌的自我中的陰暗與光明、善於惡、上帝與魔鬼都逐漸分明。主導人的命運的並非僅僅決定於生存環境，還更多取決於對自我的認知。[...]文學的認知面對的便是如此人生。²¹

Questa conoscenza coincide anche con il risveglio dell'io, da cui dipende il libero arbitrio. Nell'istante in cui l'io si risveglia, oscurità e luce, bene e male, Dio e demonio, tutto, in quest'io caotico, gradualmente si fa più distinto. Ciò che orienta il destino dell'uomo non è per nulla determinabile soltanto dall'ambiente esistenziale, in misura maggiore dipende dalla conoscenza dell'io. [...] La letteratura prende cognizione dell'uomo ponendosi di fronte alla vita in quanto tale.

Nel descrivere l'“io caotico” quale il luogo d'azione delle “sette emozioni”²² e dei “sei piaceri”²³, l'autore riverbera le configurazioni ontologiche del buddhismo delle origini²⁴, che individuava nell'io la sede della “sofferenza”²⁵, determinata dal desiderio – altrimenti

²⁰ Per quanto riguarda la natura del costrutto psicologico soggettivo, varrà la pena ricordare brevemente che il buddhismo non concepisce un'entità autonoma che esista empiricamente e metafisicamente per sé e in sé, e nega, infine, l'esistenza di un'individualità autonoma e che ritiene necessario svincolarsi dall'idea dell'identità come base dell'io e della “proprietà dell'io”. L'io può essere considerato un aggregato di parti o funzioni, dipendente da esse ma non esauribile in esse. Non essendo sostanza, non esiste in sé e per sé come entità autonoma e incondizionata, e risulta privo di ogni determinazione stabile e assoluta. Giangiorgio Pasqualotto, *Dieci lezioni sul buddhismo* (Venezia: Marsilio, 2008), 122-123.

²¹ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in *ZYW*, 54.

²² Xi 喜 (felicità), nv 怒 (ira), ai 哀 (dolore), ju 懼 (paura), ai 愛 (amore), è 惡 (odio), yu 欲 (desiderio) hanno in realtà un'origine prebuddhista. L'espressione compare dapprima nel *Libro dei Riti*, il *Liji* 禮記: “何謂人情?喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲七者,弗學而能。” a cura di Liu Guozhong 劉國忠 e Huang Zhenping 黃振萍, *Zhongguo sixuiangshi cankaoziliaojì: Sui Tang zhi Qing juan* 中國思想史參考資料集: 隋唐至清卷 (Pechino: Qinghua daxue chubanshe, 2004), 82.

²³ Derivanti da occhi, orecchie, naso, lingua, corpo, mente.

²⁴ Per cui si veda lo studio di Paul Williams, *Mahāyāna Buddhism. The doctrinal foundations* (Londra e New York: Routledge, 2009), in particolare la sezione “Introduction”, 1-44.

²⁵ *Dukkha*, determinata dall'impermanenza di ogni elemento, fenomeno o aspetto dell'esistenza”. *Ivi*, 2. Per gli aspetti terminologici, quindi la traduzione dei concetti in lingua cinese, si veda Erik Zürcher, Jonathan A. Silk (a cura di), *Buddhism in China. Collected Papers of Erik Zürcher* (Leiden e Boston: Brill: 2013), 136-138.

chiamato brama o sete²⁶ – di soddisfazione sensoriale, di esistenza²⁷, o di inesistenza²⁸. Pensando l'io come il centro pulsionale del desiderio, l'origine di una conflittualità permanente, Gao Xingjian rielabora consapevolmente anche il discorso freudiano sull'*Es*²⁹, ossia quel “calderone di eccitamenti ribollenti”³⁰ che sta alle origini della vita psichica, e che Lacan identifica con il vero nucleo della coscienza.

現時代人自我的覺醒，或者說自我的無節制膨脹，也日益成為當代文學的重要主題。沙特的命題“他人是地獄”，講的還是人與社會的關係。殊不知，這我在他人眼裡也同樣是地獄。自我之一片混沌，不僅給他人造成災難，往往也導致自身的毀滅。弗洛伊德對自我的揭示不只開創了精神分析，也給現代文學帶來莫大的啓示。

31

Il risveglio dell'io dell'uomo d'oggi, o meglio, l'espansione incontrollata dell'io è un tema sempre più importante per la letteratura contemporanea. L'asserzione di Sartre “l'enfer c'est les autres” dice del rapporto fra l'uomo e la società; eppure, agli occhi degli altri anche noi stessi siamo l'inferno. L'io caotico non solo è una catastrofe per l'altro, porta persino alla distruzione del sé. Mettendo in luce quest'io, Freud ha inaugurato la psicoanalisi e in aggiunta ha apportato una grande rivelazione alla letteratura moderna.

²⁶ La reale sofferenza (*tanha*), deriva dalla falsa convinzione, dall'ignoranza, che esista un “io” separato e autonomo che si oggetto di questo desiderio. Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. 2*, 360.

²⁷ La “brama di esistere” non è da intendersi quale istinto di sopravvivenza, bensì come patologico attaccamento ad una “volontà di vita”, e quindi alla convinzione dell'esistenza di un “io” autonomo, di un *ego* autosufficiente. Williams, *Mahāyāna Buddhism*, 108 e segg.

²⁸ Semplificando estremamente, se l'io desidera, il desiderio finisce per assurgere da fulcro vitale, così che il soggetto desiderante, in ultima analisi, diventa vittima della propria individualità. Il rimedio a tale condizione di onnipotenza del desiderio è rappresentato dall'itinerario verso la cessazione del desiderio stesso: esso prende il nome di *nirvana* e descrive l'estinzione del desiderio, dell'odio e dell'illusione. Zürcher, “Life of the Buddha”, in *Buddhism in China*, 63-88.

²⁹ Scrivono Fornero e Tassinari: “Secondo una prospettiva genetica materialisticamente orientata, Freud afferma che alle origini della vita psichica vi sarebbe solo l'*Es*, e che l'io si verrebbe formando e differenziando nel senso stesso dell'*Es*. Esso sarebbe quella sua parte periferica e, per così dire, epidermica che, a diretto contatto con la realtà esterna tramite il sistema sensorio percettivo, si sarebbe venuta organizzando in modo distinto e cosciente.” Fornero e Tassinari, *Le filosofie del Novecento. Volume I* (Milano: Mondadori, 2002), 92.

³⁰ Da Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in *Opere XI* (Torino: Boringhieri, 1979), 188-9.

³¹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in *ZYW*, 28.

3.1.2 Il soggetto come alterità

La connessione della perifrasi della celebre asserzione di Sartre, dell'esistenzialismo letterario³², con l'approccio psicanalitico freudiano rinsaldano l'idea che il vero pericolo e la vera sfida da affrontare, il pericolo da cui fuggire e insieme l'*altro*, per usare termini lacaniani³³, siano proprio l'abisso indiscernibile che è il soggetto stesso. Il rapporto duale "io/altro" esiste dunque nel medesimo soggetto, nel sé individuale, oggetto di desiderio e soggetto desiderante al tempo stesso. Il metodo per sottrarsi a questa perenne conflittualità, che può condurre ad una indomabile schizofrenia, è fornito dall'attività estetica: nell'atto creativo il soggetto vive ed è conoscibile a se stesso. Ciò può essere assimilabile al fenomeno che Todorov, per Bachtin, chiama "esotopia"³⁴, ossia "il fatto di trovarsi al di fuori".

La coscienza soggettiva ha come atto fondante il rapporto io-tu: solo nell'*essere-per-l'altro* il soggetto raggiunge una forma di obiettivazione e una forma di comunicazione non solipsistica. L'attività estetica è una forma di *Selbstentesserung*, di perdita del sé nella rappresentazione dell'altro e si realizza come totalità costruttiva solo se l'autore fornisce una realtà eterologica al materiale che crea. L'atteggiamento dell'autore serve quindi a manifestare, a livello della costruzione interna dell'opera, l'*esotopia* che caratterizza le opere artistiche³⁵.

³² Liu Zaifu propone una lettura interessante, rilevando che l'esistenzialismo di Sartre era popolare in Cina, in particolare la celebre asserzione "Lenfer c'est les autres", poiché numerosi intellettuali, fra cui scrittori e teorici dell'arte e della letteratura, sentivano di aver spesso vissuto in un inferno mentale altrui. Per tale ragione, uno degli obiettivi della letteratura cinese dell'ultimo ventennio del XX secolo era quello di fuggire da queste realtà mentali infernali. Liu Zaifu, "Farewell to the Gods. Contemporary Chinese Literary Theory's *Fin-de-siècle* Struggle", in *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*, 3.

³³ Negli *Scritti* di Lacan il termine "Altro" ricorre in più accezioni, con diversi significati simbolici, ma nel suo significato più rilevante coincide con l'Inconscio, con il "luogo della memoria". Dal punto di vista coscienziale, osservano Fornero e Tassinari, l'*Es* assume la forma di un discorso o un messaggio proveniente da un altrove, e dunque, secondo Lacan, l'Inconscio esiste come linguaggio, è "desiderio diveniente linguaggio". Fornero e Tassinari, *Le filosofie del Novecento. Volume*, 1128-1129.

³⁴ Riflettendo sulla metodologia delle scienze umane, nel saggio del 1988 "L'autore e l'eroe", Bachtin individuava nella fenomenologia del rapporto "io/l'altro" il principio fondante dell'atto creativo. Scrive Todorov a proposito di Bachtin: "[...] questa alienazione di sé presenta due varianti: l'empatia, o l'identificazione (tendenza individuale), e l'astrazione, tendenza universale. [...] Bachtin afferma la necessità di distinguere due stadi in ogni atto creativo: prima quello dell'empatia, o dell'identificazione, poi quello di un movimento inverso, con cui il romanziere recupera la propria posizione. A questo secondo aspetto dell'attività creatrice Bachtin riserva un neologismo: *vnenachodimost'* – letteralmente "il fatto di trovarsi al di fuori", e che io tradurrò, ancora letteralmente, ma con l'aiuto di una radice greca, "essotopia" (*exotopie*).". Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico* (Torino: Einaudi, 1990), 136.

³⁵ Ugo Maria Olivieri, *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, «Tel Quel» e H. R. Jauss* (Milano: Franco Angeli, 2011), 42-43.

Per Gao Xingjian, conoscere l'io attraverso l'atto estetico equivale a fuggire e salvarsi dall'abisso dell'io. Questa salvezza non ha nulla a che vedere con l'idea cristiana di redenzione³⁶ né con il processo di metempsicosi dell'anima: la salvezza ha inizio con l'osservazione del sé nel mondo reale e si compie nell'atto e nel fatto estetico.

個人面對席捲一切的時代狂潮，不管是共產主義的暴力革命或法西斯主義發動的戰爭，唯一的出路恐怕只有逃亡，而且還得在災難到來之前便已清醒認識到。逃亡也即自救，而更難以逃出的又恐怕還是自我內心中的陰影，對自我倘若沒有足夠清醒的認知，沒准就先葬送在自我的地獄，至死也不見天日。這自我的地獄也即妄念，同樣窒息人，令人毀滅。而文學可以是一副清醒劑，喚起人的良知，發人深省，既有助於人觀察這大千世界形形色色的眾生相，又喚醒人觀審內心的幽暗。文學雖然借助於人們已有的人生經驗，所達到的洞察力卻勝過一切預言。³⁷

L'individuo fa fronte ad un'ondata di follia che travolge ogni cosa, che si tratti della violenta rivoluzione del comunismo o delle guerre mosse dal fascismo poco importa: probabilmente la sola via di salvezza è la fuga, o meglio ancora l'avere una lucida consapevolezza delle catastrofi prima che queste siano già in atto. Fuggire vale a dire salvarsi, ma ancor più difficile, forse, è fuggire dall'ombra oscura nel proprio io; qualora non si abbia una chiara conoscenza dell'io, si potrebbe anche sprofondare nell'inferno dell'io, non rivedere la luce del sole sino alla morte. Questo inferno dell'io è fatto da pensieri incontrollati che soffocano l'uomo fino ad annientarlo. La letteratura, pertanto, può ridare lucidità, ridestare la conoscenza intuitiva dell'uomo, orientarlo verso l'introspezione. La letteratura induce l'uomo a osservare l'infinita varietà di creature in questo universo sconfinato e a scrutare l'oscurità in fondo al sé. Benché la letteratura tragga sostegno dalla vita dell'uomo e dalle sue esperienze sensibili, la capacità di discernimento poi raggiunta supera di molto ogni previsione.

Come nella configurazione ontologica, così nel metodo della conoscenza dell'io – inintelligibile universo sensoriale ed emotivo – Gao Xingjian adotta una prospettiva interdiscorsiva e transculturale: la pratica buddhista della contemplazione trascendente³⁸,

³⁶ Come osserva Liu Zaifu, in Liu Zaifu 劉再復 e Pan Yaoming 潘耀明 (a cura di), *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 [Introduzione a Gao Xingjian], 217.

³⁷ Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 52.

³⁸ *Dhyāna*, in sanscrito o *Chan* 禪. Soothill e Hodous spiegano: "*dhyāna* is 'meditation, thought, reflection,

ossia dell'osservazione del sé fuori dal sé, che Gao Xingjian già dal 1990 chiama *jingguan* 靜觀³⁹, “osservazione calma” o “contemplazione distaccata”. Essa consiste nell'adozione di una prospettiva ulteriore, in cui vigila il “terzo occhio” (*di san zhi yanjing* 第三只眼睛)⁴⁰ della coscienza, l'organo dell'innata facoltà di discernimento. Si tratta di uno degli approcci adottati durante il primo buddhismo Chan per la contemplazione della mente, ossia l'attività mentale sensoriale e intellettuale che prepara il percorso verso l'illuminazione⁴¹. Nel *Sutra dell'altare del Sesto patriarca*⁴², testo fondante della

especially profound and abstract religious contemplation'. [...] later as *jinglv* 靜慮 quiet meditation. [...] The term also connotes Buddhism and Buddhist things in general, but has special application to the *Chanzong* 禪宗.” William Edward Soothill e Lewis Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (Digital version, Taiwan, 2003), 67. (http://mahajana.net/texts/kopia_lokalna/soothill-hodous.html). Per approfondire alcuni aspetti della teoria della meditazione nel buddhismo delle origini si veda Paul Griffiths, “Concentration or insight: the problematic of Theravada Buddhist meditation theory”, in *Buddhism. Critical Concepts in Religious Studies. Volume II. The Early Buddhist Schools and Doctrinal History; Theravada Doctrine*, a cura di Paul Williams (Londra e New York: Routledge, 2005), 154-170. Si veda anche Zürcher, Silk (a cura di), *Buddhism in China Collected Papers*, 406 e segg.

³⁹ Nel saggio “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” (Per una letteratura fredda). Yip e Tam traducono l'espressione di Gao Xingjian *choushen jingguan* 抽身靜觀 con “self-transcendent observation”. Terry Siu-Han Yip e Kwok-Kan Tam, “Gender and self in Gao Xingjian's three post-exile plays”, in *Soul of Chaos*, 218.

⁴⁰ Per comprendere la natura del “terzo occhio” (*prajna-caksus* in sanscrito), o “occhio di sapienza”, secondo l'interpretazione di Conze del *Sūtra del Diamante* (in sanscrito *Vajracchedikā-prajñāpāramitāsūtra* “Sūtra del Diamante che recide [l'illusione]”; in cinese, *Jingang bore boluomiduo jing* 金剛般若波羅蜜多經, oppure solo *Jingangjing* 金剛經), cap. XVIII: Conze (a cura di), *I Libri buddhisti della sapienza*, 53. Nel *Sūtra del Diamante* si legge: “Subhuti, credi che esista l'occhio corporeo del Tathagata? Subhuti rispose: cosa è, o Signore, l'occhio corporeo del Tathagata esiste. Il Signore chiese: Subhuti, credi che esistano l'occhio celeste, l'occhio di sapienza, l'occhio-di-Dharma, l'occhio di Buddha del Tathagata? Subhuti rispose: cosa è, o signore l'occhio celeste del Tathagata esiste, come pure esistono il suo occhio di sapienza, il suo occhio-di-Dharma e il suo occhio-di- Buddha.” *Ibid*.

⁴¹ Che coincide, dal punto di vista gnoseologico, con il “risveglio” (*jue* 覺) dello spirito, con l'abbandono delle illusioni materiali e del sé, con la conquista di una saggezza che va oltre limitazioni spaziali e temporali. Soothill e Hodous scrivono: “*jue* 覺 is to awake, apprehend, perceive, realize; awake, aware; (also, to sleep). It is illumination, enlightenment, or awakening in regard to the real in contrast to the seeming; also, enlightenment in regard to moral evil. Cf. *puti* 菩提 and *fo* 佛”. Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 480. Si vedano John McRae, *Seeing through Zen*; Zürcher, *The Buddhist Conquest of China the Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China* (Leiden: Brill, 2007), 142-143.

⁴² *Liuzutanjing* 六祖壇經, di cui esistono attualmente due versioni. Il testo, secondo il filologo Philip Yampolsky, segna il passaggio del buddhismo cinese dalla speculazione sul nirvana all'attenzione verso l'illuminazione, raggiungibile da chiunque. Il sesto patriarca è riconosciuto nella figura di Huineng 慧能 (638-713), di cui si dice fosse illetterato, perciò è verosimile che il Sutra sia stato composto da discepoli riunitisi attorno alla figura di Shenhui 神會 (668-760). Il testo è stato attentamente studiato e analizzato da Yampolsky, nel *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch* (New York-Londra: Columbia University Press, 1967). Sebbene la risposta di Huineng, in un'atra stanza, sostenga invece che la mente, o lo spirito, non sia mai offuscata ma di per sé pura, e l'illuminazione istantanea, non graduale, la metafora è utile nella strutturazione del nostro discorso per introdurre alcuni concetti cardinali del buddhismo Chan che riecheggiano nella riflessione di Gao Xingjian. Per approfondire l'indagine filologica si veda McRae, *Seeing through Zen*.

tradizione filosofica Chan, si legge della metafora della “mente allo specchio” in una lirica proposta da Shenxiu 神秀⁴³ (606?–706):

身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，勿使惹塵埃。(6, 2-3)

il corpo è l'albero del risveglio (*bodhi*)

lo spirito come un limpido specchio,

continuamente ci sforziamo di pulirlo,

affinché sia senza polvere.⁴⁴

La densità semantica del passo lascia spazio ad un'esegesi complessa: in senso stretto la quartina potrebbe significare lo sforzo del mantenimento della natura del Buddha, in senso lato lo sforzo per raggiungere la Buddhità⁴⁵. Non per il fine ma per il metodo della pratica sembra rilevante il riferimento. Gao Xingjian, infatti, sostiene un approccio cognitivo fondato sulla contemplazione del sé-pensante da una prospettiva ulteriore, come dislocazione dall'unità soggettiva e indagine meditativa sul soggetto “riflesso”. L'autocontemplazione non conduce a un'autocoscienza⁴⁶ in senso confuciano, ma conduce, piuttosto, a una “metacoscienza” delle strutture latenti dell'io, ossia all'acquisizione di un punto di vista ulteriore che consente di non soccombere al caos e

⁴³ Successore del patriarca Hongren (602-674). Rispetto al concetto di illuminazione graduale (*jianwu* 漸悟) o immediata (*dunwu* 頓悟) si vedano Bernard Faure, *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism* (Princeton: Princeton UP, 1991), 32-47; Rolf A. Stein, “Illumination subite ou saisie simultanée. Note sur la terminologie chinoise et tibétaine”. *Revue de l'histoire des religions* 179, 1 (1971): 3-30. Si tenga presente che la scuola Chan sosteneva l'illuminazione improvvisa, intuitiva e distante dal linguaggio. Zürcher e Silk (a cura di), *Buddhism in China*, 342.

⁴⁴ Traduzione proposta da Amina Crisma in Anne Cheng in *Storia del pensiero cinese. Vol. II*, 428. In Paul Demiéville si legge: “Le corps est l'arbre de l'éveil ; / l'esprit est comme un miroir clair. / Appliquez-vous sans cesse à l'essuyer, à le frotter,”. Paul Demiéville, *Choix d'études bouddhiques: 1929-1970* (Leiden: Brill, 1973), 131. Sulla metafora dello specchio rimandiamo al contributo di Paul Demiéville, “Le miroir spirituel”, nel volume appena citato, 131-156.

⁴⁵ McRae, *Seeing through Zen*, 65. McRae scrive: “In Chinese Mahāyāna Buddhist terminology, the true mind within is in a state of originary or fundamental enlightenment, and the removal of illusions to reveal this inherent brilliance is known as temporal enlightenment. The general, almost universal, tendency in early Chan is to emphasize the importance of the Buddha-nature over the illusions that obscure it, and implicitly to favor originary enlightenment over the specific achievement of temporal enlightenment.” Ivi, 139. “La “Natura-del-Buddha”, o “Buddhità” (*foxing* 佛性 in cinese e *buddhatā* in sanscrito), è definita da Demiéville come “la capacité virtuelle de devenir des Buddhas, qui est innée à tous les êtres et par laquelle ils participent en puissance à la nature des Buddhas, laquelle est une pure essence absolue”. Demiéville, *Choix d'études bouddhiques*, 134.

⁴⁶ Il concetto di autocoscienza, *zijian* 自見, sembra piuttosto appartenere alla tradizione confuciana e si riferisce all'acquisizione di consapevolezza dei propri limiti, attraverso un processo di auto esame, *zishen* 自審. Tale attività, appannaggio del saggio, *junzi* 君子, non dell'uomo comune, ed è realizzabile come giudizio di sé al di fuori di sé. Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 61; 418.

al desiderio dell'interiorità. Per poter acquisire questo genere di coscienza è necessario, secondo l'autore, ottenere una visione olistica, integra e quanto più tangibile della multiformità dell'io. Per tale ragione, la chiave della conoscenza del sé non può essere costruita su basi analitiche, come spiegato dall'autore già nel saggio del 1991 "Wo de xiju he wo de yaoshi" 我的戲劇和我的鑰匙 [Chiavi per il mio teatro], in cui si legge:

所謂自我,只是一片渾沌,佛洛伊德對性心理的研究並未揭開這一團迷霧。現代的心理分析和語言心理學依然屬於思辨,雖然提供了種種方法,同樣解不開這個謎。東方人對自我靜觀的認知方式同樣走向玄學⁴⁷,佛學關於自我的所謂八識⁴⁸也還歸於神秘主義。我企圖解釋自我,只不過提供一種表演經驗。

[...] 我以為人的意識至今還只能借助語言來加以認識,我、你、他人稱的區分如果不算人類意識的起點,至少也算一個明顯的可以把握的標誌。人的行為認知似乎都離不開人稱的導向,主體與客體,自我的確立,首先仰仗這種認知的主語。⁴⁹

L' "io" non è altro che caos⁵⁰. Freud, con l'indagine sulla psicologia sessuale, non è riuscito a dissipare questa fitta nebbia. La moderna psicoanalisi e la psicologia del linguaggio ricorrono a un approccio analitico: certo hanno fornito diverse metodologie, ma

⁴⁷ *Xuanxue* 玄學 è traducibile sia come "metafisica" sia come "studio del mistero": *xuan* 玄 si riferisce al "mistero al di là del mistero" della prima stanza del *Daodejing* 道德經. Nel III secolo d.C. si assiste a un distacco dal confucianesimo cosmologico-politico degli Han, a una ripresa della filosofia di Laozi e di Zhuangzhi, ma con ciò esso non è classificabile come movimento "neo-taoista", poiché lo "studio del mistero" si sviluppa in maniera distinta dal taoismo vero e proprio. Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. I. Dalle origini allo "Studio del mistero"* (Torino: Einaudi, 2000), 347 e segg. Xu Fuguan 徐履觀 (1903–1982), filosofo neoconfuciano taiwanese del XX secolo, sottolinea che non è possibile rintracciare nella tradizione filosofica cinese qualcosa di paragonabile alla metafisica in senso Occidentale, poiché una delle basi del discorso filosofico cinese è "la trascendenza immanente", che implica che tutto ciò che esiste a livello astratto può esistere anche a livello fisico. Tea Sernelj, "Unity of Body and Mind in Xu Fuguan's Theory", *Asian Studies II* 8, n. 1 (2014), 91.

⁴⁸ I *ba shi* 八識, o gli otto *parijñāna*, in sanscrito, sono otto tipi di conoscenza, percezione o coscienza, nonché i cinque sensi, in aggiunta al "senso della mente" (*mano-vijñāna*, o *weina* 末那), definito come *yi* 意, "mentalità", "apprensione", o da alcuni come "desiderio". Il settimo tipo di conoscenza è il *kliṣṭa-mano-vijñāna* (*weinashi* 末那識), ossia la capacità di ponderare, calcolare, ed è considerato la causa dell'egoismo e della tendenza all'individualismo. L'ottavo senso è l'*alaiyeshi* 阿賴耶識 (dal sanscrito *ālaya-vijñāna*), che rappresenta la base da cui si genera il "seme" della conoscenza. Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 40.

⁴⁹ Gao Xingjian, "Wo de xiju he wo de yaoshi" 我的戲劇和我的鑰匙 [Chiavi per il mio teatro], in *Mei you zhuyi*, 281.

⁵⁰ Il concetto di "caos"/*hundun* 混沌 appartiene già al discorso cosmogonico taoista. A tal proposito Isabelle Robinet scrive: "The term *hundun*, commonly translated as 'chaos', has different uses and meanings both within and outside Taoism: it can denote a mythical being, function as a descriptive word, or refer to a stage of the cosmogonic process. Its uses in Taoist texts inherit some elements of ancient myths, traces of which are found in various sources." Isabelle Robinet, "*Hundun* 混沌. Chaos; inchoate state", in *Encyclopedia of Taoism. Vol. I*, a cura di Fabrizio Pregadio (Londra e New York: Routledge, 2008), 524-525.

nessuna in grado di sciogliere questo enigma dell'io. L'approccio cognitivo orientale dell'osservazione trascendentale tende alla metafisica, mentre gli "otto sensi" del sé, nel buddhismo filosofico, tendono al misticismo. Io invece cerco di spiegare l'io, seppur limitandomi a presentare un genere di performance teatrale.

Io credo che la coscienza dell'uomo, sino ad ora, sia conoscibile solo attraverso il linguaggio: se non considerassimo la distinzione "io", "tu", "lui" all'origine della coscienza umana, potremmo almeno intendere i tre pronomi quale unico segno chiaro e tangibile. Per conoscere il comportamento umano è pressoché impossibile fare a meno dell'indicazione pronominale. (La distinzione fra) soggetto e oggetto, e l'affermazione dell'io dipendono innanzitutto dal soggetto cognitivo (della lingua).

Kwok-kan Tam paragona la contemplazione trascendentale al lacaniano "stadio dello specchio"⁵¹, fase in cui il soggetto è dislocato e oggettificato⁵², così che possa trascendere se stesso e trasformarsi in soggetto cognitivo⁵³. In realtà, l'attività contemplativa, che pure richiama la metafora buddhista dello specchio, non è pensabile in termini psicoanalitici, in quanto il sé polisemico dello strutturalismo lacaniano implica l'alienazione del soggetto, che Gao Xingjian dichiaratamente rifiuta. Nel saggio del 1993 "Mei you zhuyi" [Non avere -ismi], infatti, si legge del fallimento dell'approccio psicoanalitico rispetto alla sua esperienza di creazione in lingua cinese.

現實、回憶與想像，在漢語中都呈現為超越語法觀念的永恆的現時性，也就成為超乎時間觀念的語言流，思考與感覺，意識與潛意識，敘述與對話與自言自語，哪怕是自我意識的異化，我訴諸靜觀，都不採用西方小說中心理分析和語義分析的方法，都統一在語言的線性流程中。⁵⁴

In cinese, realtà, ricordo e immaginazione appaiono in un eterno presente, che supera i concetti grammaticali e diventano allora un flusso di lingua che trascende il concetto stesso di tempo. La riflessione e la percezione, la coscienza e la subcoscienza, la narrazione e il

⁵¹ Ne *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io quale ci è rivelata dall'esperienza psicoanalitica*, ora negli *Scritti* (Torino: Einaudi, 1974).

⁵² Aggiungiamo noi, il riferimento intertestuale acquisisce valore laddove pensiamo che in questo stadio il soggetto (ancora bambino) si osservi nella sua interezza allo specchio e faccia esperienza di sé come dell'altro. Allo stesso tempo, questa osservazione appare fuorviante giacché, come ricorda Giovanni Fornero, porta alla cognizione di un Io distinto e autonomo. La reale formazione della soggettività avviene, secondo Lacan, nell'ambito simbolico, mediante il complesso di Edipo. Fornero e Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, 1129-30.

⁵³ Tam, "Language and Subjectivity in One Man's Bible", in *Soul of Chaos*, 304.

⁵⁴ Gao Xingjian, "Mei you zhuyi", in *Mei you zhuyi*, 7.

dialogo e il soliloquio non sono altro che l'alienazione della coscienza. Non uso il metodo della psicoanalisi e dell'analisi semantica adottato dal romanzo occidentale, ma ricorro alla contemplazione distaccata, così che tutto è unificato nel flusso lineare della lingua.

Nelle fonti che costituiscono l'oggetto di questa ricerca si avverte una consapevolezza ulteriore rispetto alla riflessione esposta, ad esempio, nell'appena citato saggio, data dall'esperienza dell'esilio fisico e della riappropriazione di un territorio: è insensato individuare nel mondo reale l'alterità poiché sia la Cina, sia l'Europa rappresentano un nemico, sotto diverse forme, alla libertà⁵⁵ individuale. L'unica alterità possibile e l'unica plausibile configurazione dell'alterità infernale si trova nel soggetto stesso. Da ciò deriva un ulteriore cambiamento di prospettiva: la creazione estetica non si identifica più tanto con una sfida verso la società⁵⁶, quanto piuttosto con una sfida individuale di conoscenza e di autoaffermazione del soggetto stesso. Alla letteratura, come all'arte, sono quindi attribuite le stesse facoltà dell'attività contemplativa: il soggetto, l'artista-scrittore, da una dimensione ulteriore conosce se stesso, acquisisce una chiara visione del sé e del reale, e tramite questo "terzo occhio" dà vita all'opera. Come si legge nel saggio "Yishixingtai yu wenxue":

[...], 以平實的態度和一雙清明的慧眼，既清醒關注這大千世界的衆生相，又冷靜觀審混沌的自我，筆下的作品也就有可能經得起一看再看。⁵⁷

[...se] con umiltà e chiaroveggenza osserva lucidamente gli infiniti aspetti dell'universo, e se contempla con sguardo distaccato l'io caotico, l'opera generata dalla sua penna potrà resistere alla prova del tempo ed essere letta ancora e ancora.

In tal senso, l'artista-scrittore sembra godere di facoltà privilegiate, di un intuito e di una sensibilità straordinaria: qui si compie un'interpretazione spiritualistica del fatto estetico, che quasi trascende l'esperienza terrena e si colloca in una dimensione "eterea",

⁵⁵ Affronteremo in maniera più approfondita il tema della libertà nel capitolo 5.

⁵⁶ Come recitava il saggio presentato in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel, il già citato "Wenxue de liyou" (*La ragion d'essere della letteratura*). Si veda Gao Xingjian, *La ragion d'essere della letteratura*, 22-24. L'autore descrive la sfida che l'opera, più che l'autore, lancia alla società quale atto di libertà creativa, di affermazione del sé, una volta che l'autore si sia svincolato dall'ideologia e da costrizioni formali, e si trovi pienamente immerso nell'osservazione e nella raffigurazione del reale. Ad ogni modo, nelle fonti che qui esaminiamo è assente tale atteggiamento nei confronti dei potenziali fruitori dell'opera. Nel saggio "Mei you zhuyi", invece, composto 7 anni prima, l'atteggiamento di sfida è proprio un atteggiamento di antitesi fra l'individuo e gli altri. Gao Xingjian, "Mei you zhuyi", in *Mei you zhuyi*, 4.

⁵⁷ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue" [Ideologia e letteratura], in *ZYW*, 39-40.

irraggiungibile dall'uomo comune. La visione dell'artista-scrittore quale individuo dalle facoltà eccezionali, dedito all'introspezione, e distante dalle convenzioni sociali pare far eco alla concezione dell'intellettuale taoista⁵⁸, poeta o filosofo, seppur privata del distintivo misticismo e posta al di fuori di un pantheon spirituale.

Nell'atto creativo, di conseguenza, si intersecano la dimensione soggettiva e individuale, dal momento che, come rileva anche Gilbert Fong⁵⁹, la contemplazione trascendente, quale osservazione distaccata, è anche l'atteggiamento dell'artista-individuo nei confronti della società.

3.1.3 Il soggetto come coscienza discorsiva

Come già accennato, nell'atto estetico l'artista-scrittore comincia ad esplorare dall'esterno il grande disordine determinato dal turbamento e a ricostruire una nozione di "io", in quanto soggetto empirico e materializzazione del discorso estetico.

Sia Freud sia Lacan, seppure con diversi orientamenti teorici, hanno inteso il linguaggio come espressione dell'inconscio⁶⁰; Gao Xingjian suggerisce un rapporto di identità fra espressione, conoscenza ed esistenza. L'espressione del sé di cui l'autore tratta è piuttosto l'espressione dell'*Es*, che si trova in uno stato prelogico della coscienza umana. Se il passaggio da subcoscienza a coscienza, e il disvelamento del disordine primordiale dipendono dall'espressione linguistica, e se dunque la coscienza è legata al linguaggio, il soggetto disvelato che esiste nel linguaggio stesso è quindi un soggetto linguistico, non

⁵⁸ Si veda Pregadio (a cura di), *Encyclopedia of Taoism*, 308-309;

⁵⁹ Gilbert Fong, "Gao Xingjian and the Idea of the Theatre", in *Soul of Chaos*, 147.

⁶⁰ Il problema del linguaggio è centrale in Freud ma irriducibile alla dimensione lacaniana. Il Lacan degli anni '40 e '50 fissa la propria riflessione su sull'incontro fra l'inconscio freudiano e la struttura del linguaggio, pensando, appunto, a un inconscio "strutturato come un linguaggio" e al linguaggio come una sorta di *primum* ontologico dell'inconscio. Il linguaggio di Lacan addirittura precede l'inconscio, emerge e si manifesta in maniera quasi epifanica. Scrivono Massimo Mori e Giuseppe Cambiano: "La rivoluzione freudiana è consistita nel detronizzare l'io, riconoscendo nell'inconscio la vera voce dell'individuo: chi parla nell'individuo non è propriamente l'io, ma l'inconscio. Come aveva mostrato Freud, soprattutto nell'*Interpretazione dei sogni*, l'inconscio è 'strutturato come un linguaggio', è desiderio diveniente linguaggio e l'analisi dell'inconscio è dunque fondamentalmente la decifrazione di tale linguaggio. Lacan riprende da Saussure la concezione secondo cui la lingua e i segni sono autonomi rispetto alle prestazioni linguistiche individuali; in questo senso, il linguaggio dell'inconscio è dell'*Altro* rispetto al soggetto conscio." Massimo Mori e Giuseppe Cambiano, "Lacan e la psicoanalisi", in *Storia della filosofia contemporanea*, a cura di Mori e Cambiano (Bari: Laterza, 2014) Kindle Edition. Si veda anche Fornero e Tassinari, *Le filosofie del Novecento. Volume II*, 1127-1135.

ontologico⁶¹. In termini di scrittura letteraria, i drammi post-esilio⁶² e i romanzi dimostrano, attraverso la frammentazione del sé⁶³, l’oggettificazione del soggetto come moltiplicazione prospettica – che Kwok-kan Tam paragona ad una decostruzione cubista⁶⁴ – possa offrire più occasioni di conoscenza dell’entità soggettiva. Non vogliamo addentrarci nel tema, sul quale la critica si è già ampiamente espressa⁶⁵, ma soltanto tentare di delineare la progressione e lo sviluppo del discorso di Gao Xingjian, in relazione alla sua stessa opera. Il fatto che negli anni ’80 l’autore già avverta la necessità di esplorare il soggetto da prospettive ulteriori e di sondare l’interiorità dei personaggi della finzione è per lo più attribuibile a un’esigenza estetica. Nella prima raccolta *Xiandai xiaoshuo yu jiqiao chutan* si legge di un interesse formale nei confronti delle tecniche narrative moderniste occidentali:

“我”、“你”、“他”三個人稱交替使用，直接引語和間接引語之間的界限也消失了，讀者只要習慣一下這種寫法，是不難接受的。[...]

⁶¹ Rispetto a ciò, Tam rileva un’analogia con un discorso di Julia Kristeva sulla concezione e l’espressione del soggetto in Cina, che recita: “Chinese civilization, for instance, is not a civilisation of conveyability of the thing in itself; it is rather one of sign repetition and variation, that is to say, of transcription...” Kristeva, “Psychoanalysis and the Imaginary”, in *Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*, a cura di Hugh J. Silverman (Londra e New York: Routledge, 1998), 194. Basterà leggere il commento di Hilary Chung (“Kistevan (Mis)understandings: Writing in the Feminine”, in *Reading East Asian Writing: The Limits of Literary Theory*, a cura di Michel Hockx e Ivo Smitsper, Londra e New York: Routledge, 2003, 75) per comprendere quanto questa analogia sia fuorviante nel discorso di Gao Xingjian.

⁶² Studiati da Mary Mazzilli, *Gao Xingjian’s Post-Exile Plays. Transnationalism and Postdramatic Theatre* (Londra: Bloomsbury, 2015). I drammi pre-esilio sono rappresentati da *Juedui xin hao* 絕對信號 (1982), *Chezhan* 車站 (1983), *Yeren* 野人 (1995), *Dubai* 獨白 (1995), *Bi’an* 彼岸 (1986), *Mingcheng* 冥城 (1987) e *Shanhaijingzhuan* 山海經傳 (1989). I drammi post esilio sono *Taowang* 逃亡 (1989), *Au bord de la vie* (1991), *Dialoguer-Interloquer* (1992), *Le Quêteur de la mort* (1993), *Quatre quatuors pour un week-end* (1995), *Bayue xue* 八月雪 (2000). A questo elenco – fornito da Yip Terry Siu-Han e Tam Kwok-kan, “Gender and Self in Gao Xingjian’s Three Post-Exile Plays”, in Tam (a cura di), *Soul of Chaos*, 232 – aggiungiamo la più recente pièce *Ballade nocturne* (scritta nel 2007 e pubblicata nel 2012).

⁶³ Come rilevano, fra gli altri, Lai Amy T.Y., “Gao Xingjian’s Monologue as Metadrama”, in Tam, *Soul of Chaos*, 133-144; Quah Sy Ren, *The Theatre of Gao Xingjian: Experimentation within the Chinese Context and Towards New Modes of Representation*. Tesi di dottorato, University of Cambridge, 1999; Tam Kwok-kan, “Gao Xingjian and the Asian Experimentation on Postmodernist Performance”, in *Id.* (a cura di), *Soul of Chaos*, 201-212. Delle tecniche narrative e delle prospettive discorsive adottate nel teatro parleremo in relazione al rapporto dell’autore con la lingua e il linguaggio.

⁶⁴ Tam, “Language and Subjectivity in One Man’s Bible”, in *Soul of Chaos*, 297.

⁶⁵ Si vedano, oltre i riferimenti indicati alla nota precedente, diversi saggi nella raccolta a cura di Tam, *Soul of Chaos*; altri contributi della raccolta curata da Dutrait, *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*; Salabert Juliette, “Entre Narcisse et Écho. Poétique personnelle du pronom Tu dans *La Montagne de l’Âme*”, *TRANS* [Online] 8 (2009); Xu Gang Gary “My writing, your pain and her trauma. Pronouns and (Gendered) Subjectivity in Gao Xingjian’s *Soul Mountain* and *One Man’s Bible*”, *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)*, 14, n. 2 (2002): 99-129; alcuni contributi della raccolta curata da Liu Zaifu, *Du Gao Xingjian* 讀高行健 [Leggere Gao Xingjian] (Hong Kong: Great Mountain Ltd., 2013); e Henry Zhao, *Towards a Modern Zen Theatre* (Londra: SOAS Publications, 2000).

打破了三個人稱的界限，又把對話的引號摘除，再把心理活動同動作對話和環境的描寫融合在一起，就很有點意識流手法的味道了。但這還不是意識流。這裡只不過順帶說明一下，意識流的寫法的產生也是有一個發展過程的。還順帶說明一下，意識流這種表現方法並不是從天上掉下來的，而現代小說中的這種敘述方法並非那麼古怪可怕，它不過是人的思維活動中的一種客觀過程，存在於每一個人的頭腦中，也存在於那些哪怕要批判這種思維方式的人的頭腦中。⁶⁶

L'uso alternato dei tre pronomi personali "io", "tu", "lui" fa sì che venga meno la distinzione fra citazione diretta e indiretta: basta che il lettore si abitui a questo tipo di scrittura, e non sarà difficile accoglierla. [...]

Una volta infranto il confine della distinzione fra i tre pronomi si possono cancellare le virgolette e si può anche fondere l'attività mentale con il movimento, il dialogo e la descrizione dell'ambiente. Questo genere di scrittura ha un po' il sapore del flusso di coscienza, ma non è il flusso di coscienza. Lo rispiego: il flusso di coscienza si realizza nella scrittura come processo o, detto altrimenti, il metodo di rappresentazione del flusso di coscienza non cade dal cielo. Nel romanzo moderno non è poi così terribile, è soltanto un processo oggettivo di rappresentazione dell'attività mentale, attività che ha luogo nella mente di ciascuno, persino nella mente di coloro i quali criticano questo metodo.

Il passaggio dall'applicazione di una tecnica narratologica e di rappresentazione teatrale allo studio sistematico delle prospettive psicoanalitiche di rappresentazione del soggetto avviene quando l'autore affronta la descrizione della propria drammaturgia. Negli anni '90 la riflessione sembra essere un tentativo di ricomposizione di un sé frammentato dall'esperienza dell'esilio, più che da una metodica attività cognitiva ed estetica, una sorta di fuga dall'alienazione prodotta dalla deterritorializzazione.

也只存在在感知的網絡裡，靠語言的表述加以實現。換句話說，自我的存在無非語言的表述，對自我的肯定只體現為有沒有自己獨特的語言，毋需也不可能去得以論證。個人從自我這個幽暗的王國通過語言走向世界[...]。⁶⁷

l'io esiste solo in una rete di percezioni, e si realizza grazie all'espressione linguistica. In altri termini, l'esistenza dell'io non è altro che espressione linguistica; l'affermazione

⁶⁶ Gao Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, 16-17, in cinese semplificato nel testo originale. Un altro saggio della stessa raccolta è dedicato all'esplorazione dell'uso dei pronomi personali, "Rencheng de zhuanhuan" 人稱的轉換 [Cambi di pronome personale], 13-18.

⁶⁷ Gao Xingjian, "Geren de shengyin" [La voce dell'individuo], in *Mei you zhuyi*, 107.

dell'io prede forma soltanto con un linguaggio particolare, che non serve e che non è possibile dimostrare. L'individuo attraverso il linguaggio si muove dal regno oscuro dell'io al mondo [...].

Gao Xingjian afferma che l'essere esiste in una rete di percezioni inafferrabili e che può venire alla luce e fuggire dall'ombra del caos primordiale proprio mediante l'espressione. Perciò, l'esistenza del ziwo 自我 si materializza nella stessa esperienza linguistica. L'espressione è, in questa fase, un atto di autocoscienza, una maniera per evadere dalla prigionia dell'abisso indiscernibile che può condurre alla morte il soggetto stesso, nonché un tentativo di evadere dall'alienazione⁶⁸. Nel dialogo con Yang Lian 楊煉⁶⁹ sull'esilio, registrato nel 1993⁷⁰, Gao Xingjian attribuisce alla soggettività le caratteristiche di una detenzione:

在這裡我們受到兩個約束：當我們已經擺脫了神權、政權或族權等等，再不存在確立「自我」的障礙時，我們卻突然發現「自我」是個牢籠，我們被它囚禁，我們想擺脫、逃出。但所有擺脫的努力，卻離不開語言，擺脫「自我」的牢籠最終成了擺脫語言的牢籠——一個僵死的規範的語言的牢籠。⁷¹

Siamo sottoposti ad una doppia costrizione: quando ci siamo svincolati dall'autorità divina, politica e di clan, quando non esistono più barriere all'"io", ad un tratto scopriamo che l'"io" è una prigionia, e rimaniamo imprigionati in esso. Pensiamo di liberarci, di fuggire, ma qualsiasi sforzo non può prescindere dal linguaggio. Liberarsi dalla prigionia dell'"io", infine, significa liberarsi dalla prigionia della lingua, la prigionia di una lingua canonica già morta.

L'individuo, spaesato e deterritorializzato, una volta acquisita consapevolezza del fatto che l'alterità, il reale nemico e il reale limite, coincide con la propria interiorità, capisce anche che l'espressione – purché individuale e peculiare – è l'unica via di fuga. La fuga,

⁶⁸ Come suggerisce Lai, "Gao Xingjian's *Monologue* as metadrama" in *Soul of Chaos*, 143.

⁶⁹ Yang Lian 楊煉 nasce in Svizzera nel 1955, cresce e studia in Cina, come Gao Xingjian subisce i drammi della Rivoluzione culturale e condanna i fatti di Tiananmen: per tale ragione è costretto all'esilio, e nel 1994 sceglie di stabilirsi a Londra. Tsu Jing e Wang David Der-wei (a cura di), *Global Chinese Literature. Critical Essays* (Leiden: Brill, 2010).

⁷⁰ Gao Xingjian e Yang Lian, "Liuwang shi women huode shenme?" 流亡使我們獲得什麼?, in *Mei you zhuyi*, 129-174.

⁷¹ Ivi, 140.

di conseguenza, è fuga dal sé, sulla via del linguaggio. In tal modo, Gao Xingjian ricongiunge il discorso sul soggetto al discorso sull'individuo, l'esperienza personale alla riflessione cognitiva ed estetica, su un piano atemporale e immateriale.

Il discorso, dunque, è strettamente connesso all'esperienza dell'esilio e alla "ideologia della fuga", e su queste basi subisce una maturazione. Negli anni 2000, infatti, il discorso acquisisce una forte dimensione estetica, diventando un consolidato paradigma di creazione teatrale, una maniera di fare teatro e di produrre narrativa distintiva dell'autore. La riflessione assume le forme di una rappresentazione autoreferenziale di come la ricerca espressiva conduca ad esiti compositivi originali, che parlino dell'autore e insieme dell'individuo, ritraendo un soggetto plurale consapevole, ormai, del pericolo costitutivo della propria interiorità. Nel saggio "Chuangzuo meixue"⁷², composto nel 2008, si legge infatti del nuovo approccio di Gao Xingjian rispetto alle tecniche di creazione, nel romanzo e nel teatro, che coinvolgono la raffigurazione della poliedricità del soggetto:

就我自己的戲劇創作而言，我當然也想提出一些新的看法。[...]

每一個演員行為舉止和說話的方式都有自己常年養成的習慣，如果要他扮演一個離他差距很大的角色，他不可能去演自己，這個時候怎麼辦？他必須有一個淨化自我的過程，這就是演員必要的訓練和表演藝術所在。演員如何把日常生活中的「我」清理掉，以中性演員「你」的身份作為一個仲介，也就是一個身心準備的狀態，再將扮演的那個角色「他」呈現給觀眾。這裡我不細講表演心理和形體的機制，只是把這三個層次突顯出來。⁷³

In quanto alla mia creazione teatrale, ovviamente anche io vorrei proporre dei metodi nuovi. [...] Il comportamento di ciascun attore e il modo in cui parla dipende da un'abitudine acquisita nel tempo. Se l'attore vuole interpretare un ruolo molto distante dal suo modo d'essere, non può interpretare se stesso. Come fare, quindi? L'attore deve attraversare un processo di purificazione, che è un esercizio necessario e appartiene proprio all'arte della recitazione. Quando l'attore cancella il proprio "io" quotidiano, e lascia che l'attore neutrale assuma l'identità del "tu" e il ruolo di mediatore, ecco che predispone uno stato mentale, ecco che l'interpretazione del "lui" si manifesta al pubblico. Non voglio qui soffermarmi sugli stati mentali dell'attore e sui meccanismi della figura, voglio solo mettere in rilievo questi tre livelli.

⁷² Gao Xingjian, "Chuangzuo meixue", in ZYW, 119-136.

⁷³ Ivi, 130-131.

Alla luce di quanto esposto sino ad ora possiamo affermare che la riflessione di Gao Xingjian sul soggetto, legata al linguaggio, sembra muoversi da una necessità individuale di comprensione dei meccanismi che strutturano e governano la coscienza, frammentata, allo studio di nuove forme espressive. Sembra venir meno, gradualmente, il bisogno genetico dell'interpretazione di una semantica individuale già chiaramente definita, mentre si fa più vivo l'interesse verso la comprensione dell'uomo, in senso lato. In questo discorso, dimensione teorico-ideale e pratico-esperienziale appaiono intimamente connesse, quasi inscindibili.

3.2 Riflessioni sull'individuo

L'esigenza di ridiscutere il soggetto (*ziwo* 自我) e l'individuo (*geren* 個人⁷⁴) si manifesta, a detta dell'autore, in un'epoca postmoderna "di spaesamento ideologico" e di disseminazione della coscienza individuale⁷⁵. L'esperienza della deterritorializzazione, che sollecita la riflessione sulla soggettività, determina anche un ripensamento della figura dell'individuo-creatore, tanto da una prospettiva teorico-ideale quanto da una prospettiva pratico-esperienziale, dapprima sul piano empirico dell'esistenza nel mondo reale e poi sul piano estetico.

3.2.1 L'individuo e la realtà

Come già rilevato, nel processo creativo l'artista-scrittore instaura un dialogo con la propria soggettività: quando il soggetto diventa oggetto di se stesso raggiunge quella distanza indispensabile per osservare il sé e arriva a possedere e cristallizzare la propria coscienza.

⁷⁴ Tradizionalmente il termine *geren* stava a indicare "quella persona" o "la persona amata"; il suo significato cambia solo in epoca moderna, assumendo il significato di "individuo", "singolo uomo", assimilabile a *xiaowo* 小我. Infatti, è dall'introduzione della concezione liberale occidentale quale opposizione all'etica confuciana che emerge la necessità di creare una nuova terminologia per parlare di concetti quali la "coscienza individuale", o l'"individualismo", per i quali si ricorre spesso a calchi semantici plasmati dal giapponese. Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*, 677; Su Minyi 蘇敏逸, "*Shehui zhengtixing*" *guannian yu zhongguo xiandai changpian xiaoshuo de fasheng he xingcheng* 「社會整體性」觀念與中國現代長篇小說的發生和形成 (Taiwan: Xiu wei zixun, 2007), 3 e segg.

⁷⁵ Gao Xingjian, ZYW.

人空虛與失落感，妄念與焦慮，瘋狂與明智⁷⁶，與孤獨，與良知⁷⁷，都首先取決於對自我的認知。人有無自省⁷⁸、自嘲、自我調節的能力，既靜觀這喧鬧的世界紛繁的人世的眾生相，又抽身觀審這混沌躁動不安的自我？這便需要作家洞察幽明的慧眼⁷⁹，通過文學加以呈現。[...] 誠然，作家也非聖賢，同樣是個凡人，人所有的種種弱點與病痛作家也不能幸免。而文學的奇妙就在於，文學創作的這種他者化的過程，有助於作家抽身觀審，以凌駕於自身⁸⁰之上的另一個眼光，不妨稱之為第三只眼睛，智慧的眼睛，來關照他書寫的對象。所以，文學寫作這創作的過程，便有助於作家內心的淨化。這種寫作當其時自然脫離任何現實的功利，成為內心的一種需要。⁸¹

Il senso di vuoto e di smarrimento, la paranoia e l'inquietudine, la follia e la conoscenza innata, come la solitudine e l'intuitività, dipendono anzitutto dalla consapevolezza dell'io. Se l'uomo è in grado di osservare dentro di sé, di ridere di sé, di trovare la propria armonia interiore, non può forse contemplare il creato di questo mondo chiassoso, in tutta la sua complessità? E non può forse contemplare con distacco quest'io caotico e irrequieto? È necessario che lo scrittore, con intuizione e discernimento, veda chiaramente luci ed ombre, e che con la letteratura le renda manifeste.

È vero, lo scrittore non è un saggio ma un comune mortale, e come tutti ha debolezze e malesseri a cui non può sottrarsi. Ma la meraviglia della letteratura risiede giusto in questo: nel processo di creazione letteraria, lo scrittore attraverso la contemplazione distaccata diventa un *altro*, e ciò gli consente di raggiungere una prospettiva trascendente sul sé – che potremmo chiamare “terzo occhio”, o “occhio della saggezza” – con la quale vigila su ciò che scrive. Di conseguenza, il processo di scrittura letteraria partecipa della purificazione

⁷⁶ Il termine *mingzhi* 明智, nel dizionario di terminologia buddhista di Soothill è “Chiara conoscenza” o “discernimento”. Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 318.

⁷⁷ Anne Cheng dà al termine *liangzhi* 良知 l'interpretazione di “conoscenza morale innata”, ossia una conoscenza “primaria che l'uomo riceve direttamente dal Cielo e che, estesa alle cose, informa la conoscenza percettiva fornita dai sensi”. Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*. Vol. 2, 567-568. Del concetto e del termine si dirà meglio nel capitolo 6, sull'analisi linguistica.

⁷⁸ Sebbene si parli di introspezione in senso buddhista, il termine ha origine nel solco della tradizione filosofica confuciana, e si rintraccia già nei *Dialoghi* di Confucio: 論語·里仁：子曰：「見賢思齊焉，見不賢而內自省也。」，17. Secondo la traduzione di Tiziana Lippiello: “Il Maestro disse: ‘Quando incontrate persone virtuose cercate di emularle, quando incontrate persone ce tali non sono, guardate in voi e meditate’. Confucio, *Dialoghi*, 39.

⁷⁹ *Mingyan* 慧眼, nel dizionario di Soothill: “The wisdom-eye that sees all things as unreal”. Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 434.

⁸⁰ *Zishen* “自身”, lo ricordiamo, è sinonimo di *ziji* “自己”, se stesso, proprio a sé.

⁸¹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in *ZYW*, 29.

interiore dell'autore: il momento creativo coincide con l'abbandono di ogni interesse materiale e diventa una necessità profonda.

Al primo livello di conoscenza, quello della propria dimensione psicologica ed emotiva, segue l'indagine sul "reale", inteso dall'autore come universo sensibile fuori dal sé, collocato nel tempo e nello spazio. Il rapporto dell'individuo con la realtà è il medesimo rapporto del soggetto con la propria coscienza, ossia di osservazione distaccata, mediante la facoltà intuitiva, prelogica⁸², non definibile mediante concetti:

文學乃是個人意識⁸³的覺醒，作家從自己的良知出發，觀察⁸⁴人世，同時也觀審自我，將清明的意識注入到作品中去。⁸⁵

Da ciò, posso affermare che la letteratura è il risveglio della coscienza individuale, nonché occasione, per lo scrittore, di cominciare dalla propria conoscenza intuitiva, di osservare il mondo e, allo stesso tempo, di contemplare se stesso, per poi trasfondere nell'opera una coscienza illuminata.

L'indagine sul reale è l'indagine sulla condizione umana e sui drammi da cui essa è attraversata. Essa si distingue dall'obiettività scientifica della storia in quanto prodotto di un'indagine individuale e rielaborazione del materiale cognitivo ed emotivo dall'artista-scrittore, producendo un genere differente di verità sul reale.

⁸² La concezione di una conoscenza intuitiva dell'espressione estetica pare risuonare, in un certo qual modo, in uno dei contributi della filosofia crociana: "La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti." Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Bari: Laterza, 1928), 3. Con tale asserzione, incipit *dell'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Croce voleva attribuire un'autonomia alla conoscenza acquisita attraverso l'arte e trasfusa nell'arte, non negata ma parallela alla verità filosofica. Gao Xingjian sembra condividere – in maniera interdiscorsiva e non allusiva – l'idea di arte come atto intuitivo, dunque come forma di conoscenza immediata, diversa dalla filosofia in quanto non necessita di una mediazione concettuale e di "riferimenti intellettuali". L'idea dell'autore di una conoscenza prelogica fa anche eco ad una logica taoista fondata sulla coscienza intuitiva, non-linguistica e non-intellettuale, ma anche alla tradizione buddhista Chan, nella convinzione che il percorso verso l'illuminazione debba prescindere dal linguaggio, come si vedrà nel capitolo a seguire.

⁸³ Il concetto di coscienza non ha nulla della moralità della retorica cristiana, naturalmente, ma è legato a facoltà cognitive: *yishi* 意識 è, nella tradizione buddhista, "la facoltà della mente". Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 400.

⁸⁴ *Guancha* 觀察, nella terminologia buddhista, come "investigazione", "meditazione e indagine su". Ivi, 490.

⁸⁵ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 43.

文學不是記實的書寫，這也是文學同歷史記載的巨大差別。⁸⁶

La letteratura non è scrittura documentaristica: ecco l'enorme differenza fra la letteratura e la registrazione della storia.

這裡講的真實而非新聞的實錄或歷史的紀實；這裡講的真實是經過藝術再創作昇華了的人生經驗；這裡講的真實包含作家藝術家的虛構與想像，通過審美而得以展示的人世的眾生相；這裡講的真實較之日常現實的表像更醒人耳目，觸目驚心而發人心智，揭示的恰恰是人性人生人世的底蘊。而這真實又無法窮盡，總也可以達到更深入更透徹的表述，就看作家藝術家的功力如何了。⁸⁷

L'autenticità di cui parlo non è certo quella di un reportage o di una cronistoria. autenticità di cui parlo è l'esperienza stessa che, attraverso l'arte, sublima nel processo creativo. L'autenticità cui parlo incorpora l'immaginazione e la finzione dell'autore, ed è la rappresentazione dei mille volti del mondo e del creato, che è resa possibile per mezzo dell'estetica. L'autenticità di cui parlo è ben più straordinaria di come appare la realtà quotidiana: è capace di sorprendere, di ridestare l'intelligenza, e di rivelare i particolari dell'uomo, della vita e del mondo. L'autenticità di cui parlo è inesauribile, potenzialmente. Non c'è limite ad una rappresentazione sempre più intensa e penetrante, sempre se l'autore sa arrivarci.

Con ciò, evidentemente, Gao Xingjian si distanzia dal genere realista, sia dal realismo critico preconizzato da Lu Xun 魯迅⁸⁸, sia dal realismo socialista⁸⁹, poiché il ritratto del

⁸⁶ Ivi, 47.

⁸⁷ Gao Xingjian, "Huhuan Wenyi fuxing" [Appello a un nuovo Rinascimento], in ZYW, 84.

⁸⁸ Le questioni che vertono attorno alla figura di Lu Xun 魯迅 (1881-1936), il più importante scrittore e intellettuale della Cina moderna, sono molte e varie, nel contesto letterario e politico. Le riflessioni sull'io autoriale e sul rapporto con la tradizione si intrecciano alla dimensione politica del sostegno al Marxismo e, in seguito, dell'adozione da parte di Mao Zedong a emblema della Rivoluzione. Per una trattazione sistematica del tema si veda l'intero volume di Leo Ou-Fan Lee (a cura di), *Lu Xun and His Legacy* (Berkeley-Los Angeles-Londra: University of California Press, 1985); come pure il saggio di Marston Anderson, "Lu Xun's Facetious Muse: The Creative Imperative in Modern Chinese Fiction", in *From May Fourth to June Fourth*, 249-268; per un'indagine sull'autore attraverso le opere si veda Tang Tao (a cura di), *History of Modern Chinese Literature*, 82-226.

⁸⁹ Il passaggio dalla dottrina letteraria realista degli anni '30 – preconizzata, come rileva Marston Anderson, dalla narrativa di Lu Xun, e definita "prima fase" di "realismo critico" – al successivo "realismo socialista" o "realismo rivoluzionario", è tutt'ora oggetto di discussione da parte della critica. Marston Anderson, *The Limits of Realism*, 1. Gao Xingjian accenna a questo tema in "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 42 e in "Zouchu ershi shiji de yinying", in ZYW, 57. Rispetto al rapporto del canone realista con la realtà, e per una comparazione con il romanticismo europeo, si veda Wang Ban, "Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism", in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 471. Per uno sguardo approfondito sugli esiti estetici si faccia riferimento a Peter Button (a cura di), *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, in particolare il primo capitolo per una presentazione d'insieme ("The Trials of Chinese Literary Realism", 41-84) e ai successivi capitoli per un percorso

reale da lui proposto è scevro da qualsiasi matrice ideologica. L'autore non si preoccupa di creare un'estetica simbolo del popolo⁹⁰, né tantomeno dell'autorità politica, bensì di trovare una forma estetica alla conoscenza acquisita mediante l'indagine sul reale da una prospettiva tutta personale.

Da un punto di vista gnoseologico-metafisico, la rappresentazione della realtà appare anche come reinterpretazione della coscienza soggettiva: la lente attraverso cui l'artista-scrittore osserva il reale è totalmente individuale. Ciò non significa che il mondo esterno costituisca un'invenzione dell'individuo, ma significa che l'individuo interpreta liberamente ciò che esiste al di fuori. E ancor di più, come in un rapporto osmotico, il mondo esterno sembra riprodurre la coscienza di una soggettività caotica e inafferrabile. Dall'osservazione della realtà e dell'esistenza umana deriva la consistente scoperta che il caos e l'ineffabilità della condizione del reale non sono soltanto tratti distintivi della coscienza soggettiva, ma anche attributi della stessa condizione umana. Avvolto in ogni sorta di dramma, l'uomo si rivela impotente nei confronti del presente e dell'avvenire, intrappolato nell'"assurdo" (*huangmiu* 荒謬):

人何以為人？如同世界是否可以認知？都不訴諸理性，用科學的工具理性來衡量，或是邏輯的實證也達不到。這不可知，或稱之為上帝，一個人格化的形象，或稱之為命運，對人的主宰或命定，而現時代稱之為荒謬，正是人真實的處境。荒謬不僅僅是人的一種感覺，同樣也是現實的屬性，人注定無法改變人在現實世界的這種困境。⁹¹

E infine, l'uomo cos'è per l'uomo? Si può conoscere il mondo? Tali grandi questioni sfuggono all'analisi della razionalità scientifica quanto alla logica empirica. Questo inconoscibile, anche chiamato Dio, un'immagine personificata dell'uomo, o destino, che guida l'uomo e predetermina la sua sorte, che in epoca moderna è chiamato "assurdo", non

attraverso i testi con un approccio comparatista. Per una disamina sulle specifiche convenzioni formali adottate dal 1918 sino agli anni '80 si veda Edward Gunn, *Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*.

⁹⁰ Una delle preoccupazioni degli autori del "Quattro maggio" era la creazione di una letteratura del popolo e della società in antitesi alla stereotipata e ornamentale letteratura classicista – simbolo di esclusivo elitarismo letterario, e, come scriveva Mao Dun 茅盾 (1896-1981), di una mera riflessione individuale e non oggettiva. Leo Ou-fan Lee, "Afterwords: Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction", in *From May Fourth to June Fourth*, 363-364. Per una descrizione del fenomeno storico-letterario si vedano: David Wang Der-wei. *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia UP, 1992) e la prospettiva cinese di Tang Tao (a cura di), *History of Modern Chinese Literature*, 169 e segg.

⁹¹ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in *ZYW*, 26.

è che la vera condizione umana. L'assurdo non è soltanto una percezione, è anche un attributo della realtà, il disagio dell'uomo incapace di cambiare in questo mondo.

L'inconoscibile e l'immutabile della vita umana è chiamato "l'assurdo", ed è descritto come il principale attributo della condizione esistenziale. Nel pensiero di Gao Xingjian questo senso dell'assurdo subisce una riformulazione rispetto all'atmosfera culturale e filosofica esistenzialista, giacché non deriva dallo spaesamento materiale e spirituale del secondo dopoguerra⁹². Tuttavia, l'analogia fra l'uomo kafkiano – schiacciato sotto il peso dell'insignificanza e della banalità della vita, e dell'insicurezza fondamentale – e l'uomo contemporaneo della società postindustriale di cui parla Gao Xingjian, incluso l'individuo-creatore, è la medesima condizione di incapacità di dominare la propria vita e il proprio destino. L'inafferrabilità del destino non lascia all'individuo altra scelta che vivere nel momento presente, ma ciò ha nulla del sentimento oraziano del *carpe diem* né del decadentismo occidentale, come osserva Liu Zaifu⁹³: l'inconoscibile conduce l'individuo, l'artista-scrittore, a elaborare un'eterna filosofia del presente.

Intrappolato fra un mondo interiore infernale e una realtà immutabile dominata dall'assurdo, la cifra precipua dell'individuo-creatore è dichiaratamente la fragilità. L'idea di costitutiva fragilità dell'artista-scrittore si sviluppa già negli anni '90 come dura critica al superomismo nietzschiano⁹⁴, considerato responsabile della follia totalitaria del nazifascismo in Europa e del comunismo di Mao Zedong in Cina⁹⁵. Gao Xingjian, che già prima della Rivoluzione culturale aveva letto Nietzsche nelle traduzioni francesi disponibili presso la biblioteca universitaria, al contrario di gran parte degli intellettuali cinesi non si lascia travolgere, negli anni '80, dal vigoroso fascino dell'individualismo

⁹² Abbagnano e Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, 634 e segg.

⁹³ Liu Zaifu 劉再復 e Pan Yaoming 潘耀明 (a cura di), *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 [Introduzione a Gao Xingjian], 129-130.

⁹⁴ Sulle implicazioni letterarie e politiche della diffusione dei concetti e delle opere nietzschiane in Cina si vedano: Cai Zongqi, "The Influence of Nietzsche in Wang Guowei's Essay 'On the Dream of the Red Chamber'", *Philosophy East and West* 54, 2 (2004): 171-193. Graham Parkes, *Nietzsche and Asian Thought* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), cap. III: *China*, 115-175.

⁹⁵ Come l'autore afferma a più riprese nelle fonti da noi prese in esame.

imperante di Zarathustra⁹⁶. Al contrario, si oppone all'immagine dell'io ipertrofico⁹⁷ (*ziwo wuxian pengzhang* 自我無限膨脹) dell'individuo onnipotente capace di sfidare Dio, e con esso l'autorità della tradizione.

作家更不是超人，替代不了上帝，這種自我無限膨脹的時代病，如同上述的意識形態，應該說還確實風行過一時。⁹⁸

E ancor di più, lo scrittore non è un superuomo, non può sostituirsi a Dio. Bisogna riconoscere che questa malattia dell'io ipertrofico, come pure dell'ideologia di cui si è detto, ha segnato un'epoca.

L'individuo-creatore di cui l'autore fornisce il ritratto certamente si fonda innanzitutto sul rifiuto del paragone alla figura del santo, del creatore, del redentore e del superuomo, reiterando l'essenziale impotenza nei confronti della realtà e del destino. Oltre a ciò, sembra privarsi della vena di rassegnazione di fronte alla propria condizione. Seppur perennemente aggrovigliato nelle emozioni e nei desideri, ed esposto alla drammaticità imprevedibile dell'esistenza, rispetto all'uomo comune egli possiede una possibilità di riscatto: con la sua facoltà di discernimento e la sua sensibilità al bello, osserva, conosce, e materializza in un'opera.

作家借助審美，將自身的經驗與感受轉化為不同的人物，內心的焦慮得以升華。文學作品所以成為創作，並非對世界的模寫，也非對現實的改造。人不是造物主，

⁹⁶ Mabel Lee osserva che al termine della Rivoluzione culturale, durante la quale l'opera di Nietzsche era bandita proprio per l'incitamento all'individualismo, negli anni '80 si assiste ad una ripresa febbrile degli studi sul filosofo tedesco. In ambito accademico fioriscono in maniera quasi compulsiva, fra il 1980 e il 1982, le pubblicazioni di lavori critici e le traduzioni (di opere quali *La nascita della tragedia: Beiju de dansheng* 悲劇的誕生; *Così parlò Zarathustra: Zhalatusila rushi shuo* 查拉圖斯特拉如是說), soprattutto a Hong Kong. Se nel periodo del Quattro maggio la filosofia nietzschiana – fruibile in minima parte attraverso la traduzione di frammenti di *Così parlò Zarathustra* – fungeva da impalcatura teorica e motore per la liberazione dell'individuo dalle catene della tradizione, alla fine degli anni '70 diventa il simbolo della liberazione dalle catene del maoismo. Mabel Lee, "On Nietzsche and Modern Chinese Literature. From Lu Xun (1881-1936) to Gao Xingjian (b. 1940)", *Literature and Aesthetics* 11 (2002), 23-43.

⁹⁷ È ancora Mabel Lee a scrivere su Gao Xingjian che un'ulteriore ragione del rifiuto delle ipotesi nietzschiane è attribuibile al fatto che l'autore stesso si sia trovato a sperimentare, durante i primi anni di Rivoluzione culturale, sentimenti eroici ispirati da Zarathustra, trovandosi così in una incontrollabile e distruttiva schizofrenia. *Ivi*, 27-28.

⁹⁸ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in *ZYW*, 39-40.

有所能，有所不能。人所能把握的是工藝，作家掌握的是語言，用書寫來創造一個內心的世界，充分表達自己的認知，也是對自身的確認。⁹⁹

Lo scrittore si affida all'estetica, e con i propri sentimenti e le proprie esperienze si trasforma in differenti personaggi, sublimando così l'angoscia. Da qui nasce la creazione letteraria, che non vuole imitare il mondo né cambiare la realtà. L'uomo non è il Creatore, non può tutto: ciò che può fare è realizzare la propria arte, e lo scrittore può ghermire il linguaggio e dar vita, attraverso la scrittura, a un mondo interiore in cui esprimere pienamente la propria conoscenza e affermare se stesso.

È interessante notare come questi ultimi passi facciano eco, in una certa misura, al romanticismo europeo¹⁰⁰: sia nell'idea dell'artista come detentore della sensibilità, dell'immaginazione, dell'intelletto e della genialità creativa – già teorizzata da Kant e Schiller quale libero gioco con la facoltà conoscitiva e come momento di libertà¹⁰¹ – necessari ad interpretare ciò che già Madame de Staël chiamava “le sfumature infinite di ciò che avviene nell'anima”¹⁰²; sia nella concezione dell'arte e della letteratura come meditazione preliminare e fondamentale della vita umana e come evento epifanico dell'interiorità del creatore¹⁰³.

Nella creazione, quindi, il soggetto empirico individuale dell'artista-scrittore si concretizza in qualità di dispositivo discorsivo e compie un atto di autodeterminazione. Se accettiamo il paradigma ontologico fondato sull'equazione espressione-esistenza, che si ricongiunge al discorso sulla lettura della soggettività, dobbiamo anche ammettere, d'accordo con l'autore, che l'atto estetico sia affare totalmente individuale.

3.2.2 L'individuo e la società

Nell'etimologia della creazione artistico-letteraria, elaborata alla luce di nuove conquiste cognitive determinate dalla reale esperienza, sembra non esserci spazio per il

⁹⁹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 28.

¹⁰⁰ Illuminante il saggio di Jonathan Chaves, “The Expression of Self in the Kung-an School: Non-Romantic Individualism” (in *Expressions of Self in Chinese Literature*, a cura di Robert Hegel e Richard Hessney, 122-150. New York: Columbia UP, 1985) per comprendere le ragioni, di ordine filosofico-letterario, per cui non è esistito un romanticismo cinese assimilabile e parallelo a quello europeo, a partire dal concetto di individuo e di mondo esterno.

¹⁰¹ Come diremo meglio nel capitolo 5.

¹⁰² In *La Germania*, come suggerito da Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo* (Milano: Mondadori, 1997), 19.

¹⁰³ *Ibid.*

rapporto con la società. L'individualità della creazione, che non si limita all'autoreferenzialità della rappresentazione, è attribuibile alla configurazione di un *modus vivendi* della figura autoriale, tanto sul piano teorico-ideale, quanto sul piano pratico-esperienziale. L'esclusione della dimensione sociale si prospetta, in termini estetici, come negoziazione di uno spazio privato, che preservi la qualità della pluralità data dalla coscienza innata e dalla coscienza di un'alterità di cui l'autore, gradualmente e per scelta, si appropria. Ciò è interpretabile come marginalizzazione volontaria, esilio "intellettuale"¹⁰⁴ che consenta all'individuo-creatore di osservare in maniera distaccata il sé e la realtà. Potremmo anche parlare di "esilio consapevole" o "fuga" da una socialità necessariamente governata da principi ideologici e commerciali e mai espansa in un pensiero autonomo e indipendente. L'esilio intellettuale sul piano estetico è con tutta probabilità un esito della condanna all'extraterritorialità, all'esclusione da una collettività e alla reclusione in un territorio di dissidenza politica e letteraria¹⁰⁵. Durante l'esperienza dell'esilio, come si legge a più riprese nella raccolta di saggi *Mei you zhuyi*¹⁰⁶, Gao Xingjian già ragionava sulla marginalizzazione e sulla solitudine dell'artista-scrittore in termini di necessità, secondo una logica di fuga da una realtà invasa da ideologie capaci di trascinare l'uomo nella di follia, e di condizionare il pensiero dell'artista-scrittore. Nell'ultimo decennio del XX secolo, rielaborando l'esperienza cinese intesa quale ideologia maoista e programma letterario del maoismo¹⁰⁷, l'autore insiste nella

¹⁰⁴ Edward Said, *Representations of the Intellectual* (New York: Vintage Books, 1994) e come suggeriva anche Salman Rushdie, *Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981-1991* (Londra: Granta books, 1992).

¹⁰⁵ Illuminante la definizione elaborata da Merle Goldman attorno alla figura dell'intellettuale dissidente degli anni '40 e '50, applicabile anche al caso di Gao Xingjian: "They resisted the encompassing power of the party apparatus by demanding the separation of the artistic and intellectual activity from party control". Merle Goldman, "The significance of Literary Dissident. Chapter 11", in *Literary Dissident in Communist China*, 273.

¹⁰⁶ Raccolta che, lo ricordiamo, vede per la prima volta la luce a Hong Kong nel 1996.

¹⁰⁷ Come rilevato dalla critica e come si legge nel saggio di Sebastian Veg, "De la marginalité à l'individualité dans les premières pièces de Gao Xingjian", in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 158. Considerando la complessità della tematica non pensiamo qui di poter esaurire l'argomento, perciò ci limitiamo a rinviare ad alcuni titoli della letteratura critica: per un approccio storico si veda Merle Goldman (a cura di), *Literary Dissident in Communist China*; per una contestualizzazione letteraria ad ampio respiro si vedano Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*, Leiden-Boston: Brill, 2007; Bonnie McDougall e Louie Kam (a cura di), *The Literature of China in the Twentieth Century* (New York: Columbia University Press), 189-440. È forse utile rammentare che la riflessione sull'io autoriale in una dimensione autoreferenziale – o meglio, per dirla con Leo Ou-Fan Lee "del divenire uno con l'autore implicito e l'autore stesso" (Leo Ou-Fan Lee, "Literary Trends I: The Quest for Modernity" in *The Cambridge History of China: Republican China (1912-1949)*, vol. 12, a cura di John Fairbank. Cambridge: Cambridge UP, 1983, 48) – non è nuova agli occhi della letteratura cinese e nemmeno nell'esperienza di Gao Xingjian, che già negli anni '70 ragionava sul tema.

dichiarazione della propria voce individuale come voce del singolo, non già delle masse¹⁰⁸, sostenendo lo statuto di indipendenza della letteratura dalla politica e proclamando l'individualità essenziale del processo creativo¹⁰⁹. Con ciò l'autore dichiarava di consacrarsi a una letteratura "fredda" (*leng de wenxue* 冷的文學), apolitica, disimpegnata e che, stando a Liu Zaifu¹¹⁰, deriva dall'assimilazione dello sguardo freddo kafkiano e dal rifiuto del romanticismo nietzschiano¹¹¹ ed è ispirata, secondo Béatrice Bouvier-Laffitte, alle idee del *nouveau roman* francese¹¹². La letteratura fredda si configurava come attività spirituale individuale non collettivizzata e legittimamente inaccessibile al grande pubblico. In essa, il fatto letterario era descritto come fenomeno individuale, non sociale, né "socializzato": il rapporto fra autore e lettore, svincolato da qualsiasi legame affettivo e pratico, poteva vivere soltanto nel momento intertestuale, e disinteressato, della lettura.

文學原本同政治無關,只是純然個人的事情,一番觀察,一種對經驗的回顧,一些臆想和種種感受,某種心態的表達,兼以對思考的滿足。[...]

這種恢復了本性的文學不妨可以稱之為冷的文學,以區別於那種文以載道,抨擊時政,干預社會乃至於抒懷言志的文學。這種冷的文學自然不會有什麼新聞價值,引不起公眾的注意,它所以存在僅僅是人類在追求物慾滿足之外的一種純粹的精神活動。

113

Per natura la letteratura non ha nulla a che vedere con la politica. La letteratura è affare puramente individuale: è un'osservazione attenta, è una sorta di rielaborazione di esperienze, è fatta di opinioni e sensazioni personali, è l'espressione di un certo stato mentale, e insieme è la soddisfazione della riflessione. [...]

¹⁰⁸ Gao Xingjian, "Bali suibi" [Note da Parigi], in *Mei you zhuyi*, 27. Sull'argomento si veda il capitolo di questa tesi dedicato alla riflessione di Gao Xingjian sui confini e sulla libertà dell'individuo nella creazione.

¹⁰⁹ In tutta la raccolta *Mei you zhuyi*, e in particolare nei saggi "Mei you zhuyi" (3-14), "Wo zhuzhang yi zhong leng de wenxue" [Per una letteratura fredda], in *Mei you zhuyi*, 15-18; "Geren de shengyin" [La voce dell'individuo], in *Mei you zhuyi*, 97-107.

¹¹⁰ Liu Zaifu, "Un oiseau-roc parti de Chine: la quête de Gao Xingjian", in *L'écriture romanesque et théâtrales de Gao Xingjian*, 42.

¹¹¹ Rifiuto del culto del genio, non tanto della teoria letteraria, espressa in *Su verità e menzogna*, quanto della poeticizzazione della vita, che si ricollega al primo romanticismo. Giuliano Campioni e Aldo Venturelli (a cura di), *La "biblioteca ideale" di Nietzsche* (Napoli: Guida Editori, 1992), 110.

¹¹² Bouvier-Laffitte propone quanto segue: "La recherche de 'son propre langage' s'exerce aussi bien dans le creuset dans variations de sa langue, des autres langues de Chine [...]. Les littératures étrangères, française en particulier, contribuent à l'élaboration de son indépendance créative. Il s'inspire des idées du *nouveau roman français* pour proposer d'écrire une littérature 'froide', c'est-à-dire non engagée." Béatrice Bouvier Laffitte, "Francophonie chinoise: Langues et identités en tension dans les œuvres de Dai Sijie, Gao Xingjian et Ying Chen". *International Journal of Francophone Studies* 16, n. 3 (2013): 271.

¹¹³ Gao Xingjian, "Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue", in *Mei you zhuyi*, 15-16.

Perché non chiamare “letteratura fredda” questa letteratura che ha recuperato la sua vera natura? Giusto per distinguerla da quella “che rende manifesto il Dao”, da quella che attacca la politica attuale, che interviene negli affari sociali e che dà voce alle emozioni e alle aspirazioni. Questa letteratura fredda, naturalmente, non potrà avere alcuna risonanza mediatica, né solleverà l’attenzione delle masse. La sua ragion d’essere risiede nel fatto che l’uomo è alla ricerca, al di fuori dal desiderio di soddisfazione materiale, di un’attività puramente spirituale.

Dalla “letteratura fredda” era escluso qualsiasi coinvolgimento politico, come pure qualsiasi utilità dell’espressione letteraria che trascendesse la mera soddisfazione individuale, individuata simbolicamente nelle espressioni *wen yi zai dao* 文以載道, “la scrittura rende manifesto il Dao”¹¹⁴ e *shuhuai yanzhi* 抒懷言志 “esprimere emozioni e ambizioni”¹¹⁵, epitomi del ruolo didascalico e moralizzatore della scrittura letteraria e delle intrinseche implicazioni etico-politiche della formulazione poetica. Secondo Gao Xingjian l’espressione letteraria non è altro che la voce di un individuo che scrive per

¹¹⁴ In questa sentenza – elaborata da neoconfuciano Zhou Dunyi 周敦頤 (1017-1073), e promulgata dal filosofo Cheng Yi 程頤 (1033-1107) – è condensato il fondamento ideologico della relazione fra la scrittura letteraria – in tal caso specificamente la prosa – e il Dao, dalla dinastia Song 宋 (960-1279) in avanti. All’epoca del “Quattro maggio” diventa icona della visione tradizionale della letteratura, edificante e moralizzatrice, da cui emanciparsi (Denton, *Modern Chinese Literary Thought*, 28) ed è ripresa a metà del XX secolo, investita di una nuova accezione del ruolo didascalico della letteratura nei confronti della società. Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, 734. In tal senso, come osserva Lodén, il “Dao” non è necessariamente la “Via” taoista, ma si identifica con il comunismo. Torbjörn Lodén, “World Literature with Chinese Characteristics: On a Novel by Gao Xingjian”, in *Soul of Chaos*, 262.

¹¹⁵ Ipotizziamo che questa espressione sia una rielaborazione dell’originaria sentenza *shi yan zhi* 詩言志 (“la poesia dà voce alle aspirazioni”), che compare nello *Shujing* 書經, il *Libro dei documenti*, e ripreso nella “Grande prefazione” (*Daxu* 大序) dello *Shijing* 詩經, il *Libro delle odi*, nella formula “詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。”, tradotta da Stephen Owen così: “The poem is that to which what is intently on the mind goes. In the mind it is “being intent”; coming out in language, it is a poem.” Stephen Owen (a cura di), *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge-Londra: Harvard UP), 40. La chiave interpretativa resta sul termine *zhi* 志, che, come rileva Owen (*ivi*, 130), è da leggersi in un’ampia accezione psicologica: secondo l’etica confuciana, le preoccupazioni sociali ed etiche sono indissolubilmente legate al pensiero del poeta. Da ciò, tradizionalmente e in un’ottica di interpretazione filologica dei Classici confuciani, la poesia non può non esprimere dei significati inerenti alla condotta dell’uomo nella sua socialità. Victor Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, 921. Di *zhi* 志 tratta anche Liu Xie nel *WXDL*. Nel capitolo 27, “Stile e personalità” (*Tixing* 體性) si legge: “才性異區，文體繁詭。辭為肌膚，志實骨髓。雅麗黼黻，淫巧朱紫。習亦凝真，功沿漸靡。” Che Alessandra Lavagnino traduce così: “Come vi sono diverse specie di talent e personalità / molteplici e rigogliosi sono gli stili del *wen*. / Le parole sono lacerti e rami, / i pensieri ossa e radici. / La corretta bellezza è prezioso ornamento, / la smodata perizia è disarmonia di colori. / Con l’applicazione si conseguono risultati sicuri, / il trionfo corona il graduale progresso.” Nell’interpretazione di Lavagnino, *zhi* corrisponde al pensiero come aspirazione. Liu Xie, *WXDL*, 200.

affermare se stesso. L'istanza individualistica, inoltre, si pone come anti-collettivismo, come totale soggettività estetica.

現今的作家面對這無邊無際的困境，應該說，確實無奈，而文學也無非是作家個人的聲音，這如此脆弱的個人如果不訴諸神話和科幻又能做些什麼？文學改造不了這個世界，只能採取文學的方式，去描述人類生存的這種困境，成為人的生存條件的見證。而如何描述現時代人的真實處境，換言之，首先是如何認識這種處境，這才是作家的工作。¹¹⁶

Lo scrittore contemporaneo non può altro che confrontarsi con questa infinita desolazione, e la letteratura non è che la voce individuale dello scrittore. Che cosa resta a questo individuo fragile, se non ricorre ai miti e alla fantascienza? La letteratura non può cambiare il mondo, ma con i propri strumenti può raffigurare i drammi dell'esistenza umana, lasciare una testimonianza della condizione umana. Come? Può innanzitutto acquisirne conoscenza. Questo è il suo unico compito.

每一個時代的作家從各自的經驗出發，去摸索人生終極的意義，這是一條無止境的路。這種追求出於人對自身確認的需要，文學才發出這永恆的叩問。¹¹⁷

In ogni epoca, la creazione letteraria ha origine dall'esperienza individuale di ciascuno scrittore, per poi andare a sondare il senso ultimo della vita umana: un percorso interminabile. Dalla necessità dell'uomo di affermare la propria esistenza ha origine questa eterna indagine, a cui la letteratura dà espressione.

In questa istanza individualistica, secondo Kong Shuyu¹¹⁸, Gao Xingjian crea per sé uno spazio ambiguo che trascende l'attivismo politico radicato profondamente nella tradizione cinese¹¹⁹. Non soltanto l'autore ripensa ad una "soggettività letteraria"¹²⁰, nella

¹¹⁶ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 18.

¹¹⁷ Ivi, 27.

¹¹⁸ In una riflessione sulle analogie fra Gao Xingjian e Ma Jian 馬建 (1953-). Ma Jian è definito "uno degli scrittori più indipendenti della letteratura cinese moderna". Nel 1987, la pubblicazione della serie di racconti dal titolo *Liangchu ni de shetai huo kongkong dangdang* 亮出你的舌苔或空空盪盪 (*Tira fuori la lingua*), gli costa la perdita della posizione di direttore della rivista letteraria *Renmin wenxue* che lo costringe all'esilio ad Hong Kong fino a che la colonia inglese non torna alla Cina. Nel 1997 si trasferisce in Europa: attualmente vive in Inghilterra, dove scrive, ancora, in lingua cinese. Li Hua-Ying (a cura di), "Ma Jian", in *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, 150-151.

¹¹⁹ Kong Shuyu, "Intellectual Nomadism and Exilic Consciousness", 141.

¹²⁰ Che, secondo Liu Zaifu, intendeva fornire una nuova base filosofica, nell'integrazione di ontologia, epistemologia e assiologia. In altre parole, enfatizzava la trascendenza della letteratura: "theory of subjectivity emphasizes the transcendence of literature: the subject of literary creation is not real but

volontà di discussione dell'autonomia autoriale, e del rapporto dell'autore con la società. Egli mostra anche uno sforzo di emancipazione da quella concezione di intellettuale cinese vincolato da un "contratto sociale"¹²¹ o incluso in un'ideale "élite pedagogica"¹²², dall'idea della responsabilità civile individuale dell'intellettuale confuciano, dalla tradizionale idea dell'individuo che "sorregge il fardello del mondo"¹²³. Ancor di più, è manifesta la sua intenzione di svincolarsi dall'ideale di intellettuale irrimediabilmente

aesthetic; the object of literature is not real but artistic (the unification of subjectivity and objectivity)". Liu Zaifu, "Farewell to the Gods. Contemporary Chinese Literary Theory's Fin-de-siècle Struggle", 8, in Chi Pang-Yuan e Wang David Der-Wei (a cura di), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Sulle condizioni degli scrittori in Cina dopo la Rivoluzione culturale si vedano i riferimenti forniti nel capitolo sull'introduzione bio-bibliografica alla figura di Gao Xingjian.

¹²¹ "Social contract", espressione di Geremie Barmé (a cura di), *In the Red: On Contemporary Chinese Culture* (New York: Columbia UP, 1999), 1. Con "contratto sociale" intendiamo l'accordo implicito esistente fra l'intellettuale e l'autorità politica, e, dunque, in tal caso, il vincolo dell'intellettuale al Partito, nel periodo maoista, epitomizzato dall'espressione *wei renmin fuwu* 為人民服務 ("al servizio del popolo"), di cui si dirà nel capitolo 5. Per una disamina dettagliata del tema si vedano, oltre ai già citati Merle Goldman (a cura di), *Literary Dissident in Communist China* e Bonnie McDougall e Louie Kam (a cura di), *The Literature of China in the Twentieth Century*, anche Liu Kang, *Aesthetics and Marxism* e Perry Link, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System* (Princeton: Princeton UP, 2000), in cui si legge di come l'influenza politica sul mondo letterario proseguiva oltre gli anni '70.

¹²² Barme, *In the Red.*, 2. Ci riferiamo qui all'interpretazione della figura tradizionale dell'intellettuale e uomo di lettere, *wenren* 文人, esperto di Classici, colui che secondo l'ortodossia confuciana traeva dall'esercizio poetico un insegnamento morale. L'attività letteraria già si interseca a quella politica per due ragioni. In primo luogo poiché, secondo un ideale politico di stampo confuciano, l'etica è parte dell'infrastruttura governativa: e se una delle funzioni dell'esercizio del *wen* 文 è quella didascalica con intento morale, l'intellettuale letterato è intitolato a intervenire sugli affari socio-politici. Liu, *The art of Chinese Poetry*, 65. Una seconda ragione di tipo storico-pragmatico motiva l'elitarismo letterario: attraverso il sistema degli esami l'intellettuale poteva accedere al funzionariato, introdursi quindi in un apparato istituzionale governativo fondato su una preparazione fortemente letteraria. Come scrive Anne Cheng: "Les 'textes anciens' qui sont cités dans les *Entretiens* (les *Odes*, les *Documents*, les *Rites*; la *Musique*, les *Mutations*) n'y apparaissent donc que comme des instruments, des moyens en vue d'une fin bien plus haute que la pure érudition, bref comme de simples 'manuels' d'enseignement". Anne Cheng, "La Trame et la Chaîne: Aux Origines de la constitution d'un corpus canonique au sein de la tradition confucéenne". *Extrême-Orient / Extrême-Occident* 5 (1984), 17. Per comprendere meglio i meccanismi di accesso alla classe dirigente e che cosa si intende con la carica di funzionario nella Cina classica si vedano: Léon Vandermeersch, *Wangdao ou La Voie royale. Vol 2. Structures politiques, les rites*. (Parigi: École française d'Extrême-Orient, 1980), 505 e segg.; Maurizio Scarpari, *Il confucianesimo. I fondamenti e i testi* (Torino: Einaudi, 2010).

¹²³ Come scrive Hu Shi, riferendosi all'interpretazione del ruolo dell'intelligenza secondo il maestro confuciano Mencio. Hu Shih, *English Writings of Hu Shih* (Heidelberg-New York-Dordrecht-Londra: Springer, 2013), 211.

votato alla causa nazionale¹²⁴ e, come Lu Xun, disposto a sacrificarsi per la patria¹²⁵. L'unico voto che, sul piano teorico e pratico, prende l'autore è la totale dedizione alla creazione incorrotta, disinteressata alla logica del profitto e alla sottomissione, forzata o subdola, all'ideologia politica¹²⁶.

L'individualismo creativo propugnato da Gao Xingjian vuole privarsi quanto più possibile da un discorso politico. Concedendoci una breve ulteriore digressione, dobbiamo ammettere che la formulazione del *Leitmotiv* degli anni '90 "non avere -ismi" rivelava una forma di resistenza dell'autore e dell'artista-scrittore nei confronti della politicizzazione dell'atto creativo, ma anche di una sorta di "ossessione per la Cina". Negli anni 2000, invece, si assiste ad una maturazione della riflessione sull'individualità della creazione e della preminenza dell'individuo sulla società da parte dell'autore, sgravatosi del peso del rifiuto da parte del Paese d'origine e affacciatosi su ulteriori contesti ideologici. Ciò è dimostrato, in prima istanza, dal cambiamento di prospettiva della continua dichiarazione della necessità di depoliticizzare l'intenzione estetica: da

¹²⁴ Nel contesto del primo XX secolo e della riflessione sulla modernità cinese, o meglio, sulla ricerca della modernità, C. T. Hsia sostiene che la figura dell'intellettuale sia vincolata da "fardello morale" ad una nazione affetta da un malessere spirituale, altrimenti chiamato "ossessione per la Cina" (C. T. Hsia, "Obsession with China: the moral burden of modern Chinese literature", in *A history of modern Chinese fiction*, New Heaven: Yale UP, 553-556) che si traduce, almeno nel primo Novecento, in una preoccupazione per il contenuto, rispetto alla forma, e nella preponderanza del realismo, nel tentativo di far luce nel caos socio-politico. Da una prospettiva storica, come rileva Leo Ou-Fan Lee, il tema dell'"ossessione per la Cina" include diversi aspetti, che segnano la letteratura cinese moderna, fra cui un forte antagonismo fra tradizione e modernità. L'istanza anti-tradizionalista deriva dall'interpretazione della condizione socio-politica come distanza fra stato e società. Da ciò, la frustrazione sempre crescente dell'intellettuale per i fallimenti delle iniziative statali e la volontà di farsi portavoce della società e di trasformare la letteratura in una valvola di sfogo del malcontento sociale. La realtà si presenta come esteriorizzazione della percezione individuale dello scrittore e la scrittura stessa diventa un'ossessione per la soggettività. Soggettivismo e individualismo generano, quindi, un rapporto ambivalente con la società di cui l'intellettuale vuole occuparsi. Leo Ou-fan Lee, "Literary Trends I: The Quest for Modernity," in *The Cambridge History of China: Republican China (1912–1949)*, vol. 12, 451-452. Questi rilievi sono utili nel nostro discorso per comprendere in che maniera Gao Xingjian riformula la posizione dello scrittore, l'individualità della creazione e, in seguito, il rapporto dell'artista-scrittore con la realtà.

¹²⁵ Il riferimento vuole essere verso il patriottismo dello scrittore Lu Xun, espresso nell'ultimo della poesia del 1903 *Ziti xiaoxiang: wo yi wo xue jian Xuanyuan* 自題小像: "我以我血薦軒轅" [Offrirò il mio sangue per Xuanyuan/l'imperatore giallo], scritta sul retro di una fotografia-ritratto dell'autore, dopo aver dichiarato il proprio supporto alla rivoluzione nazionalista. Gao Xingjian nel saggio del 1993 "Guojia shenhua yu geren diankuang" 國家神話與個人癡狂 (*Mingbao yuekan* 明報月刊 28, n. 8 (1993): 114-117) sferra un attacco impietoso verso lo scrittore per aver introdotto il patriottismo nella letteratura, piegando così la creazione alla causa politica e causando una vera catastrofe nella letteratura cinese moderna. Su questo, si vedano anche i saggi di Mabel Lee, "Gao Xingjian's dialogue with two dead poets from Shaoxing: Xu Wei and Lu Xun", in *Soul of Chaos*, 277-291 e il già citato "On Nietzsche and Modern Chinese Literature.". Nell'amplessima letteratura critica esistente su Lu Xun consigliamo Leo Ou-Fan Lee (a cura di), *Lu Xun and His Legacy*, in particolare il saggio qui incluso di Merle Goldman, "The Political Use of Lu Xun in the Cultural Revolution and after", 180-195. Sulle recenti "revisioni" sulla figura di Lu Xun in Cina continentale si veda Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità* (Roma: Carocci, 2016) 114-117.

¹²⁶ Ci dedicheremo al tema dell'indipendenza letteraria secondo la prospettiva autoriale nel capitolo 5.

preoccupazione nodale, “non avere -ismi” diventa premessa teorica ad un discorso sui modi di fare arte. Inoltre, già nella proclamazione della supremazia del discorso artistico-letterario su quello politico è implicita una scelta rispetto ai contenuti della riflessione.

然而，我們要討論的正是這種不為政治服務，又不屈從市場消費，面對人的生存困境獨立自主的文學。¹²⁷

La letteratura di cui dobbiamo parlare è proprio quella che non serve la politica, che non si sottomette al consumismo, e che, mantenendo la propria indipendenza e la propria autonomia, si confronta con i drammi dell'esistenza umana.

這裡說的文學，是這種面對人的真實處境的文學，而非書市的排行榜上的暢銷書，這種文學所面臨的困境，也正是當今文學的處境。[...]現時代人類的生存困境同作家和文學的困境就這樣緊密聯繫在一起。¹²⁸

La letteratura di cui parlo è quella che si confronta con i drammi dell'uomo reale, non già la classifica dei libri più venduti, sebbene sia proprio questo ciò che oggi la vera letteratura deve fronteggiare. [...] Dopotutto, i dilemmi esistenziali dell'uomo contemporaneo sono intimamente legati a quelli dell'autore e della letteratura.

Lo sguardo di Gao Xingjian nei confronti del reale da “kafkiano” – come viene interpretato da Liu Zaifu¹²⁹ – si fa più romantico, più consapevole e partecipativo della condizione umana:

悲天而憫人，這悲劇意識的緣起轉化為審美而訴諸文學。¹³⁰

Piangere il Cielo e compatire l'uomo: le origini di questa coscienza tragica si trasformano nella ricerca del bello e fanno appello alla letteratura.

L'individualismo creativo si realizza ora deliberatamente in uno spazio di solitudine, che possa, in linea di principio, garantire un'autonomia di pensiero. Possiamo affermare che l'autore pensa all'isolamento come formula per concentrarsi sul sé e sulla propria creazione, nell'ottica della ricerca di una libertà spirituale e dell'osservazione distaccata

¹²⁷ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 21.

¹²⁸ *Ivi*, 19.

¹²⁹ Di cui si è detto nel capitolo 2.

¹³⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 28.

sul sé e sul reale. Gao Xingjian, con un'accezione del tutto positiva, paragona l'artista-scrittore – e se stesso – ai grandi autori della letteratura mondiale in esilio, i quali, pure al di fuori della società e lontani dal luogo natio, hanno trovato il modo di creare opere intramontabili.

這裡談的既然是創作，與其討論時代提供的社會條件，不如回到作家藝術家自己的認知。換句話說，重要的是作家藝術家本人的覺悟，一旦覺醒到創作的自由從來也不是誰能賜予的，便自尋出路。因而，只要還有人身行動的自由，衣食溫飽有基本的保障，哪怕是中世紀身在逃亡的但丁和大興文字獄的滿清帝國隱匿身世的曹雪芹，都留下了不朽之作。¹³¹

Siccome parliamo di creazione, piuttosto che delle condizioni storiche e sociali, torniamo pure al tema della consapevolezza individuale. Mi spiego meglio: è essenziale che artisti e scrittori arrivino a prendere coscienza del fatto che la libertà di creazione non è mai regalata da altri; e dopo averlo capito avrà inizio una personale ricerca della propria libertà. Fintanto che c'è libertà di azione e che sono assicurate le condizioni minime di sopravvivenza, nulla può ostacolare la creazione. È il caso di Dante, che nel Medioevo fu ridotto alla fuga, o di Cao Xueqin¹³², costretto a nascondersi durante la grande persecuzione degli intellettuali da parte dell'impero Qing. Entrambi hanno lasciato opere immortali.

L'isolamento, dunque, non è più motivo di frustrazione ma opportunità di riscoperta e il "nomadismo"¹³³ intellettuale diventa un'opzione esistenziale ed estetica¹³⁴, così che marginalizzazione e solitudine assumono il valore di una precisa scelta epistemologica dell'artista-scrittore. Nelle parole di Gilbert Fong:

Pour Gao Xingjian, l'exil n'a donc pas comme conséquence un choc culturel ou deux solitudes. Dans sa position de 'double extériorité' comme étranger éternel, il peut jouir de la liberté en tout lieu, et le rapport entre l'ancien et le nouveau devient dynamique,

¹³¹ Gao Xingjian, "Huhuan Wenyi fuxing", in ZYW, 85

¹³² Di origini mancesi, vissuto fra il 1724 e il 1764, è l'autore de *Il sogno della camera rossa* (*Hongloumeng* 紅樓夢), uno dei più importanti romanzi nella storia della letteratura cinese. Dell'autore e dell'opera si legge, ad esempio, in Chang e Owen (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol 2 (From 1375)*, 271-290; in Edoarda Masi, *Cento capolavori della letteratura cinese*, 257-365.

¹³³ In merito a ciò, si veda anche il contributo di Kong Shuyu, "Ma Jian and Gao Xingjian: Intellectual Nomadism and Exilic Consciousness in Sinophone Literature", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 41, n. 2 (2014): 126-146.

¹³⁴ Eva Aldea, "Nomadism", in *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, a cura di Ryan Michael, (Oxford: Wiley Blackwell, 2011), 753-755.

déplaçant et échangeant constamment les priorités. L'état de liminalité, de contacts et de syncrétisme devient ainsi performatif, et pour lui les possibilités sont infinies.¹³⁵

Aggiungiamo noi, l'esilio stimola la produzione di un nuovo *modus vivendi* nell'espressione estetica, che ha perso l'ombra della rassegnazione, ma ha guadagnato il valore di un risveglio di coscienza¹³⁶. Come scriveva Theodor Adorno, "coloro i quali non hanno più una patria fanno della creazione la propria patria"¹³⁷. Arriviamo dunque a comprendere le ragioni per cui l'autore e l'artista scrittore concepiscono un'idea di creazione pienamente individuale, nella misura in cui essi conoscono, si affermano, ed esistono nella creazione, e in cui l'atto estetico è manifestazione della soggettività e della metacoscienza dell'individuo.

Alla luce di ciò, pensiamo di poter riaffermare che nella fenomenologia artistico-letteraria di Gao Xingjian la riflessione sull'individualità sia pivotale. L'istanza individualista dell'autore è un processo, piuttosto che un punto d'arrivo; nata negli anni '80 come proposta estetica, si trasforma in gradualmente una precisa presa di posizione. Negli anni '90, l'individuo, nella dimensione autoriale e esistenziale, emerge in opposizione al collettivismo forzato, esiste come antinomia di una collettività politica, così che nella dislocazione e nello spaesamento, la riflessione sull'individuo assume le forme di una riflessione sull'uomo rispetto al mondo circostante. Dovendo riconfigurare un'identità linguistico-culturale ed estetica, Gao Xingjian vede nell'individualismo uno spazio di creazione di nuovi riferimenti politicamente, ma non culturalmente, sradicati dal Paese in cui ha vissuto per quarantasette anni. A quanto si evince dalla lettura del nostro *corpus*, la solitudine dell'individuo esiliato è una condizione irrimediabile, che solo nel tempo matura in una scelta metodologica, per arrivare ad essere ora concepita come spazio di libertà intellettuale, spirituale ed estetica.

¹³⁵ Gibert Fong, "Un esprit libre à la marge : l'art et la vision de Gao Xingjian", in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 224.

¹³⁶ Liu Zaifu dedica a questo tema un saggio: "Shijie kunju yu wenxue chulu de qingxing renzhi" 世界困局與文學出路的清醒認知, in *Du Gao Xingjian 讀高行健*, 101-107.

¹³⁷ In *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (Torino: Einaudi, 2005).

3.2.3 L'individuo e il fruitore dell'opera

L'espressione dell'interesse della dimensione soggettiva e individuale sotto ogni profilo – ontologico, cognitivo, letterario ed estetico – è quindi pensabile in termini di obiezione a una dimensione collettiva, di strategia di fuga da un'alterità, materiale e immateriale, ma soprattutto in termini di riconfigurazione della funzione dell'attività estetica. Dopo aver ragionato sulla funzione soggettiva e individuale della creazione, resta da domandarsi quale sorte sia riservata, idealmente, all'opera, materializzazione dell'indagine soggettiva e individuale. Detto altrimenti, oltre al dialogo interiore fra l'individuo-creatore e la propria soggettività ed esteriore fra l'artista-scrittore e il reale, esiste, secondo Gao Xingjian, un dialogo testuale con il fruitore dell'opera? Da un punto di vista formale, si potrebbe sostenere, seguendo Borges, che l'opera stessa sia un dialogo con il pubblico, poiché rappresenta la materializzazione del pensiero dell'autore: in ciò si compie il “fatto estetico”¹³⁸, che è una forma di relazione fra la voce del fruitore e la voce depositata nella forma estetica compiuta. Dalla lettura delle fonti qui prese in esame si evince che Gao Xingjian rifiuti qualsiasi funzione che non sia l'esigenza di espressione dell'individuo, ma non si può affermare che l'autore propugni un concetto d'arte “pura”¹³⁹. Appare utile rilevare che questa spinta all'individualità non è riducibile al concetto di individualità poetica sul piano dell'autoreferenzialità creativa della poesia classica di Qu Yuan¹⁴⁰, né alla teoria tradizionale dello *shi yan yu qing* 詩源於情, “la poesia nasce dalle emozioni”, del *Wenfu* 文賦 di Lu Ji 陸機¹⁴¹. La componente individualistico-emozionale, infatti, appare uno degli elementi della sintassi creativa, assieme agli irrinunciabili fattori ontologico e cognitivo, che rappresentano, nell'insieme, la novità insita nella formulazione teorica dell'autore. L'ampiezza pluriprospettica dell'indagine psicologico-

¹³⁸ Jorge Luis Borges, *Sette notti* (Milano: Feltrinelli, 1983), 85-86.

¹³⁹ Ossia che “respinge qualsivoglia funzione sociale ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (Torino: Einaudi, 1998), 13.

¹⁴⁰ Stimato poeta della tradizione letteraria cinese, Qu Yuan 屈原 (340?-278? a.C.) era funzionario statale spinto al suicidio dopo l'esilio, durante il quale compose il poema *Lisao* 離騷 [Incontro al dolore], annoverato fra i Testi di Chu o “poesia del Sud”, *Chuci* 楚辭. Si vedano, a tal proposito, il paragrafo “The Verses of Chu” in *The Cambridge History of Chinese Literature*, 76-86 e la sezione dedicata nel contributo di Christopher Leigh Connery, “Sao, Fu, Parallel Prose, and Related Genres”, in *The Columbia History of Chinese Literature*, 225-231. Come osserva Lewis, con Qu Yuan, per la prima volta, si pone il problema dell'autorialità dell'opera nella lettura stessa del *Lisao*, e il poeta è identificato in qualità di voce poetica individuale. Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China* (New York: State University of New York Press, 1999), 186.

¹⁴¹ Opera del III secolo d.C., brevemente presentata nella seconda parte del capitolo 1.

antropologica di cui abbiamo accennato, infatti, oltrepassa la sfera dell'esperienza edonistica del soggetto e lascia già presagire che l'autore preveda una dimensione dialogica con un destinatario ideale.

這樣的文藝首先得出於作家藝術家自身的感受，全然來自個人獨立不移的思考，不吐不快。其實，這也正是文學藝術的初衷。這樣的文藝也是人的意識的結晶，人類生存和人性的見證。¹⁴²

Quest'arte e questa letteratura hanno origine, innanzitutto, dalle percezioni personali di artisti e scrittori: nascono da una riflessione del tutto autonoma dell'individuo e dall'impeto di tirar fuori ciò che ha dentro, che è già l'intenzione originaria dell'arte e della letteratura. Quest'arte e questa letteratura sono la cristallizzazione della coscienza umana, perché offrono una testimonianza dell'esistenza e della natura dell'uomo.

Con il percorso di indagine soggettiva posto in essere dalla dislocazione, affrontata negli anni '90, e una volta acquisita consapevolezza del fatto che l'alterità si genera e si risolve nell'individuo stesso, Gao Xingjian riformula la funzione sociale fatto creativo. L'autore concepisce oggi il fatto estetico come "testimonianza" (*jianzheng* 見證) della condizione umana, generata dall'uomo e destinata all'uomo, di ogni tempo e luogo. L'autore dunque arriva a immaginare un'opera ideale, ossia che risponda all'intenzione originaria di rappresentazione della natura umana, dei sentimenti umani, della condizione umana, un'opera che sia romanticamente, per dirla con Schlegel¹⁴³, "uno specchio di tutto il mondo circostante" e una vera "immagine dell'epoca"¹⁴⁴. Come si legge nel saggio del 2010 "Huanjing yu wenxue":

對作家而言，真實與否才是文學固有的價值判斷。作品是否揭示了人生的真相，即使人物是虛構的，而人物的境遇與感受是否令讀者信服，真實與否的這種價值判斷因而又並非是作家任意確立的，而是不言而喻，建立在人性上人人相通的共識，自然也超越現實功利，同樣也超越時代，由人類長期形成而且可以世代相傳的良知所確認。作家在他的作品中注入的這種真情實感首先來自作家對人世的認識，是否

¹⁴² Gao Xingjian, "Huhuan Wenyi fuxing", in ZYW, 83.

¹⁴³ Dalla cui filosofia Gao Xingjian sembra mutuare diversi aspetti, quali l'idea di libertà del soggetto, il ruolo dell'immaginazione e del genio creativo.

¹⁴⁴ Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica* (Firenze: Sansoni, 1967), 64.

洞察人生百態和人世的艱難。這裡首先還不取決於才能，關鍵在於作家是否真誠面對他的創作，恰恰要排除現實功利的考慮，切實寫出作家真實的感受和認知，因而真誠與真實便成了文學所要求的獨特的倫理與價值觀。¹⁴⁵

Per lo scrittore, vero e falso sono gli unici giudizi di valore della letteratura: l'opera mostra il vero volto della vita, anche se i personaggi sono immaginari? E i fatti narrati e i sentimenti sono verosimili? L'autenticità della letteratura non è stabilita arbitrariamente dallo scrittore, anzi, è chiaro che si fonda sulla coscienza comune dell'umanità – che per natura trascende gli interessi materiali e il proprio tempo – plasmata dal genere umano nei secoli e divenuta una forma di conoscenza innata, tramandata di generazione in generazione. La genuinità di sentimenti che l'autore trasfonde nell'opera proviene innanzitutto dalla sua personale conoscenza del mondo, dalla sua sensibilità intuitiva nei confronti dei fenomeni della vita e dei problemi dell'uomo. E non si tratta in primo luogo di abilità: il discrimine è la capacità dell'autore di confrontarsi onestamente con la propria creazione, eliminando ogni valutazione di tipo commerciale, scrivendo con i suoi sentimenti reali e la sua cognizione. Ecco perché autenticità e realtà sono i valori e requisiti morali precipui che la letteratura richiede.

Le opere che rispondono alla vocazione originaria di occuparsi della poliedricità del mondo interiore, della verità emotiva e della vita stessa sono da considerarsi “autentiche” (*zhenshi* 真實) e “genuine” (*zhencheng* 真誠), ed è a questo genere di creazione che l'artista scrittore deve dedicarsi, traendo spunto dalla storia della letteratura, che costituisce un tesoro di conoscenza sull'uomo, mediata dall'estetica. La materializzazione della personale indagine fenomenologica si realizza in tutte le opere dell'autore, poiché questo è, dichiaratamente, il lavoro dell'artista-scrittore con cui Gao Xingjian si identifica¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 21-22.

¹⁴⁶ Il dramma teatrale *Shanhaijingzhuan* 山海經傳 ne costituisce un valido esempio, già nelle parole dell'autore: “這裡有人類對賴以生存的自然界最初的認知，恐懼與敬仰；這裡有生命的領悟，生與死；這裡有人情人性的萌發，情與欲；這裡也有人的意識的覺醒，[...]。這些神話產生在宗教與哲學之先，可說是人類文化初期的萌芽，就已經包涵了對人的生存之痛的認知和人性自身的困惑。” Traduciamo: “Qui c'è la primissima cognizione dell'umanità sul mondo naturale, da temere e riverire. Qui c'è la comprensione della vita, nella nascita e nella morte. Qui c'è il germogliare dei sentimenti umani e della natura umana, delle emozioni e dei desideri. Qui c'è anche il risveglio della coscienza umana. [...] Questi miti sono nati prima della religione e della filosofia, e si può dire che siano la prima fioritura della cultura dell'uomo. Questi miti già possedevano in sé la conoscenza delle pene dell'esistenza e delle inquietudini della stessa natura umana.” Gao Xingjian, “*Shanhaijingzhuan*”, in ZYW, 114.

人能否理解這個世界？且不說把握自己，更別說改造這個世界。卡夫卡首先揭示了現代人在工業文明的社會中的真實處境，這荒謬感隨後又由卡繆和貝克特做了進一步的表述。世界是否可以解釋並非只是哲學的命題，不如說是人的問題，而且是認知最基本的出發點，這才是文學的出發點。文學的理由正是人對自身存在的叩問。把理性，不如說工具理性，還給科學，邏輯還給形而上的思辨，文學確有文學認知的對象和方法。人的生存之無法解說曾經長時期歸結為宗教，基督教文明發源的經典《聖經》完全可以作為一部文學作品來讀，而作為文學來讀才更能讀出其中的奧義。東方的佛經同文學也難分難舍。從《聖經》之前的古希臘神話和西元前三世紀亞洲大陸楚國流亡詩人屈原的《天問》¹⁴⁷，到卡夫卡的現代寓言，其實都在探究人賴以生存的世界。這樣回頭來看文學的歷史，一概脫離現實的功利，乃是人精神的追求，內心的需要。¹⁴⁸

L'uomo riesce a capire questo mondo? Per non dire dell'essere padroni di se stessi, né tantomeno di cambiarlo, questo mondo. Kafka per primo ha mostrato la reale condizione dell'uomo nella civiltà industriale moderna, e il senso dell'assurdo è stato poi meglio espresso da Camus e Beckett. L'intelligibilità del mondo non è affatto un tema meramente filosofico, ma è un problema dell'uomo: l'intelligibilità del mondo coincide con il punto di partenza fondamentale della conoscenza, e dunque è il punto di partenza della letteratura. La ragion d'essere della letteratura è proprio l'indagine dell'uomo sulla propria esistenza. Come gli strumenti razionali sono propri della scienza, e la logica appartiene alla speculazione metafisica, così la letteratura possiede un proprio oggetto di ricerca e un proprio metodo. L'impossibilità di spiegare l'esistenza umana già in tempi antichi è stata risolta ricorrendo alla religione. *La Bibbia*, da cui ha origine la civiltà cristiana, può essere considerata un'opera letteraria, e quando è letta come opera letteraria si apre ai significati più profondi. In Asia, le scritture buddhiste¹⁴⁹ sono indissolubilmente legate alla letteratura. La mitologia greca prebiblica, le "Domande celesti" di Qu Yuan – poeta del III secolo

¹⁴⁷ Un'altra opera lirica di Qu Yuan, *Domande celesti*, in 172 versi (quasi totalmente) tetrasillabici. Si tratta di un catalogo di domande che ha inizio con la genesi dell'universo e continua con l'introduzione di fenomeni cosmici e territori mitologici. Più dell'ottanta per cento dell'opera è dedicato infatti alla mitologia, narrata in ordine cronologico., sino al 506 a.C. Si pensa, in realtà, che l'opera fosse parte di un più ampio repertorio di leggende e pratiche rituali. Chang e Owen (a cura di), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol. 1 (To 1375)*, 83 e segg.

¹⁴⁸ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 25-26.

¹⁴⁹ Presumibilmente l'autore si riferisce al Canone buddhista cinese (*Dazangjing* 大藏經), un corpus vastissimo e variegato, che si compone di più di centomila pagine (approssimativamente settantaquattro volte la Bibbia) di traduzioni di *sutra* e commentari, canonizzato già sotto i Tang, ma probabilmente ultimato durante la dinastia Song. Un importante lavoro filologico è stato condotto da Prabodh Chandra Bagchi, *Le canon bouddhique en Chine: les traducteurs et les traductions* (Parigi: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1938), consultabile sul portale *Archive.org*.

avanti Cristo, in esilio nello stato di Chu – le favole moderne di Kafka: sono tutte ricerche sul mondo su cui poggia l'esistenza umana. Da questo punto di vista, la storia della letteratura, totalmente disgiunta dagli interessi materiali, è per l'uomo un'indagine spirituale, una necessità che proviene dalla coscienza.

Sia nell'essenzialità della poesia cinese, sia nella vastità delle maestose “Comédies humaines” occidentali – quali la Bibbia e la Divina Commedia – sembra propagarsi un potenziale comunicativo che si estende oltre la specificità di genere, contesto storico, lingua o koinè. Le grandi opere della mitologia greca classica, le poesie di Qu Yuan, i racconti di Kafka, al pari della Bibbia e del Canone buddhista, si fondano sulla realtà dell'esistenza terrena e dicono della natura umana¹⁵⁰. Se l'essenza dell'opera “autentica” è l'indagine sull'esistenza dell'uomo e sulla natura umana, universalmente condivisa, va da sé che l'opera che di essa si occupa arriva a trascendere la dimensione storica e le frontiere linguistiche e geografiche in cui essa è generata, come pure l'aspetto meramente formale, per abbracciare, invece, ogni tempo e luogo. L'opera “autentica”, di conseguenza, acquisisce uno statuto di universalità, un “valore cognitivo senza fine”, che resiste alla prova del tempo¹⁵¹. Varrà la pena ricordare che l'idea di un contenuto universalmente valido era già fondante in uno dei Classici¹⁵² del patrimonio filosofico-letterario cinese, il *Daodejing* 道德經¹⁵³. Come osserva l'eminente sinologo Kristofer Schipper:

¹⁵⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 26.

¹⁵¹ Come si legge a più riprese nel saggio “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 85 e segg.

¹⁵² Sul concetto di “Classico” si riveda il capitolo 1.

¹⁵³ *Il libro della Via e della sua potenza* è attribuito a Laozi 老子 (“Vecchio Maestro”), presumibilmente vissuto nel VI secolo a.C. Rispetto alla stesura dell'opera, alcuni studiosi si riferiscono al periodo degli Stati Combattenti (*Zhangguo* 戰國, 476-221 a.C.); altri, invece, ritengono abbia preso forma attorno al IV-III secolo a.C. Divenuto testo canonico fra il II secolo a.C. e il III secolo d.C., il *Daodejing* è incentrato sul tema del Dao e dei rapporti tra l'Uno e il molteplice. Da un punto di formale, allo stato attuale esso si compone di 81 stanze (*zhang* 章) di lunghezza variabile. Le frasi, spesso in rima, si compongono di numerosi paradossi, giochi di parole, immagini enigmatiche per riportare il pensiero del maestro, indicazioni sull'auto-coltivazione e sulla vita sociale o socio-politica. Isabelle Robinet, “Daodejing”, in *Encyclopedia of Taoism. Vol. 1.*, 311-315. Per un'illustrazione esauriente dell'opera da un punto di vista storico-filosofico si veda, fra le numerosissime fonti autorevoli, Chad Hansen, *A Daoist Theory of Chinese Thought: a philosophical interpretation* (New York: Oxford UP, 2000), 200-204. Del lavoro filologico e traduttologico si sono occupati, in tempi recenti, i sinologi italiani Attilio Andreini (Laozi. *Genesi del “Daodejing”*. Torino: Einaudi, 2004) e Alfredo Cadonna (*«Quali parole vi aspettate che aggiunga?»*. *Il «Commentario al Daodejing» di Bai Yuchan, maestro taoista del XIII secolo*. Firenze: Olschki Editore, 2001).

The *Dao de jing* actually speaks of all kind of things at the same time. It detaches these things from their immediate context in order to create an essential and universal form of expression that will apply to all situations. The constant use of paradoxes is indeed primarily intended to detach us from any general idea or prejudice.¹⁵⁴

Già i Classici, infatti, come scriveva Liu Xie rappresentano “verità supreme ed eterne, insegnamenti vasti e immutabili”¹⁵⁵. Con l’opera autentica e universale, per tornare a Gao Xingjian, l’individuo-creatore offre all’umanità intera la possibilità di cogliere i meccanismi che governano l’esistenza umana e di trovare sollievo da una condizione di perenne angoscia, data dall’indomabilità della natura umana e dall’assurdo della realtà. L’autore, infatti, arriva a comprendere che il fruitore, come l’autore, può trovare una via di fuga e salvezza nell’opera d’arte e letteraria:

人不知究竟要往何處去？人不知等待他的是什麼？這巨大的問號又落在何處？也是無人能解答的。人所以訴諸文學，只能通過審美來紓緩和超越這種焦慮，以此確認人的存在。悲劇把不能解決的困惑通過情感的宣泄而得以化解，喜劇以笑來解脫人在現實生活中的窘迫。¹⁵⁶

L’uomo conosce la propria meta? L’uomo è consapevole di ciò a cui va incontro? Qual è il posto di questi immensi interrogativi? Chi sa rispondere? Nessuno. Ecco perché l’uomo ricorre alla letteratura: attraverso l’estetica può trovare sollievo e superare queste angosce, e quindi affermare la propria esistenza. I tormenti che la tragedia non riesce a placare si risolvono nella catarsi delle emozioni, mentre l’angustia che affligge l’uomo nella sua esistenza terrena si scioglie nella risata.

Raccontare il vero volto del presente, rivelare bellezza, alleviare le angosce esistenziali in un’epoca di prostrazione spirituale¹⁵⁷: in ciò si compie la responsabilità sociale dell’espressione estetica, nonché la personale sfida¹⁵⁸ dell’artista-scrittore. Questa responsabilità di ritornare all’uomo, ritornare alla realtà e generarne una testimonianza risulta concretizzata e sistematizzata nell’appello a un “nuovo Rinascimento”, lanciato con il saggio del 2014 “Huhuan Wenyi fuxing”:

¹⁵⁴ Schipper, *The Taoist body* (Berkley-Los Angeles-Londra: University of California Press, 1993), 186.

¹⁵⁵ Liu Xie, *WXDL*, 40.

¹⁵⁶ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in *ZYW*, 28

¹⁵⁷ *Ivi*, 34.

¹⁵⁸ *Ivi*, 31.

[...]從而返回文學藝術的初衷,也即在純粹的精神領域裡,表述人的認知,面對人生存的種種困境,深深觸及人性的幽深與複雜,從而留下充分而生動的見證。¹⁵⁹

Ciò significa [...] ritornare allo scopo originario dell'arte e della letteratura, che è quello di rappresentare una cognizione dell'umanità, di affrontare le angosce esistenziali, di abbracciare l'intimità e la complessità della natura umana e di lasciarne un'intensa testimonianza. Tutto ciò, sempre nel contesto di uno spirito puro.

現今的作家藝術家敢不敢接受這樣的挑戰,這也正是作家藝術家們當今面臨的最嚴峻的考驗。¹⁶⁰

La più dura prova che gli artisti e gli scrittori oggi devono affrontare è quella di trovare il coraggio di accettare la sfida di impegnarsi in questo tipo di creazione.

Di conseguenza, nel fatto estetico certamente sussiste una relazionalità fra l'autore – in quanto artista-scrittore – e il pubblico, e ancor più un dialogo aperto intenzionalmente costruito con il fruitore, al di là della materialità dell'opera. Ciò non si dà a priori nell'infrastruttura teorica di Gao Xingjian: nel saggio del 1990 in cui preannunciava la volontà di creazione di una propria “letteratura fredda”, che qui di seguito citiamo, era infatti assente la preoccupazione verso il fruitore e, anzi, il fatto creativo diventava una provocazione.

其實,作家同讀者的關係無非是一個人同另一個人或若干人彼此不必見面,不必交往,只通過作品,精神上的一種交流。作者本不對讀者負有多少責任,讀者也不必對作者有所苛求,[...] ¹⁶¹。

In realtà, il rapporto fra lo scrittore e il lettore non è quella fra una persona e un'altra persona o più d'una, perché non c'è necessità di incontrarsi o relazionarsi: si tratta, piuttosto, di una comunicazione a livello spirituale. Lo scrittore non ha chissà che responsabilità verso il lettore, e il lettore non deve pretendere troppo dallo scrittore.

Nell'odierna riflessione che emerge dal nostro *corpus*, dalla figura dell'individuo solitario, debole, impotente e in fuga emerge invece una voce vibrante e solida,

¹⁵⁹ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 83.

¹⁶⁰ Ivi, 84.

¹⁶¹ Gao Xingjian, “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue”, in *Mei you zhuyi*, 15.

consapevole del potenziale individuale e della responsabilità della creazione estetica nei confronti del mondo esterno. Superata la conflittualità fra la figura autoriale e l'ambiente circostante, l'espressione estetica si tramuta in una continua negoziazione fra coscienza individuale e coscienza sul mondo, in una precisa scelta di condivisione di una consapevolezza derivante già dall'uomo. In questo passaggio comunicativo la voce dell'autore non si perde, anzi, rimane viva nell'opera, e l'opera rimane sempre, innanzitutto, dell'autore¹⁶².

¹⁶² Barthes, nel saggio del 1968 "La morte dell'autore" sancisce la morte dell'autore, che coincide con la libertà del lettore di fronte al testo, ridotto a mero luogo di incontro di linguaggio, citazioni, ripetizioni, echi e referenze, il cui lettore è libero di aprire e chiudere processi di significato del testo. Gao Xingjian rifiuta questa prospettiva e menziona, "l'autore è morto" (*zuojia yi si* 作家已死), in un contesto di critica agli esiti letterari delle ideologie del XX secolo fondate sulla sovversione dell'esistente, nel saggio "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 32. Si questo si parlerà anche nel capitolo 6.

4 Lingue e linguaggi nella creazione

Un tema cardine delle fonti in esame è quello dell'uso dell'espressione linguistica – verbale e non verbale – nella creazione estetica. Nella fitta rete transtestuale dei saggi di Gao Xingjian, *yuyan* 語言 (“lingua” e pure “linguaggio”) appare senza dubbio come termine chiave di un'estesa e proteiforme riflessione intimamente legata al triplice valore – ontologico, cognitivo ed estetico – della creazione artistico-letteraria. Il linguaggio, quale corpo tattile del materiale emotivo e intellettuale che è prodromo del processo creativo, nonché manifestazione e affermazione del soggetto, è irriducibile ad un unico discorso dell'autore e sull'autore. Il rapporto con il linguaggio agisce nella dualità forma-contenuto, nella pluralità identitaria e quindi nella polifonia pluriprospettica dell'artista-scrittore. Il discorso di Gao Xingjian sulle lingue e sui linguaggi diventa, dunque, un ventaglio di discorsi di teoria e critica letteraria, che riprendono e rielaborano contenuti filosofici e letterari provenienti da contesti differenti.

La tripartizione del capitolo segue lo sviluppo prospettico sopracitato, nell'illustrare sia gli elementi salienti sul piano teorico-critico, sia alcuni esiti creativi, di cui si legge anche nelle fonti, in cui le premesse teoriche trovano attuazione.

4.1 Strumento e limite dell'espressione

Il rapporto di equivalenza fra espressione linguistica ed esistenza soggettiva, di cui si è detto nel capitolo precedente, costituisce la fondamentale consapevolezza dell'autore da cui ha origine ogni ulteriore riflessione sul linguaggio dell'artista-scrittore: prima fra tutte, l'indagine sul potenziale espressivo della lingua. Oltre alla responsabilità dell'affermazione dell'io autoriale, del soggetto e dell'individuo, al fatto linguistico è affidata la funzione di materializzazione del sentire individuale e delle conquiste cognitive dell'artista-scrittore.

Il problema dell'espressione artistica, in generale, e letteraria, in particolare, è anzitutto un problema “definitorio”. Potremmo affermare che, per Gao Xingjian, l'atto estetico si compia nella perenne ambivalenza della necessità di rendere tangibile un contenuto pressoché inafferrabile – *conditio sine qua non* della creazione stessa – e della dichiarata difficoltà di catturare e immobilizzare significati quasi inesprimibili, quali il disordine mutevole dell'io caotico e il senso del bello.

每一個藝術家在他的創作領域裡都想找尋自由而獨特的表述，可是每一門藝術都有一個基本的限定，因此這種自由首先不是無邊的。譬如，文學創作就無法離開語言。¹

Ogni artista, nel territorio della propria creazione, vorrebbe perseguire un'espressione unica e libera. Tuttavia, ogni arte presenta dei limiti fondamentali, perciò questa libertà, in prima istanza, non è sconfinata. Ad esempio, la creazione letteraria non ha modo di separarsi dalla lingua; [...].

E ancora:

人性之複雜又絕非簡單的是非²善惡的判斷能理得清，這也說明對自我的認知是一個不會中斷的過程，人的七情六欲此起彼伏，直到生命的終止。³

La complessità della natura umana non può assolutamente essere chiarificata da giudizi semplicistici come “vero-falso”, “buono-cattivo”, e ciò spiega anche che la conoscenza dell’Io è un processo ininterrotto: le sette emozioni e i sei piaceri sensoriali dell’uomo si susseguono incessantemente uno dopo l’altro, sino al termine della vita terrena.

Secondo la nostra lettura, tali asserzioni dell’autore si pongono come prosecuzione di un’importante cognizione già espressa, nel contesto della profonda riflessione teorica e indagine metodologica sulla lingua e sul cinese letterario. Nel saggio del 1996 “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo” 現代漢語與文學寫作 [Il cinese moderno e la scrittura letteraria] si legge:

語言所能表述的僅僅是人感受的極小部分，絕大部分則丟失了。我書寫的語言離真實的感受還差得很遠，我也只是企圖用語言來儘可能接近這真實，這也是我的虛妄。⁴

Ciò che la lingua può esprimere è soltanto una minima parte dei sentimenti umani, che per gran parte vanno perduti. La mia lingua letteraria è notevolmente distante dai miei reali

¹ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 121.

² Shi-fei 是非, inteso come “vero-falso”, se interpretato come giudizio sul reale è un binomio che appartiene alla tradizione filosofica occidentale: come rileva Hansen, originariamente era assente nella filosofia classica pre-Han un concetto di “verità”, dovuto al fatto che i pensatori non si dedicassero al discorso sul linguaggio con una riflessione metafisica ed epistemologica, come il platonismo ha insegnato. Chad Hansen, “Chinese Language, Chinese Philosophy, and ‘Truth’”. *The Journal of Asian Studies* 44, n. 3 (1985): 495.

³ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 54.

⁴ Gao Xingjian, “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo”, in *Mei you zhuyi*, 110.

sentimenti. Il mio non è che un tentativo di avvicinarmi il più possibile a questa realtà mediante la parola, ed è anche la mia unica illusione.

E di nuovo, sull'illusione, in un altro saggio della raccolta *Mei you zhuyi*:

語言能否充分表述人的存在？ [...]那不可知或許才是人的本性？抑或，語言的虛妄也即人的虛妄？⁵

La lingua può esprimere appieno l'esistenza umana? [...], quell'inconoscibile è forse la natura umana? Oppure, potrebbe essere che l'illusione della lingua sia l'illusione dell'uomo?

Gao Xingjian postula la sostanziale inadeguatezza del linguaggio nei confronti dell'espressione di un materiale intangibile, pur non screditando il linguaggio stesso⁶. Tale attitudine al dubbio nei confronti del potenziale della parola sembra, da una prima lettura, far eco alla filosofia cinese classica, che aveva ampiamente riflettuto sulla funzione del segno scritto⁷; non già al confucianesimo, imperniato sulla “rettifica dei nomi”⁸, bensì alla tradizionale logica taoista⁹. Per contestualizzare brevemente, diremo

⁵ Gao Xingjian, “Ling yi zhong xiju” 另一種戲劇 [Per un altro teatro], in *Mei you zhuyi*, 215.

⁶ “禪宗公案中語言之非邏輯與意在言外，又提示我對語言還可以持另一種態度。我便來回於兩者之間因此，我雖然十分重視語言，卻又不執著於語言。” Gao Xingjian, “Mei you zhuyi”, in *Mei you zhuyi*, 8-9. Traduciamo: “Nel *gong'an Chan*, l'assenza di logica e il senso stanno al di fuori della lingua, e questo mi ha suggerito che posso adottare un ulteriore atteggiamento nei confronti della lingua. Io resto in una posizione intermedia: sebbene attribuisca piena importanza alla lingua, non rimango troppo rigido nei suoi confronti.”

⁷ La teoria del linguaggio in Cina era al centro di ogni scuola filosofica antica. La stessa “Scuola dei nomi” (*Mingjia* 名家), si sviluppa, secondo Chad Hansen, in direzioni differenti per confuciani, taoisti e moisti (*Mojia* 墨家, “seguaci” del maestro Mo 墨, 479-389 a.C.). Chad Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 233. La filosofia del linguaggio, invece, si configura come attività specializzata fra i neo-Moisti, ma l'interesse analitico nei confronti dei nomi si ritrova anche negli scritti dei maestri Zhuang Zhou 莊周 (369-286 a.C.) e Xunzi 荀子 (312-230 a.C.). Hansen, “Chinese Language, Chinese Philosophy, and ‘Truth’”, 496.

⁸ Come rilevato da Anne Cheng, l'idea di un adeguamento fra nome (*ming* 名) e realtà (*shi* 實) informa tutto il pensiero confuciano. Nella “rettifica dei nomi” (*zhengming* 正名) si esprime la convinzione che “esista una forza inerente al linguaggio che esprime la dinamica delle relazioni umane ritualizzate e che dunque non ha bisogno di emanare da un'istanza trascendente. L'adeguamento si effettua in due sensi: occorre agire sui nomi in modo che essi si applichino solamente a quelle realtà che li meritano, ma anche agire sulla realtà delle cose in modo che esse coincidano con i nomi convenzionali”. Il significato ritualistico di adeguare i nomi alla realtà è rivelatrice, ad ogni modo, di un ideale politico. Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*, vol. II, 68-69.

⁹ Paolillo precisa che una “scuola taoista”, intesa quale insieme di personaggi che hanno condiviso la posizione filosofica di un primo maestro storico, in realtà, non è mai esistita. Il sinologo italiano sostiene, inoltre, che sia ormai tramontata la distinzione fra taoismo filosofico (*Daojia* 道家) e religioso (*Daojiao* 道教), che ha segnato i primi studi sul taoismo, peraltro sostenuta da sinologi autorevoli quali James Liu, Isabelle Robinet e T.H. Barret (in *Encyclopedia of Taoism*. Vol. 1., 5-10). Maurizio Paolillo, *Il Daoismo. Storia, dottrina, pratiche*. Roma: Carocci, 2014), 12-13.

che sia nel *Laozi* 老子¹⁰ sia, e soprattutto, nello *Zhuangzi*¹¹ 莊子 si attraversa il tema del “paradosso della lingua”¹². Già nella prima, emblematica, stanza del *Laozi* si legge:

道¹³。可道。非常道。

名。可名。非常名。

La Via che come tale può esser presa, Via eterna non è.

Il nome che come tale può esser preso, nome eterno non è.¹⁴

Il parallelismo fra *Dao* 道 (“Via”) e *ming* 名 (“nome”) evidenzia il fulcro della riflessione, ossia la relazione fra taoismo e linguaggio, inteso qui come “ingannevole e pernicioso strumento della limitata razionalità umana”¹⁵. Come osserva Maurizio Paolillo, in linea con il commento tradizionalmente adottato dalla filologia, il *Dao* di questi primi versi non ha nulla dell’approccio etico-gnoseologico, né, come rileva Chad Hansen, vuole

¹⁰ O *Daodejing* 道德經, *Il libro della Via e della sua potenza*.

¹¹ Trattato critico sul linguaggio, come definito da Chad Hansen, “Zhuangzi: Discriminating about Discriminating”, in *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 265-303. A differenza del *Laozi*, lo *Zhuangzi* è un testo in prosa, dall’alta qualità letteraria e poetica, una miscellanea di scritti attribuiti al maestro Zhuang Zhou 莊周 (369-286 a.C.), della cui esistenza si ha notizia certa. Nella sua versione attuale, l’opera si compone di 33 capitoli, suddivisi in tre parti: i capitoli da 1 a 7, detti “interni”, sono attribuiti al maestro Zhuang; i capitoli “esterni”, da 8 a 22, e i capitoli “misti”, da 23 a 33, sono di dubbia autenticità. La paternità dell’opera è messa ampiamente in discussione da numerosi studiosi che ne hanno rilevato una polifonia essenziale, nonché una stratificazione di voci provenienti da diverse fasi storiche. Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*. Vol.1, 102-103. Per approfondimenti sull’opera si vedano, oltre al già citato Chad Hansen, Angus Graham, *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China* (La Salle: Open Court, 1989) e Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle* (Parigi: Editions du Cerf, 1991).

¹² Come definito da James Liu, ossia il paradosso che nasce fra l’apparente contraddizione fra l’asserzione che la realtà ultima, o la bellezza sublime, o il sentimento più profondo possano essere espressi senza lo strumento verbale, e il medesimo atto verbale. Il paradosso della lingua, che ha interessato numerose scuole filosofiche orientali come occidentali, ha caratterizzato sensibilmente gli antichi testi filosofici della scuola taoista, quali il *Laozi* e lo *Zhuangzi*. James J.Y. Liu e Richard John Lynn (a cura di), *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective* (Princeton: Princeton UP, 1988), 3-4.

¹³ Come spiega Maurizio Paolillo: “*Dao* (道) nel cinese antico è “via”, ma anche “percorrere o tracciare un percorso”, e “considerare, esprimere a parole”: è evidente qui quella compresenza di aspetti normativi e processuali, con possibili applicazioni a livello “etico-gnoseologico” [...], che ha reso il termine diffuso anche nel linguaggio di altre correnti sapienziali o filosofiche nel periodo dei Regni Combattenti (476-221 a.C.)”. Paolillo, *Il Daoismo*, 98-99.

¹⁴ Traduzione di Attilio Andreini, in Attilio Andreini (a cura di), *Laozi. Genesi del “Daodejing”* (Torino: Einaudi, 2004), 91. Date l’estrema sinteticità lessicale e la notevole densità semantica, del passo sono disponibili molteplici interpretazioni a cura di autorevoli sinologi, quali James Legge (*The Texts of Taoism*. New York: Dover Publications, 1962), J. J. L. Duyvendak (*Tao tê ching. Il Libro della Via e della Virtù*. Milano: Adelphi, 1973), Fausto Tomassini (a cura di, *Testi taoisti*. Torino: UTET, 1977). Di estrema rilevanza il commento di Hansen, a proposito del primo verso: “One grammatically acceptable parsing *dao ke dao* is as a verb-object structure. [...] Hence: speak the speakable. The conclusion may be, first, that doing so is not constant speaking. [...] Or it may be, second, that doing so would not yield a constant performance *dao*. The passage reminds us of the interpretive problem: no linguistic guides give constant guidance.” Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 216.

¹⁵ Paolillo, *Il Daoismo*, 99.

rifarsi alla metafisica¹⁶. Qui, il *Dao*¹⁷ è l'Infinito, “possibilità universale a cui non è possibile attingere attraverso attributi di natura distintiva, propri del linguaggio”¹⁸. L'interpretazione e la lettura di Hansen mettono in particolare rilievo la condizione paradossale del linguaggio:

“Speaking the speakable is not constant speaking because naming the nameable is not constant naming”¹⁹. The pattern of word use—the discriminatory *boundaries*—may change over time. The words may change and the distinctions they mark are not constant. So the social practices triggered by names will also change.²⁰

Ciò conduce direttamente all'essenza della riflessione filosofica sul linguaggio e della ragione discorsiva di *Zhuangzi*, esposta nel secondo capitolo intitolato *Qi wu lun* 齊物論²¹, che si presenta come demolizione sistematica di questo strumento della ragione umana come fondamento del rapporto dell'uomo con il mondo. Per il Maestro, il linguaggio non può rivelare la vera natura delle cose poiché esso fornisce soltanto dei “nomi”, alle cose, non le cose stesse²². Paradigmatico, in tal senso, il seguente passaggio:

夫言非吹也。

言者有言，

其所言者特未定也。

果有言邪？

其未嘗有言邪？

其以為異於鷦音，

亦有辯乎，

其無辯乎？²³

Le parole non sono un soffio.

¹⁶ Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 216.

¹⁷ Al termine e al concetto di *Dao* 道 corrispondono molteplici interpretazioni. A questo proposito, si veda il contributo di Russell Kirkland, “*Dao* 道. The Way”, in *Encyclopedia of Taoism*, 304-309.

¹⁸ Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 216. Ci limitiamo, in questa sede, all'essenzialità di quanto scritto. Per approfondimenti filologici consigliamo la consultazione di Andreini (a cura di), *Laozi*; Tomassini, *Testi taoisti*; il sopracitato Hansen.

¹⁹ Nostre virgolette, per indicare che si tratta della traduzione dei due versi della prima stanza sopra riportati.

²⁰ Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 216.

²¹ Che Tomassini traduce come “Discorso sull'identità delle creature”. Tomassini, *Testi taoisti*, 355.

²² Come riporta Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*. Vol. 1, 108-109.

²³ *Qi wu lun* 齊物論, *Zhuangzi*.

Le parole hanno un significato,
ma se ciò che significano non è certo in modo inequivocabile,
hanno davvero un significato,
o non ne hanno affatto?
Le consideriamo diverse dal cinguettio dei nidiaci,
Ma c'è o no questa distinzione?²⁴

È interessante notare, con tutte le dovute sostanziali peculiarità²⁵, come quasi parallelamente nella filosofia greca antica si riflettesse sull'illusorietà del linguaggio. Se per Parmenide l'Essere – immobile, uno, necessario – era inesprimibile e l'esperienza del reale illusoria, il linguaggio stesso era inteso quale strumento puramente funzionale che non riflette il reale. Allo stesso modo Democrito intendeva il linguaggio come invenzione umana, convenzione sociale, necessariamente mutevole e puramente simbolico, incapace di afferrare una realtà già relativa agli uomini. Nella Grecia antica come in Cina, naturalmente, la riflessione sul linguaggio si configura come attività complessa e articolata in molteplici direzioni, irriducibili agli esempi qui riportati. Ciò che appare rilevante, nel nostro discorso sull'autore, è l'individuazione di intrecci di discorsi. Benché Gao Xingjian non assolutizzi l'inadeguatezza del linguaggio nei confronti del reale, come Laozi e Zhuang Zhou, egli rileva la finitezza di questo strumento razionale nell'espressione di una materia impalpabile, non il *Dao*, ma la natura e la coscienza umana, assieme alle infinite sfaccettature del reale.

Ponendo anche in questione la possibile corrispondenza, attraverso il materiale testuale, fra mondo interiore e parola, l'autore rievoca l'ancestrale problema della diffrazione fra senso (*yi* 意) e parola (*yan* 言)²⁶: ciò che può fare la parola, come già esprimeva il *Libro*

²⁴ Tomassini, *Testi taoisti*, 358. Interessante anche la traduzione presentata da Christoph Harbsmeier, "On the Very Notions of Language and of the Chinese Language", *Histoire Épistémologie Langage* 31, n. 2 (2009): 159. Per un'interessante disamina sulla concezione del linguaggio nella Cina antica, si veda l'intero saggio di Harbsmeier, "On the Very Notions of Language", 143-161.

²⁵ Diatopiche e diacroniche, come pure concettuali. Parmenide, promotore della teoria dell'essere unico, vive in Magna Grecia fra il VI e il V secolo a.C.; Democrito, invece, che vive fra il V e il IV secolo a.C., elabora una concezione materialistica della realtà, legata all'atomismo. Non potendo, in questa sede, portare oltre l'argomento, si veda Arnaldo Momigliano, *Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969), 134-166. Oltre a ciò, Chad Hansen rileva una differenza fondamentale: se la riflessione teoretica sul linguaggio, in nella filosofia occidentale e nel solco della tradizione platonica, si concentra sugli aspetti metafisici ed epistemologici, la filosofia cinese è incline alla discussione pragmatica sul linguaggio. Ciò è vero, in particolare, per la tradizione confuciana che si dedica più alle tecniche socio-psicologiche per dar forma alle inclinazioni e ai sentimenti che condizionano l'agire sociale. Chad Hansen, "Chinese Language, Chinese Philosophy, and 'Truth'", 495.

²⁶ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, 377.

*dei mutamenti*²⁷ e come osserva Stephen Owen, è “articolare vagamente il senso”²⁸. Il “senso” da cogliere è ora da intendersi sia quale componente cognitivo-razionale, sia quale componente emotiva del sentire individuale, la quale dà inizio alla creazione stessa. L’artista-scrittore deve arrivare a possedere un linguaggio adeguato, cesellare la forma espressiva e farsi artefice di un’opera che contenga plasticamente quanto più possibile lo spirito e il pensiero [poetico]. Come scriveva Liu Xie:

馴致以懌辭，然後使元解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤：此蓋馭文之首術，謀篇之大端。²⁹

dominato il linguaggio con il controllo assoluto delle risorse il padrone delle segrete implicazioni è in grado di ottenere i suoni e i ritmi che guidano l’inchiostro: proprio come il valente carpentiere è in grado di maneggiare l’accetta per dar corpo all’idea. È questo il requisito primo del *wen*.

La questione fondamentale della possibilità espressiva del linguaggio supera il problema gnoseologico e diventa di ordine pratico-metodologico, ed è così formulabile: se già l’oggetto da rappresentare è per definizione mutevole, come è possibile riuscire a cristallizzare nel linguaggio questo contenuto senza privarlo della sua propria essenza e, ancor più, rendere merito a una tale poliedricità? L’autore, innanzitutto, attribuisce all’artista-scrittore la facoltà di impiegare nuove strategie con un ampio potere espressivo e di configurare di un linguaggio estetico proprio.

Nell’esperienza di Gao Xingjian possiamo citare di nuovo, a titolo esemplificativo, il peculiare utilizzo dei pronomi personali nella rappresentazione plurale del soggetto. Allo

²⁷ Nella sezione *Xicishang* 繫辭上 dell’*Yijing* 易經, il *Libro dei mutamenti*, si legge: “子曰：「書不盡言，言不盡意，然則聖人之意，其不可見乎二」”. Owen traduce così: “He said: ‘What is written does not give the fullness of what is/was said; what is/was said does not give the fullness of the concept in the mind’”. *Ivi*, 30-31.

²⁸ Precisamente, Owen scrive: “The difficult in this process of transference lies in the mediating words, which are incapable of determining the *yi*: what they can do is, literally: “to articulate its appearing vaguely” [...].” *Ivi*, 378.

²⁹ Il riferimento è al capitolo XXVI del *WXDL* (*Shensi* 神思), tradotto da Lavagnino.

stesso modo, il metodo dialogico del *gong'an* 公案,³⁰ ampiamente utilizzato nel teatro³¹, appare appunto come il frutto di un lavoro di cesellatura messo a punto da un artista, più che da un artigiano, del linguaggio. La tecnica – mutuata dal buddhismo Chan³² e fondata sull'assunto *bu li wen zi* 不立文字³³ (letteralmente “non poggiare su lettere e parole”), che sinteticamente afferma che l'illuminazione non possa essere raggiunta attraverso la parola³⁴ – vuole appunto soprattutto rilevare l'atavica ambivalenza fra coscienza dell'inadeguatezza del linguaggio e insieme la necessità del vincolo ad esso. Come già nel saggio del 1991 “Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*” Gao Xingjian scriveva:

我並不反對從西方語言中引入新詞新概念，乃至新句法，但以溶化到漢語自身擁有的結構中為宜。我寫《靈山》時找尋一種現代漢語便以此作為一條原則。我並不認為固有的漢語足以表達現代人的一切感受，也不認為漢語已無可能進一步加以豐富，只不過語言上想有所創造，不能不先有點扎實的漢語功底。³⁵

³⁰ Anche noto con il nome giapponese di *koan*, consiste nella sovrapposizione di battute dialogiche “prive di senso logico poste all'allievo dal maestro per spezzare i limiti del pensiero discorsivo e le leggi della logica corrente, ed ottenere così un'intuizione della realtà che vada oltre le normali classificazioni fondate sui dualismi”. Pasqualotto, *Estetica del vuoto* (Venezia: Marsilio, 1993), 67, oppure, secondo la definizione di Soothill, “Problems set by Zen masters, upon which thought is concentrated as a mean to attain inner unity and illumination”. Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* 132. Secondo Henry Zhao, questa tecnica è altamente poetica e anche “ultramoderna”. Henry Zhao, “Postmodernité et zen dans les pièces récentes”, in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 199.

³¹ Emblematico è il caso di *Duihua yu fanjie* 對話與反詰 [Dialogare/interloquire]. Come osserva Henry Zhao, “[...] en voyant la fin des pièces de Gao *Au bord de la vie et Dialoguer-Interloquer*, ou des pièces plus précoces comme *l'Homme sauvage*, en 1984, on s'aperçoit qu'elles ont toutes pour point de départ un langage compréhensible, mais qu'elles suivent un chemin de doutes croissants sur le langage, pour finir dans une scansion située quelque part entre la psalmodie, la prière et les bruits non-linguistiques. La langue est vue comme un obstacle à la communication et la véritable compréhension entre les êtres humains n'est possible que grâce à l'intuition.” Ivi, 195-196.

³² Sulle influenze del buddhismo Chan sull'opera teatrale dell'autore esiste una considerevole letteratura critica. Si vedano, ad esempio, i lavori di Izabella Łabędzka, *Gao Xingjian's Idea of Theatre*; di Todd Coulter, *Transcultural Aesthetics in the Plays of Gao Xingjian*; di Henry Zhao, *Towards a Modern Zen Theatre* e di Liu Zaifu 劉再復 (a cura di), *Lun Gao Xingjian zhuangtai* 論高行健狀態 [Sulla posizione di Gao Xingjian] (Hong Kong: Mingpao, 2000).

³³ Tradotto in inglese da John Mc Rae “not posit words”, solitamente la locuzione è completa con l'aggiunta di una seconda parte: *jiaowai biezhuang* 教外別傳 (“separate transmission outside the teachings”). Sviluppato nell'epoca Song, curiosamente gioca sulla possibile omofonia del secondo carattere *li* 離 (*bu li wen zi* 不離文字), “separarsi da”. Steve Heine e Dale S. Wright (a cura di), *The Zen Canon: Understanding the Classic Texts* (Oxford: Oxford UP, 2004), 181-182; Beata Grant, “Through the Empty Gate: The Poetry of Buddhist Nuns in Late Imperial China”, in *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhism*, a cura di Marsha Weidner (Honolulu: University of Hawaii Press, 2001), 95.

³⁴ Secondo il monaco Huineng, ciascun uomo possiede la “natura di Buddha”, e la funzione della pratica meditativa è esattamente quella di trovarne manifestazione, come espresso anche dall'espressione idiomatica (di cui diremo nel capitolo 6) *mingxinjianxing* 明心見性. Chen Lai, *The Core Values of Chinese Civilization* (Springer: Singapore, 2016), 77.

³⁵ Gao Xingjian, “Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*”, in *Mei you zhuyi*, 191.

Non mi oppongo affatto all'introduzione di parole e concetti dalle lingue occidentali, né a una nuova sintassi, tuttavia sono convinto della necessità di fondere tutto ciò nelle strutture proprie al cinese. Quando ho scritto *La montagna dell'anima* cercavo un cinese moderno, e di questa ricerca ho fatto un principio. Non credo affatto che la lingua cinese possieda già in sé la capacità di esprimere appieno i sentimenti umani, né credo che non possa essere ulteriormente arricchita. Ma per attuare una qualsiasi creazione linguistica bisogna anzitutto poggiare su solide basi del cinese.

Il *gong'an*, in tal senso, non vuole soltanto essere un riferimento ad una tradizione filosofica, bensì porsi come affermazione della ricerca e della sperimentazione creativa consapevole all'interno dei meccanismi del linguaggio, in bilico sul confine fra linguaggio verbale e performativo, quasi artaudiano³⁶.

4.2 Oltre la definizione

Nella ricerca di un linguaggio proprio all'artista-scrittore, Gao Xingjian parte del presupposto che l'obiettivo della creazione non sia tanto quello di determinare, quanto piuttosto di fornire percezioni. L'affermazione della preminenza del senso sulla forma, peraltro, sembra anche ereditare e ridiscutere l'esigenza romantica, in particolare goethiana³⁷, della priorità della sensazione, dell'ineffabile. Con ciò, l'autore intuisce che una possibile via risiede nella rinuncia alla definizione, in nome della ricerca di una corporeità dell'opera che sia fluida, mutevole e attraversabile. La manifesta obiezione nei confronti della definizione non è un elemento nuovo, nel discorso teorico e critico di Gao Xingjian. A proposito sul linguaggio pittorico, infatti, in "Ling yi zhong meixue"³⁸ [Per un'altra estetica] nel 1999, Gao Xingjian scriveva:

畫無形的，畫感覺，畫情緒。

畫有形的而不描繪，卻賦予其感性，一個可以感觸到的世界就在你畫面框定的窗口裡，而這窗口明亮又幽深，景象看不盡。

把驅逐掉的文學性也找回來，畫欣悅，畫憂傷，畫苦悶、不安和恐懼。

³⁶ "[...] à mi chemin entre le geste et la pensée", Antonin Artaud, "Le théâtre de la cruauté", in *Le théâtre et son double* (Parigi: Gallimard, 1985), 143, come suggerisce Henry Zhao, "Postmodernité et zen dans les pièces récentes", 195.

³⁷ Del *Faust* de "Il sentimento è tutto; il nome è soltanto suono e fumo [...] che offusca il cielo ardente", nella versione originale: "Gefühl ist alles; /Name ist Schall und Rauch,/ Umnebelnd Himmelsglut." Goethe, *Faust I*, vv. 3456-3458. La traduzione è tratta da Goethe, *Faust* (Milano: Garzanti, 1989), 297.

³⁸ Trattato sull'estetica scritto a Parigi nel 1999, contenuto nella raccolta *Lun chuangzuo*, 123-192.

畫寂靜，畫內心的幽深，透過心理的空間，畫在時間的流程中那瞬息變幻的影像，那雖然幽微卻畢竟屬於你那內在的世界。³⁹

Dipingere non ha forma, dipingere sentimenti, dipingere stati mentali.

Dipingere ciò che ha una forma ma senza descriverla, piuttosto, attribuirle delle percezioni. Un mondo sensibile esiste nella cornice della superficie che stai dipingendo, una finestra luminosa e profonda, in cui la vista si perde.

Ritrovare quella letterarietà bandita, per dipingere il piacere, per dipingere il dolore, per dipingere la tristezza, l'inquietudine e la paura.

Dipingere il silenzio, l'abisso interiore, attraversare gli spazi mentali, dipingere le immagini che nel flusso del tempo si trasformano istante dopo istante, quelle immagini che, per quanto offuscate, appartengono dopotutto al tuo mondo interiore.

Nel 2008, in uno dei saggi che adottiamo qui come fonte, l'autore si esprime in questi termini:

舉個例子講，我自己就發現，在具象與抽象之間，有一個天地人⁴⁰們往往忽略了。在具象和抽象之間是否還可以找到一種形象？[...]

我企圖在具象和抽象之間找尋這樣一種形象，這也是我自己繪畫的方向。這種藝術形象背後的動機既不是再現現實，也不是藝術家自我表現和宣洩，而是一種提示，依稀象還又非完全抽象，觀眾會以自身的經驗和聯想來豐富這個形象。它在二度平面上依然持有形象，因此有光有色，有明暗和陰影，仍然有點面和綫條，有筆法，有氣蘊。這便是我找到的繪畫方向。這個方向以外是否還有別的方向？當然有，每個有創意的畫家都在找尋自己的方向和繪畫語言。⁴¹

Per fornire un esempio, ho scoperto che fra il figurativo e l'astratto esiste un mondo che spesso si trascura. È possibile trovare una qualche immagine fra il figurativo e l'astratto? [...]

Cerco un'immagine che stia fra il figurativo e l'astratto: questa è la direzione della mia pittura. Il motore di questo genere di forma artistica non è né la riproduzione del reale, né la manifestazione né l'espansione dell'io dell'artista, è piuttosto il dare una suggestione attraverso immagini, non del tutto astratte, che lo spettatore può arricchire con la propria

³⁹ Gao Xingjian, "Ling yi zhong meixue". *Lun Chuangzuo*, 181-182.

⁴⁰ *Tiandi*, "cielo e terra", è oggi nella lingua cinese un sinonimo di "mondo" e "universo" (sulla genesi del termine: <http://www.zdic.net/c/9/29/62486.htm>). Sull'uso di espressioni culturospecifiche della lingua cinese, impiegate da Gao Xingjian nei testi da noi esaminati, si veda il capitolo 6.

⁴¹ Gao Xingjian, "Chuangzuo meixue", in *ZYW*, 128-129.

esperienza e con le proprie associazioni mentali. Dal momento che la mia pittura possiede, ad ogni modo, immagini su due dimensioni, consiste

di luci e colori, chiari e scuri, come pure di punti, superfici, e linee, disegni. Nella mia pittura esistono anche l'arte del pennello e lo spirito artistico. Ecco l'orientamento che ho trovato. Oltre a questo, ne esistono altri? Certamente sì, ogni pittore che sia creativo è alla ricerca del proprio orientamento e del proprio linguaggio pittorico.

Ciò che Gao Xingjian vorrebbe presentare è un universo inoggettivabile e indefinibile, soltanto raffigurabile mediante percezioni mutevoli, spazi di significazione aperti in cui il fruitore possa insinuarsi per godere dell'opera e, insieme, acquisire quella conoscenza sull'uomo e sul mondo esteticamente trasfusa dall'artista-scrittore.

Se la componente eterea da trasferire nel linguaggio è già difficilmente afferrabile, essa sarà, presumibilmente e per sua essenza, non richiudibile in una struttura formale immobile. Così, i contorni delle figure umane appaiono appena accennati, il bianco e il nero prendono il posto dei colori e determinano luci e ombre, in un gioco di sfumature che suggeriscono la profondità dell'immagine. Non possiamo che trovarci, dunque, d'accordo con Zhang Yinde:

[...] la résistance à l'individuation et la permanence de l'univers foncier ne signifient pas le retrait de la subjectivité, mais plutôt sa réorientation vers une expression nuance de la sensation, réenracinée dans le monde, à la faveur de l'encre diluée. [...] L'ombre révèle le passage et la réversibilité entre la surface et la profondeur, le singulier et le pluriel et le figuratif et le non figuratif.⁴²

Al rifiuto della definizione delle forme, nel linguaggio pittorico⁴³ corrisponde, nel linguaggio letterario, la demonizzazione della definizione concettuale, che si esprime, sul profilo teorico e critico, nella proposta di un discorso sull'estetica dell'artista e, dal punto di vista della creazione, nell'individuazione di un linguaggio della non determinazione e della raffigurazione delle stesse percezioni e “immagini mentali” ricercate nella pittura.

⁴² Zhang Yinde, “Esprit du paysage : *La montagne de l'âme* de Gao Xingjian”, in *Littérature comparée et perspectives chinoises*, 381.

⁴³ Per approfondire l'argomento del linguaggio pittorico, si vedano il già citato trattato *Ling yi zhong meixue*, oltre ai lavori critici di Daniel Bergez, *Gao Xingjian: Peintre de l'âme* (Parigi: Seuil, 2013) e Draguet, *Le Goût de l'encre*.

4.2.1 Riflessioni metalinguistiche

L'“estetica della creazione” – *chuangzuo meixue* 創作美學, che dà il nome a un intero saggio del 2008⁴⁴ – coincide con un movimento, un processo, la stessa esperienza individuale del divenire dell'atto estetico.

實際上，我們做藝術創作的都知道，如果從一個觀念來出發，從一個定義出發，是不可能進行創作的。藝術家要找些另外的方法，這就是我今天要講的題目：創作美學。換句話說，對藝術家而言，重要的是美怎麼產生的？藝術作品是怎麼成形的？因此，我在這裏遠離定義，遠離概念，遠離種種理論。藝術創作從本質上講，是無法規定的，否則就不成其為創作。已有的理論僅僅是某種理論，只能作為一種參照。

藝術家如果不能提出他自己的看法，做出新鮮的成績來，只是重複前人，那麼這創作的意義就不大。藝術創作本身就意味藝術家必須突破已有的規範，包括理論規範。換句話說，藝術家的美學必須跟藝術創作聯繫在一起，首先得是藝術家個人的看法，出自他個人的審美⁴⁵感受和認識，以一種藝術形式來體現他的藝術觀和他的方法，而這一切都必須與藝術創作的實踐密切聯繫在一起。所以，對藝術家而言，去定義美是沒有意義的，也是不可能。⁴⁶

Noi artisti sappiamo bene che se il punto di partenza è un concetto, una definizione, è impossibile creare. L'artista, quindi, deve trovare altre vie, e proprio di questo voglio parlare: dell'estetica della creazione. In altre parole, l'importante, per l'artista, è: come prende vita il bello? Come prende forma l'opera? Perciò mi allontanerò da definizioni, da concetti, da ogni genere di teoria. La creazione artistica è per sua essenza indefinibile, altrimenti non potrebbe essere una creazione. Le teorie sono soltanto teorie, non possono fungere da riferimento. Se l'artista è incapace di esprimere il proprio punto di vista e di produrre risultati originali, non fa che riprodurre ciò che già è stato fatto. E questo tipo di creazione è povera di significato.

La creazione artistica per natura implica che l'artista debba rompa i vecchi schemi, anche gli schemi teoretici. Detto altrimenti, l'estetica dell'artista deve rimanere strettamente legata alla creazione. Deve anzitutto coincidere con la prospettiva individuale dell'artista, sorgere dalla sua personale percezione e conoscenza della bellezza, così che la

⁴⁴ In ZYW, 119-136.

⁴⁵ È curioso rilevare che l'omonimia fra “estetica”, quale disciplina filosofica, ed “estetica” in quanto “ricerca del bello/indagine sul bello” non si dà in lingua cinese: se il primo concetto corrisponde a *meixue* 美學, il secondo è designato con *shenmei* 審美.

⁴⁶ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 120-121.

forma artistica possa rappresentare l'incarnazione dell'idea stessa dell'arte e dei modi di fare arte di ogni singolo artista. Ma tutto ciò deve rimanere intimamente legato alla pratica della creazione. Di conseguenza, per l'artista, definire il bello è insensato, impossibile.

L'estetica della creazione, scrive Gao Xingjian, deve rinunciare a fondamenti concettuali per basarsi e svilupparsi sulla prassi dell'atto estetico, atto di manifestazione di soggettività che sorge dall'istinto primordiale di affezione alla vita, di affermazione del sé. Emerge dunque, ancora una volta, la prospettiva profondamente individuale e biografica dell'autore, lente irrinunciabile di ogni osservazione e rilievo teorico e pratico. Oltre a ciò, emerge chiaramente un altro atteggiamento degno di nota, nell'accento sulle differenze sostanziali fra discorso filosofico e pratica artistica, ma anche nella distinzione marcata la maniera di fare arte individuale, e potenzialmente universale, e l'estetica in quanto disciplina filosofica e metodo d'indagine conoscitiva, tipicamente occidentale⁴⁷.

大家都知道，美學從來是哲學家的話題，哲學家企圖解釋世界，當然也包括藝術作品和藝術創作，並且要給藝術活動——比如說給審美以規範，從而給美下定義，賦予審美判斷某種價值觀。這同哲學家對世界的詮釋是分不開的，美學從來是哲學的一個組成部分。

[...] 美學從希臘哲學起，到近代的康德、黑格爾，到所謂的現代美學，乃至最近的「接受美學」，這是一個很龐大的學術體系，在這裏我不去觸及哲學家的美學，我只是提出一個反命題，就是說，無論哪種哲學意義上的美學，都是要解說這個世界，也包括解說藝術作品和藝術創作。但是，藝術家如果按照哲學家的解說來創作，恐怕是寸步難行。

È noto che l'estetica sia in origine un tema dei filosofi. I filosofi cercano di spiegare il mondo, e con esso la creazione e la produzione artistica. I filosofi intervengono sull'attività artistica, attribuendo, ad esempio, un canone al gusto del bello e persino una definizione al "bello": è così che al giudizio estetico è attribuito un sistema di valori. Per i filosofi, tutto

⁴⁷ L'autore qui semplifica in maniera piuttosto riduttiva – probabilmente per esigenze di linearità tematica e coerenza formale – la complessa storia dell'estetica occidentale. È noto che l'ampia riflessione sull'arte e sul bello risalga all'antichità classica e attraversa medioevo e rinascimento, declinata secondo diverse prospettive storico-filosofiche. Tuttavia, il termine "estetica" quale disciplina, modernamente intesa, è una conquista piuttosto recente, collocabile nell'orizzonte del romanticismo e dell'idealismo tedesco: la prima occorrenza, in riferimento all'estetica in quanto determinata disciplina filosofica, è rintracciabile nelle *Riflessioni sul testo poetico* (1735) e nell'*Aesthetica* (1750) di Baumgarten, per indicare una teoria della conoscenza sensibile e del gusto della forma. Kant, infatti, si riferiva ad essa come "critica del gusto" (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), e non per nulla l'estetica, in senso moderno, "si sviluppa lungo un asse che va da Kant a Hegel avendo come centro il romantico Schelling e come orizzonte il romanticismo". Sergio Givone, *Storia dell'estetica* (Roma-Bari: Laterza, 2011), 8 e segg.

ciò è inscindibile dal processo di interpretazione del reale: l'estetica, dunque, costituisce da sempre una componente irrinunciabile della filosofia.

[...] L'estetica, dalla Grecia antica, a Kant e Hegel, fino all'"estetica moderna", o alla recente "estetica della ricezione", è un sapere scientifico enorme. Non voglio parlare dell'estetica dei filosofi, vorrei piuttosto presentare una controproposizione. Di nuovo, l'estetica dei filosofi – e non importa di quale scuola – mira a spiegare il mondo, e con esso la creazione e la produzione artistica. Credo che quando l'artista si affida all'interpretazione filosofica, per dedicarsi alla creazione, si trova paralizzato.

Possiamo interpretare un tale atteggiamento quale proposito di oggettivare la posizione di artista, da un lato, rispetto ai modi di fare arte e quella di teorico e critico, dall'altro lato, precisando le possibilità e le differenze metodologiche ed epistemologiche vagliate nell'affrontare il tema della creazione e il discorso sul bello. È pur vero che esistono delle differenze sostanziali fra la tradizione estetica cinese – *meixue* 美學, letteralmente, lo "studio del bello"⁴⁸ – e quella occidentale. Si tende a pensare che l'estetica cinese, che pone le sue fondamenta nell'epoca pre-confuciana, nei riti e nella musica, si differenzi dalla tradizione occidentale per prospettiva: mentre i filosofi occidentali si sono dedicati al problema della *mimesis*, i filosofi cinesi hanno prediletto il problema dell'espressione. Tale semplificazione – già demitizzata da Li Zehou, che definisce piuttosto l'arte e la letteratura come una riflessione organica sulla realtà naturale, secondo un modello imitativo che persino oltrepassa la *mimesis* aristotelica – senza dubbio non rende merito a nessuna delle due prospettive filosofiche. Il filosofo cinese contemporaneo Li Zehou precisa anche che le teorie estetiche cinesi non sono mai state inquadrare in un'ottica di espressione dell'emozione individuale, quanto piuttosto in un canale di espressione umana e universale:

⁴⁸ Come rileva anche il filosofo contemporaneo Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2010), 1. Pare non esserci, nella tradizione estetica cinese, una spiegazione chiara sulle origini e sul significato del "bello", *mei* 美. La questione etimologica era già stata posta dal lessicografo Xu Shen (55-149) nello *Shuowen jiezi* 說文解字, il primo dizionario della tradizione lessicografica cinese, che nella combinazione grafematica fra la parte superiore (*yang* 羊, "ariete/caprone") e inferiore (*da* 大, "grande") del carattere, proponeva una genesi pragmatica del termine ("un grande ariete è bello"). *Ibid.* Nello *Shuowen* si legge: "《羊部》美:甘也。从羊从大。羊在六畜主給膳也。美與善同意。" Attilio Andreini traduce: "Radicale: 'capra': 'bello' significa 'gustoso, saporito (*gan* 甘)'. Deriva da 'capra' (o 'montone', *yang* 羊) e da 'grande (*da* 大)' per quanto riguarda i sei animali domestici, la capra offre la carne con cui preparare le pietanze migliori. 'Bello' (*mei* 美) e 'buono' (*shan* 善) esprimono lo stesso significato." Attilio Andreini, "Paleografia, morfologia e filosofia: esame di alcune grafie riconducibili a *mei* 美 nelle fonti manoscritte cinesi", in *Io trasmetto, non creo. Percorsi tra filologia e filosofia nella letteratura cinese classica*, a cura di Attilio Andreini (Venezia: Cafoscarina, 2012), 181.

[I]t is possible to state that Chinese art is “representational”; what it represents, however, is not discrete situations, things, or phenomena, but rather the natural universal law, order, and logic of the cosmos. At the same time, we can state that Chinese art is “expressive,” though what it expresses is not individual subjective emotions or personality, but rather universalized emotions that must be able to objectively “harmonize with heaven and earth.” ...Clearly, it is not a question simply of either “representation” or “expression.” No such dualistic distinction exists in Chinese aesthetics or art.

Generally speaking, Chinese art definitely differs from the type of precise representation of discrete, real situations that we find in the West, and the more “representational” of ancient Chinese stories also lack the kind of expressiveness we find in modern Western works characterized by the presentation of intensely individual feelings. Relatively speaking, individual feelings are not prominent in Chinese works. Most conform to the norm of “starting from emotion and halting at ritual and propriety,” and in their expression of emotion tend toward more objective and imagistic content representing nature and society. At the same time, Chinese representation of objective reality does not depart from the expression of emotion. The two are usually so intertwined as to be indistinguishable. So Chinese art, literature, and aesthetics cannot be said to be either representational or expressive; rather, Chinese art takes the moulding of the emotions as its goal, having its origins in the ancient tradition founded on the standard that “music entails harmony.”⁴⁹

Oltre a ciò, appare utile tener conto del fatto che, a differenza della tradizione aristotelica, le principali tradizioni filosofiche cinesi ragionavano sulla logica non prediligevano la ricerca della definizione in quanto portatrice di significato e strumento di conoscenza del reale. Tale rifiuto della definizione è spiegabile, secondo la prospettiva di Chad Hansen⁵⁰, come pure di Anne Cheng⁵¹, non solo con il timore che essa risulti

⁴⁹ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, 28-29.

⁵⁰ Sul confucianesimo, Hansen scrive: “Confucius does not use definitions. His concern would be with correct behavioral response, not with cognitive content or meaning. Having control of the word amounts to triggering the right procedure in response to external conditions. Besides, giving a definition would merely duplicate the interface problem. More words or internal programming can help only if the programmer has already properly adjusted our *de*^{virtuosity} to the external conditions for application of those words. A definition can only help if we correctly apply the words in the definition, so it cannot be the general solution to the problem of adjusting behavior.” Chad Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 21. Di particolare rilievo è il confronto fra la logica confuciana e quella platonica: “The doctrine of rectifying names set a trend in Chinese philosophy. That trend was as puissant as Plato’s search for definitions was in Western philosophy. Furthermore, it marks the major distinction in analytic reasoning style between the two traditions. The Platonic tradition was searching for some universal intellectual content; the Confucian took the content for granted. The Confucian baseline launched a search for some constant, unchanging way to adhere to a given guiding content. The skeptical vertigo sets in because we can ask about the way to interpret every way we presuppose. This means we can raise the question about interpreting any higher-level standards that we proposed to interpret the level-one dao.” *Ivi*, 93.

⁵¹ Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*. Vol. 1, 135-136.

limitante e limitativa, ma più propriamente con la preminenza dell'interesse per gli aspetti pragmatici su quelli semantici, e della funzione normativa su quella descrittiva.

Western thinkers focused on truth and on meaning. The truth of a sentence is a function of its meaning, which in turn depends on the meaning of the words that make it up. In Socrates and Plato this focus becomes a preoccupation that stereotypes Western philosophy: the search for definitions. Definitions turn words into sentences that can function in proofs. Platonism treated definitions as the foundations of knowledge. The meaning of a term is the contribution it makes to a sentence's truth. Without knowing the term's meaning (and therefore the definitions) it is impossible to know any sentence to be true or false.⁵²

E, per contro:

Chinese thinkers don't get caught up in the familiar problems of meaning. They do not start with a conception of philosophy as a search for definitions. That doesn't mean they are not philosophical. They simply adopt an intuitively more social theory of language. Social conventions govern all aspects of language—the graphs themselves, the distinctions, and the sounds we have for the character.⁵³

Tornando all'autore, l'essenzialità con cui Gao Xingjian affronta il tema della storia dell'estetica occidentale è secondo noi puramente funzionale alla presentazione dell'immediata opposizione a ciò che l'autore presenta quale linguaggio estetico degli artisti. Nell'attività creativa l'artista è guidato dal proprio sentire, dalla propria conoscenza e dal proprio sentimento estetico, inafferrabile da un apparato teoretico, così che la fenomenologia dell'arte, secondo Gao Xingjian, non può che rimanere circoscritta alla stessa pratica artistica. Con ciò, l'autore si propone di tracciare e cartografare, secondo coordinate flessibili e secondo il principio dell'indeterminazione, molteplici fisionomie dell'esperienzaestetica, quale esperienza diretta della pratica del bello che, verosimilmente, è assente nell'attività speculativa. A tal proposito è curioso notare che, da un punto di vista prettamente linguistico, il discorso dell'autore si fonda sull'opposizione duale fra il campo semantico-lessicale della definizione – che incorpora simbolicamente termini quali “definizione” (*dingyi* 定義), “teoria” (*lilun* 理論), “concetto” (*gainian* 概念), “norma/regola” (*guifan* 規範) – e della “pratica della creazione artistica”

⁵² Chad Hansen, *A Taoist Theory of Chinese Thought*, 139.

⁵³ *Ivi*, 40.

(*yishu chuangzuo de shijian* 藝術創作的實踐), da cui si coglie il vero “significato” (*yiyi* 意義) del bello. Restando nell’ambito della riflessione linguistica, appare interessante, a questo punto, porre luce su un elemento significativo rispetto alla maniera di trattare il tema. In diverse occasioni, non solo nell’ambito della saggistica⁵⁴ Gao Xingjian rileva che la lingua cinese, rispetto alla lingua francese, meglio si presta a preservare il carattere di fluidità e pure dell’indeterminazione, grazie all’intrinseca struttura morfematica⁵⁵, come è ben spiegato nel saggio del 1996 “*Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo*”⁵⁶ [Il cinese moderno e la scrittura letteraria]:

漢語以單字構成的名詞沒有西方語言性、數、格的形態。名詞、動詞、副詞、形容詞的詞性可以自行轉換。動詞不變位，無時與態之分，過去式、現在式、將來式和直陳式、條件式、虛擬式都沒有詞的語法形態的變化。主、謂、賓不靠語序來確定，相當自由。主語經常省略，無主語句與無人稱句難以劃分。主動式與被動式、現在分詞與過去分詞即所謂所指與能指，這類語法形態的劃分都不存在。定語從句可以有沒有關聯詞，複合句不受時與態的限定，詞與詞、句與句之間的關係無須靠語法形態的搭配，往往隱藏在字句的含涵與語氣中，如此等等，西方語言最主要的語法形態在漢語中都不留痕跡。這些特點自然也給漢語提供了極大的可塑性，當然，也就可以不費很大氣力，[...]。

Il nome cinese, costruito da caratteri monosillabici, non ha come le lingue occidentali una forma: non ha genere, né numero, né caso. Le parti del discorso, il nome, il verbo, l’aggettivo, possono essere trasformate a piacere. Il verbo non ha coniugazione, non ha flessioni di tempo e modo. Il passato, il presente, il futuro, l’indicativo, il condizionale, il congiuntivo non modificano la parola a seconda della forma grammaticale. La posizione del soggetto, del predicato e dell’oggetto non è determinata, la sintassi è piuttosto libera. Spesso si omette il soggetto e non è semplice differenziare una frase senza soggetto da un’altra priva di pronomi personale. La voce attiva e passiva, il participio presente e il participio passato, il significante e il significato; tutte queste forme di flessione grammaticale non esistono. La frase determinativa può non avere alcun termine di correlazione, frasi complesse non soggiacciono alla limitazione del tempo e del modo. I legami tra parola e parola, come tra frase e frase, non necessariamente dipendono dalla concordanza grammaticale, talvolta rimangono nascosti nel significato delle espressioni, nell’intonazione e via dicendo. I principali aspetti morfologici delle lingue occidentali non

⁵⁴ Ci riferiamo ai colloqui con l’autore da noi registrati, riportati in Appendice.

⁵⁵ Gao Xingjian, “*Rentong: wenxue de bing tong*” [L’identificazione: il male della letteratura], in *ZYW*, 65.

⁵⁶ Gao Xingjian, “*Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo*”, in *Lun chuangzuo*, 98-110.

hanno lasciato traccia nel cinese. Tali caratteristiche naturalmente hanno dotato questa lingua di un'enorme plasticità, [...].

Di “plasticità” (*kesusing* 可塑性⁵⁷) della lingua cinese si legge anche nel più recente saggio, composto nel 2010 e incluso nelle nostre fonti, “Rentong: wenxue de bingtong” [L'identificazione: il male della letteratura]⁵⁸, in riferimento alla possibilità dello scrittore di lingua cinese di modellare la lingua a seconda delle proprie esigenze espressive. La breve narrazione sulle peculiarità morfosintattiche⁵⁹ del cinese risulta doppiamente utile per comprendere le possibilità espressive implementate nella scrittura critica e letteraria. In merito alla prima, una delucidazione sostanziale è fornita in un colloquio con l'autore:

Le français, grammaticalement, c'est très structuré. La rationalité et tellement marquée. Au contraire, la culture chinoise n'est pas rationalité, il n'y a pas de forme. [...] la langue chinoise c'est beaucoup plus souple. [...] Moi, je défends cette souplesse, qui est l'origine du chinois, si on veut écrire un bon chinois, c'est comme ça.

[...] Oui, il n'y a pas ce que ça veut dire rationalité. Non plus, la logique c'est très peu important. Parce que il y a l'autre façon de penser. Ça vient d'abord de Laozi 老子 e Zhuangzi 莊子, et après Chanzong 禪宗. C'est tout à fait une pensée : on peut dire que c'est une pensée très orientale, chinoise, très spéciale.⁶⁰

Gao Xingjian introduce il tema dell'ancestrale differenza di prospettiva fra la logica aristotelica e quella delle tradizioni taoista e buddhista, individuando in essa la genesi della differenza sostanziale fra le lingue maturate nel solco della tradizione greco-latina e la lingua cinese. Ciò prelude all'affermazione dell'esistenza di una naturale correlazione fra pensiero e linguaggio:

⁵⁷ Termine impiegato in riferimento alla capacità, di un materiale, d'essere modellato.

⁵⁸ Del 2010, in ZYW, 59-65.

⁵⁹ Come spiegato in “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo”: “漢語動詞不區分時態，省略主語，主謂賓語序相當自由，定語與補語、主句與從句很少用聯結詞與介詞來加以限定，這些特點更貼近情緒的表述，更便於提示非理性的心理活動。語言不是不可以提供視像，但語言的功能與其說在描繪，不如說在於提示。” Noi traduciamo: “Nella lingua cinese non si distinguono i tempi verbali, si omette il soggetto, l'ordine sintattico soggetto-verbo-oggetto è piuttosto libero, gli attributi e i complementi, la frase principale e la secondaria raramente si legano attraverso congiunzioni. Queste caratteristiche creano una maggiore aderenza con l'espressione degli stati d'animo e si prestano meglio a presentare l'attività mentale irrazionale. Non è che la lingua non sia in grado di fornire immagini visive, ma il suo compito è quello di darne l'idea, più che di descriverle.”

⁶⁰ Registrato a Parigi, nel 2015. Alcuni estratti, ancora inediti, appariranno in lingua francese sulla rivista *Genesis* 46, n. 1 (2018), sul numero tematico *Les brouillons multilingues*. Dallo stesso colloquio del 2015.

La langue occidentale est analytique, surtout le français, très analytique. [...] Ça vient du latin, de cette culture occidentale. Mais dans le chinois, même dans la pensée chinoise, il n'existe pas la grammaire. Et personne n'a vraiment remarqué, ressorti ce point-là. [...] Ça veut dire, dans la pensée chinoise, cette rationalité, cette logique n'est pas apparente : ça c'est la grande différence. Alors, dans mon écriture je pense que j'ai bien montré les deux. Parce que je suis très conscient du côté chinois, dans la poésie, dans mes pièces de théâtre, dans mes romans. Souvent je m'amuse à faire ça. On peut dire que c'est très chinois, quelque fois on peut dire que c'est très occidental, très bien défini, structuré. Et même quand j'exprime mon esthétique – j'ai écrit pas mal sur l'esthétique – je définis. Cette écriture est tellement définie, tellement nette, tellement précise, qui n'appartient pas au chinois normalement⁶¹.

Il bilinguismo individuale⁶² di Gao Xingjian consente l'acquisizione e l'attuazione di una prospettiva di osservazione ulteriore alla lingua cinese e alla maniera di articolare ed esporre il pensiero. Affermando che per trattare adeguatamente di estetica, intesa ancora quale disciplina di matrice occidentale, sia più adeguato il ricorso ad una lingua "analitica" e "razionale" quale il francese, l'autore si riferisce senza dubbio e primariamente al fatto che nella lingua francese esista già una ricca e consolidata tradizione retorica che consente di articolare un discorso con una maggiore specificità lessicale. Tuttavia, possiamo anche avanzare l'ipotesi che l'autore tratti della relazione fra lingua e pensiero⁶³, ossia

⁶¹ Dallo stesso colloquio del 2015.

⁶² È importante distinguere, in linea di principio, un bilinguismo "individuale" da un bilinguismo "sociale", imposto dalle condizioni socio-politiche della comunità in cui il soggetto vive, e non è questo il caso di Gao Xingjian. Hamers e Blanc distinguono i due fenomeni con una denominazione diversa, precisando: "By 'languages in contact' we mean 'the use of two or more codes in interpersonal and intergroup relations as well as the psychological state of an individual who uses more than one language'. We distinguish between bilingualism and bilinguality. The concept of bilingualism refers to the state of a linguistic community in which two languages are in contact with the result that two codes can be used in the same interaction and that a number of individuals are bilingual (societal bilingualism); but it also includes the concept of bilinguality (or individual bilingualism). Bilinguality is the psychological state of an individual who has access to more than one linguistic code as a means of social communication; the degree of access will vary along a number of dimensions which are psychological, cognitive, psycholinguistic, social psychological, social, sociological, sociolinguistic, sociocultural and linguistic (Hamers, 1981)." Josiane Hamers e Michel Blanc (a cura di), *Bilinguality and Bilingualism* (Cambridge e New York: Cambridge UP, 2004), 6. Restringendo il campo alla scrittura letteraria, Rainier Grutman definisce il bilinguismo come l'uso simultaneo di due o più lingue nello stesso testo: "In literary poetics, 'multilingualism' stands for the use of two or more languages within the same text (Bem and Hudlett 2001; Canonica and Rudin 1993; Sarkonak and Hodgson 1993; Grutman 1997). In principle, texts can either give equal prominence to those languages or merely add a liberal sprinkling of foreign tongues to a dominant language clearly identified as their central axis." Mona Baker e Gabriela Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Londra e New York: Routledge, 2009), 183. Si veda anche la definizione di Grutman, "Mono versus Stereo: Bilingualism's Double Face". *Visible language* 18, n. 1-2 (1993): 206-227.

⁶³ Che purtroppo non possiamo, in questa sede, trattare in maniera esauriente. Secondo la concezione determinista del rapporto lingua-pensiero, diffusasi fra il XVIII e il XIX secolo, sulle idee di Herder e Humboldt, esiste un legame assoluto fra pensiero e linguaggio, che in linguistica si riflette nello strutturalismo saussuriano. Silvia Gilardoni, *Plurilinguismo e comunicazione: Studi teorici e prospettive*

dell'interpretazione della lingua come elaborazione concettuale delle percezioni individuali e collettive. Non è nuova, fra i sinologi, l'idea che la lingua cinese costitutivamente sia inadatta all'espressione di concetti, e basti pensare alla posizione di Marcel Granet:

Aux signes abstraits qui peuvent aider à spécifier les idées, elle préfère des symboles riches de suggestions pratiques ; au lieu d'une acception définie, ils possèdent une efficacité indéterminée : celle-ci tend à procurer, — non pas, succédant à une analyse, un acquiescement à de simples jugements qui visent à permettre des identifications précises, — mais, accompagnant une adhésion d'ensemble de la pensée, une sorte de conversion totale de la conduite.⁶⁴

Come sostiene Gao Xingjian, apparentemente, è la stessa struttura morfologica della lingua cinese, che non prevede flessioni per le sue parti del discorso, a motivare il carattere di “ambiguità”⁶⁵. Suggestendo che il ritmo⁶⁶ si sostituisca alla sintassi, e che la lingua cinese deliberatamente si astenga dalla discussione analitica⁶⁷, in favore di una retorica della persuasione e della comunicazione emotiva, Granet suggeriva l'esistenza di un nesso fra l'ossatura della lingua cinese e la formulazione del pensiero. Ciò richiama l'ipotesi whorfiana del determinismo linguistico⁶⁸, ossia della convinzione che

educative (Milano: EDUCatt, 2009), 25 e Lia Formigari, *Il linguaggio: storia delle teorie* (Roma-Bari: Laterza, 2015). La riflessione, condotta oggi da numerose discipline e con diversi approcci, risulta interessante per la connessione con la critica di Gao Xingjian nei confronti dell'universalità del linguaggio.

⁶⁴ Marcel Granet, *La pensée chinoise* (Parigi: Editions Albin Michel, 1968), 7. Si pensi anche al mito della lingua cinese come linguaggio primitivo nella proto-sinologia, come si legge anche in David E. Mungello, *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1989), 178 e segg.

⁶⁵ Robert Wardy, pertanto, critica le tendenze riduzioniste di tal genere, adottate, fra gli altri, dall'eminente sinologo Angus Graham. Wardy osserva, inoltre, che uno standard di ambiguità della lingua o di ciascuna lingua non si dà a priori, ma risulta assolutamente soggettivo, e che il grado di ambiguità di una lingua dipende, in realtà, da dove si voglia porre il confine fra pragmatica e semantica. Robert Wardy, *Aristotle in China. Language, Categories and Translation* (Cambridge: Cambridge UP, 2003), 7.

⁶⁶ Sulle peculiarità ritmiche della lingua cinese si veda Perry Link, *An Anatomy of Chinese. Rhythm, Metaphor, Politics* (Cambridge e Londra: Harvard UP, 2013), 21-112.

⁶⁷ “Le chinois a pu devenir une puissante langue de civilisation et une grande langue littéraire sans se soucier plus de richesse phonétique que de commodité graphique, sans davantage chercher à créer un matériel abstrait d'expression ou à se munir d'un outillage syntactique. Il a réussi à conserver aux mots et aux sentences une valeur emblématique entièrement concrète. Il a su réserver au rythme seul le soin d'organiser l'expression de la pensée. Comme s'il prétendait, avant tout, soustraire l'esprit à la crainte que les idées ne devinssent stériles si elles s'exprimaient mécaniquement et de façon économique, il s'est refusé à leur offrir ces instruments commodes de spécification et de coordination apparentes que sont les signes abstraits et les artifices grammaticaux. Il est demeuré rebelle, obstinément, aux précisions formelles, par goût de l'expression adéquate, concrète, synthétique.” Ivi, 51

⁶⁸ In *Language Thought and Reality* (Cambridge: Carroll, 1967), Benjamin Whorf sostiene che la struttura linguistica eserciti un'influenza sul pensiero e le azioni, attribuendo un peso rilevante all'aspetto grammaticale e sintattico del sistema linguistico.

l'organizzazione del pensiero individuale sia irrimediabilmente e inconsciamente condizionata dal linguaggio, adottata peraltro dal sinologo Angus Graham⁶⁹, nell'ambito della riflessione sulla relazione fra le caratteristiche sintattiche e semantiche della lingua cinese e la formulazione filosofica⁷⁰.

4.2.2 Riflessioni linguistiche sulla creazione

Presupponendo un rapporto di causalità fra l'approccio analitico e la retorica logico-razionale delle lingue flessive, da un lato, e la possibile ambiguità nella malleabilità morfosintattica della lingua cinese, dall'altro lato, Gao Xingjian sembra corroborare, in una certa misura, le tesi sopra esposte o quantomeno muoversi in tale direzione⁷¹. Senza voler divagare sulla genealogia della posizione critica dell'autore, appare utile rilevare che la sua sperimentazione letteraria tiene conto dell'esperienza diretta del bilinguismo e delle considerazioni sulle peculiarità dei due sistemi linguistici. Ciò è particolarmente vero nell'ambito della produzione teatrale, se si pensa all'affetto di spaesamento⁷² consapevolmente generato dalla variazione continua dei pronomi personali nella recitazione, nella rappresentazione dell'alienazione e della schizofrenia individuale. Basti pensare ai paradigmatici drammi *Shengsijie* 生死界⁷³ e *Yeyoushen* 夜遊神⁷⁴, o al più

⁶⁹ "Chinese thought before the introduction of Buddhism from India is the unique instance of a philosophical tradition which, as far as our information goes, is wholly independent of traditions developed in Indo-European languages [...]. It therefore provides the ideal test case for Whorf's hypothesis that the thought of a culture is guided and constrained by the structure of its language." Graham, *Disputers of the Tao*, 389.

⁷⁰ Come osserva Robert Wardy (*Aristotle in China*, 15), con ciò, implicitamente accetta l'idea che non tiene conto del fatto che se la filosofia cinese fosse condizionata dalla lingua cinese, quest'ultima dovrebbe istituire un fondamento invariato e invariabile e persino inaccessibile. Interessante il rilievo terminologico: già il termine impiegato per indicare una discussione filosofica presenta, nell'aspetto grafico, oltre che semantico, una differenza metodologica: se *bian* 辯, "discussione/dibattito" suggerisce un approccio argomentativo, ed è comunemente utilizzato per la speculazione filosofica cinese, il termine che indica il discorso filosofico occidentale e il metodo dialettico è l'omofono *bian* 辨. *Ibid.*

⁷¹ Intuendo che la lingua "dà forma alle idee", pertanto si colloca in una dimensione trasversale fra le principali posizioni linguistico-filosofiche occidentali di universalismo e relativismo le quali sostengono, da un lato, l'esistenza di un innatismo delle categorie mentali e, dall'altro lato, che ogni lingua costituisca un modo peculiare di vedere la realtà. Si veda a tal proposito Eddo Rigotti, *Principi di teoria linguistica* (Brescia: Editrice La Scuola, 1989), 48 e segg. Non volendo addentrarci nel campo di studio tanto vasto dello strutturalismo americano e dell'ipotesi etnolinguistica, si vedano le opere citate di Gilardoni e Formigari, e il volume di Benjamin Whorf e John Carroll, *Language, Thought and Reality*.

⁷² O meglio "straniamento", di ispirazione brechtiana, come si legge nel saggio del 2008 "Chuangzuo meixue", in ZYW, 130.

⁷³ Del 1991, in cui è rappresentato il monologo di una donna, protagonista, che parla di sé in terza persona, per continuare a entrare e uscire nel personaggio, come afferma lo stesso autore nel trattato sul teatro "Ling yi zhong xiju" [Per un altro teatro], in, *Meiyu zhuyi*, 191.

⁷⁴ Del 1993, in cui è riprodotta un'intensa atmosfera claustrofobica grazie alla variazione di prospettiva adottata dai protagonisti, che se nel primo atto si rivolgono l'uno all'atra con il primo e secondo pronome personale, in seguito utilizzano, per lo stesso scopo, solo il terzo pronome personale, sia maschile sia

recente *Yejian xingge* 夜間行歌⁷⁵, di cui citiamo alcuni passaggi particolarmente rilevanti ai fini del nostro discorso:

La comédienne:
En ce moment, sa seule envie
Est de **marcher, marcher** sans arrêt,
pour dissiper son angoisse,
pour se dégager de toute pensée.

Elle:
Je marche, tu marches, elle marche.
Nous marcherons, et vous marcherez?
Tandis que tout cela en fait ne **marche**
pas!⁷⁶

她
我走你走她也走
我們走來你們走
誰也不見走掉了
好派遣焦慮
擺脫掉思考
只走個不停
她此時此刻
女演員..

Appare piuttosto evidente come la declinazione verbale, assente nella versione cinese, contribuisca alla creazione di esiti ritmici differenti, e con essi differenti percezioni della prospettiva soggettiva, dichiaratamente frantumata e pluralizzata con l'utilizzo dell'unico e reiterato predicato *zou* 走. Da notare, inoltre, che l'assenza di punteggiatura nella seconda versione pare, quanto meno nel testo, voler accelerare l'andamento del discorso, ritraendo, in una certa misura, l'andamento incalzante della formulazione del pensiero. Gli stessi elementi, frutto, forse, di una strategia dell'autore, sono riproposti in un altro momento della pièce, in cui è messa a nudo la differenza morfematica fra le due lingue e, con ciò, le possibilità di articolazione di un discorso. Se nella versione francese il verbo "dire" subisce una continua variazione nei suoi aspetti, nella versione cinese *shuo* 說 sembra saldamente fungere da cardine di tutto ciò che attorno ad esso compare.

femminile. Si veda, a tal proposito, l'interessante paragrafo "scattered identity" di Izabella Łabędzka, *Gao Xingjian's Idea of Theatre*, 155-167.

⁷⁵ In cui i tre pronomi personali si alternano senza sosta per la rappresentazione di un solo personaggio femminile. Il dramma è stato composto nel 2007 in lingua francese e poi composto in lingua cinese nel 2009. Todd Coulter dedica il sesto capitolo del suo volume più recente ad una comparazione fra *Shengsijie* e *Yejian xingge*: "An Individual in Night: *Ballade Nocturne* and Gao's Philosophical Woman", in *Transcultural Aesthetics in the Plays of Gao Xingjian*, 113-122.

⁷⁶ Gao Xingjian, *Ballade nocturne* (Bastia: Éditions Éoliennes, 2012), 10; Gao Xingjian, *Yejian xingge* 夜間行歌, in *Youshen yu xuansi: Gao Xingjian shiji* 遊神與玄思：高行健詩集 [Spirito errante e pensiero meditativo: raccolta di poesie di Gao Xingjian] (Taiwan: Linking books, 2012), 50-51.

Elle:
 Si je vous ai dit elle,
 Ce n'est pas moi qui le disais.
 Si elle vous dit que je voulais dire,
 c'est forcément elle qui voulait vous dire,
 Et moi plutôt au nom d'elle, qui vous parlais,
 est-ce clair?⁷⁷

她
 我如果對您說她
 並非是我在說話
 她倘若對您說是我說的
 準是她對您要說的話
 我只不過以她的名義
 這話聽得清楚嗎？

I passi sopra proposti esemplificano come la lingua cinese, in quanto non flessiva, riesca a produrre un effetto ritmico-melodico in cui la variazione è data non già dal predicato, ma dal pronome personale. Ciò consente all'autore di raffigurare le attività psichiche dell'inconscio come impulsi, impressioni effimere che attraversano il campo psichico e direttamente il linguaggio.

Un ulteriore esempio tangibile, e intertestuale, di come Gao Xingjian impieghi la lingua cinese per catturare l'esperienza psicologica, nella sua interezza e nudità, è dato dal "flusso di lingua" (*yuyanliu* 語言流⁷⁸), tecnica narratologica messa in atto sia nel teatro sia nella narrativa. Come anticipato, il flusso di lingua è evidentemente e dichiaratamente una reinterpretazione del "flusso di coscienza" (*yishiliu* 意識流⁷⁹),

⁷⁷ Gao Xingjian, *Ballade nocturne*, 7-8; e Gao Xingjian, *Yejian xingge* 夜間行歌, 70.

⁷⁸ L'autore introduce e illustra la tecnica nella raccolta di saggi del 1981 "Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan", a cui è dedicata un'intera sezione. Già nelle prime pagine della raccolta si legge: "打破了三個人稱的界限，又把對話的引號摘除，再把心理活動同動作對話和環發的描寫融合在一起，就很有點意識流手法的味道了。但這還不是意識流。這裡只不過順帶說明一下，意識流的寫法的產生也是有一個發展過程的。還順帶說明一下，意識流這種表現方法並不是從天上掉下來的，而現代小說中的這種敘述方法並非那麼古怪可怕，它不過是人的思維活動中的一種客觀過程，存在於每一個人的頭腦中，也存在於那些哪怕要批判這種思維方式的人的頭腦中。" Gao Xingjian, 1981 "Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan", 11-12. Traduciamo: "Una volta abbattuto il confine fra [l'uso dei] tre pronomi personali, basterà rimuovere la punteggiatura dai dialoghi, e anche fondere insieme l'attività psichica con la descrizione delle progressioni, dei dialoghi e dei movimenti, così da ottenere un po' di quel sapore del flusso di coscienza. Ma questo ancora non è il [vero] flusso di coscienza. Spieghiamo un po' corsivamente: nella creazione della tecnica del flusso di coscienza c'è un processo di sviluppo. Questa maniera d'esprimersi non cade giù dal cielo, e si tratta di una tecnica narratologica presente nel romanzo moderno, che non ha nulla di strano e terribile. Il flusso di coscienza ritrae oggettivamente il processo dell'attività mentale dell'uomo, processo che esiste nella testa di ciascuno, persino in quella di coloro che criticano questo modo di pensare."

⁷⁹ Di cui si legge già nella saggistica degli anni '80: "潛入到人物的內心，隨著人物的心理活動，去體味人物的內心世界。採用這種藝術表現手段，勢必將傳統的貫串情節打亂，代之於一個更為複雜的視覺、聽覺以及種種內心感受和思考網織起來的複合的結構。" Gao Xingjian, "Tan xiaoshuoguan yu xiaoshuo jiqiao" 談小說觀與小說技巧 [Sulla visione romanzesca e sulle tecniche del romanzo]. *Zhongshan* 鐘山 6 (1982): 235-236. Traduciamo: "Immergersi nell'interiorità dei personaggi, seguirne l'attività psichica, assaporarne l'universo interiore: l'impiego di questo metodo espressivo nell'arte, senza dubbio sconvolge la tradizionale sequenza dell'intreccio, sostituita da una struttura più complicata in cui la vista, l'udito e ogni altra sensazione e pensiero si intrecciano in una trama complessa."

adottato per creare l'impressione dell'ambiente psichico totalmente confuso e casuale⁸⁰ e per riprodurre attraverso il linguaggio verbale gli impulsi incontrollati del pensiero⁸¹.

西方現代文學中的意識流，從一個主體出發，追隨和捕捉這主體感受的過程，作家得到的無非是個語言的流程，而語言的實現又得遵循該語言的語法所提供的可能，我認為這種文學語言不妨稱之為「語言流」。⁸²

Il flusso di coscienza, nella letteratura occidentale moderna, ha origine da un soggetto, di cui segue e cattura il processo del sentire. Lo scrittore deve raggiungere nient'altro che un flusso di linguaggio, implementare un linguaggio conforme alle possibilità offerte dalla grammatica della lingua in cui scrive. Io credo che non ci sia nulla di male a chiamare questo linguaggio letterario “flusso di lingua”.

Come un quadro della pittura impressionista, il linguaggio è composto da frammenti e tracce di colore che non definiscono le figure ma ne danno una sensazione, e che nella sua integrità manifesta il proprio intento⁸³. Ecco che il linguaggio, di nuovo, è inteso nella sua capacità non già di determinare o descrivere, ma di fornire percezioni, impressioni e immagini dai contorni indefiniti, il cui continuo mutamento riproduce il ritmo dell'interiorità caotica dell'uomo. Gao Xingjian sembra voler restare sul confine della lingua, in una dimensione sensoriale e mentale umana fatta di immaterialità, manifestabile attraverso il linguaggio verbale, nella letteratura. Consapevole della necessità di portare alla luce e fornire percezione di questo materiale intangibile, l'autore riflette sulla possibilità di liberarsi del linguaggio verbale in altre forme artistiche che tradizionalmente ne fanno uso.

⁸⁰ Come già scriveva nel saggio “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo”. Per seguire il processo dell'attività psichica preferisco rinunciare alla lingua statica della descrizione, della spiegazione e dell'analisi, per raccontare solo i sentimenti. La lingua ha un fascino particolare. In un determinato contesto, ponendo il caso che questo sia una creazione dell'autore, il significato ulteriore alle parole causa una tensione, forma una sorta di stato, di atmosfera mentale, una sorta di campo psichico. Dunque, allo stesso modo questa lingua lineare potrà offrire un certo ambiente psicologico.”

⁸¹ Jessica Yeung paragona questa intenzione al paroliberoismo e alla “immaginazione senza fili” di Marinetti (in *Ink Dances in Limbo*): dal nostro punto di vista, tuttavia, un tale paragone sembra inopportuno poiché l'intenzione di Gao Xingjian, come anche espresso nel saggio “Rentong: wenxue de bingtong” (in *ZYW*, 65), non è quella di stravolgere e distruggere la sintassi della lingua cinese, ma quella di utilizzarne la plasticità, nel rispetto della lingua stessa.

⁸² Gao Xingjian, “Wenxue yu xuanxue – guanyu *Lingshan*” 文學與玄學關——於《靈山》，in *Mei you zhuyi*, 194.

⁸³ Come scrive lo stesso Gao Xingjian in “Tan xiaoshuoguan yu xiaoshuo jiqiao” 談小說觀與小說技巧 [Sulla visione romanzesca e sulle tecniche del romanzo], 238.

4.3 Oltre la lingua

La necessità di Gao Xingjian di “andare oltre la lingua”⁸⁴ (*chaoyue yuyan* 超越語言) può acquisire diverse interpretazioni. Sul piano prettamente teorico, può riferirsi alla storica polemica contro l’approccio analitico del testo letterario, mentre sul piano pratico e creativo può essere riconducibile a nuovi esiti di una ricerca espressiva.

4.3.1 Oltre l’analisi

È utile, in via preliminare, tracciare una distinzione che non appare sempre netta: intendere il linguaggio in quanto arte e indagarne le possibilità metodologiche significa, per Gao Xingjian, implementarne il potenziale espressivo; indagarne soltanto la forma è snaturarne l’intrinseca letterarietà. Per tale ragione, già dagli anni ’90 l’autore polemizza contro le teorie letterarie che ritengono che il linguaggio sia una superficie scomponibile nel suo aspetto formale e contenutistico, giacché il fatto estetico, per l’autore, è fruibile e comunicabile soltanto nella sua interezza. Il linguaggio, in quanto manifestazione del gusto del bello e della ricerca espressiva, non può essere inteso grammaticalmente, né scomposto e analizzato. Con tali premesse, Gao Xingjian a più riprese si scaglia contro la separazione del piano formale dal piano contenutistico nel testo⁸⁵, contro la scomparsa della nozione di significato come rappresentazione mentale, in favore di un’idea di significato come formazione intersoggettiva. Tali posizioni sono riconducibili allo strutturalismo di Barthes⁸⁶, nella perdita dell’unità di significato in favore di una

⁸⁴ Gao Xingjian, “Guanyu *Mei de zangli*”, in ZYW.

⁸⁵ Che si compie già nella linguistica saussuriana, prodromo della riflessione sulla struttura in ambito letterario, di cui citiamo qui la capitale opera di riferimento, apparsa postuma nel 1916, *Cours de linguistique générale* (Losanna-Parigi, Payot, 1916). Gilles Deleuze, afferma che sia “giusto porre all’origine dello strutturalismo la linguistica: non soltanto Saussure, bensì anche la scuola di Mosca, la scuola di Praga”, e che la struttura si dà “solo di ciò che è linguaggio”. Gilles Deleuze, “Da che cosa si riconosce lo strutturalismo”, in *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l’epistemologia strutturale*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (Roma: Meltemi, 2001), 91.

⁸⁶ Come abbiamo illustrato nel capitolo introduttivo sul concetto di intertestualità in Occidente, e come spiegava Roland Barthes nel saggio citato “Dall’opera al testo”, la dimensione della testualità si sostituisce al concetto tradizionale di “opera”. L’esperienza di lettura e di decodificazione mette in atto il fenomeno dell’intertestualità, che nella proposta barthesiana conduce alla continua disseminazione del significato. Gao Xingjian condanna questo tipo di atteggiamento nei confronti della letteratura, come pure dell’arte, derivante dallo strutturalismo e dal poststrutturalismo, che coinvolge decostruzionismo e postmodernismo. Si veda anche Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura* (Milano: LedPublishing, 2010), 34-64.

disseminazione di senso senza fine⁸⁷, al decostruzionismo di Derrida⁸⁸, e alla logica wittgensteiniana⁸⁹.

而現今不僅是精神困乏同樣也是哲學貧困的時代，既然意義都已經顛覆與消解了，哲學的思辨往往淪落為語意解析的遊戲。⁹⁰

Ci troviamo in un'epoca di povertà d'animo e di miseria filosofica, in cui la riflessione filosofica è degenerata in uno sterile gioco di analisi linguistica, a causa di tutte le teorie della sovversione che hanno svuotato di senso ogni cosa.

E ancora:

一波又一波的「作家已死」和「文學已死」這種似是而非的論說，把文學的革新與演變也納入進步與反動的編年史，或以一個預設的理念來宣告歷史的終結這種徒有論說的文學觀和理論把文學變成觀念的遊戲，由此建立種種遊戲規則，卻不見留下可看的作品。⁹¹

Con il turbine dei paralogismi quali “l'autore è morto” e “la letteratura è morta”, il rinnovamento e l'evoluzione letteraria sono entrati negli annali delle forze progressiste e

⁸⁷ Paradigmatico, a questo proposito, l'incipit del già citato saggio del 1986 “La morte dell'autore”: “L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit”. Il contributo che si inserisce nel più ampio dibattito della rivalutazione dell'autonomia del testo rispetto all'autore, sostenuto da formalismo e strutturalismo.

⁸⁸ Della *Grammatologia*, dell'impossibilità di interpretare qualsiasi testo scritto. Se la significazione è un'operazione di rinvio infinito, dunque, il testo perde sulla propria superficie materiale ogni possibilità di integrità di senso, per acquisire una polisemia frammentaria e sempre discutibile. Il testo è inteso quale tessuto linguistico, ossia una zona in cui il fruitore esercita la propria esperienza di lettura, rimaneggiando il linguaggio, giocando con esso e con le sue potenzialità espressive.

⁸⁹ In via preliminare, nel *Tractatus Logico-Philosophicus* il pensiero è identificato con il linguaggio, nonché con una perfetta rappresentazione della realtà. Dal momento che il linguaggio rappresenta il mezzo di espressione del pensiero, il focus della discussione è incentrato sul rapporto tra linguaggio e realtà. Nella “teoria raffigurativa del linguaggio”, infatti, costruita attorno alla convinzione dell'esistenza di un fondamentale isomorfismo strutturale fra realtà e linguaggio stesso, Wittgenstein intende il linguaggio quale totalità di proposizioni che significano i fatti. A ogni fatto, ossia a ogni elemento del reale, corrisponde una parola, ossia un elemento del linguaggio, atto a designarlo. È evidente che Wittgenstein si riferisce qui a una concezione realistica del mondo, il cui fondamento gnoseologico è empiristico, ricollegabile all'assunto: si può parlare solo di ciò che esiste come fatto, così che i limiti del linguaggio sono i limiti del mondo. In una seconda fase del pensiero, il linguaggio è inteso come puro strumento funzionale, così che viene inequivocabilmente affermata la dimensione pratica del linguaggio. Nelle *Osservazioni filosofiche* si legge: “Un termine ha significato solo nel contesto proposizionale: è come se si volesse dire che mentre la si usa come tale, un'asta è una leva. Solo l'applicazione fa di un'asta una leva” (*Osservazioni filosofiche*. Torino: Einaudi, 1981, 15). Con ciò, il problema del significato è risolto da Wittgenstein con una traslazione del significato stesso da ciò che i segni designano a come i segni designano. La visione essenzialmente pragmatica del linguaggio conduce alla formulazione della teoria dei giochi linguistici. Fornero e Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, 786 e segg.

⁹⁰ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 88.

⁹¹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 32.

reazionarie: è come se una nozione predeterminata avesse dichiarato la fine della storia. Questi discorsi e queste teorie inconsistenti hanno trasfigurato la letteratura in un gioco concettuale, per poi elaborare tutta una serie di regole, senza però lasciare un'opera che meriti d'esser letta.

Gao Xingjian ritiene inammissibile l'idea che il testo letterario possa essere ridotto a un mero campo metodologico. A tal proposito, alla teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein (*ciyu de youxi* 詞語的遊戲⁹²) – ossia di usi specifici del linguaggio sottoposti a regole, inscritti in un contesto normativo⁹³ – Gao Xingjian rivolge la propria obiezione.

後現代美學純然蛻變成了一番修辭和言說，以語義的解析來取代審美，把哲學和文學都變成語言的遊戲，意義當然也就消解了[...]文學固然訴諸語言但作家筆下的語言同語法學家乃至語言學家研究的對象相去可說是十萬八千里，且不說風馬牛不相干。語法和對語法結構功能的解析與描述應該說只是語言的最低層次，當然也可以做出無窮無盡的學問，誠如任何一門學科，但是語法離文學還極遠。⁹⁴

L'estetica postmoderna⁹⁵ è semplicemente diventata retorica e discorso: l'analisi semantica ha preso il posto del gusto del bello, la filosofia e la letteratura si sono trasformate in giochi linguistici, e il senso, naturalmente, è scomparso. [...] È evidente che la letteratura ricorra alla lingua, ma la lingua sotto la penna dello scrittore dista anni luce – per non dire che non c'entra assolutamente nulla – dall'oggetto d'indagine studio dei linguisti e degli esperti di grammatica. La grammatica, assieme alla descrizione e all'analisi delle funzioni delle strutture grammaticali, rappresenta il livello più basso della lingua, da cui senza dubbio si può trarre un sapere illimitato, come da ciascuna disciplina. Ad ogni modo, la grammatica resta molto lontana dalla letteratura.

文學可以把人生中的困惑與焦慮、追求與迷誤展示得如此透徹，把人性的幽微悉盡呈現，發人深省，這種驚人醒世的功能既超越政治是非和道德說教，更遠非後現代語義的解析和詞語的遊戲所能比擬。⁹⁶

La letteratura può rivelare in modo così penetrante i drammi e le angosce, le grandi ricerche e i grandi errori dell'esistenza umana. La letteratura può manifestare tutta la

⁹² Oppure “giochi semantici” (*yuyi de youxi* 語義的遊戲). *Ibid.*

⁹³ Fornero e Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, 801.

⁹⁴ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 45.

⁹⁵ Sulla critica al postmoderno e al postmodernismo diremo nel capitolo a seguire.

⁹⁶ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 41.

vacuità della natura umana, può ridestare l'uomo. La letteratura possiede questa sorprendente e straordinaria capacità trascendere il vero e il falso della politica, come pure le prediche sulla morale, e dunque non è affatto paragonabile all'analisi semantica e ai giochi di parole postmoderni.

Invece di ridurre l'opera al suo aspetto linguistico e privare il pubblico della possibilità di coglierne il significato o i significati, Gao Xingjian vorrebbe raggiungere un linguaggio trasparente, come già dimostrato dal “flusso di lingua”, in cui persino la voce autoriale sembra venir meno per lasciare spazio al campo psicologico del personaggio o dei personaggi rappresentati⁹⁷.

4.3.2 Oltre il monolinguisimo

Alla luce di quanto emerso sino ad ora, appare del tutto plausibile che l'autore metta in atto una serie di strategie, nella scrittura narrativa, teatrale e poetica, per svincolarsi gradualmente dal monolitismo del linguaggio verbale, operazione che alcuni critici hanno considerato come tentativo “postmoderno” di liberarsi del linguaggio⁹⁸. Questo tentativo, all'interno di un vasto *corpus* poliedrico, sembra procedere per fasi, anche in prospettiva diacronica. Nella scrittura letteraria, narrativa in particolare⁹⁹, si assiste ad un ampliamento di prospettiva nell'uso degli strumenti linguistici, come dimostrato dall'eteroglossia¹⁰⁰ e dal carnevalesco¹⁰¹ dei romanzi, su cui la critica si è già ampiamente

⁹⁷ Wai-Siam Hee 許維賢, “Gao Xingjian xiaoqi de xiaoshuo yishu lilun yu shijian: yi *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan wei zhongxin* 高行健早期的小說藝術理論與實踐：以《現代小說技巧初探》為中心” [La prima teoria e pratica dell'arte del romanzo di Gao Xingjian: il fulcro dell'*Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno*], *Shida xuebao* 師大學報 9 (2015): 35.

⁹⁸ Ad esempio Henry Zhao, il quale ricorda, innanzitutto, che l'idea di un teatro senza testo proviene da Artaud e dalla sua idea della “superstizione del testo”, espressa nel saggio “En finir avec les chefs-d'oeuvre” (*Le théâtre et son double*), e da Grotowski (*Per un teatro povero*). “Postmodernité et zen dans les pièces récentes de Gao Xingjian”, in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 195-197.

⁹⁹ Di cui i due romanzi, *Il libro di un uomo solo* e *La montagna dell'anima*, sono le ultime testimonianze.

¹⁰⁰ In senso bachtiniano, che denota l'uso simultaneo di diversi tipi di discorsi o codici, nella riproduzione della realtà del linguaggio quotidiano, costituito da una stratificazione di segni e di voci. Che costituiscono una “concreta opinione discorsiva sul mondo”. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, 101.

¹⁰¹ Ossia, sempre secondo la teoria di Bachtin, la trasposizione del linguaggio del carnevale e delle sue regole tipiche, quali l'abolizione della gerarchia, la mescolanza di valori, fenomeni e generi, la presenza di ambivalenze. Come osserva Augusto Ponzio, la categoria del “carnevalesco” occupa un posto centrale nell'analisi bachtiniana sulle origini del romanzo polifonico, oltre che sulla cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento. Augusto Ponzio, *Michail Bachtin: alle origini della semiotica sovietica* (Bari: Dedalo, 1980), 125 e segg. E naturalmente Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (Torino: Einaudi, 1979). Citiamo qui il tema del carnevale del romanzo poiché alcuni critici sostengono che l'uso della stratificazione linguistica adottato da Gao Xingjian sia riconducibile alla teoria bachtiniana. Si vedano, a questo proposito, Luo ShaoPin, “Magic Mountain and Sacred Script: A Bakhtinian Reading of the Novels of Gao Xingjian”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46, n. 3 (2005): 283-300; Jessica Yeung (*Ink Dances in Limbo*) rileva un'affinità fra

esposta¹⁰². Nella scrittura teatrale, Gao Xingjian ha talvolta dato vita ad un bilinguismo creativo con l'attività di auto-traduzione¹⁰³, o di riscrittura, di cinque *pièce*¹⁰⁴, dalla lingua francese alla lingua cinese¹⁰⁵. Questi lavori manifestano l'esigenza di travalicare il confine del monolinguisimo individuale e di esplorare i limiti della traducibilità della

il carnevalesco del romanzo e le *pièces* di Gao Xingjian, in particolare *Bi'an* 彼岸 [L'altra riva].

¹⁰² Citiamo a titolo di esempio, di nuovo, Luo Shaopin, "Magic Mountain and Sacred Script" e Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo*.

¹⁰³ Per una definizione generica di autotraduzione si veda la voce elaborata da Rainier Grutman, "Auto-translation". In *Routledge Encyclopedia of Translations Studies* (Londra-New York: Routledge, 1998), 17-20. Per il concetto di autotraduzione come "traduzione" si veda Helena Tanqueiro, "L'autotraduction en tant que traduction", *Quaderns: Revista de Traducció* 16 (2009): 108-112. Per il concetto di autotraduzione come "riscrittura" si veda Umberto Eco, "Come se si scrivessero due libri diversi". In *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti e Perotto Monica (Bologna: Bononia University Press, 2014): 25-29.

¹⁰⁴ *Au bord de la vie* (Carnières: Lansman, 1993) e la versione cinese *Shengsijie* 生死界 [Sul confine fra vita e morte], *Jintian* 今天 1 (1991); *Quatre quatuors pour un weekend* (Carnières: Lansman, 1993) e la versione cinese *Zhoumo sichongzou* 週末四重奏 [Quattro pezzi per un fine settimana] (Hong Kong: Xianggang xinshiji, 1996); *Le somnambule* (Carnières: Lansman, 1994) e la versione cinese *Yeyoushen* 液遊神 [Il sonnambulo], in *Gao Xingjian xiju ji* 高行健戲劇集 [Raccolta d'opere di teatro di Gao Xingjian] (Taipei: Lianhe wenxue chubanshe, 2001); *Le quêteur de la mort* (Parigi: Seuil, 2003) e la versione cinese *Kouwen siwang* 叩問死亡 [Interrogare la morte] (Taipei: Linking books, 2004); *Ballade nocturne* (edizione bilingue francese-inglese) (Parigi: The American University of Paris e Londra: Sylph Editions, 2010) e la versione cinese *Yejian xingge* 夜間行歌, *Lianhe wenxue* 聯合文學 36 (2010).

¹⁰⁵ Di cui ha scritto, fra gli altri, Noël Dutrait ("Les traductions du théâtre de Gao Xingjian par lui-même". *Impressions d'Extrême-Orient* [Online], 2 (2011) e di cui l'autore stesso parla nei colloqui riportati in appendice: "我有最近的新的五個戲都用法文寫的。我自己把它寫成中文，我又寫一遍中文。這個不是翻譯，也不完全是翻譯，因為翻譯有個困難，要把一種語言翻到另一種語言是很困難的，翻好是很困難的。我因為我自己是作者，做翻譯不可以向我那麼自由地去翻譯，因為是翻譯沒有這個自由。但是我自己是作者，所以我允許我自己有這個自由。[...]可是這個戲，在中文不存在這個環境。中國的文化社會環境跟西方相差的太遠。[...]這個中文又是非常中文的，那麼好的中文。但是又因為又不是一個現成的中文，因為它要找一個新鮮的感覺，要用現的中文來傳達一個西方的現在生活的這種感覺。這是一個挑戰，但是很有意思。" Traduciamo: "Di recente ho scritto cinque nuovi drammi, in francese. Ma se devo riscrivere in cinese scrivo daccapo, non traduco. Non si tratta per nulla di traduzione: quando traduco incontro notevoli difficoltà, mi è molto difficile tradurre da una lingua a un'altra, ottenere una buona traduzione è davvero difficile. Essendo io stesso l'autore non posso permettermi di tradurre liberamente, perché nell'atto di tradurre non c'è tutta questa libertà. Ma siccome l'autore sono io, io stesso mi concedo la libertà. [...] Scritti in lingua cinese non hanno lo stesso contesto, poiché i contesti sociali e culturali in Francia e in Cina sono troppo distanti fra loro. [...] Voglio creare una lingua cinese che sia reale, solo così potrà essere un buon cinese. Il cinese che voglio non è una lingua già pronta all'uso, deve ricercare un sentimento nuovo; per mezzo di un cinese attuale voglio arrivare a comunicare l'emozione della vita reale di un contesto occidentale. È senza dubbio una sfida, ma è anche molto interessante."

cultura. Da traduttore culturale¹⁰⁶, l'autore riflette sulle possibilità della traduzione¹⁰⁷ e soprattutto sulle modalità attraverso cui sia possibile trasferire il campo della significazione da un testo a tutti i testi, per tendere all'universalità. Ciò pone in essere ulteriori riflessioni in merito alla traducibilità dell'opera, volendo affrontare il tema da una prospettiva pragmatica. L'opera d'arte, lo ricordiamo, è concepita dall'autore quale sintesi espressiva fra componente individuale e testimonianza universale. L'estensione materiale di significati cognitivi, emotivi ed estetici è già in sé plurale e preserva una superficie linguistica fluida e porosa, che consente uno scambio osmotico fra artista-scrittore e pubblico.

La fondamentale scoperta di Gao Xingjian, esposta nei saggi da noi qui esaminati, è riassumibile sinteticamente così: la cultura di un paese è insita nella lingua; la lingua veicola la cultura, ma cultura può trascendere la lingua stessa¹⁰⁸. In sostanza, l'autore distingue la cultura particolare da quella universale¹⁰⁹, e con ciò vuole intendere che i

¹⁰⁶ E con ciò intendiamo, da un punto di vista culturalista, l'attività di rielaborazione di un'esperienza – testuale, artistica, politica – proveniente dall'approccio ad una cultura altra. Il suo prodotto è una riscrittura contestuale, oltre che testuale, che coinvolge le relazioni semantiche e linguistiche nel momento di riproduzione del significato, creando un punto di incontro fra diverse realtà. Come suggerito da Nikos Papastergiadis: [Cultural translation is] the means by which people with different cultural histories and practices can form patterns of communication and establish lines of contact across these differences. Nikos Papastergiadis, *The Turbulence of Migration* (Cambridge: Polity Press, 2000), 127. Per approfondire il concetto di traduzione culturale di veda Ovidio Carbonell, "The Exotic Space in Cultural Translation", in *Translation Power Subversion*, a cura di Alvarez Rodriguez Roman e Carmen-Africa M. Vidal (Clevedon: Multilingual Matters, 1996), 79-98; per una disamina sulla traduzione culturale nel contesto della scrittura letteraria di Gao Xingjian suggeriamo Jessica Yeung, *Ink Dances in Limbo*.

¹⁰⁷ Nel colloquio del 2013, l'autore manifesta il proprio pensiero attorno al compito del traduttore: "[...] 好的翻譯又是準確的準忠實的把原來的意思，但是它在另一種語言裡頭又是寫得很漂亮的。因此它並非是 mot-à-mot, 也不是句子對句子。它要重新組織它的這個，有些在這種另一種語言的不存在的一些說法於概念，它要換一個說法。因此要有一個，它有它的靈活性。應該允許，我認為對文學翻譯家，特別是對文學翻譯家，應該允許這個靈活性。所以我跟我的譯者討論的時候，我說你們先聽一遍，你們照著中文翻，然後你們把中文丟開，就看你們自己翻譯的這個語言怎麼寫得漂亮，因此句子的順序你們都可以重新組織。我主張這種翻譯，也就說給譯者更大的自由。因此在翻譯上就是有的要強調準確，有的要強調另一種語言的漂亮不漂亮。因此有兩種傾向，有兩個大的傾向，當然其中還有各種程度不同的處理。" Traduciamo: "La traduzione deve comunicare il testo originario in modo preciso e fedele, ma la lingua deve anche essere una piacevole lettura. Non si tratterà allora di una traduzione letterale, parola per parola o frase per frase: il testo tradotto dovrà invece rielaborare le espressioni e i concetti, dovrà creare nuove espressioni, e avrà una sua flessibilità. Credo che il traduttore, in particolare il traduttore letterario, debba concedersi questa flessibilità. Quando discuto con il mio traduttore francese gli suggerisco di ascoltare il testo una volta innanzitutto, di soffermarsi sulla lingua cinese per poi dimenticarsene e pensare a come poter ottenere una lingua gradevole, andando a riorganizzare daccapo l'ordine delle frasi. Io sono a favore di questo tipo di traduzione e voglio accordare una maggiore libertà al traduttore." A tal proposito, si vedano anche i rilevanti contributi di Noël Dutrait, "Traduire Gao Xingjian, le traducteur comme interface de l'interface", in *Le Choix de la Chine d'aujourd'hui, entre la tradition et l'Occident*, a cura di Frédéric Wang. (Parigi: Les Indes savantes, 2010), 159-163; e di Mabel Lee, "The Writer as Translator: On the Creative Aesthetics of Gao Xingjian", in *Culture in Translation: Reception of Chinese Literature in Comparative Perspective*, a cura di Kwok-kan Tam e Kelly Kar-yue Chan (Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, 2012): 1-18.

¹⁰⁸ Ciò si legge, in particolare, nel saggio "Rentong: wenxue de bingtong", in ZYW, 59-65.

¹⁰⁹ Come si evince anche da un estratto del colloquio del 2013: "文化是可譯的。為什麼是可以翻譯的？

significati più difficilmente traducibili sono quelli veicolati direttamente dal sistema linguistico mediante cui sono originariamente espressi. In altri termini, Gao Xingjian, riconoscendo la lingua come *Weltansicht*¹¹⁰, ammette anche l'esistenza dell'inscindibile legame fra linguaggio e cultura¹¹¹, oltre che fra linguaggio e pensiero. Con ciò, non è ignorato il fatto che essa sia non solo metonimia di una conquista cognitiva ed estetica dell'umanità intera, ma anche rappresentazione di un particolare universo discorsivo, a cui si lega un complesso di valori etico-simbolici altamente specifici all'ambiente storico-geografico e sociale. La specificità del contesto di produzione è ciò a cui il linguaggio rimane vincolato, mentre ciò che l'opera si propone di raffigurare, questa universalità, arriva a superare il problema del vincolo del linguaggio e, in particolare, del sistema linguistico¹¹². Se d'accordo con Rainier Grutman¹¹³ affermiamo che in una lingua tutto sia culturalmente connotato, a partire dalla lingua stessa, dobbiamo riconoscere che la

因為所有的人類文化都是人，因為它首先是人，人性是相通的。不管你是講哪種語言，在哪國文化背景裡。人的基本人性是相通的。這是一個方面，這是文學是可翻譯的，文化是可翻譯的。[...] 因此，這個 universelle, 這個程度，這個 humaine 的這個程度大於這個社會特定的文化背景。[...] 所以這個文化可譯不可譯？有可譯的，首先是可譯的，然後有一部分是很困難的。但也還一部分說很難譯的，因為跟那種文化相隔得太遠。[...] 那麼要講中文化，中國文化有很多方面，歐洲人很難理解。除了專門的漢學家或者說研究中國的他知道的，這個方面可以說是很難翻譯的，但是它還是可以翻譯的，還是可以介紹的。” Traduciamo: “Sì, la cultura è traducibile. E perché si può tradurre? Perché qualsiasi cultura dell'umanità è fatta anzitutto da uomini, e gli uomini condividono la stessa natura umana. Che si parli questa o quell'altra lingua, che si provenga da questo o quell'altro paese o contesto culturale, i fondamenti della cultura umana sono universali. E questo è un aspetto, per il quale la cultura è traducibile. La cultura, a livello universale, la cultura umana supera il contesto culturale specifico ad una società. La cultura allora si può o non si può tradurre? In primo luogo sì, si può tradurre. C'è poi una parte di cultura difficilmente traducibile, [che considera il contesto sociale e le vicende storiche che contraddistinguono ogni cultura]. È una sfida tradurre quando due culture sono troppo lontane. [...] La cultura cinese è complessa, poliedrica: fatta eccezione per i sinologi o ricercatori esperti in materia, sono in pochi in occidente a comprenderla. Per quanto enigmatica, la si può comunque tradurre e spiegare.”

¹¹⁰ O “visione del mondo”, come teorizzava Wilhelm von Humboldt fra il 1830 e il 1835. Nella sua opera principale, pur non occupandosi di scrittura, ma di ciò che viene prima di essa, scriveva: “Il linguaggio è l'organo formativo del pensiero. L'attività dell'intelletto, del tutto spirituale, del tutto interiore, che quasi svanisce senza lasciare traccia, si estrinseca mediante il suono nel discorso e diviene percepibile ai sensi. Questa attività è pertanto tutt'uno col linguaggio, essi sono inseparabili l'una dall'altro.” Wilhelm von Humboldt, *La diversità delle Lingue* (Roma-Bari: Laterza, 1991), 42. Nello stesso volume, si legge anche l'importante prospettiva così esposta: “L'uomo vive principalmente con gli oggetti, e quel che è più, poiché in lui patire e agire dipendono dalle sue rappresentazioni, egli vive con gli oggetti percepiti esclusivamente nel modo in cui glieli porge la lingua. Con lo stesso atto, in forza del quale ordisce al suo interno la rete della propria lingua, egli vi si involupa, e ogni lingua traccia intorno al popolo cui appartiene un cerchio da cui è possibile uscire solo passando, nel medesimo istante, nel cerchio di un'altra lingua”. *Ivi*, 47.

¹¹¹ Affermato dal già citato Whorf, che, interpretando riduttivamente Sapir, asseriva che “ogni lingua contiene una sua peculiare metafisica”. Whorf, *Language, Thought and Reality*, 197. Si tratta senza dubbio di un terreno ampiamente solcato da studi linguistici, antropologici e sociologici, che non possiamo affrontare adeguatamente in questa occasione.

¹¹² Dell'idea universalità dell'opera – fondata sul sillogismo universalità della natura umana-universalità dell'opera che ritrae la natura umana – si è accennato nel precedente capitolo, pur senza affrontare il problema della specificità linguistica.

¹¹³ Rainier Grutman, “La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones”, in *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*, a cura di Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Merkle e Martin Pâquet (Québec: Nota Bene, 2005).

scelta di un codice linguistico non è neutrale e casuale, e che essa non può non rispondere ad un determinato universo simbolico e discorsivo, soprattutto quando si tratta di comunicazione letteraria. Come osserva Grutman:

Les langues ne sont pas de simples outils de communication, des véhicules de la pensée, mais des représentations symboliques chargées de valeurs. En choisissant sa langue, l'écrivain choisit ses armes.¹¹⁴

Inoltre, stando a Grutman, quando l'autore scrive in una determinata lingua, contestualmente crea una dimensione intertestuale privilegiata interna al sistema in cui si inquadra, la quale, tuttavia, non preclude a priori l'accesso a tradizioni altre.

En littérature, le choix de la langue d'écriture renvoie en outre à une tradition, dont les œuvres accueilleront la trace, ou se démarqueront, à l'aide de l'intertextualité.¹¹⁵

Secondo la prospettiva di Gao Xingjian, il problema della traducibilità è da intendersi secondo una duplice declinazione, ossia quella della cultura particolare, legata all'ambiente sociale dell'artista-scrittore e al contesto storico-geografico di produzione, e quella della dimensione della cultura umana, universalmente valida. Per contestualizzare tali affermazioni vorremmo fornire qualche esempio concreto, tratto dal già citato dramma autotradotto, *Ballade nocturne / Yejian xingge* 夜間行歌:

LA COMÉDIENNE :

Voici une ballade vieillie et lyrique,
Mais aussi résonne encore,
Aussi triste pour toujours.
Une ballade chantée par une femme,
Comme une salade, bien épicée,
Qui reste quand même très crue¹¹⁶.

女演員：
這是一首老舊的情歌
至今依然在回響
還總也這麼憂傷
這歌現今由女人唱
好比涼菜拌辣醬
又麻辣來又淒涼

Dal primo esempio si evince come la cultura locale, manifestata retoricamente attraverso una similitudine, risulti legata al contesto, al fine di preservare l'immediatezza del riferimento all'immagine extralinguistica¹¹⁷. Come osserva Todd Coulter, il

¹¹⁴ Ivi, 7.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Gao Xingjian, *Ballade Nocturne*, 5; Gao Xingjian, *Yejian xingge* 夜間行歌, 38.

¹¹⁷ Se nella versione francese la ballata è paragonata ad un'insalata insipida, nonostante l'abbondante

cambiamento di lingua rivela un cambiamento di prospettiva e di consapevolezza culturale¹¹⁸. Differente è, invece, il caso in cui il sistema linguistico garantisce la comunicabilità di significato che trascende la lingua stessa, senza necessità di una ricreazione contestuale, poiché esso è già componente dell'universo discorsivo di tutte le culture¹¹⁹:

Dieu a beau avoir créé ce monde,
drôlement absurde.
Elle l'a déjà en elle,
et en guise de **déesse**,
Elle ne trouve que la tristesse.
ce monde déjà existait,
Avant que **Jésus-Christ** soit né.
avant que **Marie** soit vierge,
Ève commit bien son péché¹²⁰

上帝白造這人世間
也真夠荒誕
她哪怕天性是女神
只落下憂傷
耶穌基督誕生之前
世界已經存在
聖瑪利亞還是處女
夏娃已經犯了緊急

Nello sforzo di superamento del monolinguismo soggettivo, l'autore riflette quindi sulla misura della comunicabilità di senso, da un punto di vista pragmatico. Al di là delle singole strategie retoriche adottate nella ricostruzione o nella riscrittura testuale, possiamo qui rilevare che l'intenzione alla base sia, di nuovo, l'elaborazione di un'opera che non rimanga chiusa in una sola superficie, ma che si estenda in senso diatopico e diacronico, e che si rivolga alla cultura umana. In quanto alla parola, l'emancipazione da una dimensione monolitica e la piena assimilazione creativa di un'alterità acquisita, forniscono più strumenti per raggiungere la consapevolezza – per dirla con Édouard Glissant – “de la présence d'autres langues et de la nécessité de toutes les langues”¹²¹, nonché della necessità di riportare il linguaggio dell'arte in un panorama “prebabelico”¹²². Nella tensione ad un comune denominatore universale, Gao Xingjian comprende l'importanza della creazione di un'opera attraversabile sincronicamente e

condimento, nella versione cinese il paragone è instaurato con un piatto freddo, che preserva la sua dolcezza, nonostante l'aggiunta di salsa piccante.

¹¹⁸ Todd Coulter, “The New Intellectual: Celebration of the Individual in the Plays of Gao Xingjian”, *The International Journal of the Humanities* 5 (2007): 85.

¹¹⁹ I riferimenti a Dio, alla Madonna, ad Eva sono riprodotti in cinese soltanto mediante calchi semantici (nel caso di *Shangdi* 上帝 / “Dio”) o prestiti fonetici (*Yesu Jidu* 耶穌基督 / “Gesù”; *Xiawa* 夏娃 / “Eva”; *Sheng Maliya* 聖瑪利亞 / “Santa Maria”), senza l'ausilio di perifrasi esplicative. Dell'introduzione di termini e concetti propri a una cultura e tradotti in lingua cinese (quali “Dio”/*Shangdi* 上帝), si dirà nel capitolo 6.

¹²⁰ Gao Xingjian, *Ballade nocturne*, 8-9; Gao Xingjian, *Yejian xingge* 夜間行歌, 47-48.

¹²¹ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues* (Parigi: Gallimard, 2010), 53.

¹²² Per dirla con Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (Milano: Garzanti, 1995).

diacronicamente, che il pubblico di ogni cultura possa riempire di significato.

4.3.3 Oltre il bilinguismo

In uno dei più recenti saggi qui esaminati, “Guanyu *Mei de zangli*” 關於《美的葬禮》¹²³ [Su *Le deuil de la Beauté*], scritto nel 2013, Gao Xingjian espone la propria idea di traguardo della creazione estetica polifonica, descrivendo un prodotto estetico che accorpi ogni linguaggio artistico al fine di estendere al suo massimo potenziale l’espressività. Ulteriore alla concezione del “teatro totale”¹²⁴, già concepita nel 1985 in Cina, che già sollevava il linguaggio della responsabilità di via di comunicazione privilegiata, è la più recente idea di “arte totale”, di cui l’ultimo prodotto cinematografico¹²⁵ è un’eccellente rappresentazione. È interessante osservare, dal punto di vista pratico, che *Mei de zangli* 美的葬禮¹²⁶ [Compianto della bellezza] – o, nel suo titolo francese, *Le deuil de la Beauté* – si presta come esempio di attuazione dell’aspetto teoretico. Nella totale assenza di narrazione e di ruoli fissi l’opera ridiscute la nozione di linguaggio cinematografico ponendosi come rappresentazione evocativa – piuttosto che come narrazione – della morte della bellezza. La sintassi dell’opera non si fonda su una linearità cronologica di scene giustapposte, bensì su fasi della rappresentazione polifonica: danza, recitazione, fotografia, pittura, scultura, musica e poesia imbastiscono il tessuto, non già la trama, dell’opera che l’autore chiama *ciné-poème* o *dianyingshi* 電影詩, che diviene una sperimentazione trans-artistica, nonché un’opera in cui si celebra la totale e più ampia libertà di creazione e di espressione. La pluralità espressiva, infatti, è la ragion d’essere

¹²³ In ZYW, 99-112.

¹²⁴ Teorizzato nel trattato *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di un teatro moderno] (Pechino: Zhongguo xiju, 1998), 86.

¹²⁵ *La silhouette sinon l’homme* (Gao Xingjian, Melka Alain, Darmyn Jean-Louis; Marsiglia: Triangle Méditerranée, 2006. 85 min.) e *Après le déluge* (Gao Xingjian e Thierry Bertomeu; Barcellona: Circulo de lectores, 2008. 28 min.) sono le altre due creazioni cinematografiche di Gao Xingjian.

¹²⁶ Film non commerciale, prodotto in Francia nel 2013 (della durata di 117 minuti), è stato realizzato in sette anni, interamente nell’atelier dell’artista a Parigi, attraverso un’accurata operazione di montaggio, che combina la sovrapposizione su bluescreen di riprese video e fotografiche con le performance degli attori. Ad esso è dedicata una consistente pubblicazione, sotto forma di catalogo di immagini con alcuni commenti dell’autore e di critici, in cinese, in francese e in inglese, dal titolo Gao Xingjian, *Mei de zangli* 美的葬禮. *Le Deuil de la Beauté. Requiem for Beauty* (Taiwan: National Taiwan Normal University, 2016).

dell'opera, che dissolve le categorie tradizionali per proporre invece tre dimensioni¹²⁷: immagine¹²⁸, suono¹²⁹ e parola.

La reale sfida dichiaratamente posta da Gao Xingjian, già preannunciata con il precedente film *Après le deluge*¹³⁰ risiede nel superamento del linguaggio verbale e della narrazione¹³¹. Riteniamo che questa intenzione non sia direttamente riconducibile ad una sfiducia nelle potenzialità della parola, quanto piuttosto al fatto che l'accesso alla parola, come osserva Patrick Anderson, può essere concepito come capacità essenziale dell'uomo di poter accedere ad una funzione simbolica¹³², e proprio perché l'atto linguistico impone un trasferimento dell'operatività semica, la comunicazione perde d'immediatezza. Per tali ragioni, dal punto di vista dell'autore, la comunicazione fondata sulla parola risulta efficace nella misura in cui essa si affidi all'evocazione di immagini mentali, di sensazioni e percezioni, abbandonando la necessità di determinare, mediante descrizioni e narrazioni:

¹²⁷ Come si legge a pagina 105 di ZYW, nel saggio "Guanyu Mei de zangli".

¹²⁸ L'immagine è costruita dalla fotografia, dalla pittura, dalla scultura, dall'architettura, persino dalla danza e dalla recitazione degli attori. Nelle immagini vi è la rievocazione della morte, con motivi quali chiese gotiche e catacombe francesi, monasteri e cimiteri della Spagna medievale, spiagge desolate dell'Irlanda del Nord, Pantheon di Parigi e Roma, quanto la commemorazione della bellezza, nell'arte della Grecia antica, nel classicismo e nel neoclassicismo, nell'arte della civiltà rinascimentale e romantica. Riprese e fotografie spesso interagiscono con le espressioni e i movimenti degli attori, che talvolta rivestono il ruolo – puramente descrittivo – di noti personaggi, appartenenti in particolare alla cultura occidentale, quali Venere, la Madonna, Dio, Gesù, la Morte, il diavolo, e ancora Ofelia, Amleto, Don Chisciotte e Lolita. I linguaggi dell'immagine sono aperti e in continuo dialogo: le riprese si alternano alle fotografie, gli attori assumono le sembianze di maschere e statue, e talvolta si fondono con l'immagine sullo sfondo, interrogandola o percorrendola. Nel gioco di continui richiami trans-artistici non manca il riferimento alla pittura: sul finire del film compaiono anche dei dipinti di Gao Xingjian. Ciò potrebbe condurre a due considerazioni: da un lato, la possibile intenzione dell'autore di creare un ulteriore canale comunicativo con il pubblico e di riproporre gli stati mentali che la sua pittura vuole raffigurare; dall'altro lato, un desiderio di rimarcare l'autorialità dell'opera, e con essa l'assunto fondamentale di Gao Xingjian dell'arte come manifestazione dell'individuo.

¹²⁹ Che riunisce la musica, il canto, le voci della natura, i rumori di città e persino il silenzio. Spesso è il silenzio a preparare il fruitore dell'opera alla musica, in particolare alle note di sinfonie classiche, che nel film simboleggiano la bellezza che si può ascoltare, quella bellezza che, secondo Gao Xingjian, deve nascere dal sentimento umano e restituire delle sensazioni. Le impressioni lasciate dal suono – sia esso un canto, un frastuono, una sonata d'organo o un soffio di vento – sono più immediate e spesso più incisive delle immagini, poiché ancor più delle immagini ricorrono alla coscienza intuitiva del pubblico (Gao Xingjian, "Guanyu Mei de zangli", in ZYW, 105). Se il *Requiem* di Mozart, che in diverse fasi è proposto nel film, glorifica la solennità della bellezza senza tempo e senza luogo, e ne celebra il compianto funebre, la musica pop e i rumori della città contemporanea risultano dissacranti e demitizzanti, e al contempo attualizzano le ragioni del lutto del sentimento estetico. I temi musicali non restano slegati dalle scene, al contrario, interagiscono con esse: la musica classica dialoga con le maschere rinascimentali e le architetture barocche, per mezzo del ritmo della danza, o delle espressioni sul volto degli attori, oppure ancora delle raffigurazioni. La dimensione sonora, tuttavia, non si pone come puro accompagnamento, ma come linguaggio polifonico a sé stante, in grado di instaurare una comunicazione con lo spettatore e un contrappunto con gli altri linguaggi.

¹³⁰ Come si legge nel saggio "Honghuang zhihou" 洪荒之後 (*Après le deluge*), in ZYW, 96.

¹³¹ Gao Xingjian, "Guanyu Mei de zangli", in ZYW, 101.

¹³² Patrick Anderson, "De la langue originaire à la langue de l'autre", 350.

語言超越感官，訴諸智能，這便是語言同音樂的分野，哪怕都依賴聽覺。語言還通過概念（任何一個詞已經是概念）構成聯想。喚醒已有的經驗，才能傳達感受和情感，因此，電影中的語言如果用於訴說，則不如讓位給聲響、音樂和畫面。¹³³

La lingua va oltre i sensi e fa appello all'intelletto: ecco il confine fra lingua e musica, sebbene entrambe ricorrano all'udito. La lingua crea associazioni mentali attraverso i concetti (ogni parola è già un concetto). Per riportare alla mente le esperienze si può solo trasmettere emozioni e sentimenti, e perciò, se nel film si vuole usare la lingua per la narrazione, è molto meglio affidarsi al suono, alla musica e alla pittura.

La strategia adottata per superare i limiti espressivi dell'atto verbale, così come si legge nel saggio, è duplice: il ricorso alla poesia e l'utilizzo di diverse lingue¹³⁴. La poesia consente di riportare la comunicazione verbale sul piano dell'evocazione e dell'intuitività, pur conferendo all'opera la ricercata "letterarietà" (*wenxuexing* 文學性). Nella declamazione della poesia¹³⁵ si alternano le due lingue di Gao Xingjian, cinese e francese¹³⁶, assieme all'inglese, di cui l'autore afferma di non avere competenza. La scelta di affiancare l'inglese alle due lingue già possedute potrebbe essere simbolica, ossia metafora del superamento delle frontiere dell'individualità autoriale per estendere la possibilità di fruizione ad un pubblico mondiale, ribadendo l'intenzione di trascendere il particolare per volgersi all'universale. Se, dunque, due lingue richiedono l'intervento di un'altra lingua e di ulteriori forme artistiche, si deduce che la creazione polifonica, plurale

¹³³ Gao Xingjian, "Guanyu *Mei de zangli*", in *ZYW*, 105.

¹³⁴ La prima scena già afferma il plurilinguismo:

[Attore 1:] "Savez-vous que la Beauté est disparue?"

[Attori:] (vociare indistinto in più lingue)

[Attore 1:] "Savez-vous que la Beauté est morte?"

[Attori:] (vociare indistinto in più lingue)

[Attore 1:] "Savez-vous que la Beauté est terminée?"

[Attori:] (vociare indistinto in più lingue)

[Attrice 1:] "Thank you for bringing such inspiring news."

Si tratta di uno dei tre momenti in cui alla parola poetica, generalmente declamata attraverso monologhi, è affiancato un momento dialogico concreto. In linea generale, infatti, il dialogismo si realizza in diverse direzioni: fra attore e pubblico e fra autore e pubblico; fra parola poetica e dimensione dell'immagine e del suono; fra parola poetica in una lingua e nelle altre lingue. La lingua cinese non occupa uno spazio preminente: come per l'inglese, le sono dedicati soli quattro minuti in tutto il *ciné-poème*, mentre la lingua francese copre più di sette minuti. È interessante porre l'accento sul fatto che se la poesia in cinese e in inglese si materializza attraverso due voci maschili fuori campo, la versione francese prende forma grazie alla recitazione di diverse figure maschili e femminili, che si rivolgono anche con lo sguardo al pubblico, come in un contesto teatrale. Ulteriore rilievo degno di nota riguarda il ritmo degli interventi, tutt'altro che uniforme, come pure l'alternarsi delle lingue e la durata della recitazione, che secondo la nostra analisi mai supera i 180 secondi.

¹³⁵ Con ciò, come per l'esposizione dei propri dipinti, Gao Xingjian sembra proporre un metalinguaggio di autorappresentazione dell'artista, dell'autore e del *Leitmotiv* dell'opera stessa.

¹³⁶ Sembra talvolta assumere un ruolo differente, come una dimensione comunicativa quasi privilegiata, giacché gli sono affidate la prima e l'ultima battuta del *ciné-poème*.

e poliedrica, sia la nuova interpretazione della ricchezza espressiva a cui tende Gao Xingjian. A riprova di ciò è il fitto tessuto di riferimenti a elementi di differenti tradizioni artistico-letterarie, in senso diatopico e diacronico, che senza sosta decontestualizzano e ricontestualizzano l'opera. Rispetto a questo, il "plurilinguismo polimorfo"¹³⁷, ritratto di una creazione trans-artistica, appare la soluzione creativa più matura per la rappresentazione dell'antitesi alla potenziale univocità di un solo codice comunicativo e per la creazione di un linguaggio plurale, costruito di un tessuto di codici, nonché di un sistema aperto e attraversato da significati in ogni direzione. L'opera può simboleggiare l'esito – in atto, e non più in potenza, come nella riflessione solo teorica espressa attraverso i saggi – del rapporto di Gao Xingjian con il linguaggio e con i linguaggi della creazione, nell'ambivalenza fra possibilità e limite, nella necessità di emanciparsi dalla parola e di travalicare la forma singolare e la specificità contestuale, in favore della rifrazione ininterrotta della propria individualità in un sistema articolato, ma immediatamente condivisibile. Altresì, l'opera è un omaggio all'universalità del linguaggio del bello, metonimicamente rappresentato dal Rinascimento a cui l'autore fa appello, o riferimento intertestuale e intersemiotico al saggio "Huhuan Wenyi fuxing" [Appello a un nuovo Rinascimento].

¹³⁷ Per dirla con Conceison, "The French Gao Xingjian, Bilingualism, and *Ballade Nocturne*", 318.

5 Confini e libertà per l'individuo e la creazione

Altro tema essenziale, nella fitta trama intertestuale dei saggi da noi qui presi in esame, è sintetizzabile nella dicotomia “confine-libertà”. Parliamo consapevolmente di “confine”, quale spazio fenomenico dell'esperienza, e non di “limite”, definito già da Aristotele quale “termine estremo di ciascuna cosa”¹, quale una negazione. Pensare il confine non significa, qui, immaginare un territorio di confino, ma piuttosto configurare un perimetro con cui l'individuo si confronta, nella vita reale e nel dominio della creazione.

In maniera iterativa, seppur non lineare, Gao Xingjian riflette sulla genesi e sulle modalità d'azione dei fattori che tracciano confini per l'individuo e per la creazione, altresì ragiona sul significato di “libertà”, muovendosi in un territorio talvolta filosofico, per lo più pragmatico, inerente al fatto estetico.

Il capitolo intende tratteggiare i discorsi che si svolgono attorno agli elementi binomiali del confine e della libertà, con un focus privilegiato sulle dinamiche di pensiero e d'azione più attuali.

5.1 Confini al pensiero e alla creazione

Gao Xingjian intende il confine (*xianzhi* 限制²), in linea generale, quale fattore di restrizione (*zhijue* 制約³, *yueshu* 約束⁴), movimento di oppressione (*yapo* 壓迫⁵, *yali* 壓力⁶) e condizione prigionia intellettuale e spirituale (*jinggu* 禁錮⁷, *shufu* 束縛⁸) derivante dal mondo esterno e dall'intimità dell'io soggettivo, determinante per la fruizione della

¹ “Limite (*Péras*) [...] vale a dire quel termine primo al di là del quale non si può più trovare nulla della cosa e al di qua del quale c'è tutta la cosa”. Aristotele, *Metafisica*, Libro V, 17 (Milano: Bompiani, 2000). Anche Kant riflette sulla relazione confine-limite e, anzi, costruisce su questa uno dei passaggi chiave della propria riflessione: “I limiti (*Grenzen*) (in un essere esteso) presuppongono sempre uno spazio che si trova fuori di un certo determinato luogo e lo racchiude; i confini (*Schranken*) non hanno bisogno di ciò, ma sono semplici negazioni che affettano una grandezza, in quanto non ha completezza assoluta.” Immanuel Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica* (Bari: Laterza, 1991), 120.

² Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛 [L'identificazione: il male della letteratura], in ZYW, 63.

³ Gao Xingjian, “Ziyong yu wenxue”, in ZYW, 49.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, 51.

⁷ *Ivi*, 49.

⁸ *Ivi*, 51.

“libertà individuale” (*geren de ziyou* 個人的自由⁹) e dell’esercizio del “libero arbitrio” (*ziyou yizhi* 自由意志¹⁰).

Nel discorso che ci proponiamo di rielaborare in questa sezione del capitolo risulta utile operare una prima distinzione su base diacronica, chiarificando un’opportuna contestualizzazione nel XX e nel XXI secolo, in Europa e in Asia. Più complesso, invece, sarà scindere l’intricato nesso ideologico fra piano filosofico-politico da quello artistico-letterario. In quanto all’individuo quale artista-scrittore, di particolare rilievo è la riflessione sull’identità culturale e nazionale, quale limite fondamentale per la creazione artistica.

5.1.1 Nel XX secolo

Il confine determinato dall’esterno è identificato da Gao Xingjian, per il XX secolo, nell’ideologia (*yishixingtai* 意識形態¹¹). L’ampio discorso sui confini ideologici, che

⁹ Rimandiamo al paragrafo dedicato in seguito la riflessione sull’etimologia del concetto di “libertà” e del termine *ziyou* 自由.

¹⁰ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in *ZYW*, 53-54.

¹¹ Nel suo significato letterale, il termine potrebbe essere letto come “forma e maniera della coscienza”. Tuttavia, è ora assente una tale neutralità semantica nel calco semantico, che sembra piuttosto riprodurre il significato più comune e originario del termine, e riferirsi dunque a un “apparato di idee-guida che un determinato gruppo sociale elabora e tenta di attuare mediante l’azione politica”. Non a caso si parla di “gruppo” e di “azione”. Come rileva Michael Freeden, appunto, “Il fatto che le ideologie siano orientate all’azione le caratterizza per la loro propensione sia a indicare direttamente la condotta politica sia a costringere indirettamente gli altri ad adottare un pensiero che ispiri un comportamento attraverso la creazione di un linguaggio legittimo. Di conseguenza, i modi nei quali le ideologie vengono percepite e comprese – vale a dire, consumate – sono essenziali per comprendere come esse operano. Il fatto che siano orientate al gruppo indica che le ideologie, come tutte le forme di linguaggio, sono costruzioni prodotte collettivamente e consumate specificamente da gruppi in quanto gruppi, contribuendo in tal modo a stabilire fini comuni. L’ideologia, più di altre forme di pensiero politico, è un fenomeno collocato direttamente all’interno dell’attività di gruppo; una forma di discorso politico non soltanto prodotta da gruppi, come si potrebbe affermare per tutto il pensiero politico, ma consumata da pubblici politici significativi.” Michael Freeden, *Ideologie e teoria politica* (Bologna: Il Mulino, 2000), 136. Per una più approfondita disamina dei possibili significati e delle possibili accezioni storicamente assunte, nell’universo discorsivo occidentale, si veda la voce “Ideologia” in Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino (a cura di), *Dizionario di politica* (Torino: UTET, 1983), 512-524.

Gao Xingjian condivide questa definizione del termine, come si legge nel saggio del 2010 “Yishixingtai yu wenxue”, in *ZYW*: “能稱之為意識形態的理論和言說首先得有個哲學的框架，並提出某種世界觀和相應的價值觀。” *Ivi*, 35-36. Traduciamo: “Per poter parlare di teoria e di discorso sull’ideologia bisogna innanzitutto disporre di un quadro filosofico di riferimento e poi proporre una qualche ‘visione del mondo’, con dei corrispondenti sistemi di valori.” E ancora: “意識形態的建構原本為的是解說世界，並給人類社會建立一種價值體系，為國家權力和社會結構提供一個合理的根據。” *Ivi*, 36. Traduciamo: “La ragione primaria per cui si costruisce un’ideologia è quella di fornire una spiegazione del mondo, offrire all’umanità un sistema di valori su cui fondare la società, dare degli adeguati fondamenti al potere statale e alla struttura sociale.”

attraversa transtestualmente le nostre fonti e diacronicamente la saggistica antecedente, non rimane isolato ad una critica storica, ma vuole essere destinato a motivare e argomentare una serie di ripercussioni estetiche in cui l'individuo e soprattutto l'artista-scrittore si sente coinvolto. Come si legge già nell'incipit del saggio del 2010, "Yishixingtai yu wenxue" [Ideologia e letteratura]¹²:

意識形態牽制、左右、主導乃至於炮製和裁決文學，在二十世紀是一個極為普遍的現象，不僅就文學創作而言，還是文學評論，也包括文學史，往往都打上意識形態的印記。意識形態可以說幾乎成了一種難以防禦的世紀病，有幸能抵禦住這種時代病的作家，他們的文學便得救了，日後也還經得起再看。¹³

L'ideologia confina, controlla, dirige e addirittura produce e giudica la letteratura. E questo è un fenomeno diffusissimo nel XX secolo, che non riguarda soltanto la creazione letteraria ma anche la critica e la storia della letteratura: su tutte, spesso, è stato impresso il segno dell'ideologia. Potremmo anche dire che l'ideologia è diventata una sorta di malattia del secolo, malattia a cui è difficile scampare. Ma fortunatamente esistono scrittori che sono riusciti a resisterle: la loro letteratura si è salvata, e in futuro ancora se ne potrà leggere.

Vale la pena anticipare sin da ora che il problema fondante del XX secolo è sostanzialmente attribuito allo sviluppo incontrollato delle grandi ideologie di massa che hanno segnato la storia del Novecento occidentale – quali fascismo (*faxisizhuyi* 法西斯主義¹⁴), capitalismo (*zibenzhuyi* 資本主義¹⁵) e liberalismo (*ziyouzhuyi* 自由主義¹⁶), come pure a quelle che hanno travolto la Cina del XX secolo¹⁷, Marxismo-Leninismo (*Makesi Lieningzhuyi* 馬克思·列寧主義), comunismo (*gongchanzhuyi* 共產主義) e maoismo (*Maozhuyi* 毛主義) – descritte in generale come -ismi (*zhuyi* 主義) che hanno trascinato l'uomo in un turbine di cieca follia, privandolo della facoltà di giudizio,

¹² In ZYW, 35-47.

¹³ Ivi, 35.

¹⁴ Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 58; "Yishixingtai shidai de zongjie", 72-73.

¹⁵ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 20; "Yishixingtai shidai de zongjie", in ZYW, 74.

¹⁶ Un -ismo della "falsa" libertà, come vedremo nella seconda parte del capitolo.

¹⁷ Gao Xingjian sembra restringere la prospettiva rispetto alle fasi storiche del XX secolo cinese, identificate da John K. Fairbank in: "the dynastic cycle phase, which led into the period of statecraft; the self-strengthening phase, which led into the reform movement; the Republican revolutionary phase, which led into party dictatorship; and finally the Communist phase of recent years, which has led into 'modernization.' Naturally, these phases blend into one another." John K. Fairbank in Denis Twitchett e John K. Fairbank (a cura di), *The Cambridge History of China. Volume 14. The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965* (Cambridge: Cambridge UP, 1995), 7.

dell'autonomia di pensiero e d'azione¹⁸, influenzando anche sulla creazione estetica. Al di là dei contenuti, nelle modalità di azione e nella violenza politico-sociale messe in atto dalle ideologie novecentesche non esiste alcuna distinzione fra Oriente e Occidente, e, anzi, i due poli del mondo sono ugualmente criticati¹⁹.

剛過去的二十世紀是一個意識形態泛濫的時代，意識形態取代了以往的宗教，製造了一個又一個革命的現代神話，從共產主義到民族主義，形形色色的大大小小的革命，也包括革命文學和文學的革命，以各種各樣的模式來打造文學，把文學變成意識形態的解說，以革命的宣傳來代替道德的說教。隨著這些革命一個個的蛻變，這種烏托邦和新人²⁰、新社會的神話如今已紛紛破滅，這種宣揚群眾暴力，鼓吹革命戰爭，歌頌革命領袖，為革命黨高唱贊歌的作品如今都成了廢紙，也無人再翻閱。然而，以批判資本主義為前提的這種意識形態從馬克思主義、列寧主義到毛主義²¹，陰影卻並未消散，仍然時不時左右人們的思想，影響人對世界作出清醒的認識。²²

L'appena trascorso XX secolo è stato un'epoca immersa nelle ideologie. L'ideologia ha preso il posto della religione e ha creato uno dopo l'altro dei moderni miti rivoluzionari: comunismo e nazionalismo²³ assieme ad ogni genere di piccola e grande rivoluzione – senza escludere la letteratura rivoluzionaria e la rivoluzione letteraria – creavano una letteratura, così che la letteratura spiegava l'ideologia, e la propaganda rivoluzionaria sostituiva i sermoni sulla morale. Dopo la disintegrazione di tutte queste rivoluzioni, anche queste utopie e i miti dell'“uomo nuovo” e delle società nuove sono andate in pezzi. Gli appelli alla violenza di massa, le invocazioni alla guerra rivoluzionaria, gli elogi ai leader rivoluzionari sono scomparsi; tutte le opere degli inni di gloria per il partito rivoluzionario ormai non sono altro che carta straccia. Tuttavia, le ombre di questo genere di ideologia – che sia Marxismo, Leninismo o Maoismo, che assumeva come premessa fondamentale la

¹⁸ Gao Xingjian, ZYW.

¹⁹ Come si legge in ZYW, ad esempio nel saggio “Ziyou yu wenxue”, 58 e nel saggio “Yishixingtai shidai de zongjie”, 73-74.

²⁰ O meglio “nuovo uomo socialista” (*shehuizhuyi xinren* 社會主義新人), concetto usato di frequente nel periodo maoista, in riferimento a coloro che lavoravano per difendere gli interessi del popolo, l'onore della patria socialista, e il futuro del Paese. Henry Yuhuai, “*shehuizhuyi xinren* 社會主義新人”, in *id.* (a cura di), *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China* (Londra e New York: Routledge, 2015), 400-401.

²¹ Maturazione ideologica resa possibile sia dalle condizioni storiche e la cultura politica a partire dal XIX secolo, sia dalle traduzioni di opere dell'ortodossia marxista-leninista. Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 65.

²² Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 22.

²³ Traducendo *minzuzhuyi* 民族主義 con “nazionalismo” ci allineiamo alla definizione di Henry Yuhuai (a cura di), “*Minzuzhuyi* 民族主義 (nationalism)”, in He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*, 1-2.

critica del capitalismo – ancora non sono svanite. Tutt’ora, di quando in quando, manovra la mente e contamina la lucidità con cui l’uomo può conoscere il mondo.

Come nella sua saggistica degli anni ’90²⁴, la discussione verte attorno alla condanna del XX secolo quale bacino storico di una congerie globale di -ismi e all’assoggettamento ideologico degli attori dell’arte e della letteratura, dunque di scrittori, artisti e critici. L’atteggiamento polemico dell’autore non sembra subire nel tempo una radicale trasformazione rispetto ai contenuti della riflessione; ciononostante è percepibile un cambiamento di prospettiva nella maniera in cui è affrontato dall’autore il discorso sul XX secolo, che appare non già il fine della discussione, ma un preludio a discorsi ulteriori, quali l’istanza di superamento del passato e la contestualizzazione delle radici dei problemi del presente. A questo punto appare utile ripercorrere, a partire da un frammento del saggio del 2008 “Chuangzuo meixue” [Estetica della creazione], i punti nodali dell’attuale discussione di Gao Xingjian:

剛剛過去的二十世紀，政治無孔不入，對文學藝術的干預和影響可以說超過以往任何時代。同政治密切聯繫在一起的意識形態也到處瀰漫，所謂現代性便是這種意識形態在文學藝術創作的領域裏派生出一個劃時代的思潮。這現代性有一個前提，就是對傳統質疑，否定傳統。這現代性的出現背後有一個意識形態背景，有一種對世界總體的認識。當然，這又涉及到更多的政治與哲學問題。

對現代性也可以有眾多的解說，但是有一個大致相同的出發點，大抵來自於二十世紀初對資本主義所謂舊世界的批判態度，這也是西方現代文學和現代藝術的發

²⁴ Si pensi, ad esempio, a manifesti contro il comunismo e il marxismo e, in generale, all’impegno politico dell’artista-scrittore espressi in saggi quali “Mei you zhuyi” e “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” [Per una letteratura fredda]. Nel contesto della polemica contro la sistematica imitazione dei modelli occidentali si legge: “現實主義、浪漫主義、現代主義，以及加上種種定語諸如「新」與「後」、「批判」與「革命」、「社會」與「民族」與「階級」的主義都弄到文學頭上，將本來就不勝脆弱的中國現代文學壓得喘不過氣來。文學批評更是如此，數不清的主義和煩不勝煩的定義，擠得文學往往祇見旗號，難見作品。西方的主義有自己的土壤，源遠流長，魯迅主張拿來固然不錯，但拿來主義，則過於極端。況且能都拿得來嗎？我以為不必照現代西方文學的路重走一遍。”，“Realismo, romanticismo, realismo e tutti gli affissi e i modificatori annessi quali “neo-”, “post-”, “critico”, “rivoluzionario”, “sociale”, “nazionale”, “di classe” sono tutti “-ismi” che si sono accollati alla letteratura hanno soffocato la già fragilissima letteratura cinese moderna. E ancor di più la critica letteraria: innumerevoli -ismi e fastidiose e problematiche definizioni si sono riversati in massa sulla letteratura, tanto che si vedevano non più opere, ma soltanto etichette. Gli -ismi occidentali possiedono il proprio terreno, e affondano le radici in profondità. Quando Lu Xun proponeva di farli propri non aveva poi così torto, ma farne addirittura un’ideologia era decisamente troppo. Ma poi, è davvero possibile farli propri? Io credo che non si debba ripercorrere la strada già battuta dall’occidente.” Gao Xingjian, “Mei you zhuyi”, in *Mei you zhuyi*, 3.

端。這種思潮背後也有一個哲學根據，那就是黑格爾的辯證法，馬克思主義的哲學根據也來自黑格爾，把黑格爾思辨的辯證法加以改造，否定之否定，以不斷的批判來更新認知，乃至於代替認知，這種認識論和方法論不僅用於批判和改造舊世界，也給二十世紀的文學和藝術留下深深的烙印。²⁵

Durante l'appena trascorso XX secolo, la politica si è insediata in ogni dove e – possiamo dire – ha esercitato un'azione e un'influenza senza precedenti sull'arte e sulla letteratura. Anche l'ideologia, intimamente legata alla politica, è riuscita a penetrare ovunque: la corrente di pensiero che ha segnato un'epoca, nota come “modernità”, è giusto il prodotto dell'intervento dell'ideologia sulla creazione artistico-letteraria. Anche la modernità ha una premessa: mettere in discussione e negare la tradizione. Alla comparsa della modernità fanno da sfondo uno scenario ideologico e una visione globale del mondo, insieme a numerose implicazioni di ordine politico e filosofico.

Esistono molti modi per spiegare la modernità, ma tendenzialmente si parte sempre con l'affermare che è nata dall'atteggiamento critico nei confronti di ciò che il capitalismo del primo novecento chiamava il “vecchio mondo”, atteggiamento da cui sono nate l'arte e la letteratura moderne occidentali. Dietro questo movimento c'è anche un fondamento filosofico, ossia la dialettica hegeliana, nonché la base della filosofia marxista, che ha trasfigurato la dialettica speculativa di Hegel nella “negazione della negazione”, usato lo strumento della perenne critica per rinnovare e persino sostituire la conoscenza. Tale epistemologia e tale metodo sono stati impiegati per criticare e cambiare il vecchio mondo, e inoltre hanno profondamente segnato l'arte e la letteratura del XX secolo.

Il frammento appena citato è già rivelatore dei termini e concetti salienti attorno a cui si articola l'attuale riflessione critica di Gao Xingjian. Dapprima, la “dialettica speculativa di Hegel” (*Heige'er sibian de bianzhengfa* 黑格爾思辨的辯證法), la “negazione della negazione” (*fouding zhi fouding* 否定之否定)²⁶ e il capitalismo del primo Novecento, poi

²⁵ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 122-123

²⁶ Sebbene Engels in *Materialismo dialettico e materialismo storico* non menzioni la “negazione della negazione” fra i “quattro tratti principali della dialettica marxista”, Mao sceglieva, negli anni '60, di affermare la propria dialettica “negativa”. Nel suo “Discorso sui problemi di filosofia” (*Guanyu zhaxue wenti de jianghua* 關於哲學問題講話), del 18 agosto 1964, si legge: “恩格斯講了三個範疇，我就不相信那兩個範疇。（對立統一是最基本的規律，質量互變是質和量的對立統一，否定之否定根本沒有。）質量互變，否定之否定同對立統一規律平行的並列，這是三元論，不是一元論。最基本的是一個對立統一。質量互變就是質和量的對立統一。沒有甚麼否定之否定，肯定、否定、肯定、否定……事物發展，每一個環節，即是肯定，又是否定。奴隸社會否定原始社會，對於封建社會，它又是肯定，封建社會對奴隸社會是否定，對資本主義社會又是肯定，資本主義社會對封建社會是否定，對社會主義社會又是肯定。” (<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/1968/5-104.htm>).

la “filosofia marxista” (*makesizhuyi de zhexue* 馬克思主義的哲學) e in ultimo, ma non da ultimo, la “modernità” (*xiandaixing* 現代性): tutto ciò è radunato sotto l’unitario contesto e comune denominatore della “negazione della tradizione” (*fouding chuantong* 否定傳統), in termini di “sovversione” (*dianfu* 顛覆).

二元對立作為一種方法論自然有其方便之處。然而，事物與人都無限豐富，非此即彼的這種選擇並不足以適應世界的千變萬化。在二律背反和辯證法之外還有沒有別的選擇？可不可以非此非彼而另闢蹊徑？非此非彼，也並不一定就導致折衷主義或中庸之道。隨著二十世紀意識形態的泛濫，由此而來的進步與反動、革命與反革命、革新與保守凡此種種的分野與對立，作為通行的思想方法乃至於價值判斷，都深深左右人們的思想。

一分為二、非此即彼、二律背反和辯證法這種二元論都把事物和問題簡單化和模式化了。²⁷

Adottare un metodo dialettico che proceda per dicotomie, ragionare per opposti, naturalmente ha i suoi vantaggi. Tuttavia, il metodo di scelta “o questo o quello” in nessun modo è applicabile ad un mondo perennemente in divenire, non basta per questa inesauribile ricchezza di cose e persone. Oltre all’antinomia e alla dialettica, esistono forse altre possibilità di scelta? Si potrà mai scegliere “né questo né quello” e aprire un nuovo cammino? Quest’ultimo criterio non necessariamente conduce all’eclettismo²⁸ o al giusto mezzo. Dalle correnti ideologiche del XX secolo, progresso e involuzione reazionaria, rivoluzione e controrivoluzione, innovazione e conservativismo, tutti gli antagonismi e le contrapposizioni possibili sono diventati un diffuso modo di pensare, perfino giudizi di valore, e influenzano profondamente il pensiero dell’uomo.

In italiano: “Engels ha parlato delle tre leggi, ma per quanto mi riguarda io non credo in due di quelle leggi della dialettica. L’unità degli opposti è la legge veramente fondamentale, la trasformazione della qualità e della quantità l’una nell’altra è l’unità degli opposti qualità e quantità e la negazione della negazione non esiste affatto. La giustapposizione sullo stesso piano della trasformazione della qualità e della quantità l’una nell’altra, della negazione della negazione e della legge dell’unità degli opposti è ‘triplicismo’, non monismo. La cosa veramente fondamentale è l’unità degli opposti. La trasformazione della qualità e della quantità l’una nell’altra è l’unità degli opposti qualità e quantità. Non esiste una cosa come la negazione della negazione. Affermazione, negazione, affermazione, negazione ... ogni anello della catena degli eventi nello sviluppo delle cose è sia affermazione che negazione. La società schiavista negava la società primitiva, ma in rapporto alla società feudale costituiva, a sua volta, l’affermazione. La società feudale costituiva la negazione in rapporto alla società schiavista, ma in rapporto alla società capitalista era a sua volta l’affermazione. La società capitalista era la negazione in rapporto alla società feudale, ma è a sua volta l’affermazione in rapporto alla società socialista.” Mao Zedong, “Discorso su problemi di filosofia”, in *Opere di Mao Tse-tung. Vol. 22*, 41: <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/22.pdf>.

²⁷ Gao Xingjian, “Ziyu yu wenxue”, in *ZYW*, 55-56.

²⁸ Sulla specificità culturale di questi termini si rifletterà nel capitolo 6.

Tutti questi approcci dualistici, l'“uno che si divide in due”²⁹, “o questo o quello”, le antinomie e la dialettica, hanno semplificato e schematizzato le cose e i problemi.

In maniera piuttosto esplicita Gao Xingjian critica il materialismo dialettico³⁰ del Marxismo-Leninismo e ancor più del Maoismo, che supera il principio parmenideo della non-contraddizione e fa della negazione una legge dialettica universale³¹. Sarebbe quindi più corretto affermare che la “malattia”³² del XX secolo, secondo la diagnosi dell'autore, si manifesta sostanzialmente in tre sintomi: nell'estrema semplificazione del pensiero nella dualità delle antinomie, di derivazione hegeliana; nella sottomissione della creazione artistico-letteraria ai poteri politici; nel meccanismo della perenne negazione,

²⁹ *Yifenwei'er* 一分为二. L'espressione deriva originariamente dal testo canonico dello *Huangdi Neijing-taisu* 黄帝内经·太素 del 300 a.C., ma diventa un'espressione canonica del marxismo-leninismo adottata dal Presidente Mao ufficialmente, nel 1957, quando dichiara esplicitamente: “一分为二，這是個普遍的現象，這就是辯證法。” (“L'uno si divide in due: questo è un fenomeno universale, questa è la dialettica”). In Mao Zedong 毛澤東, *Mao Zedong xuanji* 毛澤東選集 [Opere scelte di Mao Zedong] (Pechino: Renmin chubanshe, 1977), 497-498. Con ciò, il Presidente Mao rifiuta perentoriamente la categoria marxista-leninista di “sintesi dialettica” e propone la propria legge della contraddizione nella dialettica degli opposti, o quella che Slavoj Žižek chiama “l'ingiunzione etico-politica”. Slavoj Žižek, *Zizek presenta Mao: Sulla pratica e sulla contraddizione. Scritti filosofico-politici del grande timoniere presentati da Zizek, con una lettera di Badiou* (Milano: Mimesis Edizioni, 2009), 27. Non potendo qui, purtroppo, approfondire un argomento tanto vasto, si vedano John King Fairbank e Merle Goldman, “Mao's Sinification of Marxism”, in *China. A New History. Second Enlarged Edition* (Cambridge-Londra: The Belknap Press of Harvard UP, 2006), 316-321 per un profilo storico, oppure Stuart Schram, “Mao Tse-tung's thought from 1949 to 1976”, in *The Cambridge History of China. Volume 15. The People's Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*, a cura di Roderick MacFarquhar e John K. Fairbank (New York-Melbourne: Cambridge UP, 1991), 1-104. Per un profilo ideologico-politico, fra gli altri, Maurice Meisner, *Marxism, Maoism and Utopianism. Eight Essays* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1982), 118-131.

³⁰ Una definizione politica generica del materialismo dialettico (*diamat*) recita: “Term coined by Josef Dietzgen (1828-88) and used by the Russian Marxist Plekhanov as a name for Marx's theory of history and consciousness, as expounded by Marx's friend and collaborator, Engels. The term is now best used as a name for Engels' own version of the theory (as expounded, e.g., in the posthumous *Dialectics of Nature*, 1925). Like Marx, Engels believed that ‘consciousness does not determine life, but life determines consciousness’ (Marx: *The German Ideology*). Hegel had described the movement of history as the movement of consciousness (or ‘spirit’) alone, arguing that this movement must proceed according to the logical order of the dialectic. Engels agreed that the movement of history is dialectical, but denied that it is spiritual. Hence the name ‘dialectical materialism’.” Roger Scruton (a cura di), *The Palgrave Macmillan Dictionary of Political Thought* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 182. Si veda anche la voce “Materialismo dialettico” in Nicola Abbagnano (a cura di), *Dizionario di filosofia* (Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1971), 565-566. Sulla morfogenesi della dialettica in Europa e del Maoismo si veda anche l'interessante prospettiva di Francesco Matarrese e Giorgio Casacchia (a cura di), *Come risolvere le contraddizioni. Manuale di materialismo cinese* (Bari: Dedalo libri, 1978), 7 e segg. Per le implicazioni storico-politiche si veda invece in Denis Twitchett e John Fairbank (a cura di), *The Cambridge History of China. Volume 14*, 293-463, e in particolare i contributi di Kenneth Lieberthal, “The Great Leap Forward and the split in the Yenan leadership”, 293-359; Merle Goldman, “The party and the intellectuals: phase two”, 432-477.

³¹ Secondo Žižek, Mao Zedong rifiuta la sintesi dialettica dei contrari poiché vede in ogni sintesi ciò che Adorno chiamava la “riconciliazione forzata”. Žižek, *Zizek presenta Mao*, 27.

³² *Shidaibing* 時代病 (“malattia del secolo”), come la definisce l'autore nel saggio “Ziyou yu wenxue”, in *ZYW*, 56.

che adotta la logica del rifiuto e del superamento come motore della creazione. Ebbene, la Cina del Novecento è descritta nel suo pieno stato patologico. In prima istanza, seguendo Gao Xingjian, la logica del superamento dialettico – risultante dalla proposta hegeliana della dialettica³³ della negazione, poi sviluppata come “rovesciamento” (*Verkehrung*) dalla logica Marxista³⁴ – conduce alla spasmodica ricerca della modernità, in un già lungo e complesso processo di modernizzazione³⁵.

³³ Come sappiamo, richiamandosi alla dialettica eleatica e platonica, come pure a quella trascendentale e alla dottrina kantiana delle antinomie, Hegel elabora un metodo dialettico il cui nucleo consiste in una teoria della negazione, secondo cui ogni determinazione, in senso ontologico è una negazione. Ogni determinazione del pensiero e quindi ogni cosa si presentano come momenti della processualità autoreferenziale del concetto, che Hegel definisce “negatività assoluta” o “negazione della negazione” (*Verswinden des Verswindens*), che è la vera affermazione. Si veda la voce “Hegel” in Franco Volpi (a cura di), *Dizionario delle opere filosofiche* (Milano: Mondadori, 2000), 506-507.

³⁴ Forse riduttivamente, secondo la posizione di Matarrese. *Ivi*, 8-9.

³⁵ Ci sembra corretto, da un punto di vista formale e sostanziale, distinguere concettualmente le declinazioni “modernità” (*xiandaixing* 現代性) da ciò che si intende per “modernizzazione” (*xiandaihua* 現代化), ossia il complesso di mutamenti leggibile in chiave sociale, economica, industriale, tecnologica, scientifica, istituzionale-amministrativa e anche mediatica. Rispetto alla Cina, da un punto di vista storico, d’accordo con Yu Keping 俞可平, citato da Alessandra Lavagnino e Bettina Mottura, l’inizio il processo di modernizzazione può coincidere il “Movimento delle cose d’oltremare” (*Yangwu yundong* 洋務運動), quindi straniera, fondato sul principio dell’impiego strumentale delle competenze tecnico-scientifiche occidentali, senza rinunciare alla cultura tradizionale autoctona, retoricamente espresso con “il sapere cinese come sostanza, il sapere occidentale come strumento” (*zhongxue wei ti xixue wei yong* 中學為體西學為用). Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 25-26. Questo processo – per cui la traduzione, anche dal giapponese, di opere occidentali è stata fondamentale – attraversa tutta la Cina quindi già dalla seconda metà del XIX secolo, si estende per tutto il XX secolo in diverse fasi, arrivando a coinvolgere tutti i settori della vita del Paese, persino quello dell’informazione pubblica (*Ivi*, 81-97) e dell’uso della lingua (*Ivi*, 66 e 108-109) – come si legge in Federico Masini, “La riforma della lingua”, in Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Vol. III. Verso la modernità*. (Torino: Einaudi, 2009) 621-662 – possibilmente su un solido sostrato ideologico che ridiscute persino la nozione di identità (Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 111 e segg.) Per una disamina attenta delle dinamiche della modernizzazione in Cina si veda il volume di Guido Samarani e Maurizio Scarpari, *La Cina. Vol. III*, come pure Randall Peerenboom (a cura di), *China Modernizes. Threat to the West or Model for the Rest?* (New York: Oxford UP, 2007) per una comparazione del profilo politico della modernizzazione, spesso sinonimo di “sviluppo”, in un contesto globale; si veda anche Cao Tianyu, Zhong Xueping, Liao Kebin (a cura di), *Culture and Social Transformations in Reform Era China* (Leiden-Boston: Brill, 2010) per un’interessante riflessione su come le diverse fasi storiche di modernizzazione abbiano influenzato l’ultimo trentennio di sviluppo, a partire dagli anni ’80. Per una riflessione sociologica sulle interpretazioni del concetto di modernizzazione, rispetto a quello di modernità, si veda Alberto Martinelli, “Modernizzazione e modernità”, in *La modernizzazione* (Bari: Laterza, 2015).

5.1.1.1 Modernità³⁶ e rivoluzione

Il rapporto fra modernità e rivoluzione³⁷ (*geming* 革命³⁸) sembra aver rappresentato, per la Cina del XIX e XX secolo, un inscindibile binomio in un ampio progetto politico, dalla rivoluzione repubblicana, che conduce con il crollo dell'ultima dinastia imperiale, a quella nazionale, che porta al potere il Partito Comunista Cinese³⁹ – passando per la “rivoluzione intellettuale”⁴⁰ – seguite dalla Rivoluzione culturale nel decennio 1966-1976,

³⁶ Il concetto di “modernità cinese” sembra in linea generale poggiare su un terreno definitorio delicato. Appare diffusa, tra gli storici e i critici letterari, la tendenza a identificare l'inizio della modernità cinese nel “Movimento del 4 maggio”, nel suo esplicito rifiuto per la tradizione, nell'atteggiamento antimperialista, nella promozione del nazionalismo, nell'ammirazione dell'Occidente e nell'esteso tentativo di riformare la nazione e la società cinese. Altri critici, tuttavia, quali David Wang Der-Wei, Lydia Liu, Leo Ou-Fan Lee, hanno in tempi recenti proposto un'ulteriore riflessione e tentato di decentralizzare questo evento storico dalla “Chinese quest for modernity”: concettualizzando la modernizzazione come un processo complesso e plurivoco, non più fondato unicamente sul paradigma del “4 maggio”, questi studiosi hanno tentato di mettere in luce gli altri fattori storico-culturali e ideologici che hanno preso parte all'avvio di un processo di modernizzazione e alla ricerca di una modernità che, secondo Lee, persino trascende la consolidata dicotomia “vecchio-nuovo”, ed è meglio formulabile con “tradizione nella modernità”. Leo Ou-Fan Lee, “The Cultural Construction of Modernity in Urban Shanghai: Some Preliminary Explorations”, in *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*, a cura di Wen-hsin Yeh (Berkeley-Los Angeles-New York: University of California Press, 2000), 31-61. Hung-Yok Ip, Tze-Ki Hon, Chiu-Chun Lee, “The Plurality of Chinese Modernity: A Review of Recent Scholarship on the May Fourth Movement”. *Modern China* 29 (2003): 490-509. È paradigmatico il contributo di Zhang Yingjin, “Chapter 30. Toward a Typology of Literary Modernity in China: A Survey of English Scholarship on Modern Chinese Literature”. In *A Companion to Modern Chinese Literature*, 483-500.

Per approfondire, invece, gli aspetti descrittivi, storico-letterari, della letteratura cinese moderna si vedano C.T. Hsia, *C. T. Hsia On Chinese Literature*, 50-83; Merle Goldman (a cura di), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, 15-142. Leo Ou-Fan Lee, “In Search of Modernity: Reflections on a new Mode of Consciousness in 20th Century Chinese History and Literature”, in *Ideas Across Cultures: Essays in Honor of Benjamin Schwartz*, 109-136; Tang Tao (a cura di), *History of Modern Chinese Literature*, 1-39

³⁷ Si veda anche la descrizione del termine proposta da Yu Hua, *La Cina in dieci parole* (2015, Kindle Edition).

³⁸ Letteralmente “rottura del mandato”, o meglio del “mandato del cielo” (*tianming* 天命), dunque delegittimazione della delega al governo dell'imperatore, esercitata dalla popolazione sulla base di un giudizio di inefficacia della pratica governativa. Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 100.

³⁹ Come ricordano Lavagnino e Mottura, nella narrazione ufficiale dell'epoca maoista l'inizio del paradigma rivoluzionario coincide con la Rivolta dei Boxer (1898-1901). “In questa narrazione, che vede la storia cinese segnata da un crescendo di spirito rivoluzionario, la caduta della dinastia Qing, e la conseguente fine del sistema imperiale del 1911-12, non poteva non essere una ‘rivoluzione’ ovvero la Rivoluzione dell'anno Xinhai (*Xinhai geming* 辛亥革命), dove il termine *geming* arriva sempre più a identificare, in questo momento epocale, il cruciale e diretto punto di partenza di quel medesimo percorso che dalla ‘rivoluzione nazionale’ (*guomin geming* 國民革命) porterà nel 1949 alla vittoria della ‘rivoluzione’ guidata da Mao, alla ‘liberazione’ del paese e alla fondazione della Repubblica popolare cinese.” *Ivi*, 29-30. Si vedano anche: Enrica Collotti Pischel, *Storia della Rivoluzione cinese* (Roma: Editori Riuniti, 1973), John King Fairbank e Merle Goldman, *China. A New History*, 294-342; Stuart Schram, “Mao Tse-tung's thought to 1949”, in *The Cambridge History of China. Volume 13. Republican China 1912–1949, Part 2*, a cura di John King Fairbank e Albert Feuerwerker (Cambridge: Cambridge UP, 2002), 789-870.

⁴⁰ Come suggerisce Pischel, si verifica nel primo ventennio del XX secolo, con la “nuova cultura” e il “4 maggio”. Enrica Collotti Pischel, *Storia della Rivoluzione cinese*, 118-142

definita “l’ultima rivoluzione di Mao”⁴¹. Come suggerisce Lin Chun, nella narrazione storiografica cinese, il discorso rivoluzionario pare legittimare il percorso verso la modernità⁴²:

of the native forms and resources of the quest for modernity, none are more important than the revolutionary modernity [...]. It can be said that China’s revolutionary forerunners, including Communists, have through today proven to be the most effective pioneers, leaders, and advocates for modernization of the Chinese nation.⁴³

E Michael Kim e Michael Schoenhals mettono a sistema il progetto della modernità con quello di una “dittatura di massa”:

Mass dictatorship therefore utilises the utmost modern practices to form totalitarian cohesion and to stage public spectacles in the search for extremist solutions to perceived social problems. [...] Mass dictatorship is ultimately but one of many manifestations of global modernity that stem from our fervent desires to construct a utopian social world.⁴⁴

Gao Xingjian non soltanto coglie in maniera puntuale questi aspetti, anche grazie al proprio vissuto, ma riflette anche sull’interazione del progetto politico con l’universo della creazione estetica:

從一批極不相同的現代作家的作品中抽出的現代性就有可能變成教條。而現代性在一些富有獨創精神的作家和作品之後歸納成時代性的標記，到二十世紀的後半葉確實已成了僵化的美學教條。教條之一便是所謂顛覆，把對前人的顛覆作為一個模式，以否定的否定作為推動歷史的普遍法則，而且又成為後現代主義的基本策略。

⁴¹ Da Roderick MacFarquhar e Michael Schoenhals (a cura di), *Mao’s Last Revolution*. Tang Shaojie commenta così: “The Cultural Revolution interrupted and prematurely aborted the construction of modernity in China”, pur rilevando una sorta di emancipazione sociale, come effetto della Rivoluzione culturale. Tang Shaojie, “‘One and Three, Three and One’: The Impact of the Cultural Revolution on Chinese Modernity”, in *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, 306-313.

⁴² Da un punto di vista prettamente politico, la ricerca della modernità è anche accompagnata da un’evoluzione della struttura dello Stato. Per una riflessione sulle tappe significative di questo processo si veda Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 46 e segg.

⁴³ Lin Chun, “The Chinese Revolution and the Self Identity of the Chinese Nation”, in *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, 360.

⁴⁴ Michael Kim and Michael Schoenhals, “Introduction: Mass Dictatorship and the Radical Project for Modernity”, in *Mass Dictatorship and Modernity*, a cura di Michael Kim, Michael Schoenhals e Yong-Woo Kim (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 1.

歸根結蒂，這也還來自馬克思主義，從黑格爾的辯證法出發的馬克思主義一旦引入到文學和美術，文學和藝術的不斷革命便成了文學與藝術的歷史書寫。⁴⁵

La “modernità”, derivante da opere di autori moderni nettamente diverse fra loro, è in un certo modo diventata un dogma. Ma la modernità, dopo un periodo in cui gli scrittori e le opere erano ricchi di spirito dell’innovazione, è diventata il simbolo di un’epoca, nonché una rigida dottrina estetica, fino alla seconda metà del XX secolo. Uno dei dogmi della modernità era la “sovversione”: della sovversione dei predecessori si è fatto un modello, mentre la negazione della negazione è stata assunta a legge universale del progresso storico, nonché la strategia fondamentale del postmodernismo. In ultima analisi, tutto ciò proviene dal marxismo: una volta penetrato nella letteratura e nell’estetica, lo stesso marxismo, sviluppatosi dalla dialettica hegeliana, ha fatto sì che storia dell’arte e della letteratura si scrivesse con la rivoluzione ininterrotta dell’arte e della letteratura.

Come pure:

現代性已變成僵死的教條,不能代替文學作品作價值判斷也不是文學批評唯一的標準,不過是二十世紀的一個時代性標記。⁴⁶

La modernità, che è diventata un dogma ossificato, non può sostituirsi al giudizio di valore di un’opera letteraria, né può rappresentare l’unico modello di riferimento per la critica letteraria. Eppure, la modernità è un simbolo epocale del XX secolo⁴⁷.

La questione della modernità si pone, naturalmente, sia in Occidente, sia in Cina, ma con modalità ed esiti differenti. Rispetto a quanto leggiamo dai saggi meno recenti⁴⁸ di Gao Xingjian, sia dalle fonti qui esaminate apprendiamo che nella Cina del XX secolo l’inno alla modernità si sposa con un atteggiamento antitradizionalista e dogmaticamente

⁴⁵ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 45.

⁴⁶ Gao Xingjian, “Zouchu ershi shiji de yinying”, in ZYW, 69-70.

⁴⁷ Secondo Zhang Yingjin, convenzionalmente il concetto di “letteratura cinese del XX secolo” (*ershi shiji Zhongguo wenxue* 二十世紀中國文學) incorpora la letteratura post-1949 o “letteratura contemporanea” (*dangdai wenxue* 當代文學), e non quella prodotta negli ultimi decenni della dinastia Qing, né quella creata all’alba del XXI secolo. Da ciò, nel mondo accademico anglofono si considera preferibile il concetto più ampio di “modern Chinese literature”, che include tutte le produzioni letterarie a partire dalla fine dell’Ottocento in Cina. Zhang Yingjin (a cura di), *A Companion to Modern Chinese Literature*, 1-2. Per una periodizzazione della letteratura cinese si vedano David Wang Der-Wei, “Chinese literature from 1841 to 1937” e Michelle Yeh, “Chinese literature from 1937 to the present”, in *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II. From 1375*, a cura di Kang-I Sun Chang e Stephen Owen (Cambridge: Cambridge UP, 2010), 413-564 e 565-705; per una visione d’insieme si veda Nicoletta Pesaro, “Letteratura cinese moderna e contemporanea”, in *La Cina. Vol. III. Verso la modernità*, 693-745.

⁴⁸ Ci riferiamo, in particolare, alla raccolta *Mei you zhuyi*.

iconoclasta nei confronti del passato. Tale atteggiamento, scrive l'autore, si origina agli inizi del Novecento con la "rivoluzione letteraria" (*wenxue geming* 文學革命⁴⁹) e degenera nella "letteratura rivoluzionaria" (*geming wenxue* 革命文學⁵⁰) nella Cina maoista, nonché nel "dogma" (*jiaotiao* 教條) della "rivoluzione ininterrotta" (*buduan geming* 不斷革命⁵¹), che vuole essere il motore della storia⁵². L'autore ribadisce che l'intenzione di "rinnovamento" (*gexin* 革新), in principio virtuosa, decade nel circolo vizioso della sovversione⁵³ e dell'"abbattimento dei predecessori" (*dadao qianren* 打倒

⁴⁹ Per una descrizione della rivoluzione letteraria cinese, iniziata con la proposta formale di Hu Shi 胡適 (1891-1962) e Chen Duxiu 陳獨秀 (1879-1942), apparsa nel 1917 sulla rivista *Xin Qingnian* 新青年 [Nuova gioventù] – il cui programma suggeriva, fra le altre cose, di non imitare i Classici, di evitare l'uso del linguaggio ornamentale e delle forme stereotipate della tradizione e di usare, piuttosto, forme colloquiali, sino alla sostituzione integrale della lingua letteraria (*wenyan* 文言) con la lingua vernacolare (*baihua* 白話) – si vedano, ad esempio, il già citato Tang Tao, come pure C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, 3-27 e Leo Ou-Fan Lee, "Literary Trends, 1895-1927" (Denis Twitchett e John K. Fairbank, eds, Volume 12 *Republican China 1912–1949*, Parte 1, Cambridge: Cambridge UP, 2008), in particolare le pagine 464-480, per il profilo teorico-letterario, ma anche di Hu Shi e Chih-P'ing Chou (a cura di), *English Writings of Hu Shih. Literature and Society (Volume 1)*, 1-12. Per un approfondimento sul contesto storico e sulle ragioni storiche che hanno accolto e assecondato la rivoluzione letteraria si vedano, dell'enciclopedia monumentale John K. Fairbank (a cura di), *The Cambridge History of China. Volume 12. Republican China, 1912–1949, Part 1*, la sezione 7, curata da Charlotte Furth, "Intellectual change: from the Reform movement to the May Fourth movement, 1895-1920" (322-405) e la sezione 8, curata da Benjamin Schwartz, "Themes in intellectual history: May Fourth and after" (406-450), ma anche John King Fairbank e Merle Goldman, *China. A New history*, 257-268.

⁵⁰ Gao Xingjian, "Zouchu ershi shiji de yinying", in *ZYW*, 67. Wang Der-Wei rileva che il termine stesso di "letteratura rivoluzionaria" fu pronunciato per la prima volta da Lu Xun, in un discorso dell'8 aprile 1927, presso l'accademia militare di Whampoa: nel discorso, lo scrittore riconosceva l'importanza della letteratura solo alla condizione che essa servisse la rivoluzione. Lo studioso osserva, inoltre, che il dibattito sul passaggio dalla rivoluzione letteraria alla letteratura rivoluzionaria fu sancito indirettamente da Mao Dun, attorno agli anni '30. David Wang Der-Wei, *The Monster That Is History*, 82-87. Kirk Denton, invece, descrive il passaggio come una necessaria riconcettualizzazione della letteratura in quanto strumento della rivoluzione sociale. Denton, "The Debate on Revolutionary Literature", in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 401. Con "letteratura rivoluzionaria" ci si riferisce, in linea generale, al genere di letteratura nata fra gli anni '20 e '30 in supporto all'incipiente comunismo, imperniata sull'attenzione alle masse e "massificata": essa può coincidere, quindi, con l'inizio di un nuovo genere di letteratura socialmente e politicamente impegnata. Mao Zedong, nei discorsi di Yan'an del 1942 ne parlò ampiamente, per ventitré giorni, sancendone il ruolo ideologico. Per approfondimenti, si vedano, fra gli altri, Liu Kang, *Aesthetics and marxism*, 72-148 e Marston Anderson, *The Limits of Realism*.

⁵¹ Così come si evince dalla definizione di He Yuhuai: "*buduan geming* 不斷革命 (uninterrupted revolution)", in He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*, 25.

⁵² Come si legge nel saggio di Gao Xingjian "Huanjing yu wenxue": "革命被認為是推動歷史的火車頭", "si pensava che la rivoluzione fosse la locomotiva che spingeva avanti la storia". Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in *ZYW*, 24.

⁵³ Scrive John K. Fairbank, sul rapporto fra modernizzazione tecnologica e culturale in Cina: "In the 1950s, 'modernization' was popularized as a term implying the overcoming of tradition, the substitution through technology of new ways for old. [...] The differential rate of change between elements of material modernization and elements of the cultural orientation thus sets the stage for students of the Chinese revolution. Scholars have theorized about the Chinese revolution from either a Western or a Chinese perspective, but neither approach has described it adequately." Fairbank, "The reunification of China", in *The Cambridge History of China, Vol. 14*, 23-24.

前人)⁵⁴. In una tale ottica ha forse ragione, allora, David Wang Der-Wei ad affermare che l'inizio della modernità cinese coincide con l'inizio di una forma di “violenza” storica e di trauma “fisico”⁵⁵. A metà degli anni Sessanta, in particolare con la Rivoluzione culturale, la costruzione del “nuovo” si fonda sulla distruzione del “vecchio”, con l'obiettivo utopico di realizzare gli ideali comunisti che negavano il passato in tutte le sue forme⁵⁶. E dunque, con la continua riasserzione della necessità di modernità⁵⁷, la teoria della negazione della negazione, o della “negazione ininterrotta” (*buduan de fouding* 不斷的否定) diventa una legge di sistematica negazione della tradizione, e l'effettivo paradigma etico, politico ed estetico assume le forme della dicotomia essenziale tradizione vs. superamento della tradizione.

La complessa questione della modernità, che attraversa buona parte del Novecento cinese, nelle parole di Gao Xingjian sembra costituire l'asse della forza centripeta della filosofia, dell'ideologia politica e della creazione artistico-letteraria. Come già anticipato, il problema ideologico non rimane racchiuso nella propria struttura filosofica⁵⁸, ma coinvolge e travolge l'ambito estetico, costituendo quindi un problema sostanziale non soltanto per l'individuo nella propria sfera individuale sociale, ma anche per l'artista-scrittore, nel dominio estetico. L'autore pone sullo stesso asse la modernità e la rivoluzione, laddove per rivoluzione si intenda la reale modalità applicativa per gli artisti-scrittori sussunti sotto l'ideologia politica, e così è costruito l'intricato nesso fra ideologia e creazione estetica⁵⁹. Come osserva Liu Kang:

⁵⁴ Probabilmente l'autore si riferisce in particolare, in merito alla Cina, l'ingiunzione del XI Plenum di “abbattere i quattro vecchiumi”, *po si jiu* 破四舊 – vecchie idee vecchia cultura, vecchi costumi e vecchie abitudini – nel 1966, di cui proponiamo un breve riferimento storico attraverso il contributo di Harry Harding, “The Chinese state in crisis”, in *The Cambridge History of China. Volume 15*, 107-217.

⁵⁵ Wang, *The Monster that is history. History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China* (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 2004), 12-13. Per una disamina ulteriore sulle fondamenta intellettuali e storiche della modernità cinese si veda il volume dedicato di Edmund Fung, *The Intellectual Foundations of Chinese Modernity Cultural and Political Thought in the Republican Era* (New York: Cambridge University Press, 2010).

⁵⁶ Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 31.

⁵⁷ Si veda anche Bonnie McDougall e Kam Louie, “the reassertion of Modernity”, in *The Literature of China in the Twentieth Century*, 325-344.

⁵⁸ Interessante, a questo punto, notare come secondo Gramsci non vi è distinzione fra ciò che è “filosofia” e ciò che è “ideologia”, poiché “non si tratta di due categorie, ma di una stessa categoria storica”, la cui distinzione è solo di grado. Nei *Quaderni*, si legge, infatti: “È filosofia la concezione del mondo che rappresenta la vita intellettuale e morale (catarsi di una determinata vita pratica) di un intero gruppo sociale percepito in movimento e visto quindi non solo nei suoi interessi attuali e immediati, ma anche in quelli futuri e mediati; è ideologia ogni particolare concezione dei gruppi interni della classe che si propongono di aiutare la risoluzione di problemi immediati e circoscritti.” Antonio Gramsci, “Quaderni dal carcere”, in *Le opere*, a cura di Antonio Santucci (Roma: Editori riuniti, 1997), 279.

⁵⁹ Scrive Liu Kang sul rapporto tra rivoluzione cinese e modernità cinese e mondiale: “[...] Chinese

In order to appreciate the extent to which the aesthetic has been entangled with the dual problematics of China's modernity or an alternative modernity, namely revolution and reconstruction, it is necessary to situate the genealogy of the aesthetic during both revolutionary and post-revolutionary periods within a global context of modernity, and to juxtapose it with Marxist theories and practices in other parts of the world, Western Marxism in particular. The aesthetic discourse developed not by a one-dimensional progression, but traversed and circulated through a trajectory that was both curvilinear and three-dimensional, at the socio-political conjuncture across cultural and national borders. As a universal and utopian discourse, the aesthetic lies at the heart of the Chinese Revolution, with its universal (or international) orientation. The Chinese Revolution always set the emancipation of humanity as its highest strategic goal, by which its local, nationalist objectives and tactics were subsumed. The formation of marxist aesthetics universal, global, or international dimension was crucial to Chinese Marxism. It not only distinguished Chinese communist revolution from the Guomindang's nationalism, but also rendered the revolution a self-conscious search for an alternative modernity.⁶⁰

E Gao Xingjian scrive ancora, come in passato⁶¹, del paradosso generato dalla sottomissione all'ideologia, quando negazione e sovversione si sostituiscono alla creazione, come monito per gli artisti-scrittori di oggi.

二十世紀製造的對革命的迷信一度把文學也弄得不斷革命，不論是文學創作還是文學評論，都變成了不斷的否定，把否定的否定這樣一種辯證法的思維模式也引入文學。⁶²

La superstizione nella rivoluzione creata dal XX secolo ha, per un certo tempo, reso anche la letteratura una rivoluzione ininterrotta. Tanto la creazione quanto la critica

Marxists genuinely believed that the Chinese Revolution was an integral part of worldwide revolution, and that the success of the Chinese Revolution would significantly affect the whole world in addition to altering China's fate. Of course, the Chinese Revolution actually had only limited impact, mainly confined to its own national boundaries. Indeed, the Chinese Revolution has usually been seen as merely a local, nationalist response to global modernity with the West as its score. In actual and real terms, it was a local event, a peripheral maneuver vis-à-vis the West. Nonetheless, it was also a strenuous and self-conscious effort to challenge and 'decenter' the West, as it were, as the center of global modernity." Liu Kang, *Aesthetics and Marxism*, 37.

⁶⁰ Ivi, 36-37.

⁶¹ In numerosi saggi antecedenti, fra cui "Yishujia de meixue" 藝術家的美學 [L'estetica dell'artista], in *Lun Chuangzuo*, 88-89.

⁶² Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in *ZYW*, 32.

letteraria si sono trasformate in una negazione ininterrotta, poiché il metodo dialettico della “negazione della negazione” è penetrato nella letteratura.

Opportunamente l'autore ricostruisce il paradigma ideologico-estetico in cui modernità e rivoluzione giocano un ruolo alternato:

文學介入政治並依附政治，乃至於從屬政治，不過是二十世紀流行的一種時代病，從革命文學鬧到文學革命，再弄成黨派的文學，也是二十世紀那種特定的意識形態的產物。從歐洲的列寧主義所謂文學的黨性原則，演變成亞洲的毛澤東的文藝為工農兵服務，把文學弄成無產階級專政機器上的螺絲釘⁶³，而作家則弄成黨的宣傳員。

這種意識形態的根據也來自馬克思主義，一旦把人的本質歸結為社會關係的總和，而階級關係便決定人的社會地位。人在現代社會也即資本主義社會中的異化，也就成了政治生物。而政治又是社會關係的集中表現。革命被認為是推動歷史的火車頭，文學介入政治，呼喚革命也就理所當然。批判資本主義則是建構這種意識形態的前提，文學納入意識形態，也就成了批判的武器。⁶⁴

La letteratura coinvolta nella politica, affiliata alla politica, persino subordinata alla politica: ecco un male epidemico del XX secolo. Letteratura rivoluzionaria, rivoluzioni letterarie, oppure ancora letterature di partito: ecco il prodotto delle ideologie del XX secolo. A cominciare dal Leninismo europeo, dai cosiddetti principi dello spirito di partito della letteratura, si sono trasformati nell'idea maoista della “letteratura al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati”, e in seguito nella letteratura come “vite della macchina della dittatura del proletariato”, e infine nell'idea dello scrittore-portavoce di partito.

Le radici di quest'ideologia riconducono al Marxismo, nel momento stesso in cui la natura umana si riduce alla somma dai rapporti sociali, e le relazioni di classe determinano lo status sociale dell'uomo. Nella società attuale, l'uomo subisce un'alienazione nella società capitalista e allo stesso tempo la trasfigurazione in organismo politico. E, di nuovo, la politica è l'espressione epitomizzata delle relazioni sociali. Quando la rivoluzione era

⁶³ Mao Zedong, nei *Discorsi* del 1942, reitera la metafora già leninista della letteratura come “una piccola rotella e una piccola vite” nel meccanismo rivoluzionario (“ingranaggio e vite”, *chilun he luosiding* 齒輪和螺絲釘), sancendo l'utilità della produzione artistico-letteraria alla grande causa della rivoluzione comunista. Per approfondimenti, si vedano, fra gli altri, i già citati Liu Kang, *Aesthetics and marxism*, 72-148 e Marston Anderson, *The Limits of Realism*, e anche Bonnie McDougall e Kam Louie, *The Literature of China in the Twentieth Century*, 193-197. Dell'espressione si dirà meglio nel capitolo 6.

⁶⁴ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in *ZYW*, 24.

ritenuta la spinta alla locomotiva della storia, era inevitabile che la letteratura politicamente impegnata dovesse fare appello alla rivoluzione. Sulla critica al capitalismo si fondava la premessa fondamentale di questa ideologia, e la letteratura, immersa in questa ideologia, ne diventava l'arma.

Piuttosto che ripercorrere la fenomenologia di questi -ismi da un punto di vista storico-politico e politico-letterario, sembra interessante evidenziare brevemente, nelle fonti da noi qui esaminate, come l'autore si esprime oggi rispetto ad essi e quindi porre in rilievo quel repertorio di immagini e figure lessicali riservato al tema. Con l'arte e letteratura "al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati" (*wenyi wei gong nong bing fuwu* 文藝為工農兵服務⁶⁵), o come "vite della macchina della dittatura del proletariato"⁶⁶, celeberrime espressioni della *langue de bois* maoista – "Linguaggio di Mao" (*Mao yu* 毛語) o "Stile alla Mao" (*Mao wenti* 毛文體)⁶⁷, nonché quello che Schoenhals ha definito "il linguaggio formalizzato della politica cinese"⁶⁸ – l'artista-scrittore "è diventato una vittima sacrificale della lotta politica" (*jiu cheng le zhengzhi zhandou de xishengpin* 就成了政治戰鬥的犧牲品⁶⁹). Nel tentativo di massificare e popolarizzare arte e letteratura⁷⁰, artisti e scrittori sceglievano di "servire la politica" (*wei zhengzhi fuwu* 為政治服務⁷¹), facendo salire la propria creazione "sul carro della politica"⁷². Secondo l'autore, tuttavia, il comunismo è paragonabile non solo a un'"utopia"⁷³ (*wutuobang* 烏托邦), ma

⁶⁵ Gao Xingjian, "Rentong: wenxue de bingtong", in ZYW, 62; "Chuangzuo meixue", in ZYW, 82 e 86; e in altri.

⁶⁶ Espressione di derivazione già leninista, a cui Rudolph Wagner dedica un paragrafo nell'ambito della discussione sulla vita degli scrittori nella Repubblica Popolare Cinese, in *China's Intellectuals and the State: In Search of a New Relationship*, a cura di Merle Goldman, Timothy Cheek, Carol Lee Hamrin (Cambridge: Harvard UP, 1987), 192 e segg. David Wang Der-Wei, invece, ricorda che tre mesi prima dell'insediamento ufficiale del regime comunista si tenne, nel 1949 a Pechino, la prima conferenza nazionale di artisti e scrittori, seguita dalla Fondazione dell'Associazione degli scrittori, ma solo nel 1953 arte e letteratura diventano, finalmente, "cog and screw in the revolutionary machinery". David Wang der-Wei, *The Monster that is History*, 153-154.

⁶⁷ Si veda anche Geremie Barmé, "New China Newspeak. *Xinhua Wenti* 新華文體", in *China Heritage Quarterly* 29 (2012).

⁶⁸ Michael Schoenhals, *Doing things with words in Chinese politics: five studies* (Berkeley: Center for Chinese Studies, 1992).

⁶⁹ Gao Xingjian, "Rentong: wenxue de bingtong", in ZYW, 60.

⁷⁰ (*Wenyi*) *minzu he dazhonghua* (文藝)民族和大眾化, da "Rentong – wenxue de bingtong", in ZYW, 62.

⁷¹ Gao Xingjian, "Ziyou yu wexue", in ZYW, 21 e "Yishixingtai shidai de zongjie", in ZYW, 74.

⁷² *Ba ziji de wenxue bang dao zhengzhi de zhanche shang* "把自己的文學綁到政治的戰車上" (letteralmente "far salire la propria letteratura sul carro della politica", da "Rentong – wenxue de bingtong", in ZYW, 60.

⁷³ Come sostiene anche Meisner in *Marxism, Maoism and Utopianism. Eight Essays*.

addirittura a un mito o “leggenda” (*shenhua* 神話), a una storia fantastica de *Le mille e una notte*⁷⁴, a un’epocale follia non ancora totalmente sradicata, ma che come vedremo nel XXI secolo lascia spazio all’ideologia del consumo.

共產主義的革命迷信同法西斯主義一樣都能掀起全民族的瘋狂，一個世紀來從歐洲席捲到亞洲，至今也並未完全消退。⁷⁵

Le superstizioni della rivoluzione comunista, e allo stesso modo il fascismo, hanno scatenato la follia di interi popoli, follia che in un secolo è dilagata dall’Europa all’Asia, e che a tutt’oggi non è totalmente svanita.

Alla luce di ciò, possiamo affermare che secondo l’autore i confini al pensiero individuale e alla creazione, in Cina e non solo, sono stati tracciati su una linea ideologico-politica generata da una matrice filosofica tutta occidentale⁷⁶, “panmarxista”⁷⁷.

5.1.1.2 Modernità e postmodernità

Il punto di giunzione fra Cina ed Europa, nella critica alle ideologie, appare quindi ancora la ricerca della modernità⁷⁸. Per quanto non riducibili a un rapporto di identità, Gao Xingjian rileva un parallelismo fra la declinazione europea e quella cinese: la modernità diventa un alibi per l’inizio di un processo di negazione dell’esistente, più che di affermazione del nuovo. In Occidente si consuma il dramma reiterato della “modernità

⁷⁴ *Tianfang yetan* 天方夜譚 sono *Le mille e una notte*. Letteralmente si legge: “共產主義的烏托邦早已成為天方夜譚”, “L’utopia comunista tempo fa è diventata una storia fantastica delle *Mille e una notte*”. Gao Xingjian, “Fei gongli de wenxue yu yishu” [Arte e letteratura senza profitto], in ZYW, 78.

⁷⁵ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 51-52.

⁷⁶ Rispetto al tracciato storico selezionato dall’autore.

⁷⁷ *Fanmakesizhuyi* 泛馬克思主義, in Gao Xingjian “Zouchu ershi shiji de yinying”, in ZYW, 68 e “Huhuan wenyi fuxing”, in ZYW, 82.

⁷⁸ Zhang Yingjin osserva che a differenza dell’Europa, la riflessione sulla modernità in Cina occupa un brevissimo lasso di tempo, su una storia millenaria. Ciò che si intende per “letteratura cinese moderna”, secondo Zhang Yingjin, rinvia in prima istanza alla *Xin wenxue* 新文學 (“nuova letteratura”), nata con il Movimento della nuova cultura (1917–1927). In questo contesto, come già evidenziato, il “nuovo” prende forma in contrapposizione al “vecchio”, dunque al canone e alle forme canoniche. Negli anni ’50, la “letteratura moderna” (*xiandai wenxue* 現代文學) è ciò che viene istituito dalla RPC, e soppianta la “nuova letteratura”. Fino alla metà degli anni ’80, sotto la definizione di “letteratura moderna” è sussunta anche la “letteratura della prima età moderna”, giacché gli studiosi hanno esteso il “confine” della modernità alla letteratura dell’ultimo periodo Qing (1840–1911). Zhang Yingjin (a cura di), *A Companion to Modern Chinese Literature*, 2. Si veda anche il già citato contributo di Nicoletta Pesaro, “Letteratura cinese moderna e contemporanea”, in *Cina. Vol. III. Verso la modernità*.

incompleta”⁷⁹, che demolisce e ricostruisce confini che tentano continuamente di superare se stessi. Se la modernità veniva identificata, negli anni '90 da Gao Xingjian, nel reale giudizio di valore della letteratura moderna occidentale⁸⁰, in tempi recenti appare come dottrina, come dogma fossilizzato nell'arte e nella letteratura.

現代性，以至對現代性否定的所謂後現代，也延續這一方法，以至於二十世紀出現了一個歷史上前所未有的現象，而且普遍出現在文學藝術創作的許多領域，不斷的反藝術、反戲劇、反繪畫，乃至於反小說到所謂後設小說。⁸¹

La modernità e la postmodernità – che nega la modernità – hanno replicato questo approccio fino alla comparsa di un fenomeno mai visto nella storia, apparso in molti ambiti della creazione artistica e letteraria: la negazione ininterrotta, divenuta anti-arte, anti-teatro, anti-pittura e persino anti-romanzo e meta-romanzo.

E di nuovo:

如果從二十世紀以來建立在現代性上的文藝史觀中抽身出來，把不斷的否定和挑釁與作秀丟進垃圾堆，重新觀審文學藝術的歷史，便不難發現，這一個多世紀並沒有導致新的文明，只不過繞了個怪圈，[...]。⁸²

⁷⁹ Espressione coniata da Jürgen Habermas, citata da Stephen White (a cura di), *The Cambridge Companion to Habermas* (Cambridge: Cambridge UP, 1995), 22 e nel saggio di Habermas, “Modernity: an Unfinished Project”, in *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, a cura di Maurizio Passerin d’Entrèves e Seyla Benhabib (Cambridge: The MIT Press, 1997), 38-55. Dobbiamo pure ammettere che la diagnosi della modernità in Occidente, a partire dalla sua stessa concettualizzazione, presenta delle sostanziali differenze di ordine teoretico e pratico. Habermas, ad esempio, sosteneva fosse superfluo ragionare kantianamente come “dovere” sull’uscita dallo stato di natura e dare una giustificazione normativa all’ingresso nella modernità, e che fosse più opportuno intendere la modernità come orizzonte in cui l’uomo per natura si trova – e a cui, per dirla con Sartre, è condannato – e come la reale sfida davanti a cui è posto. Jürgen Habermas, *L’inclusione dell’altro. Studi di teoria politica* (Milano: Feltrinelli, 2002), 265. Il filosofo precisa, inoltre, che la genesi e l’uso del concetto di modernità è rintracciabile in diverse fasi della storia europea: “The word ‘modern’ was first employed in the late fifth century in order to distinguish the present, now officially Christian, from the pagan and Roman past. With a different content in in each case, the expression ‘modernity’ repeatedly articulates the consciousness of an era that refers back to the past of classical antiquity precisely in order to comprehend itself as the result of a transition from the old to the new. This is not merely true for the Renaissance, with which the ‘modern age’ begins *for us*; people also considered themselves as ‘modern’ in the age of Charlemagne, in the twelfth century, and in the Enlightenment – in short, whenever the consciousness of a new era developed in Europe though a renewed relationship to classical antiquity.” Ivi, 39.

⁸⁰ Scriveva già nel saggio del 1993, “Mei you zhuyi” (in *Mei you zhuyi*, 12): “一部西方二十世紀的文學史，不妨做個簡單的結論，對我來說，更是將這種現代性來替代崩潰的傳統的價值觀念。” Traduciamo: “Perché non fare una breve sintesi della letteratura moderna occidentale? Direi, sostituire con “modernità” un sistema di giudizi di valore tradizionali al collasso.”

⁸¹ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 123.

⁸² Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 86.

Se ci uscissimo dalla visione storica del mondo artistico-letterario fondata sulla modernità, istituita dal XX secolo, se e poi gettassimo nella spazzatura la teoria della negazione ininterrotta e con essa tutte le provocazioni e gli esibizionismi, e se poi riesaminassimo la storia dell'arte e della letteratura, non tarderemmo a scoprire che questi ultimi cent'anni e più non hanno prodotto una nuova civiltà, anzi, non hanno fatto altro che inviluppare l'umanità in un circolo vizioso.

Il nucleo della critica di Gao Xingjian nei confronti del XX secolo in Occidente è più distintamente l'ambito estetico⁸³, più che politico-ideologico, probabilmente poiché nell'esperienza del vissuto reale, in quanto artista e scrittore, prima ancora che cittadino naturalizzato francese, ha subito di più le conseguenze dirette dei cambiamenti di direzione dell'universo della creazione. L'autore si scaglia sia contro le avanguardie artistiche – che hanno marcato la declinazione della storia dell'arte e della letteratura dagli inizi del Novecento fino agli anni Trenta, restando vive, esteticamente e idealmente, per altri due decenni almeno – sia contro le produzioni che sono figlie della cultura postmoderna. In quanto alle avanguardie, l'autore non condanna tanto l'intenzione estetica della sperimentazione⁸⁴ quanto il metodologico rifiuto, più o meno radicale, dei valori delle società esistenti e della classicità, nonché la presunzione che qualsiasi conoscenza potesse nascere *ex nihilo*, con la sola premessa della negazione. Non tanto per l'intenzione di porre luce su quella che Adorno chiamava la “mostruosità dominante”⁸⁵ e la disperazione del presente, ma per il “sottrarsi all'apparenza del bello”, le avanguardie sono contestate. La fisionomia dell'opera, fedele alla filosofia della decostruzione, si priva della bellezza romantica: e non parliamo, quindi del realismo di artisti quali Courbet, Millet e Delacroix nell'800, ci riferiamo, piuttosto, al cubismo, al

⁸³ Di cui l'autore ha già discusso in altre occasioni precedenti, quali nel trattato di estetica “Ling yi zhong meixue” [Per un'altra estetica], in *Lun chuangzuo*, 123-192.

⁸⁴ Basti pensare, in ambito letterario, alla sperimentazione joyciana, beckettiana o brechtiana da cui l'autore trae abbondantemente spunto nella propria creazione. A riprova di ciò possiamo anche citare un passo del saggio “Chuangzuo meixue”: “現當代的某些前衛戲劇在表演和導演方法上也有許多探索，譬如波蘭的格羅托斯基和康道爾都開拓了戲劇這門表演藝術的表現力。” *Ivi*, 130. Traduciamo: “Anche altre avanguardie moderne e contemporanee hanno condotto ricerche nell'ambito dell'arte della recitazione e della *mise en scène*, fra cui, ad esempio, i polacchi Grotowski e Kantor, i quali hanno aperto nuovi orizzonti per il potere espressivo dell'arte performativa.”

⁸⁵ Adorno interpretava le avanguardie artistiche e letterarie contemporanee come il più efficace degli strumenti di denuncia e di presa di coscienza dell'alienazione della soggettività umana. La raffigurazione della mostruosità del reale poteva, quindi, disilludere sul presente e alimentare la speranza di un futuro disalienato. Fornero e Tassinari (a cura di), *Le filosofie del Novecento*, 594-595.

futurismo e soprattutto al dadaismo⁸⁶. Con la sua “anti-poetica” della fabbricazione dell’oggetto⁸⁷, nel suo gusto polemico e nella sua arbitrarietà irriverente⁸⁸ è penetrato, secondo Gao Xingjian, persino nei modi “giocare” con la letteratura⁸⁹, ma soprattutto, nella dichiarazione della morte della bellezza⁹⁰. Non per nulla agli inizi del XXI secolo l’autore dedica sette anni alla creazione del suo film *Le deuil de la Beauté*⁹¹, che celebra la bellezza, nella sua morte, e condanna i suoi assassini, auspicandone una nuova rinascita con l’invocazione al nuovo Rinascimento⁹².

Il principio della negazione che si insinua nella filosofia della modernità penetra i modi di fare arte nell’universo europeo del Novecento così radicalmente da richiedere un superamento continuo, persino il superamento dello stesso concetto di modernità, che apre le porte alla cultura postmoderna. Come scrive Chris Barker:

⁸⁶ D’impatto è il manifesto dadaista del 1918: “Ogni forma di disgusto suscettibile di diventare una negazione della famiglia, è Dada; la protesta a pugno di tutto l’essere intento a un’azione distruttiva, è Dada...; l’abolizione di ogni gerarchia e ogni azione sociale installata dai nostri servi, è Dada; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e le oscurità, le apparizioni e l’urto preciso delle linee parallele sono mezzi di lotta Dada; abolizione della memoria, Dada; abolizione dell’archeologia: Dada; abolizione dei profeti: Dada; abolizione del futuro: Dada; fiducia indiscutibile in ogni dio prodotto immediato della spontaneità: Dada...”. Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (Milano: Feltrinelli, 2005), 159.

⁸⁷ De Micheli osserva un’importante distinzione ideologica e metodologica fra le avanguardie del Novecento: “Ciò che si chiama ‘arte dadaista’ non è certo qualcosa di definito, di chiaramente enunciato, ma una vera miscellanea d’ingredienti già riscontrabili negli altri movimenti. E tuttavia, nei prodotti più autentici Dada c’è qualcosa di diverso, qualcosa che nasce da una poetica profondamente differente. Mentre infatti il cubismo, il futurismo, l’astrattismo costruttivista hanno una base positivista, il dadaismo, come l’espressionismo, posa su una base contraria. Quindi se anche adopera i mezzi di tali tendenze figurative, assai differente è il processo della sua creazione artistica, posto che di ‘creazione’ si tratti. Non è infatti una ragione ordinatrice, una ricerca di coerenza stilistica, un modulo formale che presiedono alla ‘creazione’ dell’‘opera’ Dada. I motivi di natura plastica che interessano agli altri artisti non interessano affatto ai dadaisti. Essi quindi non creano delle opere, ma fabbricano degli oggetti.” *Ivi*, 159-160.

⁸⁸ Per citare ancora De Micheli, *ibidem*.

⁸⁹ E persino con la lingua cinese, come si legge nel saggio del 1996 “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo” [Il cinese moderno e la scrittura letteraria], in *Lun chuanguo*, 101: “這類文字遊戲乃至於觀念的遊戲，用沒有語法形態變化的漢語單詞，玩起來比西方語言要容易得多，但這樣的字句背後卻沒有人的感受。這種漢語的達達主義較之西方晚了差不多一個世紀。達達主義當年對語義顛覆具有的社會反叛的意義，如今在這這現代的西方也消失殆盡。” Traduciamo: “È tanto più semplice divertirsi in questo gioco linguistico, perfino concettuale, quando si usa la parola cinese che non ha inflessioni grammaticali e rimane invariata, quanto non sia con una lingua occidentale. Dietro a questo genere di espressioni tuttavia non c’è il sentimento dell’uomo, questa sorta di “Dadaismo cinese” è in ritardo di quasi un secolo rispetto all’Occidente. Nel Dadaismo di allora la sovversione nella semantica acquisiva il significato di una rivolta sociale, ormai pressoché svanito in quest’Occidente postmoderno.”

⁹⁰ Nel manifesto dadaista di Tristan Tzara si legge: “Ogni sistema converge in una noiosa perfezione, stagnante idea di una palude dorata, relativo prodotto umano. L’opera d’arte non deve essere bellezza in se stessa perché la bellezza è morta; [...] Un’opera d’arte non è mai bella per decreto, obiettivamente e per tutti.” De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 301.

⁹¹ Di cui si è parlato nel capitolo precedente.

⁹² Espressa nel saggio “Huhuan Wenyi fuxing”, in *ZYW*, 81-89.

There is no straightforward equation of poststructuralism with postmodernism, and the sharing of the prefix 'post' can lead to an unwarranted conflation of the two. However, they do share a common approach to epistemology, namely the rejection of truth as a fixed eternal object. Derrida's assertion of the instability of meaning and Foucault's awareness of the historically contingent character of truth are echoed in Jean-François Lyotard's postmodern 'incredulity towards metanarratives'. Lyotard (1984) rejects the idea of grand narratives or stories that can give us certain knowledge of the direction, meaning and moral path of human 'development'.

[...] Thus, postmodernism argues that knowledge is:

- Specific to language games;
- Local, plural and diverse.⁹³

Sulla base di questa raffigurazione del postmodernismo non è difficile comprendere le ragioni essenziali della polemica di Gao Xingjian, sintetizzabili nella minaccia al potenziale cognitivo elargibile dal fatto estetico, su cui l'autore, come abbiamo visto, costruisce buona parte del proprio paradigma estetico, e nella dichiarata inconsistenza e di instabilità nella stessa percezione umana della realtà, tradotti esteticamente in una babele di linguaggi, in "un'emorragia di segni", spesso incomprensibili⁹⁴. Non per nulla, le stesse accuse erano rivolte alla logica wittgensteiniana dei giochi linguistici e alle teorie barthesiane del testo⁹⁵.

La critica al postmodernismo⁹⁶ – che nel dominio artistico-letterario, a differenza del modernismo⁹⁷, non rimane confinato nell'ambito della cultura alta, ma si estende anche alla cultura popolare – coincide anche con questa idea di privazione del significato e della

⁹³ Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice* (Londra, Thousand Oakes, New Delhi: Sage Publications, 2005), 19-20.

⁹⁴ Giovanna Borradori, *Il pensiero post-filosofico: percorsi e figure della nuova teoresi americana* (Milano: Jaca Book, 1988), 79.

⁹⁵ Di cui si è detto nel precedente capitolo.

⁹⁶ Come ricorda Gaetano Chiurazzi, il termine "postmoderno" comincia a diventare un termine chiave del dibattito culturale contemporaneo a partire dagli anni cinquanta e sessanta negli Stati Uniti, per diventare un perno della discussione filosofica anche europea dagli anni settanta. Gaetano Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione* (Milano: Bruno Mondadori, 2002), 3. Steven Connor individua quattro fasi nel postmodernismo: accumulazione, sintesi, autonomia e dissipazione. Steven Connor, "Introduction", in *The Cambridge Companion to Postmodernism*, a cura di Steven Connor (Cambridge: Cambridge UP, 2004), 1-19. Per una disamina generica sui significati e sulle possibili interpretazioni di "postmodernismo" e "postmodernità" si veda Scott Lash, *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse* (Roma: Armando, 2000).

⁹⁷ Nei testi di Gao Xingjian si trova spesso una sovrapposizione fra i concetti di modernità e modernismo, postmodernità e postmodernismo. Pur sapendo che non esiste equivalenza fra questi, per seguire più agevolmente il discorso dell'autore talvolta operiamo delle semplificazioni.

bellezza del fatto estetico, in favore di una sorta di esibizionismo portato all'estremo⁹⁸, di estrema concettualizzazione, ma, soprattutto, nella precisa volontà di negazione. Il perno della polemica è dunque riassumibile in ciò che possiamo chiamare l'"ideologia della negazione e del superamento", ossia una maniera di fare arte e letteratura fondata sul "gioco del significante". La questione, così come presentata da Gao Xingjian, è di ordine ideologico e pure metodologico:

從方法論上來講，我這裏提出一個問題供大家討論：我們已經進入二十一世紀，剛才提到的深刻影響了二十世紀的這種方法，不斷否定，或者用後現代的說法，以顛覆來作為革新的機制，是不是唯一的方法？還是也可以質疑？⁹⁹

da un punto di vista metodologico, vorrei sollevare una questione di cui discutere insieme: al giorno d'oggi, l'approccio appena menzionato – della negazione ininterrotta o, come si diceva per il postmoderno¹⁰⁰, del meccanismo della sovversione in favore del

⁹⁸ Come si legge nel saggio "Huanjing yu wenxue" (in ZYW, 25) "這種智能的遊戲有時乾脆變成作秀，在當代藝術和後現代主義的言說中也一再重複，到令人生厭的地步。" Traduciamo: "Questo gioco sagace talvolta si tramuta in un'esibizione, che nel discorso dell'arte contemporanea e postmoderna si rimette di continuo in scena, sino alla nausea."

⁹⁹ Gao Xingjian, "Chuangzuo meixue", in ZYW, 123.

¹⁰⁰ È opportuno precisare che il postmodernismo, o la cultura postmoderna, non è appannaggio dell'Occidente. In Cina si comincia a discutere di postmodernismo in ambito letterario solo negli anni '80, con la pubblicazione dell'articolo di John Barth, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", sulla rivista letteraria di Shanghai *Waiguo wenxue baodao* 外國文學報道. Secondo Wang Ning, il postmodernismo appare in tre forme: come discorso teorico post-strutturalista; come rivolta avanguardista intellettuale contro l'episteme modernista; come cultura di consumo contemporanea. Seguendo James e Fokkema, Wang Ning distingue otto caratteristiche fondamentali della "postmodernità" cinese: "(1) a fundamental cultural phenomenon in highly developed capitalist countries or post-industrial societies that occasionally appears in unevenly developed regions within underdeveloped countries; (2) a kind of worldview, or a way of looking at the world and life, in which the world is no longer a world of totality but rather one of plurality, fragmentation, and decentralization; (3) a main current of literature and art after the fall of modernism, both continuous and discontinuous with modernism, and relevant both to avant-garde experimentation and to popular literature; (4) a narrative style or kind of discourse that is characterized by suspicion of 'master narratives' or 'metanarratives', and that resorts to non-selective or quasi-non-selective devices and to a certain 'schizophrenic' structure of the text, in which meaning is actually decentralized in the course of a fragmentary narration; (5) an interpretive code or a reading strategy with which earlier and even non-Western texts can be analysed from the perspective of postmodernity; (6) a philosophical trend that is contrary, in the current post-industrial and consumer society, to the elite preoccupation with the Enlightenment, or as a sort of post-Enlightenment phenomenon characterized by the crisis of legitimation and representation; (7) a cultural strategy adopted by Asian and Third World critics during their economic modernization and struggle against cultural colonialism and linguistic hegemonism; and (8) a critical mode that emerged after the failure of structuralism and that is characterized by Foucauldian and Derridean post-structuralist approaches to literary texts, which dominate current cultural criticism and cultural studies." Wang Ning, "The Mapping of Chinese Postmodernity", in *Postmodernism & China*, a cura di Arif Dirlik e Zhang Xudong (Durham e Londra: Duke UP, 2000), 21-22. Per una disamina sul sostrato teorico e sugli esiti estetici della postmodernità in Cina si veda l'intero volume appena citato.

rinnovamento – che ha profondamente influenzato il XX secolo, è o non è l'unica via possibile? Oppure, possiamo metterne in questione la validità?

Nella diffrazione potenzialmente infinita, nell'assenza totale di stabilità, nell'ideologia della sovversione¹⁰¹ – che Gao Xingjian attribuisce anche al postmodernismo – il postmodernismo prende le distanze dallo stesso scopo originario della “creazione” e rimette in discussione non solo l'oggetto l'estetico, ma il significato da attribuire ad esso¹⁰². Pertanto, la riflessione di Gao Xingjian non si limita alla polemica, giacché possiamo leggere nelle espressioni ricorrenti “fuggire dalle ombre del XX secolo” (*Zouchu ershi shiji de yinying* 走出二十世紀的陰影)¹⁰³ e “liberarsi dalle catene dell'ideologia” (*jietuo yishixingtai de shufu* 擺脫意識形態的束縛)¹⁰⁴ una sorta di controproposta ai metodi della cultura postmoderna. Nonostante la storia abbia segnato il termine dell'epoca postmoderna, nonostante l'epoca delle rivoluzioni letterarie si sia spontaneamente conclusa, scrive Gao Xingjian nel 2010¹⁰⁵, uscire dal secolo degli -ismi e delle dottrine non appare un'operazione gratuita né indolore, agli occhi dell'autore, poiché in essa è implicito lo sforzo di prendere coscienza di ciò a cui l'uomo contemporaneo va incontro, nel XXI secolo.

人類歷史上政治權力對文學藝術的幹預不是沒有先例,但從來還沒有像二十世紀那樣,眾多的作家藝術家心甘情願把文學藝術創作作為改造社會的工具和武器。這不僅是政治權力令作家藝術家不得不就範,為之服務,而是特定的意識形態在左右作家和藝術家,較之宗教信仰有過之而不及,甚至鬧到狂熱的地步。誠然,這種意識形態以革命的名義製造的烏托邦幻影往往令人喪失良知和正常的事理判斷。鬧了大半

¹⁰¹Come si legge nel saggio del 2011 “Ziyou yu wenxue” (in ZYW, 55): “哲學的方法論作為工具理性用於思辨,一旦引入文學藝術往往釀成災難,二十世紀的文學和藝術革命被那種否定的否定的模式不是弄成了政治宣傳,便是如後現代之所謂顛覆,弄成了觀念的演繹,或取消審美,或消解含意,甚而至於變成觀念和語言的遊戲。”, dunque: “Quando la metodologia filosofica, strumento di speculazione razionale, penetra nell'arte e nella letteratura spesso genera catastrofi. Le rivoluzioni artistiche e letterarie del XX secolo sono diventate, a causa della di quel modello di “negazione della negazione”, non già uno strumento di propaganda politica, bensì, com'è stato per la cosiddetta sovversione postmoderna, sillogismi concettuali, [movimenti che] annullano l'estetica e cancellano il significato, dei giochi linguistici e concettuali.”

¹⁰² Di cui si è parlato nel precedente capitolo, in relazione alla critica verso la logica wittgensteiniana. Nel saggio “Yishixingtai yu wenxue” (in ZYW, 43) si legge: “後現代哲學雖然主張多義,乃至於消解意義”, quindi “Pur sostenendo la polisemia, la filosofia postmoderna arriva a cancellare i significati”.

¹⁰³ Che dà il nome a un saggio già citato.

¹⁰⁴ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 52.

¹⁰⁵ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 46.

個世紀的共產主義革命就這樣破產了,連同為之服務的文藝,如今已無人問津。但其後的這種泛馬克思主義的意識形態並未就此終結,依然在影響當今的文學和藝術創作,所謂介入,也即介入政治,[...]。¹⁰⁶

Non è vero che nella storia dell'umanità il potere politico non abbia mai interferito con l'arte e la letteratura. Certo, mai quanto nel XX secolo, quando numerosi artisti e scrittori hanno – di buon grado – trasformato la creazione artistica e letteraria in uno strumento e un'arma per cambiare la società. A sottomettere ed asservire artisti e scrittori non c'è stato solo il potere politico; infatti, anche certe ideologie esercitano su di loro un forte influsso. L'ideologia è di gran lunga più influente della fede religiosa e può persino condurre al fanatismo. E nel nome della rivoluzione, ha anche generato dei fantasmi utopici che hanno portato l'uomo a smarrire la capacità di giudicare con la ragione e con la coscienza. È fallita ormai la rivoluzione comunista, che ha travolto più della metà del Novecento, ed è fallita con lei anche l'idea dell'arte e della letteratura al suo servizio, tanto che nessuno ci pensa più. Per contro, l'ideologia di matrice marxista venuta dopo, non è ancora morta e continua addirittura a influenzare la creazione artistica e letteraria contemporanea “impegnata”, o meglio, politicamente impegnata, [...].

La fuga dalle ombre del XX secolo è dunque da intendersi su un piano teorico-ideale e pratico-esperienziale. Per ciò che concerne il primo profilo, l'autore asserisce, ancora una volta, l'esigenza di “non avere -ismi”, per sé, per l'artista-scrittore in senso e per l'atto estetico in senso lato. “Non avere -ismi” non coincide soltanto con la negazione del marxismo¹⁰⁷, bensì con una precisa volontà di spogliarsi da qualsiasi vincolo ideologico,

¹⁰⁶ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 82.

¹⁰⁷ Del colloquio del 2013 è una dichiarazione interessante: “我從這個文革，中國文化革命，毛澤東死了以後，文化革命結束以後就開始有這個。因為我對那個馬克思主義已經完全不相信，然後就懷疑這個馬克思主義。那時候，我就開始說，首先要擺掉，擺脫掉，首先要擺脫掉。這個沒有主義，是沒有馬克思主義，因為在中國首先是馬克思主義。這個認識到了西方以後，我又進一步，我發現這個沒有主義，這個馬克思主義不僅在中國，在西方的知識界裡頭，特別在左派的知識界裡頭，這個馬克思主義還是相當影響很多人，一直到今天。所以我認為這個文學不是一個社會批判的工具，不是馬克思主義所講的那樣：文學是一個，好像是一個武器，為一個意識形態服務，為一種政治服務。我反對這種把文學變成，附融在政治和意識形態裡。” “Già dall'epoca della Rivoluzione Culturale cinese, dopo la morte di Mao Zedong e la fine della Rivoluzione Culturale ho cominciato a formulare questo concetto. Se già avevo scarsa fiducia nel Marxismo, ho di seguito iniziato a diffidare. È stato allora che ho cominciato ad affermare che prima di tutto bisogna disfarsene, liberarsene. *Non avere -ismi* è *non avere Marxismo*. Con questa consapevolezza sono arrivato in Occidente e mi sono mosso oltre: ho scoperto che il Marxismo non si limitava alla Cina, si trovava invece all'interno dei circoli intellettuali, per lo più fra gli intellettuali di sinistra. Il Marxismo aveva già un considerevole ascendente su molte persone, e lo ha tutt'ora. Credo che la letteratura non sia uno strumento di critica sociale, non sia un'arma al servizio dell'ideologia o al servizio della politica, come predicato dal Marxismo. Io mi oppongo a questo genere di trasformazione della letteratura, a questa sua fusione nella politica e nell'ideologia.”

etico, sociale e politico, senza distinzione diatopica. Da un punto di vista biografico, abbiamo già riflettuto sul fatto che la strategia di superamento dei confini ideologici si materializzi nella fuga in quanto deterritorializzazione e nella fuga in quanto allontanamento spirituale dalla Cina politica, non già culturale. Come osserva Quah Sy Ren:

Bien que Gao Xingjian, qui a choisi de fuir consciemment l’oppression de la culture chinoise hégémonique, critique très sévèrement l’oppression perpétrée sur l’individu et la culture de la « Chine politique », il n’a pas complètement abandonné la « Chine de la culture ». ¹⁰⁸

Il confronto con un nuovo secolo in un nuovo Paese è la sfida dell’individuo e dell’artista-scrittore.

5.1.2 Nel XXI secolo

Potremmo riassumere in poche parole chiave quanto appena esposto, affermando che i punti nodali della critica al XX secolo possono essere identificati nella ricerca della modernità, nella logica della negazione e nel risvolto della postmodernità. Un’ulteriore cifra della rappresentazione del XX secolo è la possibilità di individuare e distinguere chiaramente gli esiti estetici delle premesse ideologiche, in Occidente e in Oriente; pertanto, una distinzione netta, nel discorso sul XXI secolo e sui suoi confini non appare sempre così evidente. Secondo la nostra analisi, i problemi di ordine filosofico, politico-ideologico e, naturalmente, di ordine estetico rilevati da Gao Xingjian, pur originati da radici differenti, sono piuttosto generalizzati per l’uomo nel nuovo millennio, e il primo comune denominatore dell’epoca attuale è senza dubbio la globalizzazione, ritratta dal termine *quanqiuhua* 全球化 ¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Sy Ren Quah, “Fuite et dé-placement dans les pièces de théâtre de Gao Xingjian”, in *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 238.

¹⁰⁹ In alternativa al termine affine *huanqiuhua* 環球化, che traduce il fenomeno della “mondializzazione”. Anche Henry He Yuhuai adotta la traduzione di “*quanqiuhua* 全球化”, del cui concetto fornisce un’articolata definizione nel dizionario curato, *Dictionary of the Political Thought*, 317-320.

5.1.2.1 Le ideologie della globalizzazione

Il concetto di globalizzazione, così come presentato dall'autore, non ritrae soltanto un fenomeno di unificazione dei mercati a livello mondiale, con le relative conseguenze economico-sociali, ma anche un fenomeno di omogeneizzazione e adeguamento ideologico e spirituale diffuso in tutto il mondo¹¹⁰. A riprova di ciò, è sufficiente menzionare la profonda crisi di coscienza e di prostrazione spirituale di cui l'autore tratta. La miseria filosofica, dettata dalle deviazioni politiche dei grandi -ismi del Novecento e dal loro declino, sembra aver lasciato un vuoto ideologico e morale, riempito meticolosamente dall'etica del profitto e dell'utilità materiale (*gongli* 功利). Senza equivoci ciò si evince dal saggio del 2014 "Huhuan Wenyi fuxing" [Appello a un nuovo Rinascimento]:

全球化的今天，作家藝術家的處境大致相同。而現今世界的經濟危機和文化衰退的背後，恰恰在於思想的危機與精神的困乏。社會革命論和自由主義以及民族主義諸如此類的意識形態都解救不了現今時代的困境，[...]。而現今不僅是精神困乏同樣也是哲學貧困的時代，既然意義都已經顛覆與消解了，哲學的思辨往往淪落為語意解析的遊戲。¹¹¹

Nel presente globalizzato, la situazione di ogni artista e scrittore è pressoché identica. Tuttavia, ora, dietro la crisi economica e il declino culturale vi è una crisi di pensiero e una prostrazione spirituale. La dottrina della rivoluzione sociale o il liberalismo, come pure il nazionalismo e tutte le altre ideologie, non hanno salvato l'uomo dalla sua triste condizione. [...] Ci troviamo in un'epoca di povertà d'animo e di miseria filosofica, in cui la riflessione filosofica è spesso degenerata in uno sterile gioco di analisi linguistica, a causa di tutte le teorie della sovversione che hanno svuotato di senso ogni cosa.

E di seguito:

¹¹⁰ Interessante l'analisi di Doug Guthrie, *China and Globalization. The Social, Economic and Political Transformation of Chinese Society* (Londra e New York: Routledge, 2009), che presenta il fenomeno sociale della globalizzazione in Cina come conseguenza delle riforme politiche ed economiche avviate da Deng Xiaoping con il processo di "riforma e apertura" (*gaige kaifang* 改革開放). Per la narrazione storica di queste riforme si veda, ad esempio, Maurice Meisner, *Mao's China and after*, 413-548.

¹¹¹ Gao Xingjian, "Huhuan Wenyi fuxing", in ZYW, 86-87.

這宗教式微的時代，物欲橫流。意識形態同政治權力不斷調情，弄得原本清淨的哲學處境也十分難堪。而文學與藝術在政治與市場雙重擠壓下，往往喪失了原本具有的審美判斷，以政治正確來附庸權力，以文化消費來投合市場。¹¹²

Quest'epoca è segnata dal declino della religiosità, ma in compenso è devota al materialismo. E l'ideologia, che continua a corteggiare il potere politico, ha compromesso gravemente la condizione della filosofia, che in origine era incorrotta. Arte e letteratura – strette dalla morsa della politica e del mercato – non di rado sono private dell'intrinseco giudizio estetico, quando il principio del “politicamente corretto” si fa vassallo del potere, e il consumo culturale vuole compiacere il mercato.

Il ritratto del XXI secolo proposto da Gao Xingjian risuona quanto più severo e impietoso. Le politiche di mercato hanno preso il posto delle grandi filosofie del Novecento, così che l'uomo si lascia trascinare non più dall'influsso epocale di pensatori, non più dal genio individuale che si propaga fra le masse, ai poli opposti del mondo, ma dai meccanismi della propaganda commerciale. La fede cieca dell'uomo, un tempo rivolta al culto superstizioso della rivoluzione, è ora rivolta al consumo, non più all'ideologia politica e ai dogmi religiosi. Il fascino del profitto, della materialità, della speculazione non più filosofica ma monetaria sono ciò a cui l'uomo contemporaneo è devoto, tanto in Occidente quanto in Oriente, tanto in Cina quanto in Europa e pure in America – nuova protagonista del discorso sull'Occidente¹¹³ – così che la “mercattizzazione” (*shichanghua* 市場化) è direttamente proporzionale al “declino culturale” (*wenhua shuaitui* 文化衰退¹¹⁴), mentre una devastante “crisi finanziaria globale” (*quanqiu jinrong weiji* 全球金融危機¹¹⁵) fa opportunamente da sfondo a tutto ciò. Nonostante nel mondo contemporaneo globalizzato vi sia la tendenza a dissolvere le barriere, materiali e immateriali, in favore del sempre più denso flusso di informazioni, di persone e di capitali, i confini all'individuo e alla creazione esistono ancora.

¹¹² Ivi, 88.

¹¹³ E un fatto ricorrente leggere della contrapposizione fra *Yazhou* 亞洲 (“Asia”) e non più *Ouzhou* 歐洲, bensì *Oumei* 歐美 (“Europa e America”, dove per “America”, in questo contesto, si fa riferimento agli Stati Uniti).

¹¹⁴ Risulta interessante l'uso che Gao Xingjian fa del termine *shuaitui* 衰退, il cui ulteriore significato di “recessione” già suggerisce una connessione fra l'universo culturale e quello economico-finanziario, nell'attualità.

¹¹⁵ Come si legge nei testi “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 34; “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 41; “Yishixingtai shidai de zongjie”, in ZYW, 74.

In un tale scenario globale, possiamo individuare, nella riflessione di Gao Xingjian, due tendenze presenti in Oriente e in Occidente, seppur con diverse proporzioni: il consumismo e l'assoggettamento al "politicamente corretto" (*zhengzhi zhengque* 政治正確).

資本主義的全球化卻通行無阻，前共產國家如今較之西方老資本主義國家對金錢的追逐還更為狂熱。世界未必日益走嚮進步，這種社會進化論與唯物主義的歷史觀提供的是否就是真理，也大可懷疑。¹¹⁶

La diffusione mondiale del capitalismo ha ormai la strada spianata: i vecchi Paesi comunisti ormai inseguono il denaro con maggior foga rispetto ai vecchi Paesi capitalisti d'Occidente. Il mondo non necessariamente procede sulla via dello sviluppo, e si può mettere decisamente in discussione l'attendibilità di concezioni storiche quali la teoria dell'evoluzione sociale e il materialismo.

Parallelamente, in Occidente vige ormai la tendenza a conformarsi al pensiero dell'ideologia politica dominante mascherato dall'espressione "politicamente corretto": è così che i Paesi occidentali percorrono la strada già battuta dall'Oriente¹¹⁷.

在極權政治的統治下，這種敢於面對人的生存困境的文學從來受到打壓、查禁和封殺。即使前共產黨集權的國家如今也對資本主義的市場經濟開放，這樣的文學並沒有就此解脫政治的審查，而且還落入市場的機制，可說是更加艱難。在民主政治下，政治權力雖然不直接監控文學，但所謂政治正確卻通過意識形態牽制文學。[...]文學要超越政治，又不屈從市場而獨立，在當今社會可說是相當艱難。文學也不可避免從社會生活中日益邊緣化。文學不僅從新聞媒體中退出，且已不再受到大眾的關注。¹¹⁸

Nei sistemi di governo totalitari, la letteratura che ha avuto il coraggio di affrontare i drammi dell'esistenza umana è sempre stata messa a tacere, bandita, soffocata. Anche se i vecchi totalitarismi comunisti si sono di recente aperti alle leggi di mercato del capitalismo

¹¹⁶ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 23.

¹¹⁷ Metafora impiegata dall'autore nel saggio "Huhuan Wenyi fuxing", in ZYW, 86: "東方和西方如今不過掉換了方向，人類已經走過的老路現今東方和西方都重新再轉一遍，現實世界還就這麼荒謬。"; "L'Oriente ha intrapreso la strada già battuta dall'Occidente, e l'Occidente quella già battuta dall'Oriente, e quindi ora si sono scambiati le direzioni. Questo mondo è talmente assurdo..."

¹¹⁸ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 20.

non hanno smesso di vigilare sulla letteratura, che ormai – fatto ancor più grave – è stata integrata ai meccanismi economici. Nei Paesi democratici, invece, dove la letteratura non è direttamente gestita dalla politica, è il “politicamente corretto” a determinare un controllo mediante l’ideologia. [...]

Un’altra sfida che la letteratura deve affrontare nella società contemporanea è quella di restare indipendente, transcendendo la politica e resistendo al mercato. La letteratura è progressivamente e inesorabilmente spinta ai margini della vita sociale: oltre ad essere confinata dai media, ha anche perso l’interesse delle masse.

Restringendo il campo d’osservazione dall’uomo comune all’artista-scrittore, rileviamo che secondo Gao Xingjian i meccanismi di profitto, mercatizzazione e “politicamente corretto” costituiscono un consistente confine al pensiero e alla creazione, sia in Occidente sia in Oriente¹¹⁹. Nel dominio estetico, questi rappresentano forze trainanti, prima che confini. Il dramma dell’artista-scrittore contemporaneo è che, pur consapevole delle possibilità ulteriori e non garantite dal XX secolo, rimane attratto dal fascino sibillino del profitto economico e dei vantaggi, pure economici, che il velato o manifesto sostegno a uno schieramento politico può offrire. Imbrigliato nella tela tessuta, in Oriente come in Occidente, dal capitalismo, dal consumismo e dalle leggi di mercato l’artista-scrittore si trova, di nuovo, ad asservire la propria creazione, confinato in una prigionia intellettuale ed estetica.

現今這沒有主義的時代，而沒有主義的文學倒更符合文學的本性，更貼近人生和人性的真實。沒有主義不是沒有思想，作家把經驗、觀察和感受化為一個個感性的形象，也大於觀念的解說和宣講。是作品和人物在述說，也用不著作家聲嘶力竭去吶喊。

這是一個沒有宣言，沒有文學運動的時代，[...]。

這物欲橫流精神貧困的時代，全球金融危機的爆發，資本的利潤法則無限蔓延，無人能阻擋，又有誰說得出此中的真相？¹²⁰

In quest’epoca senza –ismi, una letteratura senza –ismi in effetti meglio s’accorda con l’essenza originaria e si congiunge con la realtà della vita e della natura umana. “Senza –

¹¹⁹ Tendiamo a pensare che per metonimia l’autore indichi la Cina e l’Europa. È da prendere in considerazione anche il fatto che nella riflessione di Gao Xingjian, pure estesa al mondo intero, non si fa mai menzione del sud del mondo.

¹²⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 33-34.

ismi” non equivale a “senza pensieri”: lo scrittore trasforma esperienze, indagini e sentimenti in singole immagini sensoriali, ben più ricche di dissertazioni o spiegazioni concettuali. Sono le opere o i personaggi a narrare, è quindi inutile che l’autore si metta a urlare a squarciagola.

La nostra è un’epoca senza manifesti, senza movimenti letterari. [...]

Quest’epoca di inondazione di desideri materiali e di povertà spirituale, in cui una crisi finanziaria deflagra in tutto il mondo, in cui la legge del profitto economico si propaga senza limiti ed è per tutti irrefrenabile, esiste qualcuno che riesca a raccontare il vero volto del presente?

Capiamo, così, che almeno due elementi della riflessione attuale di Gao Xingjian fanno eco alla riflessione degli anni ’90 del XX secolo: i concetti di “non avere -ismi” e della solitudine dell’individuo¹²¹, sono ora risemantizzati in un nuovo contesto. In maniera piuttosto lampante, alla luce di quanto emerso sino ad ora, l’espressione “non avere -ismi” risulta inaspettatamente e drammaticamente adatta alla condizione reale dell’individuo ai nostri giorni, la cui intelligenza e coscienza intuitiva è viziata dal bieco gioco dell’interesse materiale. Gli “-ismi”, infatti, in quanto confini al pensiero e alla libertà individuale, appaiono in ogni dove e con diverse forme¹²², non più solo sotto il solido e dichiarato cappello dell’ideologia politica. Così che l’individuo, l’artista-scrittore, per mantenere la propria autonomia deve accettare una condizione di solitudine.

是選擇自由還是選擇市場，對作家仍然是嚴峻的考驗。一個作家要是既非左派，又非右派，獨立不移的表述，也得耐得住寂寞。¹²³

¹²¹ Di cui si legge nella raccolta *Mei you zhuyi*, pubblicata per la prima volta nel 1996.

¹²² Come si legge nel saggio “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 50: “在一定的社會中生活的個人總不斷受到各種各樣的制約，從政治、倫理、習俗到宗教，乃至家庭、婚姻與兩性關係都對個人的行為有種種約束。二十世紀以來的現代社會，尤其是極權政治和意識形態，不僅制約人的行為，連思想也受到禁錮。且不說剝奪公眾言論的自由，個人的思想也被各種各樣由政治權力和官方意識形態打造的政治正確加以管制。” Traduciamo: “L’individuo che vive in una data società è sempre e senza tregua sottoposto a ogni sorta di limitazione, dalla politica, dall’etica, dalle tradizioni, dalla religione e persino nella famiglia, nel matrimonio e in qualsiasi relazione fra i sessi la condotta dell’uomo subisce ogni genere di restrizione. La società moderna, a partire dal XX secolo, e in maniera particolare il totalitarismo politico e le ideologie, non hanno solo condizionato l’agire dell’uomo, persino il libero pensiero è stato rinchiuso in una prigione. In aggiunta all’esproprio della libertà d’espressione a danno dell’intera popolazione, anche il pensiero dell’individuo è posto sotto la supervisione del ‘politicamente corretto’ creato da molte e varie autorità politiche e ideologie di governo.”

¹²³ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 20.

Scegliere la libertà contro il mercato? Per lo scrittore è sempre una sfida. Se uno scrittore non è né di destra né di sinistra, se sceglie di esprimersi liberamente, deve essere pronto a sopportare la solitudine.

La solitudine di cui tratta qui l'autore non è più quella solitudine "necessaria" dell'individuo – come dichiarava il breve saggio composto nel 2002¹²⁴ – costretto ai margini poiché costretto alla fuga. Secondo la nostra analisi, a tal proposito, esiste un sostanziale cambiamento di prospettiva nella saggistica di Gao Xingjian rispetto a ciò che si leggeva all'inizio degli anni 2000, che consiste nel movimento dell'autore dalla periferia al centro: l'autore resta dichiaratamente in disparte rispetto alla socialità, ma collocandosi non più ai margini¹²⁵, ma al di sopra. In uno spazio prospettico ulteriore, *super partes*, l'autore prende coscienza dei reali cambiamenti all'interno della società, senza voler farne parte. In questa maniera, possiamo dire, l'autore mette a fuoco, finalmente, l'inquadratura privilegiata che il terzo occhio della chiaroveggenza offre all'artista-scrittore. *Oltre* il tessuto urbano e sociale, e non al di fuori, del reale Gao Xingjian conosce. Esaminando i fattori esterni di un tale cambiamento potremmo risalire già all'attribuzione del Nobel, ma crediamo sia ancor più opportuno riferirci all'ingresso della produzione dell'autore nella letteratura mondiale, o *World Literature*, e pure nel dominio dell'arte mondiale. Partendo dal concetto goethiano di *Weltliteratur*, nel 2003 David Damrosch forniva una triplice definizione di *World Literature*¹²⁶, descrivendola

¹²⁴ "Biyao de gudu" 必要的孤獨, in *Lun chuangzuo*, 341-343, tradotto da Dutrait con il titolo "La nécessaire solitude", in Gao Xingjian, *De la création* (Parigi: Seuil, 2013), 253-255.

¹²⁵ Come affermato dall'autore stesso già nel discorso di ringraziamento per l'assegnazione del Nobel, e come osservato da Gilbert Fong, "Un esprit libre à la marge: l'art et la vision de Gao Xingjian", in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 205-224.

¹²⁶ David Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton-Oxford: Princeton UP, 2003), ma se ne parla anche nel volume Theo D'haen, David Damrosch, Djelal Kadir (a cura di), *The Routledge Companion to World Literature* (New York: Routledge, 2012), 45, in cui Gao Xingjian è annoverato fra gli autori della "Chinese diaspora" e descritto come "first-generation migrant writer". *Ivi*, 469.

Studiosi quali Zhang Yingjing e Pascale Casanova hanno scelto di definire Gao Xingjian quale autore di *World Literature*. Il primo scrive: "As native Chinese writers who have made it to the hall of fame in world literature, both Gao and Mo Yan benefitted from the translation of their works which Damrosch sees as indispensable to the concept of world literature: 'World literature is writing that gains in translation' (corsivo nostro). Given the dominance of Western technologies of recognition, we may modify this second part of Damrosch's threefold definition as such: 'World literature is writing that gains in translation when it is done in English or another major European language.' [...] Gao's works perhaps gained even more in translation because of his command of French, the *lingua franca* of global literary sensibility and his realignment with Western values is noticeable in his post-China plays in which he is seen as 'striving for neutrality and universality, shying away from Chinese settings and characters' (Fong xviii)". Zhang Yingjing, "Mapping Chinese Literature as World Literature". *Purdue* 17, n. 1 (2015): 5-6. Casanova descrive invece Gao Xingjian quale "écrivain international", ossia come uno fra gli scrittori che rivendicano una posizione più autonoma nello spazio letterario mondiale e che se ne servono per lottare all'interno del

come: rifrazione ellittica di letterature nazionali; come letteratura che “guadagna” in traduzione; come una maniera di leggere oltre il tempo e lo spazio particolare. Ebbene, L’accesso ai numerosi canali di diffusione nel mondo intero, garantito dalla traduzione, offre la concreta possibilità di collocarsi al di sopra del tempo e dello spazio, al di sopra dei confini rilevati e descritti nei testi critici.

文學沒有國界，文學作品也無需護照，作家的精神自由遠超越狹隘的民族主義和愛國主義，古往今來的文學作品通過翻譯，已成為全人類的精神財富。連唯利是圖的資本在這全球化的時代都無視國界，原本不謀求功利的文學更沒有理由不放眼世界。¹²⁷

La letteratura non ha confini e non ha bisogno del passaporto. La libertà spirituale dello scrittore trascende la mentalità gretta e provinciale del nazionalismo e del patriottismo¹²⁸, poiché, sin dai tempi antichi, grazie alla traduzione la letteratura diviene capitale spirituale per l’intero genere umano. Persino il vorace capitale economico, in quest’epoca di globalizzazione, trascura i confini nazionali: non c’è motivo per cui la letteratura, quella che sin dal principio non tende al profitto, non possa dunque aprirsi al mondo intero.

A riprova di ciò, basti guardare l’eclatante esempio della proposta estetica del nuovo Rinascimento a cui l’autore fa appello a partire dal 2013¹²⁹, che sembra provenire dalla generosa ambizione di un artista fuori dal tempo e sopra lo spazio, che propone a tutti gli artisti e gli scrittori di travalicare e transcendere i confini geografici e storici particolari, per aprirsi al mondo intero, così da tornare all’essenza della creazione.

文藝復興的呼喚恰恰要回歸審美，回到人性與人的情感，回到生命，回到人的本真，回到性靈，回到精神。¹³⁰

loro campo nazionale e sovvertire le norme dominanti. Questi scrittori “excentrés” (“fuori dal centro” o “de-centrati”) costruiscono un polo autonomo mondiale essenziale alla “denazionalizzazione” progressiva. Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, 164 e 223-224.

¹²⁷ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 31.

¹²⁸ Di nuovo ci allineiamo alle definizioni di He Yuhuai: “Minzuzhuyi 民族主義 (nationalism)”, in *Dictionary of the Political Thought*, 283-287.

¹²⁹ Di cui tratta ampiamente il saggio del 2013 “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 81-89. Il pensiero si concretizza anche più recentemente in un saggio dal titolo “Yuejie de chuanguo” 越界的創作 (Creazione oltre i confini) redatto in occasione del convegno accademico internazionale *CONfini CONtatti CONfronti*, che ha avuto luogo presso l’Università degli Studi di Milano dal 22 al 24 settembre 2016. Il testo è stato tradotto in italiano da chi scrive.

¹³⁰ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 81-89

Ma lanciare un appello a un nuovo Rinascimento significa ritornare all'esperienza del bello, ritornare alla natura umana e ai sentimenti umani, ritornare alla vita, ritornare al vero volto dell'uomo, ritornare allo spirito, ritornare all'essenza dell'uomo.

Lo stesso *Leitmotiv* del “nuovo Rinascimento”, ossia il tema del ritorno (*huidao* 回到, “ritornare”, ma anche *huigu* 回顧, “tornare a guardare” e lo stesso *fixing* 復興, “rinascere/rinascimento”), è per definizione pensabile e possibile quale fase successiva a un allontanamento, fisico e materiale, ma, soprattutto spirituale. Si tratta di un allontanamento dall'uomo, dall'autenticità e dall'essenza della produzione estetica in cui vige la responsabilità sociale degli artisti-scrittori viziati dall'ideologia e dal mercato. E potremmo pensare che Gao Xingjian abbia fatto esperienza di questo allontanamento prima passivamente – in Cina, con le costrizioni imposte dalle politiche sull'arte e sulla letteratura messe in atto dal regime comunista – poi attivamente, e forse in maniera meno consapevole, nello sforzo prometeico di ricerca della propria indipendenza in un altrove materiale ed essenziale.

Oggi, nei saggi che noi qui esaminiamo, superato il quesito atavico sulla libertà individuale e definite l'essenza della creazione estetica e la posizione dell'artista-scrittore, la negazione e il rifiuto dei condizionamenti non costituiscono il fine del discorso, ma la sua premessa fondamentale¹³¹. Notiamo, quindi, che Gao Xingjian torna a parlare in maniera affermativa e propositiva di ciò che la creazione è, ponendo l'autonomia come premessa fondamentale.

Il tema del ritorno, dunque, può rappresentare una chiave di lettura del processo di maturazione del pensiero dell'autore, il quale ha acquisito consapevolezza di quale sia il reale punto di fuga attorno a cui debba costruirsi la creazione estetica e indica la direzione verso cui tutti gli artisti e scrittori si devono dirigere.

5.1.3 L'identità

A confermare la nostra tesi sulla nuova prospettiva e posizione assunta dall'autore è la questione dell'identità culturale, a cui particolare attenzione è dedicata negli ultimi anni,

¹³¹ Un potente simbolo di questo rilievo potrebbe essere costituito dalla perifrasi dell'espressione maoista “servire il popolo” (*wei renmin fuwu* 為人民服務) in “la letteratura non è al servizio di nessuno” (*wenxue bu wei shei fuwu* 文學不為誰服務). Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 30. Di questo si dirà meglio nel capitolo 6.

come dimostra l'intero saggio ad essa consacrato, nella raccolta di cui ci occupiamo¹³². La questione identitaria coinvolge sia l'individuo artista-scrittore sia la produzione artistico-letteraria, e da quest'ultima vorremmo iniziare a ragionare.

而文化認同則出於某種文化政策，所以強調文化的民族性或地域性，背後也還是出於政治的需要。然而，文學從來都是出於作家個人的創作，既非民俗產品，也非旅遊廣告，無需在這樣或那樣的文化政策的實施下，加以規範，精神自由才是文學創作必要的條件。¹³³

L'identità proviene da una qualche politica culturale, e dunque dietro l'enfasi sulla nazionalità e sulla territorialità culturale c'è una necessità politica. Pertanto, la letteratura nasce dalla creazione individuale e non è un prodotto folkloristico, né una pubblicità turistica, che dipende dall'attuazione di questa o quella politica culturale, che ha bisogno dell'applicazione di norme. La libertà spirituale è l'unica condizione necessaria per la creazione letteraria.

Il fatto che Gao Xingjian rifiuti persino l'idea della necessità dell'identità per la creazione e la produzione artistico letteraria non sorprende, se si pensa al consolidato discorso sulla negazione della sottomissione dell'artista-scrittore al potere e all'ideologia, che ne diventa apparentemente “portavoce” (*daiyan* 代言), ma di fatto “oggetto decorativo” (*dianzhui* 點綴) o ancor peggio “vittima sacrificale” (*xishengpin* 犧牲品). L'autore spiega che apporre alla produzione estetica un'etichetta nazionale equivale a ridurre il fatto estetico come prodotto di culture locali, ma anche, aggiungiamo noi, significa negare la stessa essenza dell'atto estetico che si possa definire autentico, quindi generato dall'individuo e destinato alla cultura umana, per ciò stesso universale¹³⁴. Sul piano teorico, secondo noi la chiave di lettura della negazione dell'identità è appunto la cifra dell'universalità, o meglio l'idea che teoria transcendere il tempo e lo spazio significa rinunciare all'unicità del particolare, e dunque rinunciare al vincolo e al confine di

¹³² “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 59-65.

¹³³ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 61.

¹³⁴ Come scrive anche Cao Tianyu: “Culture, as the sum of human responses to reality and anticipations of the future, is a collective body of meanings. It is an objectified subjectivity that has transcended both the subjective and objective. If we equate culture with humanity, which is contrasted with nature, then it is universal, absolute, and hierarchical.” Cao Tianyu, “Introduction”, in *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, 2.

un'unica nazione. Se è vero che l'arte e la letteratura sono di tutti, una definizione locale non ha ragion d'essere.

Sul piano pratico, l'autore identifica la questione identitaria in un mero discorso politico finalizzato al sostegno ideologico – e indirettamente anche economico – di una nazione. Come per il fatto estetico, così per il creatore: l'identità nazionale è un quesito generato e alimentato dal discorso politico, che non ha nulla a che vedere né con lo scopo dell'arte e della letteratura, né con il ruolo dell'artista-scrittore. Per tale ragione l'identità nazionale è demonizzata e, ancor di più, è rappresenta la malattia del XXI secolo.

民族文化的認同是一種政治話語，以便把文學納入民族國家設置的軌道。作家不是國家的公務員，並不負有義務為國家權力效勞。民族文化是歷史長期積澱形成的，最輝煌的創造者恰恰是其時代的作家和藝術家個人，而非龐大的國家機器。¹³⁵

L'identità culturale non è altro che un discorso politico finalizzato ad impiantare la letteratura nel dominio di uno Stato-nazione. Lo scrittore non è un funzionario statale e non ha il dovere di servire il potere nazionale. La cultura nazionale¹³⁶ è qualcosa che prende forma nel corso dei secoli, e i suoi più illustri creatori sono degli scrittori e degli artisti, degli individui che hanno segnato la loro epoca, e non l'imponente macchina statale.

Gao Xingjian sembra polemizzare contro l'istituzionalizzazione del meccanismo di fusione di gruppi sociali diversi sotto un unico denominatore comune, all'indomani dell'epoca delle grandi guerre e rivoluzioni condotte nel nome del Paese. Patriottismo e ancor più nazionalismo hanno già storicamente mostrato il vero volto dell'identificazione in un'idea di nazione, il pericolo del sacrificio del singolo sussunto sotto una grande società. Oltre a ciò, è denunciata l'intenzione di massificazione e omogeneizzazione celata sotto l'attraente espressione "identità", termine che affascina ciascun uomo in un'epoca di spaesamento derivante dalla globalizzazione, dalla fusione e dallo spostamento di frontiere, in un'epoca senza -ismi eclatanti, ma con nuovi -ismi subdolamente nascosti dietro ideologie liberali.

¹³⁵ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 30.

¹³⁶ Che nel saggio del 1991 "Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*" (Letteratura e "studio del mistero": su *La montagna dell'anima*), descrive come costituita da quattro componenti essenziali: la cultura ortodossa, legata al potere imperiale; la cultura taoista e buddhista; la cultura popolare, delle canzoni, dei miti e delle leggende; la cultura dello "spirito d'oriente". In *Mei you zhuyi*, 200-201.

認同，一個時髦的詞，到處不脛而走，我以為這恰恰是當今文學的病痛，尤其是對用華文寫作的作家而言。這種認同總是同政治聯繫在一起，原本出於政治的需要，認同某一個國家或民族，把作家個人的聲音消解掉，納入為國家或民族代言，且不說做不做得了這樣的代言人，用這樣一種虛假的身分，無非是把作家拖入冠冕堂皇政治正確的軌道。

作家是通過他的作品來說話的，這種身分認同則是多餘的廢話。[...]作家同政治家區別恰恰就在於不以集合的身分諸如民族、國家、黨派或人民的名義說話。¹³⁷

“Identità”¹³⁸: una parola molto in voga, che prende piede rapidamente, ovunque. Io credo che l’identità sia il male della letteratura dei nostri giorni, in particolare per chi scrive in lingua cinese. L’identità è sempre connessa alla politica, e, anzi, nasce da una necessità politica. L’identificazione in uno stato o in una nazione cancella la voce individuale dello scrittore e fa sì che lo scrittore si inserisca come portavoce. Ma lasciamo da parte la questione se uno scrittore possa o non possa essere un portavoce, la vera questione è: attribuirgli questa identità fallace significa soltanto trascinarlo nella fastosa orbita del politicamente corretto.

Lo scrittore parla attraverso le proprie opere, ma identità e identificazione sono parole vuote e superflue. [...] La differenza fra uno scrittore e un politico risiede nel fatto che uno scrittore non parla in termini di identità collettiva, di stato, di nazione, di fazione politica o di popolo.

Il “male” della letteratura non è tanto l’“identità” (*shenfen* 身分), in quanto statuto politico-culturale attribuito da altri, ma l’identificazione (*rentong* 認同) come processo psicologico soggettivo di selezione di elementi in cui l’individuo si riconosce. Il problema del XXI secolo sta quindi nella volontà e nella precisa scelta di confinarsi in una definizione, che più che salvezza suona come condanna¹³⁹.

Anche per noi risulta opportuno operare una distinzione fra la definizione di identità nazionale e quella culturale, come assimilazione di unità di contenuto nel repertorio della cultura. Se il discorso sull’identità nazionale può risolversi pragmaticamente con

¹³⁷ Ivi, 59-60.

¹³⁸ Anche se esiste una differenza concettuale fra il sostantivo *rentong* 認同, “identificazione” e *shenfen* 身分, “identità”, scegliamo di adottare in questo caso una sostituzione per agevolare la comprensione immediata del passo.

¹³⁹ Prendiamo spunto dalla filosofa María Zambrano, che pensa la definizione come tentativo di “salvare condannando”. María Zambrano, *L’uomo e il divino* (Roma: Edizioni Lavoro, 2001), 70.

l'affermazione della sterilità della metodologica adesione alle richieste politiche di una nazione, più complesso è invece trovare una configurazione per la naturale filiazione di ogni uomo a una o più memorie collettive. Non possiamo negare che la definizione culturale del sé sia particolarmente rilevante in un processo di volontaria ri-articolazione del sé di cui l'autore ha fatto esperienza a partire dalla dislocazione geografica. A questo proposito, le proposte degli studi culturali sembrano fornire dei paradigmi attorno a cui articolare la riflessione dell'autore. Per Stuart Hall, questo genere di identità è costruita su una logica di esclusione:

Throughout their careers, identities can function as points of identification and attachment only because of their capacity to exclude, to leave out, to render "outside", abjected. Every identity has at its "margin", an excess, something more. The unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure, every identity naming as its necessary, even if silenced and unspoken other, that which it "lacks".¹⁴⁰

E di nuovo:

Identity is a structured representation which only achieves its positive through the narrow eye of the negative. It has to go through the eye of the needle of the other before it can construct itself.

Nella grammatica della cultura, l'identità è quindi un effetto temporaneo e instabile segnato da frammentarietà, dalla "chiusura" o da ciò che Akhil Gupta and James Ferguson, allievi di Arjun Appadurai, chiamano "differenza"¹⁴¹. Il filosofo e sinologo contemporaneo François Jullien sostiene che, da un punto di vista socio-politico, la prospettiva della differenza conduce a una *impasse*:

Impasse en amont comme en aval de la différence, dès lors qu'on y retrouve, de part et d'autre, l'identité. Car, en amont de ce qu'on posera en différences culturelles, on sera

¹⁴⁰ Paul Du Gay e Stuart Hall (a cura di), *Questions of cultural 'identity'* (Londra: Sage Publications, 1996), 6.

¹⁴¹ Akhil Gupta e James Ferguson (a cura di), *Culture Power Place: Explorations in Critical Anthropology* (Durham-Londra: Duke UP, 1997), 13; Ronald Niezen (a cura di), *A World Beyond Difference. Cultural Identity in the Age of Globalization* (Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2004), 166.

logiquement conduit à supposer une identité première comme genre commun, originaire à partir de laquelle se déploierait ce divers des cultures. [...] Car il apparaîtra sans peine que le propre culturel, à quelque échelle qu'on le considère, est d'être pluriel en même temps que singulier. Ou, pour le dire à l'envers, qu'il faut se défaire de la représentation commode, mais indélébilement mythologique elle aussi, selon laquelle il y aurait d'abord une unité-identité culturelle qui en viendrait ensuite, comme par malédiction (Babel), ou du moins par complication (de par sa prolifération), à se diversifier.¹⁴²

In termini di differenza, l'identità può effettivamente essere intesa quale maledizione *postbabelica*, che impone il riconoscimento dell'uno rispetto all'altro, nonché la definizione anche riduzionista di ciò che è l'uno e ciò che è l'altro. Dal punto di vista di Gao Xingjian, pertanto, la costruzione della sintassi individuale, culturale, avviene secondo una logica di inclusione, apertura e stratificazione, ed è identificabile in due fasi: una prima fase di mera adozione delle radici, che compongono la *forma mentis* e la specifica *Weltanschauung* dell'individuo, anche in relazione alla lingua materna; una seconda fase di assimilazione graduale di elementi ulteriori. Sul primo passaggio l'autore non si sofferma in maniera particolare, prospettando una condizione di necessità: la componente radicata nell'individuo rappresenta il fondamento su cui continuare a costruire. Interessante, peraltro, che Gao Xingjian ne parlasse anche nel 1990, con una prospettiva ampiamente biografica, rivelando una propensione per la negazione e alla selezione, più che per l'accoglimento della tradizione di provenienza:

人一旦脫離所謂祖國，有種距離寫起來倒更為冷靜。中國文化已銷溶在我的血液裡，毋需給自己再貼商標。傳統的中國文化正面與負面，我已自行清理。一個作家重要的是超脫出來，有所創造，不必靠變賣祖宗的遺產過日子。[...]作家既非民族文化的代表，亦非人民大眾的代言人，如果不幸當成了代言人，這作家便不免弄得面目全非。¹⁴³

Una volta che l'uomo si sia separato da ciò che chiama patria, si crea una certa distanza che gli consente di scrivere in maniera ancora più distaccata. La cultura cinese scorre nelle mie vene, non ho bisogno di appormi un'ulteriore etichetta. In quanto agli aspetti positivi e negativi della cultura cinese tradizionale, ho già fatto chiarezza da me. Ciò che è importante, per uno scrittore, è che si distacchi, che crei: lo scrittore non deve passare i suoi

¹⁴² François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle* (Parigi: L'Herne, 2016), 43-46.

¹⁴³ Gao Xingjian, "Mei you zhuyi", in *Mei you zhuyi*, 11.

giorni rivendendo l'eredità dei suoi predecessori. [...] Lo scrittore non è il rappresentante della cultura nazionale, né il portavoce delle masse del popolo. E qualora lo diventasse, malauguratamente, la figura dello scrittore sarebbe del tutto irriconoscibile.

Il saggio del 1993 “Mei you zhuyi” anticipa un tema meglio articolato nelle fonti da noi esaminate: la cultura d'origine pone una base su cui l'individuo deve erigere ulteriori costruzioni. Il processo del divenire anche *altro* è reale momento di fondazione:

廣而言之，作家的成長正是在人類文化積累的基礎上，雖然每個作家有其特殊的文化背景，就接受的文化薰陶而言有所側重，而不同文化之間的交流和滲透，也是現時代的作家寫作時必要的參照。¹⁴⁴

Detto apertamente, la maturazione dello scrittore si fonda sull'accumulazione di culture. È vero che ciascuno scrittore possiede un proprio contesto culturale particolare e pone particolare enfasi sulla formazione culturale che ricevuto; tuttavia, lo scambio e la compenetrazione fra le diverse culture è ciò a cui deve far riferimento lo scrittore mentre scrive.

Come pure:

作家是否需要另一種所謂文化上的認同？我以為也大可不必。誠然每個作家都受到某種文化的薰陶，東方或西方，中國或外國，乃至於地域和鄉土的社會文化環境都同作家的創作息息相關。作家的這種文化背景與生俱來，也是長期的教育與薰陶養成的，並且自然而然融化在自己的文學創作中，無須刻意去加以強調。¹⁴⁵

Infatti, ogni scrittore è influenzato da ogni tipo di cultura, occidentale o orientale, cinese o straniera, e persino l'ambiente culturale sociale della regione del territorio natio è intimamente legato alla creazione dello scrittore. Lo scrittore nasce in un contesto culturale, e lì riceve la sua educazione e il suo sviluppo formativo. In tutta spontaneità egli fonde elementi di quel contesto nella sua creazione letteraria, e non serve rimarcarlo ulteriormente.

Questo processo di ibridazione avviene quindi secondo un duplice meccanismo: quello della scelta consapevole e quello dell'esposizione agli influssi esterni, e in ciò leggiamo oggi qualcosa di piuttosto originale nella riflessione dell'autore. Gao Xingjian riconosce

¹⁴⁴ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 64.

¹⁴⁵ *Ivi*, 61.

che, in un mondo ormai globalizzato, è naturale che ciascun individuo subisca passivamente l'influenza di culture altre¹⁴⁶. E non si tratta qui necessariamente di un genere di globalizzazione dal basso, o di quella che Appadurai¹⁴⁷ chiama “grassroot globalization”¹⁴⁸, ma di un processo di ibridazione generale delle culture, ridiscusse e “deterritorializzate” dallo spostamento del singolo individuo quanto da continui complessi processi storico-politici¹⁴⁹. Potremmo rilevare una similitudine nell'uso delle coordinate discorsive – radici, dislocazione, globalizzazione – attorno a cui si articola la riflessione di Gao Xingjian, rispetto alle analisi degli studi culturali. L'autore concepisce una società attuale che ha ormai infranto l'immobilismo e si muove attraverso i confini, sperimentando una continua ibridazione. Affermando che oggi esista una naturale commistione di culture e che nessuna cultura possa pretendere di rimanere “pura”, Gao Xingjian sembra trovarsi d'accordo con Édouard Glissant, che parla di questo fenomeno in termini di “creolizzazione”:

La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité biculturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Come si legge in “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 31: “現今這時代，沒有一個作家不曾吸收多重文化的影響，強調對某種民族文化的認同，對作家的創作來說沒有多大的意義。文學不是旅遊廣告，無需以此招徠讀者。[...]在這個資訊交流和文化傳播如此方便的時代，也沒有一個作家自願封閉在民族文化的傳統中，民族的身份認同和文化認同只是出於民族國家的政治需要。”; “In quest'epoca, non esiste scrittore che non subisca l'influenza da più di una cultura, ragione per cui non ha molto senso porre enfasi sull'identità culturale della produzione letteraria. La letteratura non è una pubblicità turistica, non ha bisogno di reclutare lettori. [...] In quest'epoca, le informazioni e la cultura si trasmettono con tanta agilità che non esiste scrittore che scelga spontaneamente di confinarsi ad una tradizione culturale. L'identità etnica e l'identificazione culturale non sono altro che esigenze degli Stati-nazione.”

¹⁴⁷ Appadurai è uno degli studiosi che riflette sulle implicazioni socio-culturali della globalizzazione e pone luce sulla condizione di “ansia” diffusa che la globalizzazione pone in essere: “Globalization is certainly a source of anxiety in the U.S. academic world. And the sources of this anxiety are many: Social scientists (especially economists) worry about whether markets and deregulation produce greater wealth at the price of increased inequality. Political scientists worry that their field might vanish along with their favorite object, the nation-state, if globalization truly creates a “world without borders. Cultural theorists, especially cultural Marxists, worry that in spite of its conformity with everything they already knew about capital, there may be some embarrassing new possibilities for equity hidden in its workings. Historians, ever worried about the problem of the new, realize that globalization may not be a member of the familiar archive of largescale historical shifts. And everyone in the academy is anxious to avoid seeming to be a mere publicist of the gigantic corporate machineries that celebrate globalization. Product differentiation is as important for (and within) the academy as it is for the corporations academics love to hate.” Arjun Appadurai (a cura di), *Globalization* (Durham-Londra: Duke UP, 2001), 1.

¹⁴⁸ Ivi, 3.

¹⁴⁹ Gupta e Ferguson, *Culture Power Place*, 4.

¹⁵⁰ Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues* (Parigi: Gallimard, 2010), 31-32. E ancora, “La thèse que je défendrai est la suivante : la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques, est la même qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès vous est que le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante

La polifonia che l'attuale commistione di culture garantisce diventa un fatto naturale, inevitabile nella vita e nella produzione estetica di ciascun artista-scrittore contemporaneo. Nella fenomenologia del presente, oltre al fattore della naturale ibridazione culturale esiste, secondo l'autore, la componente di consapevolezza nella formazione di un sé culturale. Sebbene l'interpenetrabilità sia un fenomeno naturale delle culture¹⁵¹, e sebbene ogni cultura formi ormai un tessuto a maglie larghe, attraverso cui fluisce uno scambio osmotico di unità di significato, secondo l'autore l'individuo possiede la facoltà di modellare il proprio tessuto di riferimenti: l'artista-scrittore, quindi, è responsabile del proprio divenire. E dunque, l'artista-scrittore, protagonista del discorso, vive su di sé in maniera produttiva la stratificazione di codici culturali, vivendo nella tensione fra individuale e universale, fra "eterogeneizzazione" dalle radici e "omogeneizzazione" all'universale, che, come scrive Jullien,

port[e] à la fois à se fondre et à se démarquer, à se désidentifier et à se réidentifier, à se conformer et à résister bref, qu'il n'est pas de culture dominante sans que ne se forme aussi aussitôt de culture dissidente [...]. Car d'où le culturel si ce n'est précisément de cette tension du divers produit par écart le faisant travailler, et donc aussi continuellement muter, pourrait-il bien résulter ?¹⁵²

et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt, en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles." Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (Parigi: Gallimard, 1996), 15.

¹⁵¹ Come afferma anche François Jullien: " Je dirai plutôt que le propre du culturel est qu'il se déploie dans cette tension – ou cet écart – du pluriel et de l'unitaire ; qu'il est pris dans un double mouvement contraire d'hétéro- et d'homogénéisation, porté à la fois à se fondre et à se démarquer, à se désidentifier et à se réidentifier, à se conformer et à résister ; bref, qu'il n'est pas de culture dominante sans que ne se forme aussi aussitôt de culture dissidente, etc. Car d'où le 'culturel', si ce n'est précisément de cette tension du divers produit par écart le faisant travailler, et donc aussi continuellement muter, pourrait-il bien résulter ? Pas suite, de même qu'on ne peut pas poser d'identité culturelle (commune) en amont de la différence, ne peut-on pas non plus en poser en aval (qui serait spécifique) : si le propre de la différence est d'aboutir à une identité caractéristique, formant la définition, celle-ci ne peut que trahir la nature même de du culturel qui est d'incessamment se transformer ('culture transformation', *wenhua* 文化 dit si justement le chinois dans un binôme)". François Jullien, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée* (Parigi: Éditions Gallimard, 2015), Kindle Edition.

¹⁵² Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, 45.

Vogliamo sottolineare qui che ciò che fa dell'autore un protagonista del processo di transculturazione¹⁵³ e testimone di una poetica transculturale è appunto la componente essenziale della consapevolezza nella scelta di adozione di ciò che è estraneo. Il discorso sull'elaborazione culturale del sé riporta in maniera netta alla discussione sul piano pratico-esperienziale di Gao Xingjian, che affronta il tema dell'assimilazione di culture "altre" dal punto di vista privilegiato degli autori che hanno rinunciato al monolitismo del monolinguisimo o al confine territoriale. Porsi al di là dei confini, linguistici o territoriali, muoversi nell'extraterritorialità¹⁵⁴ diventa un'opportunità di scoperta e riscoperta di prospettive ampie, che tendono a quell'universalità che è propria della creazione letteraria autentica. Il paradigma identitario è dunque fondato anzitutto sull'allontanamento fisico e spirituale, e poi sulla fusione con il nuovo, così che l'esilio, volontario o forzato, appare come evasione dai confini imposti alla reale scoperta di un sé plurale e composito.

古代的東方如屈原，西方有但丁，而現時代的歐洲也好，亞洲也好，無以計數的作家流亡在國外，特別是二十世紀以來，大批優秀作家都是在流亡中寫作，有被迫的，有自我放逐的，喬伊斯，海明威，納博科夫，他們都不去認同民族文化，卻創造出世界文學新的經典。¹⁵⁵

Degli scrittori in esilio, come nell'antichità Qu Yuan in Oriente e Dante in Occidente, così pure ai giorni nostri in Asia o in Europa, si perde il conto. Soprattutto a partire dal XX secolo, moltissimi eccellenti autori scrivono da un Paese diverso dalla propria patria: o per imposizione o per scelta personale, emigrano. Autori come Joyce, Hemingway o Nabokov non si sono riconosciuti in una cultura nazionale, eppure hanno creato dei classici moderni della letteratura mondiale.

Gao Xingjian si immedesima nei grandi autori della letteratura mondiale che hanno fatto esperienza dell'extraterritorialità e hanno scelto di travalicare i confini individuali, spaziali e culturali. Con ciò, pur riconoscendo l'indissolubilità del legame fra la lingua e la cultura d'origine, l'autore rifiuta un atteggiamento riduzionista che colleghi immediatamente e in maniera risolutiva un autore alla lingua in cui scrive¹⁵⁶. Un caso eclatante di tale posizione è senza dubbio quella delle scelte lessicali dei comunicati

¹⁵³ Termine coniato da Todorov (in *L' uomo spaesato*) per indicare il fenomeno dell'acquisizione di un nuovo codice linguistico e di valori senza la perdita del precedente.

¹⁵⁴ E qui interviene, di nuovo, George Steiner, *Extraterritorialité*.

¹⁵⁵ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 30.

¹⁵⁶ Questione che sarà trattata con particolare attenzione nel capitolo successivo.

stampa diffusi in seguito all'assegnazione del Premio Nobel: se la versione inglese¹⁵⁷ del comunicato stampa ufficiale del 12 ottobre 2000 si riferiva a Gao Xingjian come “Chinese writer”, nelle versioni cinese e francese, in cui l'autore viene presentato come “scrittore di lingua cinese” (*zhongwen zuojia* 中文作家 e “écrivain de langue chinoise”). In seguito a tale evento, la critica si è mossa nella direzione della “sinofonia” (*huawen* 華文) dell'autore, superando ormai la tesi di Edward Said secondo cui “le lingue sono sempre nazionali”¹⁵⁸. Come sottolinea Zhang Yinde, gli “studi sinofoni” sono al centro di uno dei più accesi dibattiti attuali nel dominio della letteratura in lingua cinese. Se l'espressione “letteratura cinese”¹⁵⁹ rinvia direttamente a una delimitazione politica e al capitale culturale della Cina continentale, la nozione di “sinofonia”¹⁶⁰ (*Huayu yuxi* 華語語系) – elaborata sul medesimo principio di “anglofonia”, “francofonia”, “lusofonia” e via dicendo – è emersa al fine di designare e difendere tutta la letteratura scritta in cinese e in particolare quella prodotta al di fuori della Cina¹⁶¹. Shu-mei Shih, in particolare, e i recenti *Sinophone Studies*¹⁶², in generale, hanno giocato un ruolo decisivo nella

¹⁵⁷ “The Nobel Prize in Literature for 2000 goes to the Chinese writer Gao Xingjian ‘for an *œuvre* of universal validity’ bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama”. Svenska akademien. “the nobel prize in Literature 2000.” Consultata il 6 luglio 2016, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html

¹⁵⁸ “Languages of course are always national”. Edward Said, *Representations of the Intellectual*, 27.

¹⁵⁹ Come osserva Zhang Yingjin: “As a linguistic designation, ‘Chinese’ refers to *Zhongwen* 中文 or *Hanyu* 漢語 (Chinese language), the script used by the majority Han people in China as well as overseas, despite the fact that many Chinese—Han or otherwise— may speak different dialects or languages, the latter in the case of ethnic minorities. The term “Chinese literature” used to refer to literature written in Chinese only, but more recently there is a tendency to include literature written in minority languages such as Tibetan, and “Chinese” in this sense becomes a broader ethnic–national designation whereby *Hua* or *Zhonghua* encompasses ethnic minorities as well as Han people in mainland China. However, as a geopolitical designation, the otherwise innocuous English term “Chinese literature” becomes problematic because its Chinese equivalent *Zhongguo wenxue* 中國文學 means “literature of the Chinese nation-state”—carrying with it an implied privilege of *guo* 國 (the nation-state) that writers and scholars outside mainland China may find offensive.” Zhang Yingjin, *A Companion to modern Chinese Literature*, 2.

¹⁶⁰ “Le terme ‘sinophonie’ est un néologisme qui existe depuis plus de vingt ans. À l’origine, il avait une valeur descriptive : il désignait les ‘communautés de langue chinoise’ vivant à l’extérieur comme à l’intérieur de Chine. Ceci incluait la Chine continentale, ce qu’on appelle la Grande Chine (Hong Kong, Taïwan et Singapour) et la diaspora.” Zhang Yinde, “La littérature chinoise transnationale et la sinopolyphonie”, *Diogenes* 246-247 (2014) : 222.

¹⁶¹ *Ivi*, 223.

¹⁶² Si vedano a tal proposito i contributi di Shu-mei Shih, *Visibility and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007); “The Concept of the Sinophone”. *PMLA* 126, n. 3 (2011): 709–718; 2007; e infine Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai; Brian Bernards (a cura di), *Sinophone Studies. A Critical Reader*.

risemantizzazione della nozione¹⁶³, proponendo di designare con essa la letteratura scritta in cinese da scrittori di lingua cinese in diverse regioni del mondo¹⁶⁴.

The sinophone as an organising category allows for an alternative theorization of such a writer [Gao Xingjian] because it transcends national boundaries; its *raison d'être* is a condition of exile, diaspora, minorisation, and hybridity that resists incorporation both into China and into the place of residence.¹⁶⁵

Come sottolinea Shu-Mei Shih, l'aspetto rilevante non è già il punto di partenza o di arrivo dell'artista, quanto piuttosto il suo processo di migrazione e ibridazione linguistico-culturale. La logica dell'inclusione e dell'acquisizione permette, quindi, di osservare la dimensione linguistica in cui l'autore sceglie di muoversi, senza l'ossessione della "sinicità"¹⁶⁶, senza il monolitismo dell'unicità dell'identità nazionale e politica. Come osserva Rey Chow:

In the habitual obsession with "Chineseness", what we often encounter is a kind of cultural essentialism — in this case, sinocentrism — that draws an imaginary boundary between China and the rest of the world. [...] we may indeed say that Chineseness can no longer be held as a monolithic given tied to the mythic homeland but must rather be understood as a provisional, "open signifier", [...].¹⁶⁷

¹⁶³ La nozione e la categoria di "sinofonia", che può essere intesa per designare una dimensione letteraria all'interno o all'esterno dei paesi capitalisti, si pone come denuncia nei confronti della gerarchia del capitale culturale cinese, mettendo in atto la logica degli studi postcoloniali e rivalutando le relazioni di centro-periferia. *Ibidem*.

¹⁶⁴ Shu-mei Shih, "Global Literature and the Technologies of Recognition". *PMLA* 119, n.1 (2004): 29.

¹⁶⁵ *Ivi*, 26.

¹⁶⁶ O "Chineseness" – concetto teorizzato, fra gli altri, da Rey Chow (a cura di), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory* (Durham e Londra, Duke UP, 2000). La discussione teorica sulla "sinicità" pone in essere questioni di tipo etnico e linguistico-letterario, ed è abbastanza recente nell'ambito degli studi sinologici, in cui cerca una definizione. Come rileva Chow, "In modernity, the equivalence between Chinese literature and Chineseness enjoys none of the comfortable security of the dead that it has in sinology. Instead, it takes on the import of an irreducibly charged relation, wherein the historicity of ethnicity haunts even the most neutral, most objective discussions of style, resulting in various forms of mandated reflectionism.". *Ivi*, 14.

¹⁶⁷ *Ivi*, 17-18.

Superando il nesso con la “diaspora”¹⁶⁸ o l’esilio, nel saggio in cui discute dell’identità nazionale¹⁶⁹ Gao Xingjian si rivolge agli “scrittori di lingua cinese” (*huawen zuojia* 華文作家 o *huaren zuojia* 華人作家¹⁷⁰), mostrandosi implicitamente d’accordo con Shu-Mei Shih nell’intenzione di rinunciare alla staticità della maggioranza etnica¹⁷¹. Infatti, l’autore sembra voler sollevare gli autori sinofoni dalla necessità di una limitazione nella definizione identitaria, che da sé tende all’universalità.

Per concludere, ripercorrendo brevemente le tappe del discorso dell’autore possiamo osservare che il rifiuto dell’attribuzione di un’identità, per l’individuo e per la creazione, è ascrivibile a due ordini di ragioni: una ragione formale, per cui l’identità nazionale appare come discorso irrimediabilmente legato ad una funzione politica; una ragione sostanziale, la quale illustra il continuo divenire, attivo e passivo, del sé culturale di ogni individuo. La riflessione di Gao Xingjian, ancora una volta, non si limita alla polemica, bensì procede con l’elaborazione di un paradigma risolutivo originale e personalissimo:

作家從他的精神視野來說，乃是天生的世界公民，不受政治權力乃至國家的約束，天馬行空，來去自由，這也是文學本身具有的品格。¹⁷²

Dal punto di vista spirituale, lo scrittore è un cittadino del mondo, non soggetto alla politica né tantomeno legato ad una nazione. Lo scrittore, come un cavallo alato che si libra nei cieli, tende alla propria libertà: ecco una delle peculiarità della letteratura.

Ancor più interessante della prospettiva teorico-ideale, è la prospettiva pratico-esperienziale, rivelata in un colloquio del 2013 con chi scrive: anche in quest’occasione

¹⁶⁸ Adottiamo la definizione di Kong Shuyu, che scrive: “[I use] the term diaspora literature to refer to modern Chinese literature written by Chinese overseas about their experience of living far away from their native country. These works are written in Chinese, mostly published in the Chinese world (including Taiwan, Hong Kong, and the People’s Republic of China), and consequently are aimed at Chinese readers.” Kong Shuyu, “Diaspora Literature”, in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, 546-553.

¹⁶⁹ Il già citato “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 59-65.

¹⁷⁰ “Letteratura di autori cinesi oltremare”, per coprire le produzioni di Hong Kong, Taiwan, Malesia e di tutti gli autori cinesi che vivono al di fuori della Cina continentale.

¹⁷¹ Secondo Shu-mei Shih il concetto non apre al cambiamento e all’integrazione con il locale poiché, come scrive James Clifford, “diaspora discourse articulates, or bends together, both roots and routes to construct...alternate public spheres, forms of community consciousness and solidarity that maintain identification outside the national time/space in order to live inside, with a difference.” Ping-hui Liao, “Sinophone Literature”. In *A Companion to Modern Chinese Literature*, 142.

¹⁷² Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 31.

Gao Xingjian sceglie per sé la medesima definizione come unica definizione tollerabile, in termini culturali, politici ed estetici.

我現在的定位，我是一個，我把我自己叫作“世界公民”。[...]我實際的生活也是，今天在這裡，明天在那裡，到處跑。因此我說我是世界公民，確實也是。當然沒有一個世界公民的護照。但是我實際的生活是，我也並不限制在法國。[...]

現在我的寫作又用中文寫、又用法文寫，而寫的對象不一定是法國讀者。我是一個面嚮全世界的。我的作品，現在事實上我的作品已被翻成四十一種語言。我到處跑。我自己，現在我的畫也不是一個中國繪畫，也是很多世界各地，到處很多展覽。人們也不認為是一個中國畫，只不過用的材料是墨。所以我作的電影、戲劇也是，戲劇也到處演，每年都在不同的國家都有我的戲上演。他們也不覺得，讀者、觀眾也喜歡，觀眾不覺得這是一個中國戲，好像很懵，看不懂，沒有。我當然有以中文內容的戲，但是很多戲是超越文化背景的。所以我現在，你要怎麼給我定位？我覺得是一個世界公民。¹⁷³

Io mi definisco “cittadino del mondo”. La mia vita reale è questa: oggi mi trovo qui, domani mi troverò lì...vado ovunque. Perciò dico, sono un cittadino del mondo, ed è la pura verità. Naturalmente non esiste un passaporto di cittadino del mondo, ma non per questo mi limito a rimanere in Francia. [...]

Ora scrivo le mie opere in cinese o in francese, ma non necessariamente sono dirette al lettore francese. Io mi rivolgo al mondo intero. Di fatto le mie opere sono già state tradotte in quarantuno lingue, quarantuno lingue! E io sono arrivato dappertutto. I miei dipinti sono stati esposti in ogni angolo della Terra. La mia non è una pittura cinese, e nemmeno il pubblico la vede come tale, nonostante siano dipinti a china. E anche miei film sono arrivati ovunque, come le mie opere teatrali, messe in scena ogni anno in Paesi diversi. Al pubblico piacciono, lo spettatore non pensa si tratti di un'opera cinese, non c'è nessuno che non lo capisca, nemmeno il più stupido. Certo ho creato anche molte opere teatrali in lingua cinese, ma molte di queste trascendono il contesto culturale.

E allora come si fa ad attribuirmi un posto adesso? Io penso di essere un cittadino del mondo.

Il panorama globale in cui l'autore sceglie di collocarsi, da “cittadino del mondo” consente di sollevare l'individuo dall'attribuzione di un'unica identità e di abbracciare la

¹⁷³ Estratto dal colloquio del 2013 riportato in Appendice.

pluralità pluriprospektica già sostenuta nell'ambito della discussione estetica. La logica di costruzione di un sé culturale non è allora quella propugnata dai maggiori culturalisti, fondata sulla differenza, sull'esclusione e sulla liminalità rispetto alle comunità, ma si configura come paradigma centrato sull'individuo, su un processo di adesione e assimilazione al tutto e del tutto, con il relativo superamento della condizione liminale¹⁷⁴.

Nella riflessione sociologica di Zygmunt Bauman¹⁷⁵, l'identità deriva da un bisogno di definizione, di elusione dell'indeterminatezza individuale e dalla necessità di appartenenza a una comunità¹⁷⁶:

“Identity” is a name given to the escape sought from that uncertainty. Hence “identity”, though ostensibly a noun, behaves like a verb, albeit a strange one to be sure: it appears only in the future tense. Though all too often hypostasized as an attribute of a material entity/ identity has the ontological status of a project and a postulate. To say “postulated identity” is to say one word too many, as neither there is nor can there be any other identity but a postulated one. Identity is a critical projection of what is demanded and/or sought upon what is; or, more exactly still, an oblique assertion of the inadequacy or incompleteness of the latter. Identity entered modern mind and practice dressed from the start as an individual task. It was up to the individual to find escape from uncertainty. Not for the first and not for the last time, socially created problems were to be resolved by individual efforts, and collective maladies healed by private medicine

Nonostante Gao Xingjian affermi di non aver bisogno di definire, né di legami etnici e linguistici indiscutibili, una similitudine è riscontrabile con la posizione di Bauman: l'identità è pensabile quale predicato¹⁷⁷, quale azione declinabile, non già quale sostantivo

¹⁷⁴ Un'importante discussione, nell'ambito dei Cultural Studies e in particolare nell'ambito degli studi sul “subalterno” riguarda gli spazi “liminali” dei “borders”, che gli individui attraversano nell'esperienza dell'ibridazione, in una condizione di “in-betweenness”. Si veda, a tal proposito, il contributo di Lawrence Grossberg, “Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?”, in *Questions of Cultural 'Identity'*, 87-107.

¹⁷⁵ Scrive il sociologo: “The concepts of identity-building and of culture (that is, of the idea of the individual incompetence, of the need of collective breeding and of the importance of skilful and knowledgeable breeders) were and could only be born together. The 'disembedded' identity simultaneously ushered in the individual's freedom of choice and the individual's dependency on expert guidance.” Zygmunt Bauman, “From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity”, in *Questions of Cultural Identity*, 19.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Come sostenuto anche da Mary Bucholtz e Kira Hall; “But identity inheres in actions, not in people. As the product of situated social action, identities may shift and recombine to meet new circumstances. This dynamic perspective contrasts with the traditional view of identities as unitary and enduring psychological states or social categories”. Mary Bucholtz e Kira Hall, “Language and Identity”, in *A Companion to Linguistic Anthropology*, a cura di Alessandro Duranti (Malden e Oxford: Blackwell, 2004), 376.

immobile. Gao Xingjian descrive l'artista-scrittore e se stesso come complesso e poliedrico dispositivo discorsivo in grado di attrarre, più che rifiutare, elementi ulteriori. Per tale ragione, l'assenza di confini, territoriali, culturali, linguistici ed estetici appare quindi l'unico ritratto con cui vorrebbe identificarsi l'autore, che più che l'identità e l'identificazione sostiene la libertà.

5.2 Libertà

自由，一個美好的字眼，自由也是人一種終極的且不說是唯一的追求。而自由安在？¹⁷⁸

Libertà: un'espressione meravigliosa. Libertà è anche una ricerca estrema, se non l'unica, dell'uomo. Ma dove risiede la libertà?

Come Gao Xingjian nel suo saggio sulla relazione fra la libertà e la letteratura, da cui la raccolta di cui ci occupiamo qui eredita il titolo, vogliamo iniziare *ex abrupto* a parlare di libertà. Il tema della libertà è già dichiaratamente un tema chiave della riflessione dell'autore, nonché un tassello fondamentale per comprendere la direzione della sua produzione estetica. Prima di addentrarci nelle modalità specifiche con cui l'argomento è affrontato nei testi da noi presi in esame e di porre luce sulle relazioni intertestuali e interdiscorsive, vorremmo dedicarci a una breve contestualizzazione delle differenze semantiche e etimologiche dello stesso concetto di libertà. Non potendo qui ripercorrere la genesi del concetto e tutte le sue sfumature di significato collezionate dalla storia della filosofia, ci limitiamo a riconoscere, seguendo Isaiah Berlin¹⁷⁹, che è possibile intendere la libertà sostanzialmente in due sensi, ossia in senso "negativo" e in senso "positivo". Il senso negativo riconduce all'universo politico, nonché a una regolamentazione dell'azione dell'individuo nella comunità, al fine di evitare il caos sociale: questa libertà rappresenta la misura in cui un individuo possa agire senza ingerenze altrui, ossia una libertà come assenza di costrizione – simile alla *libertas a coactione*¹⁸⁰ – una libertà "da"¹⁸¹. Il senso positivo, invece, raffigura la libertà come "l'essere-per sé", quindi la facoltà di autodeterminarsi e di essere padroni di se stessi e delle proprie azioni¹⁸². Il

¹⁷⁸ Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 49.

¹⁷⁹ Isaiah Berlin, "Two concepts of Liberty", in *Liberty* (Oxford: Oxford UP, 2008), 166-217.

¹⁸⁰ L'indipendenza limitata, cioè l'affrancarsi dalle sole cause esterne.

¹⁸¹ Questo è il genere di libertà di cui parlavano filosofi politici inglesi quali Hobbes, che nel *Leviathan* definiva un uomo libero come un uomo non ostacolato nella sua volontà. Berlin illustra anche le diverse posizioni dei filosofi che sostenevano la necessità di un condizionamento di tale libertà, e dei filosofi - quali Locke e Mill in Inghilterra e Constant e Tocqueville in Francia - che cercavano di dimostrare come esista un margine di libertà individuale assoluta in cui nessuna coercizione possa esercitare. Berlin, "Two concepts of Liberty", 166-178.

¹⁸² Secondo Francesca Menegoni, questo genere di libertà esisteva già in Seneca, in un concetto sviluppato anche da Hegel; "Per Hegel, la libertà non è solo liberazione e indipendenza da ogni dato immediato, né è solo la spontaneità del cominciare da sé qualcosa, né è solo autonomia e autodeterminazione, ma è anche consapevolezza di sé, e, soprattutto, capacità di permanere presso sé." Francesca Menegoni, "Definizione Senecana e Hegeliana di libertà", in *Hegel, Heidegger e la questione della romanitas: atti del Convegno, Verona 16-17 maggio 2003*, a cura di Luca Illitterati e Antonio Moretto (Roma: Edizioni di storia e

comune denominatore di questi due direzioni in cui si sviluppa storicamente la definizione di libertà è la presupposta razionalità dell'azione. Il discorso di Isaiah Berlin si limita, tuttavia, a categorizzare significati prodotti dalla filosofia occidentale, per lo più europea. In quanto alla filosofia cinese, è bene precisare sin da ora che un termine sovrapponibile alla "libertà" di cui si è sino ad ora trattato – comunemente espressa dal sostantivo bisillabico *ziyou* 自由 – non è sempre esistito. A dire il vero, come ricorda Anne Cheng¹⁸³, lo stesso concetto di libertà quale facoltà di autodeterminazione è estraneo al discorso filosofico cinese. Nelle parole del sinologo tedesco Wolfram Eberhard:

It is significant that until very recently there was no word in Chinese for what we call "freedom", either in the political or in the philosophic sense. The word *zi-you*, which is still used for "freedom", really means "to be on one's own", "to be left alone" – i.e. it has a negative connotation. Similarly, there was no word for "individualism" and no word for "equality of rights".¹⁸⁴

Ancora prima che di natura terminologica, dunque, il problema è di natura speculativa, se affermiamo ciò che non è pensato non può essere nominato. È solo nella seconda metà del XIX secolo, con lo sforzo di traduzione del lungo saggio del 1859 di John Stuart Mill, *On Liberty*¹⁸⁵, che si comincia a riflettere su come rendere in lingua cinese il concetto di fondamentale assenza di restrizioni e possibilità dell'agire individuale nella società, e la chiave della riflessione, terminologica quanto speculativa, resta il morfema *zi* 自¹⁸⁶, "sé". La scelta ricade su *ziyou* 自由 (letteralmente "procedere da sé"), poiché in una certa misura il termine si riferisce alla spontaneità individuale¹⁸⁷, che fa eco all'espressione

letteratura, 2004), 135.

¹⁸³ Anne Cheng, "La ricezione del concetto di libertà in Cina". *Antiquorum philosophia: an international journal* 6 (2012): 11-18.

¹⁸⁴ Wolfram Eberhard (a cura di), *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought* (Londra-New York: Routledge, 1986), 5.

¹⁸⁵ Che tratta della libertà di pensiero e d'espressione, dell'individualità, dei limiti posti dall'autorità sull'individuo. John Stuart Mill, *On Liberty* (Kitchener: Batoche Books, 2001).

¹⁸⁶ Il pittogramma, nella sua forma arcaica, mostrava figurativamente un naso con due narici (𠂇) sineddoche di un viso, nonché di un individuo. Il morfema *zi* compare anche nelle costruzioni bisillabiche che traducono un'azione compiuta da sé o per sé e in quelle che indicano l'individuo stesso, nella sua soggettività (*ziwo* 自我, "io" o *ziji* 自己, "se stesso"). ; <http://chardb.iis.sinica.edu.tw/search.jsp?q=%E8%87%AA;> <http://zhongwen.com/cgi-bin/zipu.cgi?b5=%a6%db;> [http://chinese-characters.org/meaning/8/81EA.html#.WE1pa-bhA2w.](http://chinese-characters.org/meaning/8/81EA.html#.WE1pa-bhA2w)

¹⁸⁷ Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. 1*, 111.

latina *sponte sua*, e non ricade invece su *zizai* 自在 (letteralmente “risiedere in sé”¹⁸⁸), né tantomeno su *ziran* 自然 (letteralmente “secondo natura”¹⁸⁹), che meno ritrae l’aspetto della volontarietà. Il termine *ziran* 自然, nella filosofia taoista di Zhuangzi 莊子¹⁹⁰, traduce infatti l’idea dell’“accordo perfetto con l’ordine delle cose”¹⁹¹ e per questa ragione è assimilato al concetto di libertà in quanto necessità. In tal senso, la libertà non è tradizionalmente intesa quale esercizio del libero arbitrio del singolo, ma come pieno rispetto della spontaneità della natura. Tale prospettiva differisce ampiamente dalla nozione occidentale di libertà, sia perché priva della componente della razionalità e della determinazione dell’agire individuale, sia perché se il discorso elaborato da Isaiah Berlin era concepito attorno a parametri in sostanza politico-sociali, il dominio discorsivo in cui si muove il filosofo cinese rimane quello metafisico¹⁹² dell’esistenza individuale e dello spirito estetico, non riducibile ai diritti dell’uomo¹⁹³.

La libertà di cui scrive Gao Xingjian nei saggi qui presi in esame, a nostro avviso, sembra adottare implicitamente la fondamentale distinzione di libertà “negativa” e libertà “positiva” ed agire sul doppio piano della dimensione politico-sociale e di quella metafisico-estetica. Per tale, ragione, ci proponiamo di ricostruire un discorso distinguendo, anzitutto, la libertà *da* dalla libertà *di*.

5.2.1 Libertà *da*

自由與必然，這哲學的命題在文學的範疇不能不變成自由與限定。在一定的社會中生活的個人總不斷受到各種各樣的制約，從政治、倫理、習俗到宗教，乃至家庭、婚姻與兩性關係都對個人的行為有種種約束。二十世紀以來的現代社會，尤其

¹⁸⁸ “Self-existent”, come si legge in Fabrizio Pregadio (a cura di), *Encyclopedia of Taoism*, 1302.

¹⁸⁹ In uno degli svariati significati che il termine assume. Il primo significato è oggi il sostantivo “natura”, o l’avverbio “naturalmente”. <http://www.zdic.net/c/a/142/311419.htm>

¹⁹⁰ Citiamo qui Zhuangzi, e non altri, per due ordini di ragioni. Innanzitutto, poiché il riferimento risulta fondamentale per il discorso che ci proponiamo di sviluppare qui di seguito. Inoltre, poiché come osserva Zhao Guopin, uno dei contributi sostanziali di Zhuangzi sta nell’affermazione e nella difesa della libertà individuale a dispetto delle costrizioni esterne. Zhao Guopin, “The Self and Human Freedom in Foucault and Zhuangzi”, *Journal of Chinese Philosophy* 39, n. 1 (2012): 146.

¹⁹¹ Ivi, 22.

¹⁹² Chad Hansen propone anche di interpretare il termine *pu* 樸, “semplicità”, nella logica di Laozi come “assenza di desiderio” e quindi libertà dal desiderio, ciò che più si avvicina al *Dao*. Chad Hansen, *A Daoist Theory of Chinese Thought. A Philosophical Interpretation*, 213.

¹⁹³ Liu Jianmei, rileva, tuttavia, alcuni tratti comuni fra il principio del “non essere servi delle cose” (*buwei wuyi* 不為物役) e il concetto di “libertà negativa” di Berlin, reinterpretato su un piano materiale. Liu Jianmei, *Zhuangzi and Modern Chinese Literature* (Oxford: Oxford UP, 2016), 6.

是極權政治和意識形態，不僅制約人的行為，連思想也受到禁錮。且不說剝奪公眾言論的自由，個人的思想也被各種各樣由政治權力和官方意識形態打造的政治正確加以管制。在民主政體下的國家，個人是否就一定擁有言論與思想的自由？民主是否就保障了個人的自由？也是這裡需要討論的。

面臨全球化的市場經濟，當今時代的民主政治並沒有從根本上改變人的生存困境，賜予個人更多的自由。政治背後利益的權衡與市場的利潤法則，通過鋪天蓋地的大眾傳播手段，入侵到生活的每一個角落，個人的自由安在？這亙古不變的問題依然令人困擾，這也正是我的作品企圖回應的。

“Libertà” e “necessità”: questi temi della filosofia diventano, in ambito letterario, inevitabilmente “libertà e limite”. L’individuo che vive in una data società è sempre e senza tregua sottoposto a ogni sorta di limitazione, dalla politica, dall’etica, dalle tradizioni, dalla religione e persino nella famiglia, nel matrimonio e in qualsiasi relazione fra i sessi la condotta dell’uomo subisce ogni genere di restrizione. La società moderna, a partire dal XX secolo, e in maniera particolare il totalitarismo politico e le ideologie, non hanno solo condizionato l’agire dell’uomo, persino il libero pensiero è stato rinchiuso in una prigione. In aggiunta all’esproprio della libertà d’espressione a danno dell’intera popolazione, anche il pensiero dell’individuo è posto sotto la supervisione del “politicamente corretto” creato da molte e varie autorità politiche e ideologie di governo. Nei Paesi democratici l’individuo possiede la libertà di espressione e di pensiero? In democrazia è sempre garantita la libertà individuale? Ecco di cosa è necessario discutere.

Il frammento appena riportato suggerisce alcune riflessioni preliminari. In primis, l’iteratività della parola “libertà” sollecita una considerazione di tipo terminologico: Gao Xingjian adotta qui, consapevolmente, *ziyou* 自由¹⁹⁴ come contrapposizione a *xianding* 限定, “limite”; da ciò comprendiamo che il tema della libertà è intimamente connesso al tema dei confini, principalmente in termini etici, sociali e politici, di cui si è detto nella prima metà del capitolo. Questo genere di libertà che presuppone una contrapposizione al confine può essere, a nostro avviso, opportunamente descritta quale libertà “negativa”, che si realizza sul piano della realtà materiale, in un determinato ambiente sociale.

Ciò che Gao Xingjian afferma a più riprese è che il mondo esterno, nell’epoca attuale, escogita numerose e varie strategie per condizionare l’individuo, così che all’uomo non è

¹⁹⁴ Scelta non assoluta, come vedremo in seguito.

garantita la libertà di “pensiero” (*sixiang* 思想), di “azione” (*xingwei* 行為) e di “espressione” (*yanlun* 言論 o, altrove, *biaoshu* 表述). E il quesito attorno a cui ruota la riflessione dell'autore è posto senza equivoci: “dove sta la libertà individuale?” (*geren de ziyou an zai?* 個人的自由安在?). Un secondo rilievo degno di nota è il fatto che la denuncia di una tale condizione esistenziale sia una conquista piuttosto recente nella riflessione dell'autore: di libertà parla sin dalla prima raccolta di saggi del 1981 (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*), prodotta in Cina, ma puramente in termini di “libertà di creazione” (*chuangzuo ziyou* 創作自由). Nella raccolta *Mei you zhuyi*, che vede la luce 1996¹⁹⁵, si legge ancora della libertà di creazione e di espressione nella scrittura¹⁹⁶. Tuttavia, lì comincia ad essere meglio articolato il tema della libertà, non ancora quale rebus dell'esistenza dell'individuo, ma, in misura maggiore, come problema spirituale, su un piano metafisico, non soltanto legato al fatto estetico. In altre parole, Gao Xingjian inizia a rilevare l'imprescindibilità della libertà soggettiva, seppure la dimensione sociale non sia ancora posta prima di quella estetica. Sembra interessante a tal proposito leggere alcune “note da Parigi” (*Bali suibi* 巴黎隨筆¹⁹⁷) del 1990 in cui l'autore, appena dichiarato dissidente dal governo di Pechino, pensa alla libertà:

七

文學只有逃避了打殺與獎勵，才能得以自救。文學容不得長官，容不得裁判，顧不得輿論，不理會褒貶，只自以為是，才贏得自由。

八

創作自由不過是個美麗的字眼，或者說是一個誘人的口號。這種自由從來也不來自他人，既無人賞賜，也爭取不到，只來自作家自己。你只有先拯救自己，才贏得精神的自由。¹⁹⁸

¹⁹⁵ Hong Kong: Tiandi tushu, 1996. L'edizione che qui menzioniamo, lo ricordiamo, è una riedizione del 2001.

¹⁹⁶ Ad esempio nel saggio “Geren de shengyin” 個人的聲音 [La voce dell'individuo], in *Mei you zhuyi*, 100 e 105; per la libertà d'espressione citiamo il saggio “Wenxue yu xuanxue: guanyu Lingshan” 文學與玄學——關於《靈山》 [Letteratura e studio del mistero: su *La montagna dell'anima*], in *Mei you zhuyi*, 187: “漢語，當今世界上最大的一個語種，就說這種語言的人數而言，有沒有充分表述的自由？” Traduciamo: “Nella lingua cinese, oggi la maggior lingua al mondo per numero di parlanti, c'è o non c'è piena libertà d'espressione?”

¹⁹⁷ Così s'intitola una sezione di *Mei you zhuyi*, 19-30, che raccoglie quaranta brevi annotazioni di carattere letterario.

¹⁹⁸ Gao Xingjian, “Bali suibi”, in *Mei you zhuyi*, 21.

Sette

Solo evitando di uccidere e premiare, la letteratura può salvarsi. La letteratura non tollera funzionari, non tollera giudici, non è in grado di manovrare l'opinione pubblica, non si cura del consenso. Solo approvando se stessa, la letteratura può guadagnarsi la libertà.

Otto

La "libertà di creazione" non è altro che una bella espressione o, in altre parole, uno slogan accattivante. Questa libertà non proviene mai dagli altri, nessuno la conferisce ed è inarrivabile. La libertà deriva dallo scrittore stesso. Salva prima te stesso, poi otterrai la libertà spirituale.

E ancora:

三六

你只能說你活著你寫著，或者你寫著你才活著。你也可以換一種活法，可你又不願意，你便只好這麼活著，全出於你自我選擇，這不也是一種自由？自由得令你莫名其妙。¹⁹⁹

Trentasei

Puoi solo dire che vivi mentre scrivi, o che vivi solo mentre scrivi. Potresti anche cambiare il tuo modo di vivere, ma non ne hai voglia, e inoltre, non hai scelta. Tutto ciò deriva da una scelta del tuo io: e non è forse questa la libertà? La libertà è un mistero imperscrutabile.

Già consapevole della necessità della libertà e dell'impossibilità di farla propria e svelarne ogni enigma, Gao Xingjian illustra empiricamente ciò che si intende per libertà di creazione, affermando, innanzitutto, che l'artista-scrittore deve essere libero *da*, prima ancora che *di*. Solo svincolato dall'ideologia politica e indifferente al fascino della moda l'artista-scrittore, e con esso la creazione estetica, può ambire a quell'enigma indecifrabile e insondabile che è la libertà.

Dalla nostra esperienza di lettura della riflessione teorica degli anni '90 e di quella più attuale emerge la percezione dell'assenza di una certa agilità nel maneggiare il tema della libertà. Questo dato può essere motivato con piano l'esperienza individuale dell'autore, da poco trasferitosi in Europa e ancora dedito alla ricerca della libertà assoluta, sul piano

¹⁹⁹ *Ivi*, 28-29.

materiale e spirituale, in qualche luogo della Francia dei diritti naturali di Rousseau. Se è vero, infatti, che Gao Xingjian nel 1987 sceglie di rifugiarsi in Europa per fuggire da un regime oppressivo e per scoprire il sapore della leggendaria libertà, dobbiamo presupporre che in soli tre anni l'autore non abbia potuto cogliere appieno la reale condizione dell'artista-scrittore nel mondo. A sostegno di questa nostra tesi è il recente e già citato saggio “Ziyou yu wenxue” [Libertà e letteratura], che limpidamente rivela quanto la dimensione empirica individuale abbia influito sulla rielaborazione del discorso in ambito teorico-critico.

現實生活中個人的自由總也受到生存條件的種種限制，除了政治的壓力、社會的約束，還有各種各樣的經濟的、倫理的制約，乃至於心理的困惑，這生存困境或多或少，卻是人有生以來誰也難以避免的。而自由從來也不是與生俱來的權利，再說誰也賞賜不了。

啓蒙時代的人道主義把自由作為人與生俱來當然的權利，乃是一種理性的呼喚。從人道主義出發的現時代的自由主義，把自由與人權作為旗幟，也還是一種意識形態，並非現時代人生存的真實條件。這自由還得靠人們自己去爭取，即使在民主政體下的社會也不會無償的免費賜予，尤其是思想的自由。在現實的功利和市場的法則面前，自由與人權則往往淪為一番空談。²⁰⁰

Nella vita reale, la libertà di un individuo soffre anche di tutte le restrizioni sempre imposte alla condizione d'esistenza: oltre alle pressioni politiche, ai divieti della società, esiste ogni sorta di freno di ordine economico, etico, e persino un disorientamento psicologico. Nessuno potrebbe sfuggire a questi dilemmi esistenziali che affliggono l'uomo, in misura maggiore o minore, dalla sua nascita. Tuttavia la libertà non è mai stata un diritto innato, e per di più nessuno può assegnarla.

Per l'Umanesimo dell'epoca dei Lumi la libertà costituiva un diritto naturale dell'uomo, ma era anche una sorta di appello alla ragione. Il liberalismo dell'era corrente, a partire dall'Umanesimo, invece fa della libertà e dei diritti naturali un vessillo: la libertà è una sorta di ideologia, e in nessun modo una condizione reale per l'esistenza per l'uomo moderno. Questa libertà deve essere sempre raggiunta dagli uomini con i loro stessi sforzi; nemmeno alle società dei governi democratici la libertà, e in particolare la libertà di pensiero, è dispensata senza un prezzo. Pertanto, di fronte alle attuali leggi del mercato e del profitto, “libertà” e “diritti umani” non sono altro che un mucchio di chiacchiere.

²⁰⁰ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 52.

A nostro avviso, l'acquisizione di una maggiore confidenza discorsiva deriva da tre fondamentali ed eclatanti scoperte per l'autore, la prima delle quali è stata appena rivelata: la libertà non esiste concretamente in nessun luogo. L'esperienza dell'esilio e della deterritorializzazione disilludono Gao Xingjian sulla possibilità di trovare la libertà nei Paesi che della libertà fanno un vessillo e uno slogan politico. L'autore si assume la responsabilità di demolire la legittimità del paradigma democratico e liberale, asserendo che il simbolo stesso del diritto naturale è un discorso vuoto che nella realtà non trova e non può trovare concreta attuazione. E ancor di più, se i totalitarismi possiedono quantomeno l'onestà intellettuale di negare a priori la garanzia di libertà, le democrazie occidentali subdolamente nascondono gli interessi politici dietro la maschera del "politicamente corretto" e di ogni meccanismo funzionale al governo e all'economia della società. Il disincanto che attraversa il discorso conduce per mano il lettore all'amara conclusione che in ogni luogo l'uomo sia sottoposto a ogni sorta di vincolo e condizionamento, e che nessuno al mondo sia davvero libero *da*.

Presa coscienza del fatto che non esiste un luogo in cui la libertà sia assegnata gratuitamente, Gao Xingjian comprende anche che la responsabilità dello sforzo di acquisizione di questa piena autonomia e indipendenza (*duli zizhu* 獨立自主) dello spirito sia tutta individuale. È l'individuo a scegliere di elevarsi al di sopra dei condizionamenti per cercare un'indipendenza dalla realtà materiale. Possiamo quindi instaurare un riferimento con un'efficace formulazione proposta dall'autore già nel 2000, in occasione del discorso di ringraziamento per l'attribuzione del Nobel:

說佛在你心中，不如說自由在心中，就看你用不用。你如果拿自由去換取別的什麼，自由這鳥兒就飛了，這就是自由的代價。²⁰¹

Piuttosto che dire che nella mente e nel cuore c'è il Buddha, sarebbe meglio dire che nella mente e nel cuore c'è la libertà, e sei tu a decidere se farne uso. Se afferri la libertà, ma in cambio vuoi qualcos'altro, la libertà, come un uccello, sarà già volata via. Ecco il prezzo della libertà.²⁰²

²⁰¹ Gao Xingjian, "Wenxue de liyou", in *Mei you zhuyi*, 381.

²⁰² La traduzione di Maria Cristina Pisciotto recita: "Piuttosto che dire 'il Buddha' è nel tuo cuore, sarebbe meglio dire 'la libertà è nel tuo cuore', ammesso e non concesso che tu la usi. Se ci si serve della libertà in cambio di qualcos'altro, essa volerà via come un uccello: questo è il prezzo della libertà." Gao Xingjian, *La ragion d'essere della letteratura* (Milano: Rizzoli, 2001), 5.

La libertà era presentata come effimera e volatile, come inestimabile tesoro, ancor più prezioso del Buddha, difficilmente afferrabile e non contrattabile, da custodire intimamente. La condizione di paradosso con cui è ritratta la libertà – immateriale e celata nell'interiorità, tangibile e mobile – sembra, a nostro avviso, ricalcare la sintesi che sincreticamente Gao Xingjian propone nell'articolazione di ciò che chiama "libertà". La metafora dell'uccello che si eleva in volo, in primo luogo, fa eco al taoismo di Zhuangzi e alla filosofia del vagare senza restrizioni (*xiaoyaoyou* 逍遙遊²⁰³). Il possente volo del mitologico uccello *rokh* (*dapeng* 大鵬) che si eleva in cielo, guadagnando una nuova prospettiva su ciò che resta adeso alla terra e al mare, è metafora della trascendenza della libertà e della grandezza dell'emancipazione mentale dai vincoli materiali.

有鳥焉，其名為鵬，背若泰山，翼若垂天之雲，搏扶搖羊角而上者九萬里，絕雲氣，負青天，然後圖南，且適南冥也。斥鴳笑之曰：「彼且奚適也？我騰躍而上，不過數仞而下，翱翔蓬蒿之間，此亦飛之至也。而彼且奚適也？」此小大之辯也。

204

C'è un uccello, chiamato Peng, il cui dorso è simile al monte T'ai-shan e le ali sembrano nubi sospese nel cielo. Volteggiando a spirale nell'uragano si alza per novantamila li, dirompe vapori e nubi, e quando ha sopra di sé l'azzurro cielo si volge a meridione e si dirige verso l'oceano meridionale. Una quaglia ne rise dicendo: "Dove va quello? Quando io mi alzo per un volettino non vado oltre qualche passo di distanza e subito scendo a svolazzare fra le erbe. Dove va quello?"

Questa è la distinzione fra piccolo e grande²⁰⁵.

Liu Zaifu, a tal proposito, propone un parallelismo fra l'autore e il *peng* per la sua abilità di elevarsi sopra i problemi del mondo e godere della più ampia libertà, lontano dalla propria terra²⁰⁶. Gao Xingjian, tuttavia, ha negato di potersi identificare in un uccello

²⁰³ Nonché il titolo del primo capitolo dello *Zhuangzi* 莊子, tradotto da Fausto Tomassini con "Vagabondaggio a piacere". Fausto Tomassini, *Testi Taoisti*, 349.

²⁰⁴ <http://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease/zh>.

²⁰⁵ Tomassini, *Testi Taoisti*, 351.

²⁰⁶ Scrive Liu Zaifu. "Gao Xingjian est un *peng* du même type. C'est un *peng* universel, issue de la culture chinoise, mais qui a su dépasser ses origines. [...] Gao Xingjian, parti du sol de la Chine, a pris son envol vers des très hauts et très lointains espaces, mais il ne s'est pas coupé du monde par autant." Liu Zaifu, "Un « oiseau-roc » parti de Chine. La quête de Gao Xingjian", in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, 36-46. Il frammento qui riportato è la traduzione del contributo in cinese "Cong Zhongguo

capace di abbandonare la realtà, come si legge nella lirica del 2009 *Xiaoyao ru niao* 逍遙如鳥 [Libero come un uccello]:

你重又暗中徘徊

清楚的只是

你畢竟不是鳥

也解不脫

這無所不在

總糾纏不息

日常的紛擾²⁰⁷

Ancora una volta, vaghi, nell'ombra

la sola cosa chiara è che

tu, dopotutto, non sei un uccello

e non ti puoi liberare

da questo onnipresente

incessante groviglio

di quotidiana inquietudine²⁰⁸

L'autore non trova auspicabile, ormai, né per se stesso né per l'artista-scrittore di rinnegare la realtà poiché proprio nella "coltivazione della realtà"²⁰⁹ si acquisisce la consapevolezza esperienziale delle dimensioni della propria realtà, e sull'indagine sul reale si fonda la creazione estetica. Di nuovo, non è con la fuga ma con l'osservazione, seppur distaccata, che si può trovare l'autonomia a cui anela l'artista-scrittore. Ebbene, già nel discorso sulla soggettività e sull'individualità si è detto che la genesi di ogni conquista individuale deriva dalla conoscenza del proprio io, e lo stesso vale per la libertà.

tudi chufa de pushixing dapeng" 從中國土地出發的普世性大鵬, in *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 [Introduzione a Gao Xingjian], 44-49.

²⁰⁷ Gao Xingjian, *Xiaoyao ru niao* 逍遙如鳥, in *Youshen yu xuansi* 遊神與玄學 [Spirito errante e pensiero meditativo], 28-29.

²⁰⁸ Traduzione a cura di chi scrive.

²⁰⁹ "Nel taoismo, l'attività fondamentale in cui ci si impegna idealmente è una *coltivazione della realtà*, che si esplica attraverso un nuovo impegno esperienziale con una gamma specifica di forze, strutture ed energie sottili, che sono inerenti alla realtà personale di ognuno. In parte, impariamo [...] che *tutte* quelle strutture ed energie si estendono a tutto ciò che è reale, sia nell'ambito dell'esistenza personale di ognuno, sia in *tutto* ciò che la mente priva di intuito considera come l'universo esterno." Russel Kirkland, *Il taoismo. Una tradizione ininterrotta* (Roma: Astrolabio-Ubaldini, 2006), 227.

Per fare esperienza della libertà bisogna anzitutto acquisire consapevolezza della sua necessità, e tale consapevolezza deriva dalla conoscenza del sé. Questo movimento verso l'interno, di introiezione e introspezione, sembra richiamare la filosofia del buddhismo Chan, che a dispetto del taoismo di Zhuangzi, come osserva Li Zehou, pone enfasi sull'osservazione *attraverso* l'inconsistenza, più che sulla trascendenza.

While Zhuangzi actually continues to hold on to life and death, Chan really has no concern for life and death, claiming to see through them. The former stresses life, not regarding the world as illusory, but rather seeking liberation from and transcendence of all manner of concrete limitations. It advocates raising the individual human personality to the level of the universe. In aesthetics, this is expressed in a preference for the vast and expansive, the clumsy and the awkward. The latter sees the world, things, and the self as illusory; indeed, the universe itself, including the ideal personality of the "true person," is of no more value than "dried-up dung." True existence is found only in the momentary awakenings of the spirit. Chan neither stresses life nor takes it lightly. Anything in the world can have meaning or have no meaning. Everything passes, leaving no trace, and so one can be careless of all things. This means that there is no reason to seek transcendence, because so-called transcendence itself is absurd and insignificant. What Chan seeks, then, is not an ideal personality but a completely enlightened state of mind.²¹⁰

Gao Xingjian vorrebbe interpretare la libertà spirituale (*jingshen ziyou* 精神自由) come conquista di uno spazio mentale nell'individuo immerso nel proprio ambiente sociale, che osserva se stesso e la natura umana, ma con il terzo occhio della saggezza, quindi da una prospettiva ulteriore. La libertà spirituale rimane la preconditione essenziale per la creazione estetica²¹¹. La libertà, che non esiste nella realtà materiale, appare più come stato mentale difficilmente raggiungibile, posto che la ricerca della libertà, come asserisce l'autore, sia l'ultima e unica ricerca dell'uomo. Tuttavia, va rilevato che secondo le dichiarazioni di Gao Xingjian l'idea di libertà si dispiega quanto più possibile sul piano pratico della vita reale e soprattutto della creazione estetica. Il discorso sull'uomo non si pone quale mera speculazione filosofica fine a se stessa, bensì come contestualizzazione di un più ampio e fitto discorso su ciò che è, o deve essere, la libertà nella sfera estetica.

²¹⁰ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, 167-168.

²¹¹ Gao Xingjian, "Rentong: wenxue de bingtong", in *ZYW*, 61.

老人道主義設想的那身心健全的人不過是一個理念，而與生俱來的人權與自由從來也未無償的賜予。然而，這脆弱的活生生的個人卻總也處於現實的生存困境之中，人類社會卻不知究竟往何處去。哲學的思辨解決不了這現實的困境，人所以訴諸文學與藝術正為了確認這令人困惑的存在。²¹²

Il principio della *mens sana in corpore sano* ideato dal vecchio umanesimo è soltanto un concetto senza fondamento, come pure le idee sulla libertà e sui diritti umani innati: nulla di tutto ciò è conferito a titolo gratuito. Al contrario, l'individuo, debole e vivo, è sempre immerso nei tormenti dell'esistenza terrena, e del destino del genere umano non è dato sapere. Appurato che la speculazione filosofica non è in grado di guarire il disagio dell'uomo contemporaneo, all'uomo non resta che affidarsi alla letteratura e all'arte per poter affermare se stesso, in questa vita sconcertante.

In tal senso, la libertà è uno stato mentale che si esercita nella dimensione estetica. Da ciò ci muoviamo verso la terza conquista cognitiva dell'autore: la libertà non è già il punto d'arrivo, ma lo stadio incipitario di ogni cosa. Ecco che il rebus sulla forma e la consistenza della libertà, sulla sua dislocazione nel tempo e nello spazio si scioglie in questa formula: la libertà *da* è “necessità”.

真正的問題最後也還歸於個人的選擇：是選擇自由還是利益。而對自由的選擇又首先來至是否覺悟到自由的必要，因此，對自由的認識先於選擇。從這個意義上說，自由乃是人的意識對存在的挑戰。個體的生命企圖確認自己，也即確認生命的意義，才會有這一番抗爭，也才會意識到自由之必要而不可取代。²¹³

Infine, la vera questione si riconduce alla scelta individuale: scegliere la libertà o il profitto? A preferire la libertà, in primo luogo si arriva qualora vi sia consapevolezza della sua necessità, e dunque, riconoscere la libertà per poi scegliere la libertà. Da questo significato proseguo: *libertà* è la sfida della coscienza dell'uomo nei confronti dell'esistenza. L'individuo nella sua vita tenta di trovare affermazione di sé, di avvalorare il suo senso; in questo caso allora ci sarà una lotta di resistenza, allora potrà intimamente comprendere che la libertà è necessaria e insostituibile.

²¹² Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 88.

²¹³ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 52-53.

L'identificazione della libertà quale “sfida” della coscienza dell'uomo nei confronti dell'esistenza riporta la questione della libertà sul piano ontologico: la ricerca della libertà coincide con lo sforzo di autodeterminazione, come lo stesso atto estetico. E, dunque, l'atto estetico deve compiersi nella più totale libertà *da*, quindi nel pieno dominio della libertà spirituale. Possiamo dire che l'accesso a questa sfera di purezza dello spirito costituisca la reale sfida dell'individuo e dell'artista-scrittore, laddove si intenda la “libertà *da*” quale emancipazione dai confini che imbrigliano l'individuo e l'artista-scrittore. Potremmo quindi affermare che l'autore, che prima andava in cerca di una libertà altrove pur non sapendo definire la libertà, acquisisce la consapevolezza essenziale che la libertà negativa non è il fine ultimo dell'indagine individuale nella sfera esperienziale, ma rappresenta il prodromo della libertà positiva, la più totale forma di libertà. La chiave d'accesso a tutto ciò è rappresentata anzitutto da un'autonomia di pensiero, che coincide con un'affermazione individuale, con la scelta di orientarsi altrove, rispetto a un orizzonte determinato di prospettive imposte, come già insegnava l'ancestrale filosofia taoista di Laozi:

老子的一生二，二生三，三生萬物²¹⁴，這古老的智慧倒提供了一副清涼劑，有助於人們從這否定的否定不斷革命的怪圈裡解脫出來。事物的演變和轉化並不以顛覆為模式，兩者的仲介正蘊藏產生萬物的機制，思想的自由亦然。新鮮思想往往從兩者的臨界中誕生，[...]。²¹⁵

L'antica saggezza di Laozi, de “Il Dao generò l'Uno, l'Uno generò il Due, il Due generò il Tre e il Tre generò le diecimila creature”, ha tuttavia offerto una boccata d'aria fresca agli uomini, aiutandoli a sottrarsi dal soffocante circolo vizioso delle incessanti rivoluzioni innescate dalla “negazione della negazione”. L'evoluzione e la trasformazione delle cose non hanno affatto assunto la sovversione a modello: per contro, è esattamente fra i due estremi che risiede il meccanismo che genera “le diecimila creature”, ed è così anche per

²¹⁴ Principio cosmogonico delineato nella stanza 42 del *Daodejing*: “Il Dao generò l'Uno/l'Uno generò il Due, il Due generò il Tre, il Tre generò le Diecimila creature [...]”, secondo l'interpretazione di Tomassini, *Testi Taoisti*, 129. In questa sequenza, il Dao genera l'Unità del grande uno, che nutre e sostiene la dualità dello *yin* e dello *yang*; dopo che *yin* e *yang* si siano differenziati e separati, si ricongiungono dando vita al “tre”, ristabilendo la Grande Unità. Da ciò, le diecimila creature o i diecimila esseri rappresentano la totalità delle entità prodotte dalla continua reiterazione di questo processo. Fabrizio Pregadio (a cura di), *Encyclopedia of Taoism*, 554. Secondo un'altra interpretazione, è l'Uno ad aver generato il Due, il Tre e le Diecimila cose e esseri. Attilio Andreini e Maurizio Scarpari, *Il Daoismo* (Bologna: il Mulino, 2010. Kindle Edition).

²¹⁵ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in *ZYW*, 56.

la libertà di pensiero; un pensiero originale spesso nasce nel luogo intermedio dei poli opposti.

Uscire dal pensiero duale rappresenta un passaggio fondamentale per la conquista della libertà di pensiero, tangibile soltanto nella sfera empirica individuale, quando il singolo genera da sé un pensiero nuovo.

即使在正反兩極之間也包含豐富的機制，問題正在於如何發現和把握可能轉化的機制，新的認知與創造恰恰來自發現潛藏在事物中的這種機制，並且找到把這種機制變為可行的方法。思想的自由也同樣如此，如果不能跳出已有的模式，找到新鮮的表述，所謂思想自由也還是一番空話；[...]。²¹⁶

Persino tra i due poli, positivo e negativo, si racchiude un'abbondanza di meccanismi; ma come scoprire e catturare quei meccanismi in trasformazione? Il problema è proprio questo, poiché le nuove conoscenze, insieme alla creazione, derivano giusto dalla scoperta di questi meccanismi nascosti tra le cose e dalla loro conversione in metodi realmente applicabili. Vale lo stesso anche per la libertà di pensiero: se non si può scappare da uno schema già esistente e trovare una nuova formulazione, la cosiddetta libertà di pensiero non è che un vaniloquio.

Oltre le dicotomie esiste un universo inesplorato e necessariamente da esplorare, posto che la libertà sia necessità. E ciò non è affatto banale, se contestualizzato nella riflessione sull'epidemia proliferazione della dialettica hegeliana nelle declinazioni ideologico-politiche, oppure della logica del profitto o del "politicamente corretto". La ricerca di "meccanismi nascosti", nonché di nuove formulazioni, sembra rappresentare il primo momento di libertà individuale, autonomia di pensiero e libertà di creazione. Il rifiuto del "già detto", non in quanto tradizione o convenzione, ma quale determinazione mentale, è parte integrante del progetto di libertà, poiché nel momento stesso in cui l'individuo decide di "non avere -ismi"²¹⁷, di crearsi un varco nella recinzione ideologica e morale

²¹⁶ Ivi, 55-56.

²¹⁷ *Mei you zhuyi* 沒有主義 è di nuovo il requisito del libero pensiero e il requisito essenziale della creazione, come si legge nel saggio "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 52: "沒有主義便是我的回答，自由思想的前提，我以為不是選擇那種主義，恰恰得擺脫意識形態的束縛。" Traduciamo: "Non avere -ismi, come requisito primo del libero pensiero, è la mia risposta. Io ritengo non si tratti di scegliere questo o quell'-ismo, è necessario invece liberarsi dalle catene dell'ideologia."

allora accede in un territorio in cui è lo spirito a muoversi liberamente, quasi in assenza di gravità.

5.2.2 Libertà di

Al di sopra dell'identità culturale, al di sopra di ogni condizionamento etico, sociale e ideologico, al di sopra di ogni schema di pensiero e all'interno del dominio dell'atto creativo esiste la libertà "positiva". E non a caso ci riferiamo a una dimensione ulteriore, non già liminale né tantomeno estera: tale conquista è raggiungibile solo mediante la consapevolezza di ciò che esiste, dalla più ampia prospettiva di osservazione che alla sensibilità dell'artista-scrittore è riservata. Ebbene, nel discorso dell'autore, l'enigma sulla libertà non si scioglie già nell'ambito della discussione filosofica, ma nel dominio estetico, giacché la totale libertà esiste nella stessa creazione artistica.

我所謂的創作美學首先是個人的，同藝術家個人的創作經驗聯繫在一起，不企圖提供一個原則，也不是唯一的價值判斷，它僅僅是藝術家個人的選擇。我選擇的首先是藝術創作上最大限度的自由，就藝術創作的機制而言，我恰恰不以否定或批判作為前提。²¹⁸

Ciò che io chiamo estetica della creazione riguarda innanzitutto l'individuo ed è legata all'esperienza creativa personale dell'artista. Non cerca di proporre una dottrina, né assurge a giudizio di valore assoluto. L'estetica della creazione è soltanto una scelta individuale dell'artista. Ciò che io scelgo, prima di tutto, è la massima libertà nella creazione stessa; in quanto al meccanismo di creazione artistica, critica e negazione non costituiscono affatto le mie premesse.

Il "pensare da sé", come appena visto, è la pietra fondante su cui si edifica la libertà stessa dell'individuo e dell'artista-scrittore, e lo ripetiamo nelle parole dell'autore:

文學是人對自身存在的確認，脆弱的個人雖然無力改造世界，卻可以說出自己要說的話，關鍵只在於作家是否確有自己的話，而非重複權力和媒體廣泛散布的聲音。個人的精神獨立才是文學的主心骨，這也就是文學的獨立自主。²¹⁹

²¹⁸ Gao Xingjian, "Chuangzuo meixue", in ZYW, 123.

²¹⁹ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 42.

Anche se l'individuo è debole e non ha le forze di cambiare il mondo, può comunque dire ciò che vuole dire, a condizione che siano parole dello scrittore, e non una ripetizione della voce già dilagante del potere e dei media. L'autonomia spirituale dell'individuo è la spina dorsale della letteratura, nonché la sua stessa indipendenza inalienabile.

Ciò sollecita due riflessioni iniziali, in primo luogo sul paradigma di libertà, che dalla rappresentazione dell'autore sembra necessariamente individuale, un concetto non collettivizzabile o estendibile all'intero genere umano, e per ciò stesso differente per ciascun individuo. Da ciò, l'impossibilità di fornire una definizione estesa della libertà al di fuori della sfera esperienziale dell'autore, poiché lo stesso paradigma di libertà qui fornito concerne soltanto la dimensione estetica, seppur da un punto di vista teorico-ideale e pratico-esperienziale. La seconda riflessione riguarda la fenomenologia della creazione estetica, che per Gao Xingjian sembra poggiare su un meccanismo che potremmo chiamare di "propositiva innovazione". Tale meccanismo, secondo la nostra analisi, consta di due fasi: una prima fase di superamento è seguita da una seconda fase di *ri*-fondazione. In merito al primo punto, nell'ambito della discussione sui linguaggi della creazione e sul ruolo dell'artista-scrittore abbiamo già esplorato la dichiarata imprescindibilità di muoversi oltre i limiti insiti in ogni forma d'arte, persino nella lingua. La differenza fra un artigiano e un artista-scrittore risiede appunto nella facoltà di contribuire personalmente all'elaborazione di nuove proposte estetiche, nel dar forma personalmente ai linguaggi estetici nel rispetto degli stessi. Ci riferiamo, in particolare alla facoltà di "inventare":

作家是文學樣式和文學語言的創造者。[...]作家的感受得同文學的樣式、表述的方法和語言風格同時生成，每一個有成就的作家都有自己偏愛的文體和風格。而聯想與想像同樣參於創作。從詩歌、散文、小說到戲劇，每一種樣式作家都可以再有發明，沒有僵死的格式。²²⁰

Lo scrittore è creatore di generi e di linguaggi letterari. [...] Forma, maniera espressiva e stile del linguaggio devono nascere assieme al sentire dello scrittore. Ogni scrittore di successo ha certamente stili e generi che predilige, ma alla creazione partecipano associazioni mentali e immagini. Dalla poesia, alla saggistica, al romanzo e al teatro: lo scrittore può reinventare ogni genere, non esistono dei formati "fossilizzati".

²²⁰ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 46.

In linea di principio, ciascun artista-scrittore che intenda dedicarsi alla creazione “autentica”, proprio perché è innanzitutto un osservatore, possiede la facoltà di porsi in qualità di creatore, non già di riproduttore²²¹. Emancipandosi dal meccanismo di mera esecuzione di una tecnica, che secondo Gao Xingjian risponde anche alla logica dell’asservimento della creazione a un’ideologia o la cessione del sentimento estetico al dettato della mercatizzazione, l’autore difende l’originalità e la soggettività della creazione. E lo fa non soltanto perché, come si leggeva nel saggio “Mei you zhuyi”²²², la creazione letteraria è interessante solo quando dice qualcosa di nuovo, ma soprattutto come istanza di libertà individuale. La creazione del nuovo, e qui risiede uno dei punti fondamentali della proposta teoretica di Gao Xingjian, avviene secondo un rapporto costruttivo con l’esistente derivante dall’osservazione e dall’esperienza diretta, del mondo reale e della natura umana, quanto del ricchissimo *corpus* di opere letterarie lasciato in eredità dai predecessori, artisti spiritualmente liberi – quali i già citati Dante e Qu Yuan, Shakespeare, Goethe, Beckett, Joyce, Kafka e via dicendo – che hanno saputo dare testimonianza del bello e del reale. Da ciò, il massimo rispetto va elargito al patrimonio della cultura umana, da stimare quale dono prezioso e insostituibile per ogni individuo e per ogni creatore, poiché giusto quel patrimonio costituisce le fondamenta estetiche e cognitive per ogni nuova creazione. Restrungendo per un istante il campo d’osservazione all’opera di Gao Xingjian, potremmo citare dal novero di opere che rielaborano la tradizione la *pièce* del 1993, *Shanhaijingzhuan* 山海經傳²²³ [Cronache del *Classico dei mari e dei monti*], di cui l’autore tratta in un saggio qui preso in esame²²⁴, dimostrando quanto la saggezza antica già potesse fornire delle vastissime conoscenze sulla natura umana e sui drammi dell’esistenza dell’uomo²²⁵. E dunque, nel più ampio discorso sulla sintassi della creazione, non c’è spazio per la negazione e la distruzione.

²²¹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 32.

²²² Gao Xingjian, “Mei you zhuyi”, in *Mei you zhuyi*, 9.

²²³ Rielaborando l’antico *Shanhaijing* 山海經 (*Il Classico dei monti e dei mari*) testo classico (475 a.C.-24 d.C.) di compilazione di storie di miti, di eroi e regnanti, ricco di dettagli geografici in ventisei sezioni, dall’inestimabile valore antropologico. Mark Edward Lewis (a cura di), *The Flood Myths of Early China* (New York: State University of New York Press, 2006), 64-71. Gao Xingjian crea un dramma teatrale in cui compaiono numerosissime figure mitologiche, tratte dai poemi epici della Cina arcaica, ricostruendo i commenti filologici dell’esperto contemporaneo Yuan Ke.

²²⁴ “*Shanhaijingzhuan*”, ZYW, 113-116.

²²⁵ *Ivi*, 114-115.

作家面對以往的文學作品，不管是喜愛還是排斥，都在建立一系列坐標，從而走出自己的路，而前人的作品依然存在，也不必打倒。²²⁶

Le opere letterarie antecedenti con cui lo scrittore si confronta, che siano amate o odiate, costituiscono sempre delle coordinate. Da quelle coordinate lo scrittore percorre la propria strada. Pertanto, le opere dei predecessori esistono comunque, perciò non serve farle decadere.

Criticando di nuovo, implicitamente, la dinamica suggerita dalla modernità e dalla postmodernità, Gao Xingjian argomenta il proprio meccanismo di creazione estetica fondato sulla libertà. Colui che crea non può essere colui che distrugge: posto che la creazione estetica, come si è detto, è manifestazione di conoscenza e nessuna conoscenza può derivare dal nulla, la logica dell'abbattimento, della sovversione e della negazione non può sposarsi con il meccanismo della creazione che voglia essere creazione del bello e del reale. E dunque né l'innovazione né tantomeno la libertà creativa possono poggiare su teorie e pratiche distruttive.

作家的創作總在當下，面對前人的作品作為參照，沒有憑空而來的文學。²²⁷

Per quanto la creazione si verifichi nel momento presente, non può prescindere dal raffronto con l'opera dei predecessori: non esiste letteratura senza fondamenta.

E ancora:

不以顛覆前人作為前提，還能不能就某一種藝術提出新鮮的看法而有所創造？我以為是有可能的，這當然要換一個思路，找尋另一種方法來代替否定之否定那種辯證法，而這種方法不妨是認識再認識。

事實上，每一個藝術家對他從事的藝術樣式、社會生活都是一番再認識，他不可能把前人通通打倒，悉盡剷除，從零開始。這不過是一種妄念，一番妄語，但是這種妄語卻瀰漫二十世紀。開始像是一種挑釁，這種挑釁卻越來越變成做秀，實際上並不能帶來新鮮的創作，只不過是一種觀念的重複。

當代藝術已經變成了這種觀念的重複，或者是這一觀念的演繹，現今這種觀念藝術不僅是一種時髦，而且普遍流行，藝術創作也就便變成了工藝的製作。於是設

²²⁶ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 32.

²²⁷ *Ibid.*

計、時裝和廣告也就都名正言順成了當代藝術，「否定之否定」這種辯證法導致藝術與反藝術都不過是一種命名，人們也就見怪不怪了。我們還是回到文學藝術創作上來，不如去找尋另一個方向，不以批判和否定傳統為前提，在充分承認前人的藝術成就的基礎上，再找出新鮮的認識和創作的衝動和機制，我以為這是更有意思的事情。²²⁸

Senza la premessa della sovversione del passato, sarà possibile offrire nuove prospettive e dunque creare? Io credo di sì. Naturalmente, è necessario cambiare linea di pensiero ed esplorare un nuovo metodo da sostituire alla dialettica della “negazione della negazione”, e magari potrebbe essere “conoscenza e ri-conoscenza”.

In realtà, ogni artista, sia nell’attività creativa sia nella vita sociale, è impegnato in una “ri-conoscenza”, ed è per lui impossibile demolire le figure dei predecessori, sradicare totalmente le conoscenze già assimilate, partire da zero. Questa mera illusione, pura illazione, che tuttavia ha invaso il XX secolo, in principio sembrava una provocazione, ma col tempo si è trasformata in una sorta di esibizione, incapace di produrre nuove creazioni, e capace solo di reiterare un concetto. L’arte contemporanea è diventata questo: la ripetizione di un concetto o una sua deduzione logica. Oggi l’arte concettuale non è solo una moda, ma anche una tendenza generale, così che la creazione si è trasfigurata in una sorta di manufatto artigianale. Quindi il design, la moda e la pubblicità a pieno titolo si sono fatti arte; grazie alla dialettica della “negazione della negazione” l’arte e l’anti-arte sono ormai soltanto dei nomi, e nessuno si stupisce più di nulla. Ritorniamo alla creazione artistico-letteraria, ma cercando una nuova direzione che non ponga la premessa della critica e della negazione della tradizione, basandoci sul riconoscimento delle conquiste artistiche dei nostri predecessori, ricercando nuove conoscenze così come nuovi meccanismi e impulsi creativi. Questo, secondo me, è interessante.

È così che il principio della meta-negazione (*fouding zhi fouding* 否定之否定, “negazione della negazione”) è sostituito dal principio della meta-conoscenza (*renshi zai renshi* 認識再認識²²⁹, “conoscenza e ri-conoscenza”, oppure “conoscenza su conoscenza”), poiché solo l’accumulo di conoscenza dà accesso alla vera libertà creativa, preceduta dalla libertà spirituale. Il fulcro della riflessione di Gao Xingjian risiede quindi in ciò che potremmo interpretare come un elogio al paradigma intertestuale, che ben

²²⁸ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 123.

²²⁹ Ivi, 124, che può significare “conoscenza su conoscenza” oppure “conoscere e ri-conoscere”; noi preferiamo la prima interpretazione, per il più diretto parallelismo formale con “negazione della negazione”.

lontano dalla consolidata e spersonalizzante pratica imitativa suggerisce l'imprescindibilità dell'intreccio di codici, nel nostro lessico, e di conoscenze, nel lessico dell'autore. Ebbene, l'artista-scrittore è colui che può tessere opere a partire dalle grandi opere del patrimonio dell'umanità, affermando se stesso e offrendo il proprio contributo alla costruzione della cultura umana. Di conseguenza, colui che crea arte e letteratura è anche colui che crea cultura, dissolvendo la propria esperienza e indagine gnoseologica nell'atto estetico²³⁰.

Appurato che nella creazione le opere dei predecessori sono le fondamenta con un valore quasi etimologico, possiamo proseguire nell'indagine della riflessione di Gao Xingjian mettendo in luce in che modo e in che misura si eserciti la libertà di creazione, nella pratica stessa dell'atto creativo. Superare i limiti insiti in ogni forma d'arte è il compito dell'artista-scrittore, ma anche qualcosa di più di un semplice esercizio poetico o estetico: l'atto di travalicare il confine è già un esercizio di libertà, il preludio dell'esercizio della più ampia libertà di creazione²³¹.

L'autore dei testi, e per metonimia ogni artista-scrittore, è intitolato a modellare plasticamente i linguaggi e le forme dell'arte. Quando sceglie di dar vita a un'opera deve ricercare la massima polifonia e la massima libertà di espressione. Nell'opera di Gao Xingjian ciò è immediatamente riscontrabile nel già esplorato uso dei pronomi personali nella scrittura teatrale e romanzesca, come pure nel personalissimo linguaggio pittorico, che fonde sincreticamente la tradizione cinese con quella occidentale e che esplora una via ulteriore rispetto al rigido binomio concreto-astratto²³². Allo sforzo di infrangere i confini delle forme artistiche Gao Xingjian si è dedicato sin dalla metà degli anni '80, e basti pensare alla genesi dell'idea del "teatro totale"²³³ (*wanquan de xiju* 完全的戲劇), un'idea di ispirazione artaudiana che cerca di coniugare in maniera transculturale la tradizione teatrale d'Occidente con quella d'Oriente²³⁴, e in maniera transartistica la fisicità non verbale dei gesti, della danza e delle acrobazie, tipica del teatro d'estremo oriente²³⁵, con la predilezione al dialogo tutta occidentale. Su questi tratti salienti si

²³⁰ Gao Xingjian, "Rentong: wenxue de bingtong", in ZYW, 62.

²³¹ Gao Xingjian, "Chuangzuo meixue", in ZYW, 123.

²³² Di cui si legge nel saggio "Chuangzuo meixue", in ZYW, 127-128.

²³³ In cui l'autore già invoca la ricerca di un nuovo stile. Gao Xingjian, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 (Pechino: Zhongguo xiju chubanshe, 1988), 238.

²³⁴ Si vedano, a tal proposito, gli studi di Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, 96 e segg.; Izabella Łabędzka, "In Search of the Total Theatre", in *Id.*, *Gao Xingjian's Idea of Theatre*, 179-218; Mary Mazzilli, *Gao Xingjian's Post-Exile Plays*, 199 e segg.; et al.

²³⁵ L'opera tradizionale cinese *xiqu* 戲曲, assieme al teatro tradizionale giapponese del No e del kabuki,

concentra la ricerca estetica dell'autore, che vede nell'ultimo prodotto cinematografico, il *ciné-poème* del 2013 *Le deuil de la Beauté*²³⁶ il trionfo della polifonia, nell'estrema eterogeneità di linguaggi e codici artistici.

電影中的畫面其實都是設計調度出來的，一旦放棄逼真的假像，場景和鏡頭都像戲劇舞臺一樣去設計，再造空間，去結構圖像，該多麼有趣味又何等自由！²³⁷

Le scene del film, in realtà, sono frutto di una manipolazione programmatica. Dunque, quando nel film si rinuncia alla verosimiglianza, scenografia e riprese sembrano ideate per il palcoscenico, ricreando lo spazio, costruendo le immagini. Quant'è affascinante tutto ciò. E che libertà!

Gli orizzonti si ampliano a tal punto che il film stesso infrange confini diatopici e diacronici, rielabora immagini, suoni e parole per diventare accessibile per tutti gli uomini, per diventare testimonianza pura dell'universalità del fatto estetico eseguito nella più totale libertà individuale. Non per nulla Gao Xingjian descrive quest'opera recente come l'esempio tangibile della genesi di un'"arte totale" (*wanquan de yishu* 完全的藝術), un genere d'arte caleidoscopica, senza confini:

電影只有一百來年的歷史，與繪畫和雕塑、詩與文學、音樂、舞蹈、戲劇相比，是一門絕對年輕的藝術。電影一旦解脫對現實的日常生活場景的模擬，從商業電影的敘事模式中解放出來，並且將各門藝術相容並蓄，豐富擴大這門藝術的表現力，成為一種完全的藝術，前景無限。²³⁸

Il cinema ha solo cent'anni di storia. Rispetto alla pittura, alla scultura, alla poesia, alla letteratura, alla musica, alla danza e al teatro è un'arte giovanissima. Una volta che il film si libera dalla [pretesa di] imitazione dello scenario reale della vita quotidiana, si emancipa dal modello narrativo del film commerciale, e che mette insieme diverse forme d'arte, è allora che quest'arte arricchisce e amplia il potenziale espressivo di quest'arte, è allora che il film diventa un'arte totale, dalle infinite prospettive.

come si legge nel saggio "Chuangzuo meixue", in ZYW, 130.

²³⁶ Gao Xingjian, *Le deuil de la Beauté – Requiem for Beauty – Mei de zangli* 美的葬禮.

²³⁷ Gao Xingjian, "Guanyu Mei de zangli", in ZYW, 106.

²³⁸ *Ivi*, 111.

L'opera d'arte "totale" è il simbolo stesso della libertà *di*. L'autore dimostra così d'essere entrato nel dominio della libertà spirituale, che garantisce discernimento, chiaroveggenza e intuitività, oltre a uno sconfinato ventaglio di possibilità compositive. L'arte totale è anche un inno al Nuovo Rinascimento invocato da Gao Xingjian, epitome stessa della libertà che si traduce con *ziyou* 自由, ma anche con *zizai* 自在²³⁹, che è letteralmente "restare in sé stessi"²⁴⁰, ma anche il godimento della libertà nel benessere spirituale, nell'assenza di preoccupazioni e di freni.

這樣的文藝復興令作家藝術家得大自在，在權力和金錢達不到的領域，精神飛揚。創作的這番過程便令人心悅，也才可能不計成果，持續不已。²⁴¹

Un tale Rinascimento permette ad artisti e scrittori di raggiungere un'ampia libertà, di collocarsi in una dimensione che potere e denaro non potranno mai raggiungere, e di elevarsi spiritualmente. Il processo creativo appaga mente e cuore, tanto che l'autore, incurante del risultato, non smette più di creare.

Non possiamo paragonare questo fenomeno all'idea confuciana di "intrattenersi nelle arti" (*you yu yi* 游於藝²⁴²), che pur suggerendo un legame con il piacere del fatto estetico, rimane legata a un concetto di padronanza della tecnica, coltivazione di sé e alla virtù²⁴³. Se è vero che la creazione estetica è il "giardino della libertà spirituale dell'uomo" (*ren jingshen ziyou de yuandi* 人精神自由的園地²⁴⁴), essa è anche il luogo in cui lo spirito dell'artista-scrittore può vagare, elevarsi, transcendendo ogni confine, ideologico, materiale e formale. Dobbiamo quindi immaginare non già un uomo libero per natura, ma un individuo libero da confini reali e figurati, libero di esercitare e affermare se stesso e

²³⁹ Nel *Zhuangzi* ma anche secondo l'*Udānavarga*, raccolta di versi del canone buddhista, che consta di circa 1100 versi per 33 capitoli, tradotta dal sanscrito con il titolo di *Fajiyasongjing* 法集要頌經. <http://www.zdic.net/c/a/142/311407.htm>. Nel dizionario di terminologia buddhista di Soothill e Houdous traspare un senso di indipendenza e sovranità: "[*da zizai*] 大自在 Īśvara, self-existent, sovereign, independent, absolute, used of Buddhas and bodhisattvas." Soothill e Houdous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 94., e pure "[*xin zizaizhe*] 心自在者 He whose mind is free, or sovereign, an arhat who has got rid of all hindrances to abstraction.", *Ivi*, 151.

²⁴⁰ Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. II*, 435.

²⁴¹ Gao Xingjian, "Huhuan Wenyi fuxing", in ZYW, 89.

²⁴² Lunyu: Shuer 論語.述而: 6. "子曰: 志於道, 據於德, 依於仁, 游於藝。". Nella traduzione di Tiziana Lippiello: "6. Il Maestro disse: 'Fissate la mente sulla Via, assumete come fondamento l'eccellenza morale, basate le vostre azioni sulla benevolenza e intrattenetevi nelle arti'. Confucio, *Dialoghi*, 66-67.

²⁴³ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, 47.

²⁴⁴ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 42.

fare esperienza del bello: in questo senso l'artista scrittore "come un cavallo alato" (*tianmaxingkong* 天馬行空²⁴⁵) leggero e maestoso si libra nella creazione.

L'esperienza della libertà totale inizia e finisce con l'atto estetico: per tale ragione può considerarsi la ragion d'essere dell'artista-scrittore, e, magari, la vera ragion d'essere dell'arte.

²⁴⁵ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 31.

6 Intreccio di codici: il livello della parola

L'intreccio di codici esistente nei saggi da noi presi in esame è rilevabile anche sul piano microtestuale. L'analisi che qui proponiamo non vuole essere una dissezione sistematica del profilo lessicale, piuttosto intende evidenziare alcuni elementi significativi, a nostro avviso, per la valorizzazione della ricchezza semantica dei testi. Potremmo affermare che tale ricchezza si costruisce in maniera polifonica in diverse direzioni e su diversi livelli del linguaggio: in un rapporto di "consonanza" fra la sinofonia della scrittura e la sinicità del contenuto; in un rapporto di "dissonanza" fra la superficie sinofona e aspetti contenutistici che incorporano significati provenienti da ulteriori universi discorsivi. Se sino ad ora abbiamo tentato di evidenziare la rielaborazione dei testi in quanto "unità di contenuto", vorremmo ora soffermarci sui testi in quanto "prodotti linguistici, scomponibili in parole e sintagmi"¹.

Obiettivo di questo capitolo è svelare la vita seminasosta "della parola altrui"², innanzitutto, per indagare quale ri-uso intertestuale assuma nei testi da noi presi in esame. Il risultato della ri-significazione che vorremmo qui esplorare si limita – per ragioni di coerenza formale e sostanziale con la struttura di questo lavoro e con l'approccio sino ad ora adottato – ad una selezione ragionata di termini e locuzioni rintracciati nel processo ermeneutico, e certamente non pretende di esaurire i nessi potenzialmente infiniti che ogni lettura offre. La selezione vorrebbe anche cartografare i principali linguaggi adottati dall'autore, che ruotano attorno all'unitario cardine della creazione artistico-letteraria, ossia un linguaggio filosofico e un linguaggio politico, oltre al naturale linguaggio estetico.

La prima parte del capitolo è dedicata alla "consonanza" del binomio sinofonia-sinicità, tenendo conto di espressioni culturospecifiche, idiomatismi, allusioni e riscritture, estendendo il focus dalla parola alla locuzione; la seconda parte, con le stesse categorie tassonomiche, è dedicata alla relazione sinofonia-alterità.

¹ Segre, "Intertestuale-interdiscorsivo", 19.

² Bachtin, *La parola nel romanzo*, 155.

6.1 Sinofonia-sinicità: materiale lessicale autoctono

Alcune premesse appaiono utili all'incipit di questa sezione. In prima istanza, vorremmo precisare che la scelta di osservare da vicino il legame fra lingua cinese (nella dimensione della "sinofonia" del testo) e "sinicità"³ non obbedisce a una logica di determinismo culturale: la questione nodale non è la misura del paradigma identitario di Gao Xingjian, né dell'uso di un certo orientalismo esotizzante nella saggistica. Per "sinicità", concetto assai dibattuto e difficilmente definibile, intendiamo convenzionalmente un repertorio della cultura fondato da fattori linguistici e ideologici, iscritti nella memoria collettiva.

Sia le opere sia le fonti secondarie di studio sull'autore, riguardanti in particolare la produzione narrativa e teatrale, rivelano la presenza di un abbondante assortimento di elementi narrativi e strutturali ereditati dalla cultura cinese, a riprova del fatto che Gao Xingjian, autore della diaspora, abbia vissuto un esilio politico, non già culturale. Ciò che intendiamo qui constatare è che l'autore, libero dall'etica della definizione dell'etnicità, da letterato fa un uso "poetico" della propria lingua madre, ossia rielabora in maniera produttiva uno strumento linguistico insito nella coscienza, pur senza snaturarne l'essenza. Ciò che è dichiarato dall'autore stesso per la creazione letteraria in senso stretto rimane nella saggistica territorio inesplorato. Aggiungiamo inoltre che la distanza fisica dall'ambiente "naturale" della lingua cinese e l'immersione nell'universo francofono consentono all'autore di distanziarsi anche dall'uso convenzionale e consolidato del cinese, ma allo stesso tempo di abbandonarsi in riflessioni più profonde, persino etimologiche, affatto banali e prevedibili, sull'uso della lingua stessa. Da ciò, un ulteriore rilievo preliminare: in linea di principio, come già messo in luce nel capitolo 4, la scelta di un codice linguistico non è neutrale e casuale, poiché necessariamente rinvia a un determinato universo simbolico e discorsivo⁴ e a una dimensione intertestuale privilegiata interna al sistema linguistico in cui si inquadra⁵. Già Bachtin osservava che in ogni lingua tutto sia culturalmente – e ancor meglio, ideologicamente – connotato, in quanto, come scrive Segre:

³ Categoria di cui si è discusso nel capitolo 5.

⁴ Rainier Grutman, "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones", in *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*, a cura di Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Merkle e Martin Pâquet (Québec: Nota Bene, 2005).

⁵ *Ibid.*

Ogni elemento della lingua conserva traccia delle intenzioni che è servito per la prima volta a esprimere: è abitato da intenzioni.⁶

Ebbene, i testi di Gao Xingjian, intesi qui quali prodotti linguistici, sono effettivamente “abitati” da intenzioni rintracciabili in enunciati verbali tratti dalla cultura in quanto memoria collettiva. Senza limitarci a rilevare la conclamata genealogia delle fonti cinesi⁷, offriamo una sezione, non esauriente ma auspicabilmente rappresentativa⁸, della ricca stratificazione di codici che emerge dal riuso creativo della “parola semi-altrui”⁹, ereditata sia dalla cultura alta, dal discorso filosofico e letterario, talvolta politico, sia dal ricco patrimonio della cultura popolare.

6.1.1 Espressioni culturospecifiche

Una prima categoria di studio del materiale linguistico osserva da vicino termini saldamente radicati nel codice linguistico per la stessa affiliazione, e potremmo qui annoverare nomi propri e riferimenti a opere o luoghi in cui sinofonia e sinicità convivono armoniosamente¹⁰. Più interessante, invece, è osservare i termini che assumono un significato particolare da un punto di vista culturale, tanto da essere denominati espressioni culturospecifiche¹¹. Nel discorso sulla creazione artistico-letteraria, affrontato da una prospettiva teorico-ideale e insieme pratico-esperienziale, Gao Xingjian si avvale di campi lessicali differenti, talvolta più affini a un linguaggio politico, filosofico o puramente estetico. Nella prima categoria possiamo includere termini e locuzioni che nel

⁶ Segre, “Intertestuale-interdiscorsivo”, 16.

⁷ Rispetto allo studio delle fonti in senso stretto tutto ciò appare piuttosto tangenziale se pensiamo, come sottolineato da Segre, che si può parlare realmente di studio filologico laddove le intenzioni a cui si fa riferimento si possano “virgolettare” e individuare chiaramente come parole altrui, non già come intenzioni anonime e collettive. *Ivi*, 17.

⁸ E indubbiamente parziale in senso quantitativo, per ragioni formali di organizzazione di un discorso coerente nel contesto della presente tesi, e in senso qualitativo poiché ciascun processo ermeneutico è per definizione soggettivo, perciò non può esaurire i significati del testo.

⁹ Bakhtin, *Estetica e romanzo*, 155.

¹⁰ Di cui, ad esempio, trabocca il saggio “*Shanhaijingzhuan*” (ZYW, 113-116), trattando l’autore di una sua opera fondata sulla rielaborazione di episodi tratti dalla mitologia classica cinese. Oltre a ciò, abbiamo già citato i riferimenti ad autori cinesi come Qu Yuan 屈原 (340-278 a.C) e Cao Xueqin 曹雪芹 (1715-1764), e possiamo anche citare le forme di teatro cinese *xiqu* 戲曲 e *kunqu* 崑曲.

¹¹ In particolare in traduttologia. Si veda fra gli altri Bruno Osimo, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario* (Milano: Hoepli, 2008).

contesto della lingua cinese¹² hanno assunto in prospettiva storica un significato più marcato, quali “popolo” (*renmin* 人民¹³) e “classe” (*jieji* 階級¹⁴); “rivoluzione” (*geming* 革命¹⁵), assieme a “rivoluzione ininterrotta” (*buduan geming* 不斷革命¹⁶), “controrivoluzionario” (*fangeming* 反革命¹⁷), “partito comunista” (*gongchandang* 共產黨), “massificazione” e “nazionalizzazione” (*dazhonghua* 大眾化¹⁸, *minzuhua* 民族化¹⁹), “uomo nuovo” e “società nuova” (*xinren* 新人 e *xinshenhui* 新社會²⁰), “l’uno si divide in due” (*yi fen wei er* 一分為二²¹), “principio dello spirito di partito” (*dangxing yuanze* 黨性原則²²). Spesso si rintracciano riferimenti a eventi storici e politici – quali “rivoluzione letteraria” (*wenxue geming* 文學革命), “4 maggio” (*wusi* 五四²³),

¹² E che sono annoverati nel dizionario del pensiero politico dello studioso Henry Yuhuai He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*.

¹³ Gao Xingjian, ZYW.

¹⁴ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 24.

¹⁵ Su cui si è già riflettuto nel precedente capitolo.

¹⁶ Gao Xingjian, ZYW, 24; 32 et al. Si veda anche la definizione fornita nel capitolo 5.

¹⁷ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 55. Stando a He Yuhuai, secondo il codice penale “controrivoluzionario”, formulato nel 1951, chiunque cerchi di sovvertire il potere politico del Partito o il sistema sociale è definito “controrivoluzionario”. He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought*, 121.

¹⁸ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 62. La “massificazione”, assieme alla “nazionalizzazione” (*minzuhua* 民族化), erano considerate dal Presidente Mao e dai suoi teorici della letteratura come due requisiti essenziali perché l’arte e la letteratura della Cina comunista servissero gli operai, i contadini e i soldati. Mao Zedong promuoveva la massificazione e la nazionalizzazione della produzione artistico-letteraria in occasione dei *Discorsi di Yan'an*. He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought*, 59. Per questo tema si veda il capitolo precedente.

¹⁹ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 62. He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought*, 59.

²⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 21. “L’uomo nuovo” del socialismo è un concetto spesso usato nel periodo maoista, e si riferiva a uomini e donne che lavorano per gli interessi del popolo, che difendono l’onore della patria socialista, e che a lei dedicano il proprio futuro. Mao Zedong chiese ad artisti e scrittori di ritrarre l’uomo nuovo quale pioniere della rivoluzione, così da facilitare l’assimilazione del concetto fra il popolo. Nel 1980 Deng Xiaoping ripropone l’idea di Mao Zedong, parlando agli artisti e agli scrittori cinesi, al Quarto Congresso Nazionale, asserendo che, sebbene la letteratura e l’arte non dovessero più definirsi subordinate alla politica, non necessariamente queste erano intitolate ad abbandonare la politica. He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought*, 400-401.

²¹ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 55. Assume un’accezione politica con Mao Zedong, che si avvale della formula per sintetizzare il meccanismo dialettico, nel discorso del 18 novembre 1957, “Il metodo dialettico per l’unità all’interno del Partito” (*Dangnei tuanjie de bianzheng fangfa* 黨內團結的辯證方法): “一分為二，這是個普遍的現象，這就是辯證法。”， “l’uno si divide in due, questo è un fenomeno universale, e questa è la dialettica”. Mao Zedong, Maria Arena Regis e Filippo Coccia (a cura di), *Rivoluzione e ricostruzione* (Torino: Einaudi, 1979), 730.

²² Ivi, 24. Una definizione ufficiale è pubblicata su una pagina della versione elettronica del *Quotidiano del Popolo*, il *Renminwang* 人民網: <http://dangshi.people.com.cn/GB/165617/173273/10415507.html>

²³ Gao Xingjian, “Zouchu ershi shiji de yinying”, in ZYW, 67. Del “Movimento del 4 maggio” si è detto nei precedenti capitoli. Per una definizione in termini storici si veda anche il dizionario di He (a cura di), “*wusi chuantong* 五四傳統”, *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*, 515-516.

“Rivoluzione culturale” (*wenhua geming* 文化革命²⁴) – e a correnti di pensiero e fenomeni culturali tipicamente cinesi, fra cui naturalmente il “Maoismo” (*Maozhuyi* 毛主義²⁵), ma anche ereditati, quali: “socialismo” (*shehuizhuyi* 社會主義), “Rivoluzione comunista” (*gongchanzhuyi geming* 共產主義革命), “teoria della rivoluzione sociale” (*shehui geminglun* 社會革命論) e “teoria dell’evoluzione sociale” (*shehui jinhualun* 社會進化論²⁶).

In quanto al discorso filosofico, menzioniamo il riferimento al materialismo storico (*weiwuzhuyi lishiguan* 唯物主義歷史觀²⁷, “visione storica del materialismo”), alla “dialettica” (*bianzhengfa* 辯證法²⁸), alla “dottrina del giusto mezzo” (*zhongyong zhi dao* 中庸之道²⁹). In merito all’ambito letterario citiamo “stile Maoista” (*Maoshi* 毛式³⁰), “letteratura rivoluzionaria” (*geming wenxue* 革命文學), “realismo socialista” (*shehuizhuyixianshizhuyi* 社會主義現實主義³¹).

La constatazione quantitativa della presenza di termini dall’inconfutabile filiazione culturale acquisisce significato nel contesto della riflessione qualitativa sulla ricollocazione semantica, ossia sulla maniera in cui l’autore ne fa uso nei propri testi. Oltre a ciò, un criterio fondamentale di cui abbiamo tenuto conto già nella fase di lettura è la densità semantica dei termini che non si limitano a connotare visibilmente aspetti di una cultura e che offrono, con un’analisi più attenta, l’accesso a concetti di una certa rilevanza teoretica. Particolarmente interessante, a nostro avviso, è appunto il reimpiego

²⁴ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 31. In He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought of the People’s Republic of China*, 473.

²⁵ Ivi, 22; 51 et al.

²⁶ Ivi, 23.

²⁷ Ivi, 23; 25 et al. Dottrina sviluppata da Marx e Engels, che assieme al materialismo dialettico costituisce la filosofia marxista. Il nucleo della concezione materialistica della storia sta nel riconoscimento che la storia sia fatta da “individui umani viventi” che si trovano sempre in “certe condizioni materiali di vita”, prodotte dall’azione umana o già esistenti, che sono i rapporti di produzione propri di una determinata fase dello sviluppo storico, nonché la struttura economica della società. Nicola Abbagnano (a cura di), *Storia della filosofia. La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all’Esistenzialismo* (Torino: UTET, 2003), 216 e segg. La dottrina è ripreso anche da Mao Zedong, come si legge in He (a cura di, *Dictionary of the Political Thought*, 21), per sottolineare la natura di classe della società e la subordinazione della teoria alla pratica.

²⁸ Ivi, 32; 69; 123-4 et al.

²⁹ Gao Xingjian, “Ziyong yu wenxue”, in ZYW, 55, in riferimento all’omonima dottrina confuciana, stando a He Yuhuai è adottata oggi da molti cinesi. He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought*, 666.

³⁰ Ivi, 62.

³¹ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 62. Di realismo socialista si è già trattato nei precedenti capitoli, in una prospettiva di contestualizzazione della polemica letteraria di Gao Xingjian. Una definizione è poposta in He (a cura di), *Dictionary of the Political Thought*, 396-400.

di espressioni tratte dal sapere filosofico, rielaborate nel tessuto discorsivo sull'individuo creatore dall'apparente fragilità antierica, ma dotato di sensibilità e talento non comuni. Nei precedenti capitoli si è detto dell'artista-scrittore e del suo rapporto con il sé e con la realtà, della consapevolezza acquisita dall'osservazione, quindi dall'indagine sull'io caotico e sul mondo esterno. Alla luce di quanto esposto possiamo selezionare alcuni esempi a nostro parere rilevanti, al livello della parola, sussumibili sotto i temi appena citati, che mitigano o rivivificano il significato originario. In quanto al primo paradigma, degno di nota è il caso in cui il termine che designa l'"io", solitamente *ziwo* 自我, in un'occorrenza è sostituito da *wozhi* 我執:

弗洛伊德對性心理與潛意識的研究找到了打開這令人困惑的自我的一把鑰匙，誠然，也還有別的鑰匙。東方的亞洲，中國大唐時代的慧能和尚對自我也曾提供了深刻的認知，破除我執而訴諸觀審。用這兩把鑰匙來啟動更為新鮮的認知同樣是可能的，誠然，也還有別的可能。³²

Le ricerche di Freud sulla psicologia sessuale e sul subconscio hanno fornito una chiave di lettura di quest'io caotico, e senza dubbio ve ne sono altre. In Asia orientale già Hui Neng – monaco buddista cinese d'epoca Tang – aveva raggiunto una profonda conoscenza dell'io, ricorrendo alla contemplazione per distaccarsi dall'io. Questi due metodi sono altrettanto validi per generare nuove conoscenze, e, senza dubbio esistono altre possibilità.

Citando indirettamente gli insegnamenti del monaco Huineng, Sesto patriarca della scuola Chan³³, Gao Xingjian introduce *wozhi* 我執, termine che nella tradizione buddhista designa la falsa convinzione dell'io permanente come reale³⁴, come unità indipendente e non casuale, nonché l'io che crea attaccamento, che non transustanzia e da cui è necessario liberarsi per fare spazio all'assenza dell'io³⁵. Infatti, si legge nel testo *pochu wozi er suzhi guanshen* 破除我執而訴諸觀審, letteralmente "disfarsi dell'io e

³² Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 56.

³³ Di cui si è accennato nel capitolo 3.

³⁴ La definizione di Soothille Hodous: "ātma-grāha; holding to the concept of the ego; also 人執". Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 238.

³⁵ O *anātman*. L'esistenza di un io fenomenico è negata dallo stesso Buddha, come spiega JeeLoo Liu, *An Introduction to Chinese Philosophy. From Ancient Philosophy to Chinese Buddhism* (Malden-Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 210 e segg. Il termine si trova nel *Libro di Vasubandhu* o *Abhidharmakosha*, in cinese *Apidamojushelun* 阿毗達磨俱舍論 del monaco cinese del IV secolo Shiqin 世親 (o Vasubandhu). <http://www.zdic.net/c/1/10b/289760.htm>

affidarsi all'osservazione". È interessante notare la specificità del riferimento introdotto dal termine *wozhi*, preferito a *ziwo*, considerando che il testo in cui è collocato ("Ziyou yu wenxue" [Libertà e letteratura]) è stato redatto per essere pronunciato in un contesto accademico non sinofono, e presumendo dunque che la sfumatura di significato non potesse essere immediatamente percepibile, nemmeno in traduzione. Questo rilievo conduce a ulteriori casi in cui nel testo cinese è consentito l'utilizzo di una pluralità semantica che resta racchiusa nella sinofonia e inscindibile dalla sinicità. Possiamo citare, a titolo esemplificativo, le diverse soluzioni per sostituire il termine "mondo": fatta eccezione per *tiandi* 天地³⁶ (letteralmente "cielo e terra"³⁷), ormai d'uso comune e non più particolarmente connotato, incontriamo *jingtu* 淨土 e *daqianshijie* 大千世界, due espressioni provenienti dalla tradizione buddhista cinese. *Jingtu*³⁸ – dal sanscrito *sukhāvātī* – è traducibile letteralmente come "Pura terra" o "terra di Buddha", nonché come "Paradiso"³⁹, ed è impiegato una sola volta, nel saggio "Huanjing yu wenxue" [Ambiente e letteratura], come sinonimo di "terra" o "luogo del mondo", perdendo l'originaria connotazione religiosa:

現今這偌大的地球恐怕再也找不到一片不受污染的淨土，這便是現今文學面臨的環境，可以說是十足的困境。⁴⁰

temo che in tutta la vastità del globo sia ormai impossibile trovare un lembo di terra incontaminato: ecco il genere di ambiente, o meglio il vero dramma, che affronta oggi la letteratura.

Daqianshijie, invece, è un'abbreviazione della locuzione *sanqian daqianshijie* 三千大千世界大千世界⁴¹, ossia il "grande trichiliocosmo" o "l'universo di tre generi di

³⁶ Gao Xingjian, ZYW, 111; 128.

³⁷ Compare nella cosmologia taoista, nel già citato *Qiwulun* 齊物論 dello *Zhuangzi*.

³⁸ Che dà anche il nome a una scuola, istituita da Huiyuan 慧遠 nel IV-V secolo d.C., per il culto al Buddha Amitābha, che regna sulla "Terra pura". Esiste anche il *Sutra della Terra* (*Sukhavatīvyūha-vyūha*). Anne Cheng, Storia del pensiero cinese. Vol. 2, 381, 420-22. Di "pura terra di Buddha" si legge anche nel *Sutra del diamante*: Edward Conze (a cura di), *I Libri buddhisti della sapienza. Il sutra del diamante. Il sutra del cuore* (Roma: Ubaldini, 1976), 40-41.

³⁹ Come si legge in Soothill e Hodous: "淨土 *Sukhāvātī*. The Pure Land, or Paradise of the West, presided over by Amitābha. Other Buddhas have their Pure Lands; seventeen other kinds of pure land are also described, all of them of moral or spiritual conditions of development, e.g. the pure land of patience, zeal, wisdom, etc." Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 357.

⁴⁰ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 18.

⁴¹ Quindi "tri-sahasra-mahā-sahasra-loka-dhātu, a great chiliocosm; 三千; 三千界, 三千世界. Mt. Sumeru

migliaia di mondi”⁴², sinonimo di “Regno di Buddha”⁴³, e ricorre in quattro diverse occasioni in quattro testi distinti. “Huanjing yu wenxue” [Letteratura e ambiente]:

這是一個沒有宣言，沒有文學運動的時代，作家在世界各地各自的角落，身處社會的邊緣，既然文學在當今社會也已邊緣化，不妨靜觀這大千世界的眾生相，把自己的思考和浮想訴諸筆墨。⁴⁴

Questa è un’epoca senza manifesti, senza movimenti letterari. In ogni angolo del mondo ci sono scrittori ai margini della società; e dal momento che anche la letteratura è marginalizzata, perché non fermarsi a contemplare gli infiniti volti dell’universo sconfinato e mettere nero su bianco riflessioni e intuizioni?

In “Yishixingtai yu wenxue” [Ideologia e letteratura]:

現今的作家如果也能解脫自身的這種虛妄，以平實的態度和一雙清明的慧眼，既清醒關注這大千世界的眾生相，又冷靜觀審混沌的自我，筆下的作品也就有可能經得起一看再看。⁴⁵

Se lo scrittore riesce a svincolarsi da questa illusione, se con umiltà e chiarezza osserva lucidamente gli infiniti aspetti dell’universo, e se contempla con sguardo distaccato l’io caotico, l’opera generata dalla sua penna potrà resistere alla prova del tempo ed essere letta ancora e ancora.

In “Ziyou yu wenxue” [Libertà e letteratura]:

and its seven surrounding continents, eight seas and ring of iron mountains form one small world; 1, 000 of these form a small chiliocosm 小千世界; 1, 000 of these small chiliocosms form a medium chiliocosm 中千世界; a thousand of these form a great chiliocosm 大千世界, which thus consists of 1, 000, 000, 000 small worlds. The 三千 indicates the above three kinds of thousands, therefore 三千大千世界 is the same as 大千世界, which is one Buddha-world.” Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 61.

⁴² Ancora da Soothill e Hodous: “The three 千 are termed 一千; 中千; 大千. A great chiliocosmos is also termed 三千大千世界 q.v. Each world consists of its central mountain Sumeru, surrounded by four continents, its seas being surrounded by a girdle or wall of iron; 1,000 such worlds make a small chiliocosmos; 1,000 of these make a medium chiliocosmos; 1,000 of these make a great chiliocosmos, or 1,000,000,000 worlds. Later Buddhists increased this number to a figure with 4,456,489 digits. It is a Buddha-universe.” Ivi, 5.

⁴³ *Shifangfotu* 十方佛土. Ivi, 50.

⁴⁴ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 33.

⁴⁵ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 39.

而文學可以是一副清醒劑，喚起人的良知，發人深省，既有助於人觀察這大千世界形形色色的眾生相，又喚醒人觀審內心的幽暗。⁴⁶

La letteratura, pertanto, può ridare lucidità, ridestare la conoscenza intuitiva dell'uomo, orientarlo verso l'introspezione. La letteratura induce l'uomo a osservare gli infiniti volti di questo universo sconfinato e a scrutare l'oscurità in fondo al sé.

E in “Zouchu ershi shiji de yinying” [Fuggire dalle ombre del XX secolo]:

這種文學不以社會批判為前提，恢復文學的認知功能，只面對真實的人生，見證大千世界的眾生相。⁴⁷

Questa letteratura non adotta come premessa la critica della società. Bisogna ripristinare il potenziale cognitivo della letteratura, affrontare la vita reale e lasciare una testimonianza degli infiniti volti di questo universo sconfinato.

Dalle citazioni appena riportate emergono almeno due rilievi. In prima istanza, sul piano formale notiamo che il contesto di utilizzo è sempre quello dell'osservazione attenta del reale da parte dell'artista-scrittore, e che in ciascuna occorrenza la locuzione *daqianshijie* compare in accostamento a *zhong shengxiang* 眾生相, letteralmente “i numerosissimi aspetti”, sostenuto dall'espressione idiomatica quadrisillabica *xingxingsese* 形形色色⁴⁸, che nella sua struttura raddoppiata rinforza il valore semantico⁵⁰. Da ciò comprendiamo, sul piano sostanziale, che l'espressione non vuole necessariamente assolvere la sua funzione originaria e anzi, sembra riferirsi alla moltitudine di aspetti del mondo naturale e degli uomini con un accento quasi proverbiale. Un fenomeno analogo è rappresentato da *qiqingliuyu* 七情六欲⁵¹, un'ulteriore locuzione

⁴⁶ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 58.

⁴⁷ Ivi, 70-71.

⁴⁸ Spiegheremo in seguito di che cosa si tratta, nella lingua cinese, per idiomatismi in quattro caratteri.

⁴⁹ “Of all shades [...] of various forms/of every hue (or description)/in all their manifestations/[...]”. Wang Defu 王德富, Qiang Zhenxin 強貞信, Zhou Zongxin 周宗欣 (a cura di), *Hanyu chengyu cidian* 漢語成語詞典. A Chinese-English Dictionary of Idioms (Chengdu: Sichuan renmin chubanshe), 459. Questo *chengyu* è annoverato anche nel dizionario dei 500 *chengyu* più frequenti nella lingua cinese, Jiao Liwei, Cornelius Kubler, Zhang Weiguo (a cura di), *500 Common Chinese Idioms* (Londra e New York: Routledge, 2011), 54.

⁵⁰ Come per ciascun aggettivo i cui morfemi vengano raddoppiati, osserva Link, *An Anatomy of Chinese*, 192.

⁵¹ Già incontrata nel capitolo 3, nell'ambito del discorso sul soggetto caotico. Ricordiamo che l'espressione compare dapprima nel *Libro dei riti*, *Liji* 禮記: “何謂人情?喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲七者，弗學而能。” Liu Guozhong 劉國忠 e Huang Zhenping 黃振萍 (a cura di), *Zhongguo sixiangshi cankaoziliao*

concepita nel solco della tradizione filosofica, che Gao Xingjian, da uomo colto e letterato, reimpiega consapevolmente in una nuova veste semantica. Come si legge nel saggio “Yishixingtai yu wenxue”, in due occasioni:

悲劇或喜劇，或也悲也喜，乃至於人的七情六欲，都得以審美的呈現，或悲憫，或好笑，怪誕與幽默，崇高與滑稽，都是作家賦予的，這種同感情密切聯繫在一起的審美較之理性的認識無比豐富。⁵²

La tragedia e la commedia, o la tragicommedia, e persino i sei desideri e le sette emozioni, poggiano su una rivelazione estetica. La compassione e la derisione, il bizzarro e l'umoristico, il sublime e il comico, tutto è attribuito dall'autore. E la ricchezza di conoscenze derivante dall'empatia che lega intimamente il senso del bello e la ragione è insostituibile.

對作家而言，文學不是符號，而是人活生生的聲音，人的七情六欲盡在其中。⁵³

Per lo scrittore la letteratura non è un simbolo, ma il luogo delle sette emozioni e dei sei piaceri dell'uomo; la letteratura rappresenta la voce dell'uomo vivo [...].

E in “Ziyou yu wenxue”:

人性之複雜又絕非簡單的是非善惡的判斷能理得清，這也說明對自我的認知是一個不會中斷的過程，人的七情六欲此起彼伏，直到生命的終止。文學的認知面對的便是如此人生。⁵⁴

La complessità della natura umana non può assolutamente essere chiarificata da giudizi semplicistici come “vero” o “falso”, “buono” o “cattivo”, ulteriore dimostrazione di quanto la conoscenza dell'io sia un processo ininterrotto: le sette emozioni e i sei piaceri sensoriali dell'uomo si susseguono incessantemente uno dopo l'altro, sino al termine della vita terrena.

Appare piuttosto evidente come la traduzione letterale di *qiqingliuyu* in “sette piaceri e sei emozioni” non renda merito alla ricchezza semantico-concettuale veicolata dalla locuzione, e che dunque la relazione sinofonia-sinicità rimanga anche in questo caso

ji: *Sui Tang zhi Qing juan* 中國思想史參考資料集：隋唐至清卷，Pechino: Qinghua daxue chubanshe, 2004, 82.

⁵² Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 40.

⁵³ Ivi, 46.

⁵⁴ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 54, già citato nel capitolo 4.

pressoché impenetrabile per il pubblico non sinofono per cui il testo nasce. Per tale ragione, ad esempio, le traduzioni francesi di Noël Dutrait⁵⁵ – che sappiamo essere sempre riviste e approvate da Gao Xingjian⁵⁶ – sciolgono sistematicamente il nodo fra referente linguistico ed extralinguistico esplicitando il contenuto in maniera addomesticante, così che il lettore non sinofono non percepisca nemmeno l'esistenza di un apparato intertestuale tanto ricco.

Esistono invece episodi legati al discorso sull'approccio meditativo dell'artista-scrittore verso il proprio io e verso il reale, in cui l'autore restituisce sapore a espressioni che non trovano un corrispondente in culture d'arrivo che non condividano il medesimo sostrato storico e filosofico. Potremmo fra questi distinguere termini ed espressioni che si riferiscono al momento dell'osservazione e al processo di acquisizione di consapevolezza del sè. Vale la pena riportare ancora una volta un passo già presentato nel capitolo 3, che completa le citazioni appena inserite.

人的空虛與失落感，妄念與焦慮，瘋狂與明智，與孤獨，與良知⁵⁷，都首先取決於對自我的認知。人有無自省、自嘲、自我調節的能力，既靜觀這喧鬧的世界紛繁的人世的衆生相，又抽身觀審這混沌躁動不安的自我？這便需要作家洞察幽明⁵⁸的慧眼，通過文學加以呈現。[...] 誠然，作家也非聖賢，同樣是個凡人，人所有的種

⁵⁵ Per la prima citazione si legga Gao Xingjian, “L'idéologie et la littérature”, in *Id.*, *De la création* (Parigi: Seuil, 2013): “La tragédie, la comédie ou la tragicomédie ainsi que **toutes les émotions et les désirs** de l'homme reposent, dans la littérature, sur une démonstration esthétique ; le sentiment de pitié ou de ridicule, d'étrange ou d'humour, de sublime ou de comique relève du choix de l'auteur, cette relation d'empathie intime entre le sens du beau et la raison procurant des connaissances qui, de par leur richesse, restent irremplaçables.” *Ivi*, 285. Per la seconda citazione: “Pour ce qui est de l'écrivain et de la langue, la littérature ne sert pas que de symbole, c'est la voix vivante de l'homme vivant, l'espace **de tous ses sentiments, de toutes ses passions**.” *Ivi*, 292. Per la terza citazione: “La complexité de la nature humaine ne peut absolument pas être tirée au clair avec des jugements simplistes entre le vrai et le faux, le bien et le mal ; ce qui signifie aussi que la connaissance du moi est un processus ininterrompu, car **les différents sentiments et désirs humains** ne cessent de surgir sans cesse jusqu'à la fin de la vie d'un homme.” *Ivi*, 301.

⁵⁶ Come l'autore ha spesso dichiarato in occasioni informali, non riportate in questo lavoro.

⁵⁷ Anne Cheng dà al termine *liangzhi* 良知 l'interpretazione di “conoscenza morale innata”, ossia una conoscenza “primaria che l'uomo riceve direttamente dal Cielo e che, estesa alle cose, informa la conoscenza percettiva fornita dai sensi”. Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese*. Vol. 2, 567-568.

⁵⁸ La combinazione bisillabica *youming* 幽明 merita attenzione, se pensiamo alla specificità culturale celata in ciascun morfema. Perry Link rileva un'analogia fra l'universo concettuale tipicamente cinese e quello inglese, per noi in parte condivisibile per questo caso specifico, ossia la relazione di sinonimia metaforica fra l'ombra (qui *you* 幽) e il male e la disonestà, da un lato, e fra la luminosità (*ming* 明) e il bene o la sincerità. Link, *An Anatomy of Chinese*, 190. Questo rilievo, affatto banale se pensiamo all'oggettiva distanza culturale, acquisisce significato ogni qualvolta la descrizione del processo cognitivo includa un riferimento alla luminosità, ad esempio di *yanguang* 眼光, in contrapposizione all'oscurità interiore (*neixin de you'an* 內心的幽暗).

種弱點與病痛作家也不能幸免。而文學的奇妙就在於，文學創作的這種他者化的過程，有助於作家**抽身觀審**，以凌駕於自身之上的另一個眼光，不妨稱之為**第三只眼睛**，智慧的眼睛，來關照他書寫的對象。所以，文學寫作這創作的過程，便有助於作家內心的淨化。⁵⁹

Il senso di vuoto e di smarrimento, la paranoia e l'inquietudine, la follia e la conoscenza innata, come la solitudine e l'intuitività, dipendono anzitutto dalla consapevolezza dell'io. Se l'uomo è in grado di osservare dentro di sé, di ridere di sé, di trovare la propria armonia interiore, non può forse contemplare il creato di questo mondo chiassoso, in tutta la sua complessità? E non può forse contemplare con distacco quest'io caotico e irrequieto? È necessario che lo scrittore, con intuizione e discernimento, veda chiaramente luci ed ombre, e che con la letteratura le renda manifeste.

È vero, lo scrittore non è un saggio ma un comune mortale, e come tutti ha debolezze e malesseri a cui non può sottrarsi. Ma la meraviglia della letteratura risiede giusto in questo: nel processo di creazione letteraria, lo scrittore attraverso la contemplazione distaccata diventa un *altro*, e ciò gli consente di raggiungere una prospettiva trascendente sul sé – che potremmo chiamare “terzo occhio”, o “occhio della saggezza” – con la quale vigila su ciò che scrive. Di conseguenza, il processo di scrittura letteraria partecipa della purificazione interiore dell'autore: [...].

Se già *jingguan* 靜觀 (“osservare a mente fredda”), *dongchali* 洞察力 (“capacità di vedere chiaramente”), *choushen guanshen* 抽身觀審 (“contemplazione distaccata”) e *neixin de jinghua* 內心的淨化 (“purificazione interiore”), pur non costituendo propriamente lemmi di un vocabolario filosofico, lasciano intuire o addirittura descrivono l'azione meditativa, in maniera ancor più esplicita il “terzo occhio”⁶⁰ (*di san zhi yanjing* 第三只眼睛) – propriamente detto *huimu* 慧目, “occhio della saggezza” riporta su un piano del linguaggio fortemente connotato in termini culturali. Altri termini poi,

⁵⁹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 29.

⁶⁰ Per comprendere la natura del “terzo occhio” (*prajna-caksus* in sanscrito), o “occhio di sapienza”, secondo l'interpretazione di Conze del *Sūtra del Diamante* (in sanscrito *Vajracchedikā-prajñāpāramitā-sūtra* “Sūtra del Diamante che recide [l'illusione]”; in cinese, *Jingang bore boluomiduo jing* 金剛般若波羅蜜多經, oppure solo *Jingangjing* 金剛經), cap. XVIII: Conze (a cura di), *I Libri buddhisti della sapienza*, 53. Nel Sutra del diamante si legge: “Subhuti, credi che esista l'occhio corporeo del Tathagata? Subhuti rispose: cosa è, o Signore, l'occhio corporeo del Tathagata esiste. Il Signore chiese: Subhuti, credi che esistano l'occhio celeste, l'occhio di sapienza, l'occhio-di-Dharma, l'occhio di Buddha del Tathagata? Subhuti rispose: cosa è, o signore l'occhio celeste del Tathagata esiste, come pure esistono il suo occhio di sapienza, il suo occhio-di-Dharma e il suo occhio-di-Buddha.” *Ibid.*

rimanendo saldamente ancorati al contesto linguistico-culturale d'origine, riverberano la relazione fra sinofonia e sinicità. Ci riferiamo alle espressioni che introducono il concetto di chiara e profonda cognizione, quali *mingzhi* 明智⁶¹ (“discernimento”), *juewu* 覺悟 (“comprendere”, “essere illuminati”⁶²) e *huiyan* 慧眼⁶³ (“occhio che vede tutte le cose come irreali”, nonché il terzo occhio), ma anche *liangzhi* 良知 – idea già menzionata della coscienza intuitiva innata⁶⁴ o “conoscenza morale innata”⁶⁵, nelle parole di Anne Cheng – e *xinzhi* 心智⁶⁶ come noema, intuizione intellettuale o “saggezza della mente”⁶⁷.

Considerando la varietà di riferimenti aggregati nel passaggio sopra citato, avanziamo l'ipotesi che Gao Xingjian non adotti un unico significato e un unico riferimento intertestuale, bensì sposi il senso più generale e ricorrente del termine o dell'espressione in questione, stratificatosi nell'accumulo del patrimonio della cultura. Questi termini e queste espressioni offrono una polisemia difficilmente districabile con un'unica interpretazione, come dimostrato anche dai differenti vocabolari e testi critici⁶⁸. È il caso del già citato termine *liangzhi*, che occorre di nuovo nel testo appena riportato:

⁶¹ Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 318.

⁶² *Ivi*, 480.

⁶³ *Mingyan* 慧眼, nel dizionario di Soothill e Hodous: “The wisdom-eye that sees all things as unreal”. *Ivi*, 434.

⁶⁴ Infatti si legge già nel *Mengzi: Jinxin shang* 孟子·盡心上: 「所不慮而知者，其良知也。」 <http://www.zdic.net/c/f/149/321764.htm>. Zhang Dainian spiega che in questo contesto la coscienza intuitiva è senza dubbio la consapevolezza a priori dei principi e dei comportamenti della morale, in quanto il primo morfema *liang* 良 nell'etica confuciana già definisce ciò che è “buono”, mentre il secondo morfema *zhi* 知 è conoscenza. Zhang Dainian, *Key concepts in Chinese Philosophy* (Pechino: Foreign Language Press; new Heaven e Londra: Yale UP, 2002), 411-413. Apprendiamo inoltre che il concetto è stato successivamente ripreso e sviluppato in epoca Ming dal filosofo Wang Shouren 王守仁, che concepiva in un rapporto di identità la coscienza e il la consapevolezza innata di giudizio e discernimento. *Ivi*, 413-418. Si veda anche Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese. Vol. 2*, 567-570 e 584-585.

⁶⁵ *Ivi*, 564.

⁶⁶ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 32.

⁶⁷ Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 150.

⁶⁸ Abbiamo citato Anne Cheng, Soothill, ma citiamo anche il dizionario di Herbert Giles (a cura di), *A Chinese-English dictionary* (Shanghai: Kelly & Walsh, 1912), che riporta “conoscenza intuitiva”, e Giuliano Bertuccioli, in cui si legge: “Wang Shouren [...], la maggiore personalità culturale dell'epoca Ming, [...] formula la teoria del sapere innato, ch'egli chiama *liangzhi* (buon sapere), secondo una espressione già usata da Mencio. La mente umana è il supremo legislatore dell'universo è la base di tutto. Non occorre investigare la natura delle cose, basta investigare i concetti di esse formulati dalla nostra mente. Tutti abbiamo fondamentalmente la stessa mente e ciò si manifesta nella nostra intuitiva reazione immediata alle cose: [...] La scienza del bene esiste quindi nell'uomo; ma questi deve liberarla dai pensieri che la offuscano.” Giuliano Bertuccioli, *Storia della letteratura cinese* (Milano: Nuova accademia editrice, 1959), 194.

真實與否的這種價值判斷因而又並非是作家任意確立的，而是不言而喻，建立在人性上人人相通的共識，自然也超越現實功利，同樣也超越時代，由人類長期形成而且可以世代相傳的良知所確認。⁶⁹

L'autenticità della letteratura non è stabilita arbitrariamente dallo scrittore, non è qualcosa che va da sé, anzi, è chiaro che si fonda sulla coscienza comune dell'umanità – che per natura trascende gli interessi materiali e il proprio tempo – plasmata dal genere umano nei secoli e divenuta una forma di conoscenza innata, tramandata di generazione in generazione.

E ancora:

文學乃是作家個人的認知，也是人的良知的覺醒，只要不回避人生存的真實困境，而又觸及人性的深處，便超越地域和國界，甚至超越語種，是可以翻譯的，並且超越民族文化，普世相通。⁷⁰

La letteratura coincide con la cognizione individuale dell'autore e con il risveglio della coscienza intuitiva. Se la letteratura non si nasconde di fronte ai drammi dell'esistenza umana e al contrario si affaccia sull'abisso della natura umana, allora travalica i territori e le frontiere, va oltre uno specifico linguaggio e rende tutto traducibile, supera l'identità di una nazione e unisce l'universalità della cultura.

Ma anche nel saggio “Huhuan Wenyi fuxing” [Appello a un nuovo Rinascimento]:

誠然，這種意識形態以革命的名義製造的烏托邦幻影往往令人喪失良知和正常的事理判斷。⁷¹

E nel nome della rivoluzione [l'ideologia] ha anche generato dei fantasmi utopici che hanno portato l'uomo a smarrire l'innata capacità di giudizio.

La varietà di scenari in cui *liangzhi* compare suggerisce, dal punto di vista della produzione del testo, una certa plasticità nell'uso del termine, evidentemente ricontestualizzabile purché nella sinofonia. Dal punto di vista della fruizione, emerge ancora un'estrema densità semantica e insieme l'esigenza di interpretare il concetto in

⁶⁹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 21.

⁷⁰ Ivi, 29.

⁷¹ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 82.

diverse maniere, a seconda del tessuto testuale con cui s'intreccia. Alla luce di quanto segnalato nel breve spaccato appena presentato, possiamo delineare almeno tre situazioni ricorrenti nel riuso intertestuale: la preservazione del significato originario in un contesto analogo (come per il “terzo occhio” nel processo di osservazione meditativa); la scelta di una funzione semantica ormai neutra nel codice linguistico (come per “trichiliocosmo”, impiegato come sinonimo di “universo sconfinato”, o di *shengxian* 聖賢, “saggio”⁷²); la valorizzazione della polifonia, e quindi l'uso produttivo in diversi contesti (come per *liangzhi*).

6.1.2 Espressioni idiomatiche

Di particolare rilievo, ai fini del nostro discorso sul legame fra sinofonia e sinicità, è l'intervento del linguaggio idiomatico. In linea generale, in tutte le lingue gli idiatismi rappresentano sequenze fraseologiche dotate di una certa autonomia lessicale e stabilità sintattica, il cui significato è difficilmente desumibile dai singoli componenti e al di fuori dell'ambiente sociale in cui sono concepite e utilizzate⁷³.

Nella lingua cinese la più comune forma di idiatismo si presenta in espressioni quadrisillabiche, definibili come unità lessicalizzate costituite da quattro morfemi giustapposti, che fungono da sintagmi nominali, aggettivali, avverbiali o frasi complete che inserite in un discorso si comportano come un qualsiasi lessema⁷⁴. Questi idiatismi quadrisillabici, per lo più raccolti sotto l'ampia categoria di *chengyu* 成語, possono essere distinti da un punto di vista genealogico: ve ne sono molti di provenienza dalla cultura

⁷² Il termine forma una crasi fra “santo” (*shengren* 聖人, che designa il santo confuciano e taoista) e “uomo venerabile” (*xianren* 賢人). <http://www.zdic.net/c/3/a6/194636.htm>.

⁷³ Secondo la definizione fornita da Shi Shi: “An idiom is a set phrase, shaped through the practice of the language for ages of constant use. Its meaning cannot be simply inferred from its constituents. Its structure cannot be freely changed, nor could its constituents be replaced by any other elements unless it is required for a specific need or purpose. An idiom functions as one lexeme in full expressions or sentences. However, it behaves more vividly and symbolically than its synonyms represented by common lexemes”. Shi Shi (a cura di), *Hanyu Chengyu Yanjiu* 漢語成語研究 (Sichuan: Sichuan People Publishers, 1979), 14.

⁷⁴ L. Polech, “Compte-Rendu: Sabban F., Idiotismes quadrisyllabiques en chinois moderne”. *Cahiers de linguistique - Asie orientale* 9, n. 1 (1981): 84. E secondo la definizione di Chi-Hsia Wu: “The Chinese idioms 'chengyu' lie near the heart of the Chinese language. It is a special category of lexical items which not only distinguish themselves by their constituent relations, but also show singular types of intrinsic grammatical structure. Idiom's integrated sense lies in the whole unit [...], thus each idiom can be considered as a single lexeme. As a consequence, the communicative use of idioms in integrated expressions or sentences is recognized.” Wu Chu-Hsia, “On the Cultural Traits of Chinese Idioms”. *Intercultural Communication Studies* 5, n. 1 (1995): 63-66.

alta della tradizione letteraria classica⁷⁵ – con un uso consolidatosi nel corso dei secoli e millenni⁷⁶ – oppure ancora di derivazione pure letteraria, ma nell'alveo della narrativa d'epoca Ming e Qing; e molti altri nati dal variegato sapere popolare materializzatosi in detti, proverbi, massime, adagi e via dicendo⁷⁷. Ulteriore peculiarità del primo novero, in linea di principio, è la funzione di nobilitazione del tessuto intertestuale, secondo un paradigma retorico che crede fortemente nella citazione delle fonti autorevoli e dei classici. Come osservava Marcel Granet:

Si les auteurs s'appliquent à parler par proverbes, ce n'est point qu'ils pensent de façon commune, c'est que la bonne façon, et la plus fine, de faire valoir leur pensée, est de la glisser dans une formule éprouvée dont elle empruntera le crédit. Les centons possèdent une sorte de force, neutre et concrète, qui peut, de façon latente, se particulariser à l'infini, tout en conservant dans les applications les plus singulières, un réel pouvoir d'inviter à agir.

Les expressions convenues, puissantes pour suggérer des actions, peuvent encore servir à décrire et même avec une vigueur singulière.⁷⁸

Il vigore espressivo dei *chengyu* può agire anche su un piano retorico, nel caso in cui creino effetti ritmico-melodici particolari nel segmento testuale in cui siano inseriti, oppure ancora nel caso in cui traducano figure di senso, in maniera estremamente ricca.

I testi di Gao Xingjian sono abitati in maniera piuttosto consistente da idiomatismi in quattro caratteri, che per convenzione chiamiamo anche noi soltanto “*chengyu*”, adottando la definizione più ampia del termine⁷⁹. Infatti, frutto della nostra analisi è la rilevazione⁸⁰ di più di cento espressioni differenti, alcune delle quali ripetute in diverse occorrenze⁸¹. Ciò che nel nostro discorso sembra essere degno di nota non è il dato

⁷⁵ La definizione corretta per questa tipologia è *diangu* 典故 (allusioni a testi letterari classici), se si tratta di condensazioni in quattro caratteri sono legittimamente definite *chengyu*, secondo Endymion Wilkinson, *Chinese History*, 30.

⁷⁶ Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno* (Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 1998), 110.

⁷⁷ Wang Meng distingue le seguenti tipologie: *yanyu* 諺語 (proverbi, detti, massime); *shuyu* 熟語 (frasi idiomatiche); *yuyan* 寓言 (favole, allegorie, parabole); *xiyu* 習語 (idiomatismi); *geyan* 格言 (massime, motti, aforismi); *liyu* 俚語 (espressioni gergali); *suyu* 俗語 (adagi popolari); *fangyan* 方言 (espressioni dialettali); *mingyan* 名言 (detti famosi); *xiehouyu* 歇後語 (detti allegorici). Wang Meng, *Nuovi chengyu* (Venezia: Cafoscarina, 2004) 8.

⁷⁸ Marcel Granet, *La pensée chinoise*, 41.

⁷⁹ Non per mancanza di scrupolo, ma considerando l'oggettiva difficoltà nel distinguere le espressioni e ricollocarle nella categoria specifica, lavoro non preso in carico dai dizionari cartacei a nostra disposizione.

⁸⁰ Non escludiamo che alcuni siano sfuggiti alla nostra lente.

⁸¹ Per esigenze di linearità abbiamo scelto di riportare l'intero elenco dei *chengyu* rilevati al termine del capitolo.

quantitativo ma, di nuovo, qualitativo, nell'osservazione di come i *chengyu* siano reinseriti nei testi e di quali effetti possano generare nel discorso dell'autore. A tale scopo prendiamo qui in esame alcuni casi esemplari, che evidenziano una stratificazione di codici, procedendo secondo una tematizzazione dei linguaggi che più spesso s'intersecano nel principale tessuto discorsivo sulla creazione artistico-letteraria. In un secondo momento, esploriamo brevemente alcuni effetti retorici offerti dal testo. Innanzitutto, poniamo la lente sull'ambito della filosofia, da un punto di vista semantico e tematico. Nei precedenti capitoli abbiamo avuto modo di vagliare le ragioni per cui la disciplina, soprattutto nel solco della tradizione aristotelica, appaia screditata agli occhi dell'autore, poiché intesa come indottrinamento che disillude sull'autonomia di pensiero. E notiamo a tal proposito la presenza di *chengyu* che ritraggono i tre punti nodali, ricorrenti nel discorso e nei testi: la futilità della speculazione filosofica, che si occupa dei massimi sistemi eppure non riesce a fornire risposte concrete all'uomo; la necessità di sfuggire alla trappola del pensiero duale; l'analogia fra il processo di conoscenza del sé e del reale, da parte dell'artista-scrittore, e la pratica meditativa buddhista. Per il primo punto segnaliamo una citazione tratta da "Huanjing yu wenxue" [Ambiente e letteratura]:

作家無須聽從領袖的教導，都有自己的頭腦，也不必跟隨某一哲學家發瘋，用腦袋倒立，而是**腳踏實地**，將現時代人無法解脫的重重困境從實道來。⁸²

Lo scrittore ha la propria testa, perciò non è tenuto a eseguire gli ordini del leader né a seguire un qualche delirio filosofico che cammina sulla testa; piuttosto, lo scrittore deve restare coi piedi per terra, poiché tutte le tribolazioni da cui l'uomo contemporaneo derivano dal tracciato della realtà.

Nel discorso, il *chengyu* di derivazione classica⁸³ *jiaotashidi* 腳踏實地⁸⁴ serve all'autore per affermare la necessità dell'artista-scrittore di mantenersi saldo alla realtà, e non per nulla la materialità dell'espressione, che funge qui da frase autonoma, si

⁸² Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 33.

⁸³ Dal razionalista Shao Yong 邵雍 (1011-1077), dell'epoca Song 宋, dallo *Shaoshi wenjian qianlü* 邵氏聞見前錄: "公嘗問康節曰: '某何如人?' 曰: '君實腳踏實地人也。'" <http://www.zdic.net/c/a/109/285113.htm>; Aa. Vv., *Chengyu cidian* 成語詞典 (Changzhou: Jiangsu renmin chubanshe, 1981), 369, Zhu Juyan 朱祖延 (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian* 漢語成語成語詞典 (Zhengzhou: Hunan renmin chubanshe, 1985), 567.

⁸⁴ Letteralmente, giusto per fornire un'indicazione, "piede" + "passo" + "reale" + "suolo".

contrappone alla figura di senso offerta dalla frase che lo precede⁸⁵. Per il secondo punto è utile riportare un frammento di testo da “Ziyou yu wenxue” [Libertà e letteratura], di cui già si è prosaicamente discusso nel capitolo precedente, in relazione ai confini intellettuali posti dal pensiero dicotomico e dialettico:

二元對立作為一種方法論自然有其方便之處。然而，事物與人都無限豐富，非此即彼的這種選擇並不足以適應世界的千變萬化。在二律背反和辯證法之外還有沒有別的選擇？可不可以非此非彼而另闢蹊徑？非此非彼，也並不一定就導致折衷主義⁸⁶或中庸之道。⁸⁷

Adottare un metodo dialettico che proceda per dicotomie, ragionare per opposti, naturalmente ha i suoi vantaggi. Tuttavia, il metodo di scelta “o questo o quello” in nessun modo è applicabile ad un mondo perennemente in divenire, non basta per questa inesauribile ricchezza di cose e persone. Oltre all’antinomia e alla dialettica, esistono forse altre possibilità di scelta? Si potrà mai scegliere “né questo né quello” e aprire un nuovo cammino? Quest’ultimo criterio non necessariamente conduce all’eclettismo o al giusto mezzo.

Notiamo qui l’intervento di diversi *chengyu*, a partire da *feicijibi* 非此即彼 – che potremmo interpretare come “o questo o quello”⁸⁸, annoverato fra le costruzioni “moderne”⁸⁹, e che in seguito compare nella variante sinonimica di *feicifeibi* 非此非彼 – per indicare la logica della scelta ristretta e necessaria che la dualità impone. Ad esso si contrappongono, da un punto di vista semantico: *lingpijixing* 另闢蹊徑 (“prendere un’altra strada”), anch’esso nato in epoca moderna, ma in ambito letterario⁹⁰; e i *chengyu*

⁸⁵ *Yong naodai daoli* 用腦袋倒立, letteralmente “essere ribaltati sulla testa”.

⁸⁶ Quale orientamento filosofico occidentale, probabilmente della scuola stoica, platonica e aristotelica, poiché la scuola degli eclettici sviluppatasi in Cina, nel periodo degli Stati combattenti, è *zajia* 雜家. Si veda, fra gli altri, Benjamin Schwartz (a cura di), *The World of Thought in Ancient China* (Cambridge e Londra: Harvard UP, 1985), 173-174.

⁸⁷ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in *ZYW*, 55-56.

⁸⁸ Il vocabolario online *Zdic.net* suggerisce la seguente spiegazione: “不是這一個，就是那一個。”, “se non è questo allora è quello”, l’equivalente del nostro proverbiale “o bianco o nero”. <http://www.zdic.net/c/e/15e/356654.htm>

⁸⁹ Non si trova, infatti, la voce corrispondente nei dizionari a disposizione, datati 1981 (*Chengyu cidian* 成語詞典), 1985 (Zhu Juyan 朱祖延, a cura di, *Hanyu chengyu dacidian* 漢語成語大詞典) e 1996 (Wang, Qiang, Zhou, a cura di, *Hanyu chengyu cidian* 漢語成語詞典).

⁹⁰ Il portale *Baike* del motore di ricerca cinese *Baidu.com* riporta questa origine: Ye Shengtao 葉聖陶(1894-1988), *Ni huan zhi* 倪煥之: “對於這樣另闢蹊徑的教育宗旨與方法,自己确有堅強的信念。”

di derivazione classica *qianbianwanhua* 千變萬化⁹¹ (“in perenne cambiamento”) – che si legge già nel *Liezi* 列子, testo taoista del III secolo a.C. – e *zhongyongzhidao* 中庸之道 (“la dottrina del mezzo/il giusto mezzo”⁹²) – derivante dai *Dialoghi* di Confucio⁹³. Da un punto di vista linguistico, come pure semantico-culturale, è curioso come le ultime due espressioni idiomatiche colte, concepite nell’alveo di due tradizioni filosofiche ancestrali, siano estratte dal loro grembo filosofico e ricollocate in un discorso sulla contemporaneità e sulla critica di una logica nata in Occidente e giunta, infine, in Cina attraverso il marxismo. Infine, per l’ultimo punto ci riferiamo a un passo del saggio “Yishixingtai yu wenxue”:

作家正是社會和人性的觀察家，一旦擺脫現實的功利，解脫內心潛在的障礙，明心見性，這種觀察便透徹入微，而且無所忌諱，才可能深刻揭示並呈現人生的真實處境。⁹⁴

Lo scrittore è un osservatore del mondo e della natura umana. Dopo essersi liberato dagli interessi materiali e dalle barriere celate nel mondo interiore, può vedere lucidamente la natura delle cose. Solo con questo tipo di osservazione lo scrittore può non temere nulla e andare ancora più in profondità, può rivelare e anche dimostrare la reale condizione umana.

Di questa citazione poniamo l’accento sul *chengyu* evidenziato, *mingxinjianxing* 明心見性, e sulla sua duplice interpretazione⁹⁵. Nel linguaggio buddhista, infatti, indica l’azione di liberarsi da turbamenti della mente, da pensieri che deconcentrano e deviano

⁹¹ In costante mutazione (“Ever-changing” per lo *Hanyu chengyu cidian*, 289). Proviene dal *Liezi*: *Zhou Muwang* 列子·周穆王: “乘虛不墜，觸實不礙，千變萬化，不可窮極。” Ma si legge anche nello *Shiji* (*Memorie di uno storico*) *Shiji*: *Jiayi liezhuan* 史記·賈誼列傳: “千變萬化兮，未始有極。” *Chengyu cidian*, 557 e <http://www.zdic.net/c/3/111/299367.htm>.

⁹² Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 559. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1538.

⁹³ *Lunyu*: *Yongye* 論語·庸也: “中庸之為德也，其至矣乎。” In italiano, nella traduzione di Lippiello: “Il Maestro disse: ‘La virtù del giusto mezzo è eccelsa! Da tempo immemore è rara tra gli uomini’”. Confucio, *Dialoghi*, 65. Lippiello spiega che la virtù del “giusto mezzo” (*zhongyong* 中庸) “è l’inclinazione del saggio a esperire la realtà spaziando da un polo all’altro pur rimanendo al centro, percependola nella sua totalità, senza limiti né moderazione, non al fine di condurre agli estremi la propria e l’altrui esistenza.” *Ivi*.

⁹⁴ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in *ZYW*, 40.

⁹⁵ Secondo il dizionario di Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 763; *Zdic.net* e *Baike*: <http://www.zdic.net/c/e/2c/69269.htm>

dal percorso verso la vera natura⁹⁶, mentre nel linguaggio più comune e privo di misticismo il *chengyu* – derivante dal noto romanzo d’epoca Ming 明 *Viaggio a Occidente*⁹⁷ – si riferisce all’atto di manifestare con franchezza e sincerità la propria natura. Nel contesto di cui si legge nel passaggio sopra citato, il *chengyu* sembra adottare il primo significato, se pensiamo che il processo di purificazione della mente rievoca in una certa misura la metafora buddhista della purificazione dai pensieri-polvere che offuscano la mente-specchio⁹⁸. Ciò che può inquinare la mente “pura” dell’artista-scrittore, come si è detto⁹⁹, sono i sentimenti e le emozioni che si susseguono nell’io caotico, ma anche l’attaccamento agli interessi materiali e il fascino del profitto, fattori che allontanano da una creazione autentica. E con un’attenzione etimologica ai singoli componenti del *chengyu* ci accorgiamo anche che ciascun morfema, che coincide con una parola monosillabica, è quasi una sintesi del complesso discorso sulla creazione artistico-letteraria imbastito da Gao Xingjian attraverso i testi: *ming* 明¹⁰⁰ (“luminoso”), per la chiarezza che l’artista-scrittore deve fare in sé, sconfiggendo le ombre dell’io; *xin* 心 (“cuore-mente”), epitome del mondo interiore con cui l’artista-scrittore anzitutto si confronta; *jian* 見¹⁰¹ (“vedere”), come processo di osservazione del sé e del reale che precede e accompagna la creazione; *xing* 性¹⁰² (“natura”), per l’essenza dell’arte e della letteratura a cui l’artista-scrittore deve tornare, e per la natura dell’uomo che l’artista-scrittore trasfonde nell’opera. Da questa prospettiva possiamo affermare che l’autore risemantizzi un *chengyu* nato nel solco della tradizione buddhista privandolo della

⁹⁶ *Foxing* 佛性, “la natura del Buddha”.

⁹⁷ *Xi you ji* 西遊記, intitolato anche *Lo Scimmiotto*, è il capolavoro di Wu Cheng’en 吳承恩 (1500-1582).

⁹⁸ Si riveda il capitolo 3.

⁹⁹ Si vedano, a tal proposito, i capitoli precedenti.

¹⁰⁰ Ideogramma, *ming* 明, che sintetizza ciò che hanno in comune il sole e la luna (affiancando i pittogrammi *ri* 日 di “sole” e *yue* 月 di “luna”): la luminosità. <http://chinese-characters.org/meaning/6/660E.html#.WGo8axvhA2w>, <http://www.zdic.net/z/1b/js/660E.htm>; <http://zhongwen.com/cgi-bin/zipux.cgi?=%A9%FA>.

¹⁰¹ Non per nulla il carattere *jian* 見 è costituito graficamente da un occhio (*mu* 目), nella parte superiore, che poggia su una persona, simbolicamente rappresentata da due gambe (*er* 儿); [http://zhongwen.com/cgi-bin/zipu.cgi?b5=%a8%a3](http://zhongwen.com/cgi-bin/zipu.cgi?b5=%a8%a3;); <http://www.zdic.net/z/24/js/89C1.htm>; <http://chinese-characters.org/meaning/8/898B.html#.WGoy6RvhA2w>.

¹⁰² Etimologicamente, “le inclinazioni del cuore dalla nascita”, scomponendo il radicale *xin* 心 (“cuore-mente”) da *sheng* 生 (“nascere”). <http://chinese-characters.org/meaning/6/6027.html#.WGo7fRvhA2w>; <http://www.zdic.net/z/19/js/6027.htm>; <http://zhongwen.com/cgi-bin/zipu.cgi?b5=%a9%ca>.

dimensione teologica e mistica, per descrivere l'evoluzione gnoseologica dell'artista-scrittore.

Nell'ambito della riflessione socio-politica di cui si legge nei testi ritroviamo spesso dei *chengyu* che qualificano in maniera piuttosto uniforme alcuni eventi descritte dall'autore. Volendo operare una schematizzazione generica, al fine di rintracciare i fattori costanti, potremmo citare per il XX secolo la violenza e l'intensità dell'intervento delle ideologie, e il disastroso legame fra politica e creazione artistico-letteraria. E per la contemporaneità menzioniamo la pervasività dei media, della pubblicità e della legge del profitto, assieme alla diffusione senza freni della globalizzazione e del materialismo; l'estensione della crisi economico-finanziaria e spirituale dell'uomo d'oggi; la futilità di concetti in voga quali "politicamente corretto" e "identità". Come già messo in luce nel precedente capitolo, la critica al XX secolo si fonda anzitutto sull'analisi degli esiti catastrofici causati dall'adesione alle grandi ideologie del Novecento, accompagnate da eventi catastrofici (*fengqiyunyong* 風起雲湧) e senza precedenti (*qiansuoweiyou* 前所未有的) che hanno scosso il mondo intero (*fantianfudi* 翻天覆地). Ciò si legge nei saggi "Huanjing yu wenxue" e in "Yishixingtai shidai de zongjie":

這久經磨難的世界也已不再年輕了，經歷過人類歷史上前所未有的兩次世界大戰和翻天覆地的共產主義革命浩劫的世界，也該告別它的青春期和領袖崇拜。¹⁰³

Questo mondo, a lungo tormentato, ormai non è più giovane. Questo mondo ha fatto esperienza di due guerre mondiali senza precedenti nella storia e dell'apocalisse della rivoluzione comunista. Questo mondo, dunque, dovrebbe dire addio alla fase adolescenziale e all'adorazione degli idoli.

而共產主義革命則席捲全世界，一個世紀以來，從歐洲到亞洲再到拉丁美洲，風起雲湧，翻天覆地，這現代烏托邦總算終結了，[...]。¹⁰⁴

La rivoluzione comunista ha travolto il mondo intero per un secolo ormai, passando per l'Europa e poi per l'Asia e poi ancora per l'America Latina. Quest'utopia moderna, che ha infuriato come una tempesta, che ha messo sottosopra il cielo e la terra, finalmente si è conclusa [...].

¹⁰³ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 33.

¹⁰⁴ Gao Xingjian, "Yishixingtai shidai de zongjie", in ZYW, 74.

L'imprevedibilità dell'estensione delle rivoluzioni, e in particolare della rivoluzione comunista nel mondo, connota in maniera distintiva l'"incubo" del XX secolo, di cui è ancora vivido nella memoria il ricordo. Troviamo esempi in "Ziyou yu wenxue" e in "Huhuan Wenyi fuxing":

僅僅這近二十年來，從蘇聯和東歐的共產黨極權突然的體解到亞洲國家出乎意料的崛起，而作為龍頭老大的中國其極權卻依然如故，誰又曾預料得到？¹⁰⁵

Chi avrebbe mai previsto che solo negli ultimi vent'anni il totalitarismo comunista si sarebbe ad un tratto disgregato dall'Unione Sovietica e dai Paesi dell'est-Europa per poi sorgere e spiccare a sorpresa nei Paesi asiatici? E chi avrebbe mai previsto che tra quei regimi totalitari la Cina avrebbe assunto e difeso il proprio ruolo di leader?

且不必預言人類的未來如何，何況這樣的烏托邦許諾，那剛過去的二十世紀噩夢一般的現實人們尚記憶猶新，還不如回到此刻當下人的真實處境。¹⁰⁶

Non serve profetizzare il futuro dell'uomo. Lasciamo da parte queste promesse utopistiche che rievocano l'incubo del XX secolo, ancora vivo nella memoria di noi tutti e torniamo, piuttosto, al momento presente e alla reale condizione dell'uomo.

Da un punto di vista genealogico, i *chengyu* evidenziati sembrano essere riferimenti intertestuali letterari classici (per quanto riguarda *qiansuoweiyu* 前所未有¹⁰⁷,

¹⁰⁵ Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 53.

¹⁰⁶ Gao Xingjian, "Huhuan Wenyi fuxing", in ZYW, 87.

¹⁰⁷ "Inimmaginabile" e "senza precedenti" per lo *Hanyu chengyu cidian*, 295. Epoca Song 宋, Xu Duo 徐度: *Que sao bian* 卻掃編. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 885; <http://www.zdic.net/c/d/3f/97830.htm> e <http://hanyu.baidu.com/s?wd=%E5%89%8D%E6%89%80%E6%9C%AA%E6%9C%89&from=zici>. Per il *Chengyu cidian* (567) è sinonimo di *qianguweiyu* 前古未有.

fengqiyunyong 風起雲湧¹⁰⁸, *fantianfudi* 翻天覆地¹⁰⁹ e *jijiyouxin* 記憶猶新¹¹⁰) e anche moderni. Il *chengyu chuhuyiliao* 出乎意料 appartiene a quest'ultima categoria e, curiosamente, è tratto da un discorso di Mao Zedong¹¹¹, come accade anche per *fantianfudi* 翻天覆地, che sembra essere stato riutilizzato dal presidente Mao¹¹² dopo autori celebri quali Cao Xueqin¹¹³. Nei quattro casi qui citati – estrapolati da testi in origine prodotti per essere presentati in contesti in prevalenza non sinofoni¹¹⁴ – i *chengyu*, che fungono da sintagmi aggettivali oppure da frasi a sé stanti, vivificano puntualmente il linguaggio dell'autore, proponendo addirittura una funzione metaforica, come nel caso di *fengqiyunyong* 風起雲湧¹¹⁵ e di *fantianfudi* 翻天覆地¹¹⁶. La medesima funzione è assolta da ulteriori idiomatismi in quattro caratteri, che dipingono a tinte forti il discorso

¹⁰⁸ Dall'opera *Hou cibifu* 后赤壁賦 di Su Shi 蘇軾 (o Su Dongpo 蘇東坡, 1037–1101), noto calligrafo d'epoca Song 宋 (960-1279). Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 228; <http://www.zdic.net/c/e/2c/69684.htm>. Altre fonti, ossia Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 340-341 e Baidu, suggeriscono un'origine ancor più antica, ossia dallo *Shiji* 史記, *Memorie di uno storico*, notevole opera dello storiografo Sima Qian 司馬遷 (145-86 a.C.), d'epoca Han 漢. <http://hanyu.baidu.com/s?wd=%E9%A3%8E%E8%B5%B7%E4%BA%91%E6%B6%8C&device=pc&from=home>

¹⁰⁹ Anche nella variante *tianfandifu* 天翻地覆. Epoca Tang 唐 (618-907) Liu Shang 劉商, *Hujia shiba pai* 胡笳十八拍. Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 206 Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1122; <http://www.zdic.net/c/9/23/53925.htm>; Baidu propone un'origine diversa: in epoca Yuan 元, Anonimo, *Hetong Wenzi* 合同文字. <http://hanyu.baidu.com/s?wd=%E7%BF%BB%E5%A4%A9%E8%A6%86%E5%9C%B0&from=zici>

¹¹⁰ D'epoca Song 宋, da Liu Kezhuang 劉克莊 (1187-1269), *Houcun xiansheng daquanji* 後村先生大全集. <http://www.zdic.net/c/0/15e/354983.htm>. O da Mao Dun 茅盾 (1896-1981), secondo Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 541.

¹¹¹ “Gongchandang ren fakanci” <共產黨人>發刊詞 [“Introduzione a *Il comunista*], 4 ottobre 1939: “[...] 準備對付可能的突然事變，使黨和革命不在可能的突然事變中遭受出乎意料的損失。” (da <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19391004.htm>), “[...] prepararsi a fronteggiare ogni caso eventuale di emergenza perché il partito e la rivoluzione non subiscano perdite inattese”. Mao Zedong, PCI (a cura di), *Opere di Mao Tse-Tung. Vol. 7* (Milano: Edizioni rapporti sociali, 2006), 126; Mao Tsetung, *Opere scelte. Vol. II*, 297.

¹¹² Mao Zedong, in un discorso del 30 gennaio 1962, alla “conferenza dei 7000 quadri” (*qiqianren da hui* 七千人大會), dal titolo “Zai kuoda de zhongyan gongzuo shehuishang de jianghua” 在擴大的中央工作會議上的講話 (“Alla riunione allargata del Centro”): “從現在起，五十年內外到一百年內外，是世界上社會制度徹底變化的偉大時代，是一個翻天覆地的時代。” “I prossimi cinquanta, cento anni a partire da oggi saranno un periodo epico di cambiamenti fondamentali nel sistema sociale mondiale, saranno un'epoca di terremoti e sconvolgimenti, un'epoca non paragonabile a nessun'epoca passata.” Mao Zedong, *Opere di Mao Tse-Tung. Vol. 19*, 67-68.

¹¹³ Si veda Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 206.

¹¹⁴ “Huhuan Wenzi fuxing”, lo ricordiamo, è stato pronunciato in occasione di un consesso internazionale di scrittori a Singapore.

¹¹⁵ Letteralmente “venti si sollevano e nuvole si agitano”.

¹¹⁶ Letteralmente “rovesciare il cielo e ribaltare la terra”.

sugli artisti-scrittori che si piegano alla politica, sacrificando la propria creazione e diventando loro stessi una “vittima sacrificale” (*xishengpin* 犧牲品).

可憐的作家，這裡指的是以文學從政的作家，捆綁在政治的戰車上，身不由己，搖旗吶喊，卻喪失了自己的聲音，當然也就留不下日後還可再看的作品。更為不幸的是連身家性命都被葬送掉，這便是在共產黨集權政治下的許多為革命而犧牲文學的革命作家的命運。¹¹⁷

Povero quello scrittore che sottomette la propria letteratura alla politica, che si lega al carro della politica, che perde la libertà d'azione, che si trova a sbandierare e urlare inni di guerra, perdendo la propria voce. Quello scrittore, è ovvio, non potrà lasciare opere degne in futuro d'esser lette, e ancor più triste è il fatto che dovrà dire addio a tutto ciò che è suo, ai suoi averi e alla sua famiglia. Queste le sorti dei numerosi scrittori rivoluzionari che sotto la politica totalitaria del Partito comunista hanno sacrificato la propria letteratura in nome della rivoluzione.

而文學家從政則只能自討苦吃，這苦果便是既左右不了政治，也把自己的文學綁到政治的戰車上，弄成了政治宣傳且不說，這本來就十分脆弱的個人，作家也不例外，也就成了政治爭鬥的犧牲品。¹¹⁸

L'autore di letteratura che entra in politica non fa altro che procurarsi veleno, e questo si deve sia al fatto che non può controllare la politica, sia al fatto che lega la propria letteratura al carro della politica, per non dire che la sua letteratura sarà usata come propaganda. Questo individuo essenzialmente debole, e lo scrittore non fa eccezione, diventa la vittima sacrificale delle lotte politiche.

Ripercorrendo il discorso dell'autore possiamo affermare che, una volta salito sul “carro della politica” (*zhengzhi de zhanche* 政治的戰車), l'artista scrittore si priva della propria libertà d'azione (*shenbuyouji* 身不由己¹¹⁹) e si ritrova a sventolare bandiere e inneggiare alla guerra (*yaoqinahan* 搖旗吶喊¹²⁰), perdendo tutto ciò che è suo

¹¹⁷ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 37.

¹¹⁸ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 60.

¹¹⁹ D'epoca Song (907-1279) e Yuan 元 (1279-1368), secondo *Baidu*, e d'epoca Ming 明, dal *Romanzo dei tre regni* (*Sanguoyanyi* 三國演義) di Luo Guanzhong 羅貫中, secondo i dizionari cartacei *Chengyu cidian*, 657-658, Zhu Juyuan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1015-1016; e *Zdic.net*. Lo *Hanyu chengyu cidian* (338) traduce “Lose one's balance (or control)/constrained by circumstances/in spite of oneself”.

¹²⁰ Dallo *Shuihuquanzhuan* 水滸全傳 di Shi Nai'an 施耐庵 [Romanzo sul bordo dell'acqua] del 1368,

(*shenjiaxingming* 身家性命¹²¹), persino la voce. Non a torto, dunque, l'artista-scrittore che cede alla politica si procura un "boccone amaro" (*zitaochiku* 自討苦吃¹²²). Di particolare interesse è la figuratività che i quattro *chengyu* evidenziati, di nuovo d'origine letteraria, attribuiscono alle parole dell'autore. Ciò ci induce a pensare, rispetto a questo caso specifico, che l'utilizzo degli idiomatismi voglia necessariamente reiterare uno schema di nobilitazione del testo attraverso riferimenti colti, piuttosto intenda colorare il proprio linguaggio di immagini ancora vivide nell'universo discorsivo cinese, e che rinsaldano quindi il legame sinofonia-sinicità.

Rispetto al discorso sul XXI secolo, già affrontato nel capitolo precedente, potremmo asserire che il tratto più marcato, da un punto di vista quantitativo, sia la diffusione incondizionata e capillare del sistema mediatico, voce degli organismi politici e veicolo di informazioni pubblicitarie che inducono al consumismo, nonché forma di controllo del pensiero e confine al libero pensiero. Pressoché in ogni testo troviamo uno dei seguenti *chengyu*, in riferimento a quanto appena elencato: *putiangaidi* 鋪天蓋地¹²³ ("nasconde il cielo e copre la terra"), *wuchubuzai* 無處不在¹²⁴ ("non c'è luogo in cui non ci sia"), *wukongburu* 無孔不入¹²⁵ oppure il suo sinonimo *wukongburu* 無空不入¹²⁶

secondo Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1362. Sempre d'epoca Yuan (1279-1368), da Qiao Ji 喬吉, *Liang shi yinyuan* 兩世姻緣 secondo il *Chengyu cidian* (896), *Baidu* (<http://baike.baidu.com/item/%E6%91%87%E6%97%97%E5%91%90%E5%96%8A>) e *Zdic.net* (<http://www.zdic.net/c/7/14c/329996.htm>). Tradotto come "wage flags and shout battle cries-bang the drum for somebody/ [...]". Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 480.

¹²¹ Dal celebre romanzo d'epoca Ming, *Shuihu quan zhuan* 水滸全傳, di Shi Nai'an 施耐庵 (1296-1371). *Zdic.net* (<http://www.zdic.net/c/b/e3/228415.htm>), *Baidu* (<http://baike.baidu.com/item/%E8%BA%AB%E5%AE%B6%E6%80%A7%E5%91%BD>). La voce è assente dai dizionari cartacei.

¹²² *Zi* 自 ("sé/da sé") *tao* 討 ("provocare") *ku* 苦 ("amaro") *chi* 吃 ("mangiare"). Lo *Hanyu chengyu cidian* (573) dispiega così la metafora: "Walk into trouble/ask for trouble and get it". Il *chengyu* è usato già in epoca Ming, da Zhang Dai 張岱 (1597-c. 1684), nel *Tao'anmengyi* 陶庵夢憶. (<http://baike.baidu.com/item/%E8%87%AA%E8%AE%A8%E8%8B%A6%E5%90%83/4979980>), e si trova in anche nel saggio Lu Xun "Huagaiji" 華蓋集. <http://www.zdic.net/c/a/e0/221596.htm> e Aa.Vv., *Chengyu cidian*, 1053.

¹²³ In Gao Xingjian, *Ziyou yu wenxue*, 27; 70; 74; 83. Dallo scrittore moderno Jin Jingmai 金敬邁 (1930), secondo Zhu Juyuan, *Hanyu chengyu dacian*, 830. Nel *Chengyu cidian*, 544; "blot out the sky and cover up the earth/like a ton of or a hundred bricks". Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 282; <http://www.zdic.net/c/a/102/275673.htm>.

¹²⁴ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 27.

¹²⁵ Ivi, 47; 53. "There is no opening into which he does not enter - of one who is skilful in intrigue/always trying to penetrate in (or into)/enter into every opening [...]". Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 424. Dallo scrittore e giornalista d'epoca Qing Li Baojia 李寶嘉, *Guanchang xianxing ji* 官場現形記. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1227 e <http://www.zdic.net/c/0/84/141330.htm>.

¹²⁶ In Gao Xingjian, *Ziyou yu wenxue*, 47; 53.

(letteralmente “non c’è fessura in cui non entri”¹²⁷). Il fatto che siano accomunati da una derivazione moderna potrebbe essere assolutamente casuale, oppure indice di una precisa scelta retorica per questo tipo di fenomeno, tanto criticato da meritare anche un registro differente. Per fornire alcuni esempi:

然而，市場法則全球化鋪天蓋地的現今世界，這樣非功利的文學與藝術又何以立足？¹²⁸

Nella nostra realtà, in cui le leggi di mercato e la globalizzazione coprono cielo e terra, dove stanno l’arte e la letteratura disinteressate?

個人既無法影響無處不在的政黨政治，更別說改造世界，無孔不入的市場法則卻相反把人變成消費動物。¹²⁹

L’individuo non soltanto è incapace di influenzare l’onnipresente politica dei partiti, tantomeno di trasformare il mondo, ma al contrario, sono le leggi del mercato, capaci di insinuarsi in ogni dove, a trasformare l’uomo in un animale da consumo.

Molto interessante, peraltro, il fatto che *wukongburu* 無孔不入 sia stato utilizzato da Mao Zedong nell’articolo del 14 agosto 1949 “Abbandonate le illusioni, preparatevi alla lotta” (“Diudiao huanxiang, zhunbei douzheng” 丟掉幻想，準備鬥爭):

共產黨是一個窮黨，又是被國民黨廣泛地無孔不入地宣傳為殺人放火，姦淫搶掠，不要歷史，不要文化，不要祖國，不孝父母，不敬師長，不講道理，共產公妻，人海戰術，總之是一群青面獠牙，十惡不赦的人。¹³⁰

Il Partito comunista cinese è il partito dei poveri e dappertutto e in ogni occasione viene descritto dalla propaganda del Kuomintang come una banda di individui che ammazzano e incendiano, violentano e saccheggiano, respingono la storia e la cultura, rinnegano la loro patria, non hanno pietà filiale o rispetto per i maestri e per gli anziani, non intendono ragione, praticano la comunanza dei beni e delle donne e impiegano la tattica militare del “mare umano”; in breve sono un’orda di mostri diabolici capaci di tutti i crimini e indegni del perdono.¹³¹

¹²⁷ Ivi, 74; 81; 122.

¹²⁸ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 83.

¹²⁹ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 53.

¹³⁰ <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19490814.htm>

¹³¹ Mao Zedong, *Opere di Mao Tse-Tung. Vol. 11*, 138-139; Mao Tsetung, *Opere scelte. Vol. 2* (Pechino:

Il discorso di Gao Xingjian si completa con alcune considerazioni su fenomeni della contemporaneità, ossia le dilaganti globalizzazione del capitalismo e ideologia del consumo – che approfittano del vuoto spirituale e della crisi di valori di cui fa esperienza l'uomo all'indomani del XX secolo, dopo il collasso (*fenbenglixi* 分崩離析¹³²) delle grandi ideologie – e l'importante crisi economico-finanziaria che investe il mondo intero.

另一股二十世紀的主導思潮自由主義到了這全球化的今天，資本主義的市場經濟鋪天蓋地，卻出乎意料導致全球前所未有的巨大的金融和經濟危機，而推行全球化的西方國家卻日益頹敗，看不見緩解的可能。自由和人權的空話讓位於萬能的利潤法則，這無形的怪物旁若無人，在全世界通行無阻。¹³³

Il liberalismo, corrente di pensiero dominante per un'altra porzione di XX secolo, è arrivato sino all'epoca attuale della globalizzazione. L'economia di mercato del capitalismo copre ormai cielo e terra, e contro ogni previsione ha generato un'enorme crisi economico-finanziaria globale. I Paesi occidentali globalizzati sono spinti giorno dopo giorno al declino, e non si intravede una via d'uscita. Libertà e diritti umani, queste parole vuote, hanno abdicato a favore dell'onnipotente legge del profitto, questo mostro senza forma che si cura solo di se stesso e che non trova ostacoli al cammino.

Questo passaggio sollecita alcune riflessioni sull'uso dei *chengyu*. In prima istanza, da un punto di vista quantitativo, è interessante osservare la densità con cui gli idiomatismi sono distribuiti in un solo frammento di testo, fatto piuttosto ricorrente nei saggi da noi presi in esame. Ciò potrebbe suggerire una precisa scelta stilistica dell'autore in favore dell'ipotesi della casualità, data dalla “naturale” predisposizione della lingua a un ventaglio di possibilità retoriche già inscritte nel patrimonio culturale. Peraltro, notiamo che i *chengyu* che qui intervengono ricorrono anche in altri testi (come i già citati *putianguaidi* 鋪天蓋地, *chuhuyiliao* 出乎意料 e *qiansuoweiyou* 前所未有). Questo dato sostanzia, in una certa misura, la nostra tesi sull'esistenza di una sorta di paradigma lessicale e retorico rispetto ad alcuni temi. In merito al profilo qualitativo evidenziamo in particolare i due *chengyu pangruowuren* 旁若無人¹³⁴ (“agire indisturbati/fare come se

Casa editrice in lingue estere, 1975), 441.

¹³² Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue” in ZYW, 29.

¹³³ Gao Xingjian, “Yishixingtai shidai de zongjie”, in ZYW, 74.

¹³⁴ “Act as if no one was nearby – self-assured or supercilious/an unwarranted assumption of

non ci fosse nessuno”), d’origine letteraria classica, e *tongxingwuzu* 通行無阻¹³⁵ (“avanzare senza ostacoli”), d’origine popolare moderna: entrambe le espressioni sono due espressioni metaforiche e si riferiscono all’agire inarrestabile della legge del profitto, ritratto da Gao Xingjian come una strana creatura a cui ormai l’uomo contemporaneo è rassegnato. Alla contemporaneità appartengono, inoltre, la decadenza, la miseria spirituale e ideologica dell’uomo, epitomizzata dall’espressione di derivazione letteraria *renyuhengliu* 人欲橫流¹³⁶:

然而，在這個政治無孔不入、利潤的法則充斥全球人欲橫流的時代，詩意何在？

137

E quindi, in quest’epoca in cui la politica s’infiltra ovunque, in cui la legge del profitto inonda il mondo intero e in cui l’uomo è sommerso dai desideri materiali, dove sta il gusto per la poesia?

Secondo l’autore, in quest’epoca, il discorso “vuoto” e sterile sull’identità, la trappola concettuale del “politicamente corretto” (*zengzhi zhegque* 政治正確), e l’indomabile logica di mercato sono chiamate a riempire dei vuoti. L’incipit del saggio “Rentong: wenxue de bingtong”, citato anche nel capitolo precedente, già illustra chiaramente questa condizione:

認同，一個時髦的詞，到處不脛而走，我以為這恰恰是當今文學的病痛，尤其是對用華文寫作的作家而言。[...]無非是把作家拖入冠冕堂皇政治正確的軌道。¹³⁸

airs/overweening”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 275. Derivante dalle *Memorie di uno storico* di Sima Qian. Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 529; Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 825-826; <http://baike.baidu.com/item/%E6%97%81%E8%8B%A5%E6%97%A0%E4%BA%BA>, <http://www.zdic.net/c/1/e1/223706.htm>.

¹³⁵ Presente anche in Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue” in ZYW, 23. Il dizionario di Zhu Juyan rinvia all’espressione *changxingwuzu* 暢行無阻, e rintraccia in uno scritto di Mao Zedong (*Zhengdun dang de zuofeng* 整頓黨的作風, “Rettificare lo stile di lavoro del partito”, del 1 febbraio 1942) la genesi di questo *chengyu*. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 145.

¹³⁶ Dal dizionario *Zdic.net* è considerato *chengyu* anche quest’espressione composta da due parole bisillabiche, *renyu* 人欲 (i desideri dell’uomo) e *hengliu* 橫流 (“straripano/debordano/traboccano”). Si trova già nell’opera d’epoca Song *Yülü* 語錄, di Lu Juyuan 陸九淵. <http://www.zdic.net/c/a/172/385149.htm>. Le stesse informazioni si trovano anche su *Baike di Baidu*, <http://baike.baidu.com/item/%E4%BA%BA%E6%AC%B2%E6%A8%AA%E6%B5%81>.

¹³⁷ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 47.

¹³⁸ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 59-60.

“Identità”: una parola molto in voga, che si diffonde rapidamente, ovunque. Io credo che l’identità sia il male della letteratura dei nostri giorni, in particolare per chi scrive in lingua cinese. [...] attribuirgli questa identità fallace significa soltanto trascinarlo nella fastosa orbita del politicamente corretto.

Poniamo prima l’accento sul secondo *chengyu* evidenziato, ossia *guanmiantanghuang* 冠冕堂皇¹³⁹, espressione con funzione aggettivale che qualifica il discorso “altisonante, ma inconsistente” messo in atto da ciò che si dice “politicamente corretto”. Mentre *guanmiantanghuang* 冠冕堂皇 nasce nel dominio letterario a cavallo fra Ottocento e Novecento, *bujingerzou* 不脛而走¹⁴⁰, il primo *chengyu* evidenziato, riporta all’epoca Han. *Bujingerzou* 不脛而走 – letteralmente “camminare senza stinchi” – descrive in maniera estremamente sintetica e densa la velocità e la facilità con cui il discorso sull’identità si propaga, ai nostri giorni. La distanza semantica fra l’immagine della metafora riprodotta da quest’ultimo *chengyu* e il nostro universo discorsivo – e non per nulla i dizionari bilingue riportano l’interpretazione di “come un fuoco che divampa”¹⁴¹ – non può che consolidare il rapporto fra la sinofonia della superficie testuale e la sinicità del contenuto.

In ultima istanza, vorremmo dedicare una breve riflessione sull’uso dei *chengyu* che rientrano nel vastissimo tema della produzione artistico-letteraria, dal punto di vista del creatore e del fruitore. Anche per questa sezione individuiamo alcune costanti tematiche, di cui si è già discusso nei capitoli precedenti, che si ripresentano sul piano linguistico. Fra queste menzioniamo il potenziale dell’arte e della letteratura, e la condizione dell’artista-scrittore fra solitudine, autonomia e libertà. Il primo campo tematico riconduce al discorso sulla vocazione originaria dell’arte e della letteratura di ritrarre il vero volto della natura umana e del reale. Stando a Gao Xingjian, la creazione estetica che risponda a questa vocazione diventa linfa vitale per l’uomo, occasione di scoperta e di risveglio della coscienza. Nel saggio “Yishixingtai yu wenxue”¹⁴² si legge:

¹³⁹ Il dizionario bilingue *Hanyu chengyu cidian* (142-143) interpreta così: “Dignified in form but insincere in substance/having official elegance/impressive looking/high-sounding/high-flown/ostentatious”. Si trova già nel romanzo di Wu Jianren 吳趼人 (1867-1910), *Ershi nian mudu zhi guai xianzhuang* 二十年目睹之怪現狀. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 438-439, <http://www.zdic.net/c/0/143/312367.htm>.

¹⁴⁰ Kong Rong 孔融 (153-208), *Lun sheng xiao zhang shu* 論盛孝章書. Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 58; Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 93-94; <http://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8D%E8%83%AB%E8%80%8C%E8%B5%B0>

¹⁴¹ Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 34;

¹⁴² Ma anche in “Ziyou yu wenxue” (ZYW, 58) e in “Huhuan Wenyi fuxing” (ZYW, 85).

文學可以把人生中的困惑與焦慮、追求與迷誤展示得如此透徹，把人性的幽微悉盡呈現，發人深省，[...]。¹⁴³

La letteratura può rivelare in modo così penetrante i drammi e le angosce, le grandi ricerche e i grandi errori dell'esistenza umana. La letteratura può manifestare tutta la vacuità della natura umana, può ridestare l'uomo.

L'idiomatismo *farensheixing* 發人深省, che qui costituisce una frase a sé, sintetizza come l'opera possa ridestare il pensiero dello spettatore e indurlo a una riflessione profonda¹⁴⁴. Il *chengyu* nasce con la poesia Tang¹⁴⁵ e sembra restituire gusto poetico a questo passo. Varrà la pena sottolineare che questa si attesta come una delle espressioni favorite, o quantomeno più ricorrenti¹⁴⁶, nei testi da noi studiati.

Come sappiamo, dal punto di vista di Gao Xingjian la *conditio sine qua non* perché un'opera duri nel tempo è che nasca da una necessità intima dell'artista-scrittore e fornisca una testimonianza del reale e il senso del bello con un linguaggio vibrante e vivido: questi tratti sono dipinti dall'autore mediante diversi *chengyu* d'origine letteraria. Ci riferiamo qui a *huzhiyuchu* 呼之欲出¹⁴⁷ ("pronto a emergere") e *huolinghuoxian* 活靈活現¹⁴⁸ ("vivido e verosimile"), *youshengyouse* 有聲有色¹⁴⁹ ("pieno di voci e colori")¹⁵⁰,

¹⁴³ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 41. Il passo compare anche nel capitolo 4.

¹⁴⁴ Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 106.

¹⁴⁵ In una poesia del grande poeta Du Fu 杜甫, *You Longmen fengxian si* 游龍門奉先寺. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 303; Aa.Vv., *Chengyu cidian*, 204; <http://www.zdic.net/c/1/29/63666.htm>.

¹⁴⁶ Si trova in ZYW, 41; 58; 85; 104; 105 et al.

¹⁴⁷ Letteralmente, "emerge al comando/grido", interpretato come "very vividly portrayed". Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 159. Ancora da Su Shi 蘇軾, *Guo Zhongshu huazan xu* 郭忠恕畫贊序. Aa.Vv., *Chengyu cidian*, 311; Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 490; <http://www.zdic.net/c/c/145/317711.htm>.

¹⁴⁸ "[...] living image of/vividly/lifelike", più frequente nella versione *huolonghuoxian* 活龍活現. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 172. Dal *Jingshi tong yan* 警世通言, raccolta di racconti del 1624 del celebre romanziere d'epoca Ming Feng Menglong 馮夢龍. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 523; Aa.Vv., *Chengyu cidian*, 334; <http://www.zdic.net/c/b/10f/295000.htm>; <http://baike.baidu.com/item/%E6%B4%BB%E7%81%B5%E6%B4%BB%E7%8E%B0>.

¹⁴⁹ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 42. Appare frequentemente nella lingua cinese, come riportano Jiao, Kubler, Zhang (a cura di), *500 Common Chinese Idioms*, 113. Originatosi nella letteratura d'epoca Song, secondo Baidu (<http://baike.baidu.com/item/%E6%9C%89%E5%A3%B0%E6%9C%89%E8%89%B2/1913795>), d'epoca Qing secondo Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1455 e *Zdic.net* (<http://www.zdic.net/c/9/10d/290856.htm>); d'epoca moderna secondo lo *Chengyu cidian*, 974.

¹⁵⁰ "Full of sound and colour – vivid and dramatic/quite vivid or alive/a vivid description" è la proposta interpretativa dello *Hanyu chengyu cidian*, 527.

dall'interessante struttura parallela¹⁵¹ che sembra rinforzare il potere semantico. Ancora più antico è l'armonioso *xuxurusheng* 栩栩如生¹⁵², che si propone di ritrarre la verosimiglianza¹⁵³). A titolo esemplificativo citiamo un breve passaggio di “Yishixingtai yu wenxue”:

作家留下人之生存的見證所以如此生動有力，經久不衰，不僅來自語言的功力，更在於作家賦予他的人物的審美感受，這種感受不同於簡單的是非和道德判斷，而是注入了人的情感，當然也出自作家對人物的態度，正是這種審美感受把人物變得呼之欲出，活靈活現。¹⁵⁴

La testimonianza dell'esistenza lasciata dallo scrittore possiede una forza vitale che la rende intramontabile. Questa forza non deriva soltanto dal potere del linguaggio, proviene soprattutto da un senso estetico che lo scrittore attribuisce ai propri personaggi – diverso dai semplici giudizi morali, dal vero o dal falso –, un sentimento trasfuso nell'uomo. Naturalmente proviene dall'attitudine dello scrittore verso i personaggi, ed è proprio questo che li rende così verosimili, come il ritratto della vita stessa.

Al fattore dell'atemporalità delle opere che ritraggono la natura umana e la reale esistenza dell'uomo, e insieme della facoltà di trascendere la categoria del tempo è dedicato un *chengyu* piuttosto ricorrente nei testi: *guwangjinlai* 古往今來¹⁵⁵, “dal passato sino a oggi”.

文學潛藏的普世性，其實古往今來，無論西方還是東方，從來如此。¹⁵⁶

¹⁵¹ Sul piano morfologico e sintattico, ci riferiamo alla composizione in cui, come evidenziato, lo schema dei primi due elementi del *chengyu* (ad esempio, predicato + sostantivo) si ripete nella seconda metà dell'espressione.

¹⁵² Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 42. Anch'esso d'uso comune nella lingua cinese, stando a Jiao, Kubler, Zhang (a cura di), *500 Common Chinese Idioms*, 138, deriva dal già citato capitolo dello *Zhuangzi*, *Qiwulun* 齊物論. Aa.Vv., *Chengyu cidian*, 870; <http://www.zdic.net/c/9/80/138755.htm>; <http://baike.baidu.com/item/%E6%A0%A9%E6%A0%A9%E5%A6%82%E7%94%9F>. Secondo Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian* (1325) è attribuibile a Lu Xun.

¹⁵³ “like real life/true to life/lifelike/living”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 465.

¹⁵⁴ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 40.

¹⁵⁵ Dallo *Huainanzi* 淮南子, antologia filosofica composta da vari autori probabilmente prima del 139 a.C., di estrema importanza per la storia intellettuale della Cina antica. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 137; Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 423-424. Secondo Jiao, Kubler, Zhang (a cura di), *500 Common Chinese Idioms*, 283, il *chengyu* ha un uso significativo nella lingua cinese contemporanea.

¹⁵⁶ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 30.

L'universalità – celata – della letteratura è in realtà sempre esistita, sin dai tempi antichi, tanto in Oriente quanto in Occidente.

如果既不從政，又不屈從市場炮製的時尚和大眾趣味而堅持文學寫作，首先得出於內心的需要，不吐不快，其實這原本也是文學的初衷，而且古往今來，東方與西方可以說從來如此。¹⁵⁷

Se lo scrittore vuole perseguire il proprio progetto di scrittura letteraria, non sottomettendosi alla politica, né alle mode fabbricate dal mercato e nemmeno ai gusti delle masse, la sua creazione deve nascere anzitutto da una necessità profonda, dall'impeto di tirar fuori ciò che ha dentro, che, possiamo dire, è l'intenzione originaria della letteratura, dai tempi antichi, in Oriente così come in Occidente.

Ci sembra opportuno rilevare, a rigore, che in un altro testo, “Ziyou yu wenxue”, lo stesso *chengyu* è adoperato per qualificare il tema della libertà.

在社會生活的種種困境中的個人，如何取得自由？也即個人在生活中選擇的可能，正是古往今來文學的重大主題。¹⁵⁸

L'individuo, in mezzo a ogni genere di difficoltà della vita sociale, come ottiene la libertà? La possibilità di scelta nella vita dell'individuo: è esattamente questo, dai tempi antichi, il maggior tema della letteratura.

La presenza del medesimo *chengyu* integrato in ambiti discorsivi differenti si verifica in diverse occasioni, e possiamo qui citare, per rimanere in tema, l'espressione *shengsilijie* 聲嘶力竭¹⁵⁹ (“urlare a sfinimento”), nata nell'oralità¹⁶⁰. Particolarmente caro all'autore sembra essere il riferimento, metaforico o reale, alla voce dell'artista-scrittore, dentro e fuori dall'opera.

¹⁵⁷ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 38.

¹⁵⁸ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 50.

¹⁵⁹ “Shout oneself hoarse/shout oneself blue in the face/shout at the top of one's voice”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 345-346.

¹⁶⁰ Solo il *Chengyu cidian* (669) rintraccia un riferimento letterario, ma moderno, in un'opera di Wen Yiduo 聞一多 (1899-1946), che pur non esclude la tesi della genesi popolare dell'espressione.

文學只能是作家個人的聲音，一旦弄成人民的代言人或民族的喉舌，這聲音且不說虛假，而且一定**聲嘶力竭**。¹⁶¹

La letteratura può solo essere la voce dello scrittore in quanto individuo. Quando lo scrittore si fa rappresentante del popolo o la voce di un'etnia – e poco importa che questa sua voce sia genuina o ipocrita – urlerà sino a perdere le forze.

沒有主義不是沒有思想，作家把經驗、觀察和感受化為一個個感性的形象，也大於觀念的解說和宣講。是作品和人物在述說，也用不著作家**聲嘶力竭**去吶喊。¹⁶²

“Senza –ismi” non equivale a “senza pensieri”: lo scrittore trasforma esperienze, indagini e sentimenti in singole immagini sensoriali, ben più ricche di dissertazioni o spiegazioni concettuali. Sono le opere o i personaggi a narrare, è quindi inutile che l'autore si metta a urlare a squarciagola.

Il dato dell'intercambiabilità dei *chengyu* in contesti discorsivi differenti è indice della presenza di un consolidato ventaglio di possibilità retoriche nel vocabolario di Gao Xingjian. Ciò potrebbe apparire del tutto naturale nell'ottica della necessità del rapporto fra sinofonia e sinicità; tuttavia, alla luce dell'analisi condotta e della consapevolezza del bilinguismo dell'autore noi non consideriamo affatto banale né tantomeno necessario l'intervento di un codice linguistico estremamente segnato dalla cultura, qual è il linguaggio idiomatico¹⁶³. Già nel 1991, peraltro, l'autore affermava di volersi liberare dal sapore classico:

可我也不主張回到古漢語中去，原則上甚至反對運用典故和已經僵死的成語寫作，[...] 因為古漢語的詞章之美畢竟代替不了作家自己的創造。¹⁶⁴

Tuttavia, io non ho intenzione di ritornare al cinese classico. In linea di principio mi oppongo addirittura all'uso di citazioni classiche e dei *chengyu*, espressioni già morte, nella mia scrittura [...] poiché la bellezza della poesia e prosa del cinese classico non può sostituire ciò che lo scrittore crea da sé.

¹⁶¹ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 39.

¹⁶² Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 33.

¹⁶³ Motivo per cui riteniamo opportuno, se non indispensabile, dedicare a questo un'analisi in questa sede.

¹⁶⁴ Gao Xingjian, “Geri huanghua” 隔日黃花 [Crisantemi del giorno prima], simile all'espressione idiomatica *mingrihuanghua* 明日黃花 “cose vecchie”), in *Mei you zhuyi*, 191.

Abbiamo ormai appreso che una cifra della saggistica dell'autore resta l'acquisizione di prospettive nuove rispetto a temi già consolidati. È il caso della questione dell'identità culturale e, ad esempio, della proposta teorica della ri-fondazione di un Rinascimento artistico-letterario. La polemica verso l'attuale centralità della riflessione sull'identità culturale, di cui si è detto nel capitolo 5, è in parte risolta con l'assunto della naturalità del fenomeno dell'assimilazione involontaria della cultura dell'ambiente natio e di formazione, da una prospettiva tematica. Qui osserviamo l'intervento, a tal proposto, di alcuni *chengyu* che sinteticamente riassumono il discorso dell'autore: *dakebubi* 大可不必 (del tutto superfluo)¹⁶⁵ e *xixixiangguan* 息息相關¹⁶⁶ (“strettamente legati”), con funzione aggettivale, e *ziran'erran* 自然而然¹⁶⁷ (“naturalmente/spontaneamente”¹⁶⁸) con funzione avverbiale. Come si legge in un passaggio di “Rentong: wenxue de bingtong” già presentato nel capitolo che precede:

作家是否需要另一種所謂文化上的認同？我以為也大可不必。誠然每個作家都受到某種文化的薰陶，東方或西方，中國或外國，乃至於地域和鄉土的社會文化環境都同作家的創作息息相關。作家的這種文化背景與生俱來¹⁶⁹，也是長期的教育與薰陶養成的，並且自然而然融化在自己的文學創作中，無須刻意去加以強調。¹⁷⁰

Infatti, ogni scrittore è influenzato da ogni tipo di cultura, occidentale o orientale, cinese o straniera, e persino l'ambiente culturale sociale della regione del territorio natio è intimamente legato alla creazione dello scrittore. Lo scrittore nasce un contesto culturale, e lì riceve la sua educazione e il suo sviluppo formativo. In tutta spontaneità egli fonde elementi di quel contesto nella sua creazione letteraria, e non serve rimarcarlo ulteriormente.

¹⁶⁵ Dallo *Ernü yinxiong zhuan* 兒女英雄傳, romanzo di Wen Kang 文康, scrittore della tarda epoca Qing. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 164; <http://chengyu.daheyu.com/d/5750.html> e <http://baike.baidu.com/item/%E5%A4%A7%E5%8F%AF%E4%B8%8D%E5%BF%85>.

¹⁶⁶ “Vitally interrelated” (*Hanyu chengyu cidian*, 433) o letteralmente “Mutually related as one breath is to another”, secondo Jiao, Kubler, Zhang (a cura di), *500 Common Chinese Idioms*, 75, per il quale è anoverato fra i *chengyu* più usati nella Cina d'oggi. Secondo *Baidu* si è formato in epoca Qing, con Yan Junshou 延君壽 (1763-1827?), secondo il *Chengyu cidian* (819) con il poeta e scrittore moderno Zhu Ziqing 朱自清 (1898-1948).

¹⁶⁷ Di origini antiche, secondo le nostre fonti: <http://www.zdic.net/c/a/a8/199992.htm>; <http://baike.baidu.com/item/%E8%87%AA%E7%84%B6%E8%80%8C%E7%84%B6/79580>; <http://chengyu.daheyu.com/z/36105.html>.

¹⁶⁸ Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 572.

¹⁶⁹ Non è un *chengyu* ma un aggettivo in quattro caratteri, nato con Zhu Ziqing 朱自清, *Jingdian chang tan* 經典常談. <http://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8E%E7%94%9F%E4%BF%B1%E6%9D%A5/5490>

¹⁷⁰ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 61.

Ultimi punti fondamentali per il discorso sull'individuo creatore sono la costitutiva impotenza nei confronti del mondo – espressa attraverso il *chengyu wunenggweili* 無能為力¹⁷¹ (“non poter far nulla¹⁷²”) – e la necessaria autonomia, prodromo di libertà. L'espressione idiomatica che connota più di frequente il concetto di indipendenza, o libertà *da*, è senza dubbio *dulizizhu* 獨立自主¹⁷³. Ed è curioso che l'antitesi alla totale autonomia dalla politica e dall'ideologia sia rappresentata da un *chengyu* che rinvia direttamente al lessico di Mao Zedong¹⁷⁴. Più in generale, il *chengyu* vuole significare “autonomia”, ed è adottato anche in ambito puramente estetico¹⁷⁵.

L'immagine della libertà, come abbiamo illustrato nel precedente capitolo, è resa in maniera efficace dalla metafora del cavallo alato che si libra nei cieli, con *tianmaxingkong* 天馬行空¹⁷⁶, immagine classica che si materializza in espressione lessicalizzata nella letteratura d'epoca Yuan¹⁷⁷.

作家從他的精神視野來說，乃是天生的世界公民[...]，天馬行空，來去自由，這也是文學本身具有的品格。¹⁷⁸

¹⁷¹ In Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 23; 27. D'epoca Qing. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1228-1229; Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 805; <http://www.zdic.net/c/0/87/148581.htm>.

¹⁷² Frequente nella lingua cinese, come rileva il dizionario *500 Common Chinese Idioms*, che fornisce questa interpretazione: “無能 ‘have no ability to, be powerless to’ and 為力 means ‘exert oneself, make an effort.’ A literal translation of the whole idiom is ‘have no ability to make an effort,’ with a freer translation being ‘powerless, helpless.’”. Altra interpretazione di Jiao, Kubler, Zhang (a cura di), *500 Common Chinese Idioms*, 106. “Incapable of action/cannot do anything to help/powerless/helpless”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 425. Nel saggio di Gao Xingjian sulla sua opera *Shanghaijingzhuang* (in ZYW, 115) è presente l'antitetico *chengyu wusuobuneng* 無所不能, “non c'è nulla che non possa fare”, dunque “essere onnipotente”, che non si riferisce all'uomo bensì alla divinità.

¹⁷³ Gao Xingjian, *Ziyou yu wenxue*, 21; 42; 43; 54; 68; 75 et al.

¹⁷⁴ Che deriva dal discorso del 1936 di Mao Zedong 毛澤東, “Zhongguo geming zhandou de zhanlue wenti” 中國革命戰爭的戰略問題 (“Problemi strategici della Guerra rivoluzionaria in Cina”), che recita: “無論處於怎樣複雜、嚴重、慘苦的環境，軍事指導者首先需要的是獨立自主地組織和使用自己的力量。”，“Per quanto complessa, grave e difficile sia la situazione, un comandante deve innanzitutto avere la capacità di agire in modo indipendente nell'organizzare e **utilizzare le proprie forze**”. Mao Zedong, *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 4, 235. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 271; http://www.chinaheritagequarterly.org/glossary.php?searchterm=029_xinhua.inc&issue=029; Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 187; <http://www.zdic.net/c/c/25/58481.htm>.

¹⁷⁵ Ad esempio, in due delle tre occasioni in cui soltanto nel saggio “Guanyu Mei de zangli” (ZYW, 104; 111) compare, è inserito in un discorso di creazione artistica che non tange l'argomento politico.

¹⁷⁶ “A heavenly steed soaring across the skies - a powerful and unconstrained style”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 383. Nato in epoca Yuan. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1127.

¹⁷⁷ Liu Tingzhen 劉廷振, *Sa tian xi shiji xu* 薩天錫詩集序. Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 736; <http://www.zdic.net/c/9/3f/98204.htm>

¹⁷⁸ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 31.

Dal punto di vista spirituale, lo scrittore è un cittadino del mondo [...], come un cavallo alato che si libra nei cieli, tende alla propria libertà: ecco una delle peculiarità della letteratura.

In quanto ai *chengyu* che costituiscono figure di senso, esistono casi in cui la metafora o la similitudine non necessiterebbe di chiose poiché, come per *tianmaxingkong* 天馬行空, l'immagine è efficace e accessibile anche al di fuori del codice linguistico. Per questa categoria potremmo anche annoverare il già citato *wukongburu* 無孔不入 (“non c'è fessura in cui non entri”), ma anche il pittoresco *zitaokuchi* 自討苦吃 (“procurarsi un boccone amaro”). Ma è interessante anche riscontrare la tendenza inversa, ossia una saldatura da parte dell'autore del legame sinofonia-sinicità che rende il discorso una trama fitta e pressoché impenetrabile, se la figura di senso trasposta dal *chengyu* è fortemente inquadrata nella tradizione letteraria classica cinese. A tal proposito fungono da esempio due espressioni, *hualongdianjing* 畫龍點睛¹⁷⁹ e *jingweitianhai* 精衛填海. La prima, *hualongdianjing* 畫龍點睛, generata in epoca Tang e dunque ascrivibile alla classicità¹⁸⁰, è interpretabile come “dare il tocco finale”, ma letteralmente vorrebbe significare “portare in vita un drago dipinto disegnando le pupille negli occhi”¹⁸¹. La seconda, *jingweitianhai* 精衛填海¹⁸², sintetizza addirittura un episodio della mitologia classica cinese contenuta nel *Classico dei monti e dei mari*, lo *Shanhaijing* 山海經, che narra dell'uccello Jingwei 精衛¹⁸³ nel tentativo di riempire un oceano di pietre¹⁸⁴. Il proverbiale “sforzo inutile”

¹⁷⁹ D'epoca Tang, da Zhang Yanyuan 張彥遠: Aa.Vv., *Hanyu cidian*, 319; Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 178; <http://www.zdic.net/c/b/158/347237.htm>; <http://baike.baidu.com/item/%E7%94%BB%E9%BE%99%E7%82%B9%E7%9D%9B/79548>. Compare in Gao Xingjian, “Guanyu Mei de zangli”, in ZYW, 104.

¹⁸⁰ Secondo le fonti a cui ricorriamo.

¹⁸¹ “Bring the painted dragon to life by putting in the pupils of its eyes/ add the touch that brings a work of art to life/ put life into something like dotting the eyeballs to a painted dragon/ put the finishing touches on sth/add a word or two to clinch the point”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 164.

¹⁸² Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 391; Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 598-599; <http://www.zdic.net/c/e/10d/290312.htm>; <http://baike.baidu.com/subview/1130/10886526.htm#viewPageContent>. Compare in Gao Xingjian, “Shanhaijingzhuan”, in ZYW, 115.

¹⁸³ In questo mito pare sia la reincarnazione della dea Nü Gua 女娃, dea della fertilità e moglie o sorella dell'imperatore leggendario Fu Xi, a dedicarsi a quest'opera titanica di domare le acque per evitare che le acque sommergano la terra. Mark Edward Lewis (a cura di), *The Flood Myths of Early China*, 116.

¹⁸⁴ Possiamo riportare il passaggio dall'opera classica: “又北二百里，曰發鳩之山，其上多柘木。有鳥焉，其狀如鳥，文首、白喙、赤足，名曰精衛，其鳴自詒。是炎帝之少女，名曰女娃，女娃游於東海，溺而不返，故為精衛，常銜西山之木石，以堙於東海。漳水出焉，東流注於河。” La versione inglese recita: “Two hundred li to the north is Mt. Fajiu. There are many zhe trees [a hardwood

mosso da una ferrea determinazione, che segna la vicenda e genera l'espressione, è paragonabile all'impresa di Sisifo, a noi ben nota. E non è casuale la collocazione di entrambi i *chengyu*: il primo si trova nel saggio “Guanyu *Mei de zangli*”, che non è adattamento di un discorso e dunque non prevede un unico pubblico, in prima battuta, e anzi prevede la diffusione attraverso la traduzione; il secondo compare in “*Shanhaijingzhuàn*”¹⁸⁵, testo in cui si tratta anche di rielaborazione della mitologia dello *Shanhaijing*, eadattamento del discorso pronunciato al Teatro nazionale di Taiwan in occasione della messa in scena dell'omonima opera teatrale, davanti a un pubblico sinofono e cinese.

Un'ultima prospettiva che vorremmo offrire sull'uso dei *chengyu* è la funzione ritmica. La sonorità del testo, a cui Gao Xingjian dichiaratamente si dedica nella fase compositiva, appare marcata anche dalla presenza di espressioni quadrisillabiche che assolvono anche una funzione semantico-retorica. Un frammento del saggio “Huhuan Wenyi fuxing” ne fornisce un esempio:

這樣的文藝復興當然首先來至作家藝術家深刻的認知，才能和功力也完全取決於作家藝術家個人，解脫政治的功利，超越時尚的趣味，以其真知灼見¹⁸⁶，達到傑出的審美呈現。[...]

這樣的文藝復興可以就在當下，一步一個腳印，步步登高¹⁸⁷，得以建構。這過程也沒有終點，心比天高¹⁸⁸。

tree that can feed silkworms in the absence of mulberry] on it. There is a bird there that resembles a crow, but with a marked head, a white bill, and red claws. It is called the jingwei [“refined protector”]. It pronounces its own name. This daughter of the Fiery God [yan di] was named Nü Gua. Nü Gua roamed freely to the Eastern Sea where she drowned and so did not return. Therefore, she became the jingwei and is constantly carrying wood and stones from the western mountains to build a dike against the Eastern Sea.”. Lewis (a cura di), *The Flood Myths of Early China*, 110.

¹⁸⁵ In ZYW, 113-116.

¹⁸⁶ *Zhenzhizhuojian* “Insight won from close knowledge of the subject/real knowledge and deep insight/penetrating (or incisive) judgement”. Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 548. *Chengyu* “antico”, dalle *Jingshi tongyan* 警世通言 di Feng Menglong. Aa. Vv., *Hanyu cidian*, 1012-1013; <http://www.zdic.net/c/f/f/24637.htm>; <http://chengyu.daheyu.com/z/34522.html>; <http://baike.baidu.com/item/%E7%9C%9F%E7%9F%A5%E7%81%BC%E8%A7%81>

¹⁸⁷ Classico, d'epoca Song, dalle storie dinastiche del buddhismo Chan in Cina, *Wudenghuiyuan* 五燈會元, del monaco Shi Puji 釋普濟. <http://www.zdic.net/c/5/172/387407.htm>; <http://baike.baidu.com/subview/59141/9202029.htm#viewPageContent>; <http://hanyu.iciba.com/chengyu/426.shtml>.

¹⁸⁸ *Xinbitiangao*, letteralmente “Il cuore è più in alto del cielo”; dal romanzo di Cao Xueqin 曹雪芹, *Il sogno della camera rossa*, *Hongloumeng* 紅樓夢. <http://www.zdic.net/c/3/172/385460.htm>; <http://baike.baidu.com/item/%E5%BF%83%E6%AF%94%E5%A4%A9%E9%AB%98/1676884>.

這樣的文藝復興其實又心心相印¹⁸⁹，建構之時，隨時都在同前人先哲對話，而且無需經過後人的解讀或詮釋，直抵境界。

這樣的文藝復興既然建立在人性相通的大前提下，自然會喚起他人共鳴，得到回應，卻杜絕空話，無需嘩眾取寵¹⁹⁰，直指人心。

這樣的文藝復興就始于作家藝術家足下，一旦覺醒到有其必要，便不可抑止，一發而不可收拾，長期以往，功力與技藝也就相繼而來，渾然而天成¹⁹¹。

Un tale Rinascimento senza dubbio nasce dalla profonda consapevolezza di artisti e scrittori. Abilità e talento e dipendono dall'individuo stesso, dalla sua volontà di liberarsi dai vantaggi derivanti dall'adesione politica, dalla sua volontà di scavalcare le tendenze del momento e di raggiungere una raffigurazione estetica straordinaria, attraverso la propria intuitività e sensibilità. [...]

Un tale Rinascimento può avvenire in questo istante, prendendo vita gradualmente, passo dopo passo, gradino dopo gradino. È un processo interminabile e oltremodo ambizioso.

Un tale Rinascimento, a dire il vero, genera un'affinità, poiché nel momento stesso della sua costruzione si instaura un dialogo con le grandi personalità della storia dell'arte e della letteratura. Così che senza passare per le interpretazioni e i commenti delle generazioni successive di filologi e critici, si va dritti al regno della creazione.

Un tale Rinascimento può avvenire soltanto in stretto rapporto con l'umanità, soltanto se artisti e scrittori lanciano a gran voce un appello che, come un'eco, ottiene un riscontro. Mette fine ai discorsi vuoti, non ha bisogno di lusingare le masse per ricevere un consenso, perché va dritto ai sentimenti del popolo.

Un tale Rinascimento comincia con il primo passo di artisti e scrittori. Quando ne avranno compresa la necessità, non potranno più fermarsi e saranno incontrollabili. Col tempo, abilità e talento verranno da sé, in modo molto naturale.

¹⁸⁹ *Xinxinxiangyin*, "Have mutual affinities/be kindred spirits/mutually attached to each other/[...]" Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 452. Di derivazione buddhista, della scuola Chan, si riferisce alla necessità di comunicare con la mente-cuore (*xin* 心), non con le parole. Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 852; <http://www.zdic.net/c/3/14c/329339.htm>

¹⁹⁰ *Huazhongquchong*, letteralmente "cercare il consenso del pubblico con sproloqui" o "try to please the public with claptrap/curry favour by claptrap/talk big to impress people/[...]" Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 163. *Chengyu* decisamente antico, giacché derivante dalle storie dinastiche Han o *Hanshu* 漢書 compilate dallo storiografo Ban Gu 班固 (32-92).

¹⁹¹ Il *chengyu* vero e proprio è *Hunrantiancheng* 渾然天成, e significa "che prende forma in maniera naturale": dal famoso poeta d'epoca Tang Han Yu 韓愈 (768-824). <http://www.zdic.net/c/1/108/284262.htm>; <http://chengyu.daheyu.com/h/12403.html>; <http://baike.baidu.com/item/%E6%B5%91%E7%84%B6%E5%A4%A9%E6%88%90>;

Se la strategia della ripetizione del sintagma *Zheyang de Wenyi fuxing* 這樣的文藝復興 (“un tale Rinascimento”) risulta riproducibile in italiano, i *chengyu*, affiancati da sintagmi quadrisillabici, danno vita a una ritmicità irripetibile in un’altra lingua, proprio per la peculiarità sintattica, grammaticale e semantica. E dunque, anche nell’aspetto ritmico-melodico si presenta una consonanza fra sinofonia e sinicità.

Un ultimo dato da tenere in considerazione è il contesto di fruizione per cui i testi sono stati generati in origine e un eventuale paradigma sull’uso del linguaggio idiomatico. Rispetto a ciò, dalla nostra analisi non emerge un impiego differente motivato dal pubblico sinofono¹⁹² o non sinofono¹⁹³, né per il profilo quantitativo, né per quello qualitativo.

In conclusione, possiamo ipotizzare che Gao Xingjian abbia condotto una duplice operazione. Da un lato, ha generato una dimensione intertestuale e interdiscorsiva che risignifica testi antecedenti o discorsi “altrui”. Dall’altro lato, ha creato una stratificazione di codici all’interno della lingua stessa, intesa anche come sovrapposizione di registri. Più che l’intenzione di riproporre il “già detto”, è interessante osservare la genesi di questa eteroglossia in senso bachtiniano¹⁹⁴. Infatti, è la volontaria sovrapposizione di linguaggi – intesa sia come pluralità di registri linguistici, sia come espansione della testualità, data anche da uno sfasamento diacronico generato dalla genesi dei *chengyu* inseriti – a mettere in atto la dimensione dialogica e intertestuale dei testi. Ed è l’intrinseco dialogismo della parola, dato dalla dimensione intersoggettiva e storica del singolo atto linguistico, che incorpora sincronia e diacronia, ideologia e cultura a garantire la ricezione del testo come pluralità di discorsi continuamente decontestualizzati e ricontestualizzati¹⁹⁵.

¹⁹² Come nel caso del testo più volte citato “Rentong: wenxue de bingtong”, discorso pronunciato al convegno sugli scrittori della sinofonia, presso la Taiwan National University, organizzato dalla rivista letteraria taiwanese *Xindi* 新地.

¹⁹³ Come per “Huanjing yu wenxue”, pronunciato alla cerimonia d’apertura del Simposio internazionale del PEN club, a Tokyo, in cui si rileva una cospicua quantità di *chengyu*.

¹⁹⁴ Bachtin, *Estetica e romanzo*.

¹⁹⁵ Simona Gallo, “Una lettura ‘bachtiniana’ dell’opera critica di Gao Xingjian 高行健”, 65-78.

6.1.3 Citazioni, allusioni e riscritture

Come osserva Bernardelli, e come scriveva Segre, il dispositivo retorico-discorsivo della citazione è spesso identificato come essenza di ogni processo intertestuale. È bene distinguere, su un piano ontologico e applicativo, la citazione da altre forme più complesse di ripetizione discorsivo-testuale: la citazione si contraddistingue per la sua “letteralità”, ossia per il fatto che la porzione di testo è ripetuta fedelmente, e per isolabilità o separatezza, quindi mediante virgolette¹⁹⁶. Dalla nostra esperienza ermeneutica non sono emersi numerosi casi di ricontestualizzazione di citazioni in senso stretto, ma si rintracciano più spesso allusioni, dunque citazioni non virgolettate, riscritte e integrate nei testi. È interessante notare che l’allusione, non già la citazione, presuppone l’intenzione dell’autore di:

identificare mediante tale dispositivo intertestuale una tipologia *ristretta* di lettore “suo pari ed eguale”, e che riconosca il riferimento implicito da lui compiuto. Si innesca in questo modo un meccanismo di complicità selettiva. L’autore “nasconde” il riferimento ad un altro testo con la consapevolezza di essere smascherato, anche se solo da pochi, per intelligenza o cultura, [...].¹⁹⁷

Da tale prospettiva, considerando l’estrema sporadicità dell’esplicita e manifesta presenza di altri enunciati, contro una sistematica attività di integrazione intertestuale, possiamo ipotizzare che Gao Xingjian offra una sfida al proprio fruitore. Secondo la nostra analisi, l’integrazione dei riferimenti si manifesta attraverso due paradigmi, e uno di questi è l’intervento sui *chengyu*, già consolidati nell’uso della lingua cinese e rimodellati secondo le esigenze espressive. Un primo esempio è rappresentato da un idiomatismo esasillabico di derivazione classica¹⁹⁸, *fengmaniubuxiangji* 風馬牛不相及, modificato con un minimo intervento lessicale in *fengmaniubuxianggan* 風馬牛不相干 (“non avere nulla in comune l’uno con l’altro/essere due cose totalmente distinte”¹⁹⁹), che

¹⁹⁶ Bernardelli, *Intertestualità*, 27 e segg.

¹⁹⁷ *Ivi*, 39.

¹⁹⁸ Dallo *Zuozhuan* 左傳. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 340; <http://www.zdic.net/c/e/2c/69306.htm>, <http://baike.baidu.com/item/%E9%A3%8E%E9%A9%AC%E7%89%9B%E4%B8%8D%E7%9B%B8%E5%8F%8A>

¹⁹⁹ Wang, Qiang, Zhou (a cura di), *Hanyu chengyu cidian*, 116.

non ne compromette il significato. Nel testo in cui è collocato, l'espressione vuole metaforicamente separare la linguistica dalla letteratura:

文學固然訴諸語言，但作家筆下的語言同語法學家乃至語言學家研究的對象相去可說是十萬八千里，且不說風馬牛不相干。²⁰⁰

È evidente che la letteratura ricorra alla lingua, ma la lingua sotto la penna dello scrittore dista anni luce – per non dire che non c'entra assolutamente nulla – dall'oggetto d'indagine studio dei linguisti e degli esperti di grammatica.

In altre occasioni, invece, Gao Xingjian agisce sul legame sintattico dei singoli morfemi, aprendo un varco fra gli elementi e lasciando il *chengyu* come “cornice”. È il caso di *touqisuohao* 投其所好 (“adattare al gusto”), derivante dallo *Zhuangzi* 庄子²⁰¹, dove il sintagma nominale *xinwenmeiti* 新聞媒體 è sostituito al pronome *qi* 其, così che l'espressione ultima appaia come *tou xinwenmeiti suohao* 投新聞媒體所好, “adattare al gusto dei media”.

作家藝術家相反得解脫種種用於辨認的時尚標籤，也不去投新聞媒體所好。²⁰²

[Per dedicarsi a questo tipo di creazione], artisti e scrittori devono al contrario liberarsi da qualsiasi marchio di fabbrica e non conformarsi ai gusti dei media.

La stessa operazione è stata condotta sul *chengyu* eptasillabico d'origini classiche²⁰³ *yitianxiawei jiren* 以天下為己任 (“essere responsabili della prosperità e del declino proprio paese/fare della prosperità e del declino proprio paese la propria missione”); il sostantivo *tianxia* 天下 è sostituito da *shehui pipan* 社會批判, “critica sociale”, e infine l'espressione si legge come *yi shehuipipan weijiren* 以社會批判為己任, in questo contesto:

²⁰⁰ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 45.

²⁰¹ Aa. Vv., *Chengyu cidian*, 758; <http://www.zdic.net/c/1/13b/300646.htm>; <http://baike.baidu.com/subview/744888/16808423.htm#viewPageContent>

²⁰² Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 84.

²⁰³ Dalle *Nanshi* 南史, storie dinastiche compilate da Li Yanshou 李延壽 durante l'epoca Tang, o dalle *Xin wudai shi* 新五代史 (Nuove storie delle cinque dinastie), compilate da Ouyang Xiu 歐陽修 nel 1053, durante il periodo Song. Zhu Juyan (a cura di), *Hanyu chengyu dacidian*, 1419; <http://www.zdic.net/c/5/3d/94127.htm>; <http://baike.baidu.com/item/%E4%BB%A5%E5%A4%A9%E4%B8%8B%E4%B8%BA%E5%B7%B1%E4%BB%BB>

文學也不以社會批判為己任，不以一個預設的世界觀和由此建立的價值觀來裁決現實社會，文學的見證只訴諸審美。²⁰⁴

La letteratura non ha come missione la critica sociale, né usa una “visione del mondo” predefinita, e un sistema di valori da essa stabilito, per giudicare la società attuale. La testimonianza della letteratura si affida soltanto al sentimento estetico.

Il secondo paradigma che abbiamo rintracciato è quello dell’impiego di espressioni a cui è senza dubbio attribuibile una fonte nota, quindi di riferimenti che possano comparire fra virgolette. Nel contesto di questo lavoro è interessante comprendere operativamente, attraverso alcuni esempi, come Gao Xingjian rielabori la “parola altrui” facendola “semi-altrui” e propria, nello spazio dei testi. Da ciò notiamo che Laozi, Mao Zedong e Deng Xiaoping sono autori con cui Gao Xingjian intesse una trama interdiscorsiva e intertestuale piuttosto visibile e penetrabile rispetto al linguaggio idiomatico, sebbene racchiusa nella sinofonia. Il primo caso è contenuto in un passo del saggio “Ziyou yu wexue” presentato nel capitolo precedente:

老子的一生二，二生三，三生萬物，這古老的智慧倒提供了一副清涼劑，有助於人們從這否定的否定不斷革命的怪圈裡解脫出來。²⁰⁵

L’antica saggezza di Laozi, de “Il Dao generò l’Uno, l’Uno generò il Due, il Due generò il Tre e il Tre generò le diecimila creature”, ha tuttavia offerto una boccata d’aria fresca agli uomini, aiutandoli a sottrarsi dal soffocante circolo vizioso delle incessanti rivoluzioni innescate dalla “negazione della negazione”.

Gao Xingjian esplicita la citazione antepoendo il nome di Laozi ai primi versi della stanza XVII del *Daodejing* 道德經, così che si possa immediatamente individuare il riferimento alla cosmogonia taoista:

道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。人之所惡，唯孤、寡、不穀，而王公以為稱。故物或損之而益，或益之而損。人之所教，我亦教之。強梁者不得其死，吾將以為教父。

²⁰⁴ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 44.

²⁰⁵ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 56.

Il Dao generà l'Uno/l'Uno generò il Due, / il Due generò il Tre, / il Tre generò le Diecimila creature. Le creature voltano le spalle allo yin/e volgono il volto allo yang/il ch'i infuso le rende armoniose / ciò che l'uomo detesta / è essere orfano, scarso di virtù, incapace / eppur sovrani e duchi se ne fanno appellativi. / Perciò tra le creature/taluna diminuendosi s'accresce / taluna accrescendosi si diminuisce. / Ciò che gli altri insegnano anch'io lo insegno: / quelli che fan violenza non muoion di morte naturale. / Di questo farò l'avvio del mio insegnamento.²⁰⁶

Come abbiamo già avuto modo di osservare, Gao Xingjian si avvale dei primi versi della stanza non già per discutere del principio cosmogonico del “grande Uno” e del “non-essere”, ma per innestare una contrapposizione fra due elementi cardine del discorso qui messo in atto: la chiusura concettuale del binarismo della dialettica, applicata nell'ideologia marxista²⁰⁷, rispetto all'apertura potenzialmente infinita della logica dei “diecimila esseri” (*wanwu* 萬物). Dunque, la citazione è ricontestualizzata e funge qui da leva per la critica al comunismo, non fine a se stessa. La prospettiva in cui s'inserisce è infatti il discorso sulla creazione estetica che necessita di un pensiero quanto più poliedrico e lontano dall'ortodossia. La medesima funzione è assolta da un altro riferimento, nello stesso testo, che è allusione a un aforisma di Deng Xiaoping 鄧小平 che recitava:

不管黑貓白貓，抓著老鼠就是好貓。²⁰⁸

Non importa che sia un gatto nero o bianco, finché cattura topi è un bravo gatto.

²⁰⁶ Tomassini, *Testi Taoisti*, 129. James Legge traduceva: “The Dao produced One; One produced Two; Two produced Three; Three produced All things. All things leave behind them the Obscurity (out of which they have come), and go forward to embrace the Brightness (into which they have emerged), while they are harmonised by the Breath of Vacancy. What men dislike is to be orphans, to have little virtue, to be as carriages without naves; and yet these are the designations which kings and princes use for themselves. So it is that some things are increased by being diminished, and others are diminished by being increased. What other men (thus) teach, I also teach. The violent and strong do not die their natural death. I will make this the basis of my teaching.” <http://ctext.org/dao-de-jing?searchu=%E9%81%93%E7%94%9F%E4%B8%80%E4%B8%80%E7%94%9F%E4%BA%8C%E4%BA%8C%E7%94%9F%E4%B8%89%E4%B8%89%E7%94%9F%E8%90%AC%E7%89%A9%E3%80%82>. Si veda anche l'interpretazione di Andreini e Scarpari, *Il Daoismo*.

²⁰⁷ Si riveda il capitolo precedente, in cui il tema è stato affrontato.

²⁰⁸ Dall'articolo di Li Yanzeng 李彥增, “Deng Xiaoping tongzhi ‘Heimaobaimao lun’ beihou de gushi” 鄧小平同志“黑貓白貓論”背後的故事 [La storia alle spalle della ‘teoria del gatto nero o gatto bianco’ del compagno Deng Xiaoping]. <http://cpc.people.com.cn/BIG5/85037/8530953.html>

Deng Xiaoping pronuncia quest'espressione, in origine un detto contadino del Sichuan²⁰⁹, la prima volta nel luglio 1962 durante una conferenza del Comitato Centrale del Pcc²¹⁰. Gao Xingjian utilizza invece l'espressione in questo contesto, discorrendo sulla libertà di scelta:

這選擇的自由又還不止於不同的政黨的政見之間，黑貓還是白貓，而既不是黑貓也不是白貓是否還有別的選擇的可能？甚而至於不管什麼顏色的貓概不理會，另闢蹊徑而獨立思考，又是否可能？²¹¹

Questa libertà di scelta non si limita alle diverse visioni politiche fra partiti, fra “gatto nero o gatto bianco”; e se la scelta non fosse né per gatto nero né per gatto bianco, si potrebbe scegliere altro? E se, addirittura, a prescindere dal colore del gatto si ignorasse tutto, indistintamente, si potrebbe aprire un proprio cammino e pensare in modo autonomo? In altre parole, si può superare la politica attuale e pensare liberamente?

La metafora del gatto nero o bianco è così ripresa e risemantizzata: superare le possibilità imposte è già un primo passo verso la libertà *da* e la libertà di scelta. È pur vero che il discorso produce dei riferimenti specifici alla politica, ma l'autore sceglie di tacere la provenienza della locuzione. Ciò risulta interessante se pensiamo che il fruitore del testo – non sinofono e che non abbia familiarità con la genesi dell'espressione – è intitolato a riempire di senso un riferimento specifico che pure appare generico. E dunque, “gatto nero o gatto bianco” può apparire come generica locuzione a indicare la scelta obbligata fra due soli elementi, che non si esaurisce sul piano teorico della condizione sociale, ma si compie nell'estetica.

Altro caso che affonda le radici nel discorso politico, ma che fiorisce nel discorso estetico, è il riferimento alla retorica maoista. Ci riferiamo in particolare un noto slogan maoista che storicamente compare secondo diverse declinazioni, ossia “arte e letteratura al servizio di operai, contadini e soldati” (*wenyi wei gong nong bing fuwu* 文藝為工農兵

²⁰⁹ Nel quale, in origine, il gatto “bianco” era un gatto “giallo”, risultando: *buguan huangmao heimao, zhuadezhulaoshu jiushi haomao* 不管黑貓黃貓，抓得住老鼠就是好貓。He (a cura di), *Dictionary of Political Thought*, 24-25.

²¹⁰ Deng Xiaoping usa questa citazione per supportare le nuove politiche per l'economia rurale di Liu Shaoqi, e la ripropone in altre occasioni. In un articolo apparso sul *Quotidiano del Popolo* il 3 dicembre 1968, il “gatto di Deng Xiaoping viene accusato di fallacia reazionaria e di simpatizzare per il capitalismo. Lo stesso anno, dovendo confrontarsi con questa accusa, Deng Xiaoping è costretto a una severa autocritica, e non menzionerà più questa formula metaforica. Oggi questo detto è comunemente accettato come simbolo della politica di riforma e apertura di Deng Xiaoping. *Ivi*.

²¹¹ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in *ZYW*, 51.

服務²¹²), così come si leggeva nei *Discorsi di Yan'an* sull'arte e sulla letteratura, sintetizzato in *wei renmin fuwu* 為人民服務, “servire il popolo”, che intitola un discorso tenuto da Mao Zedong l'8 settembre del 1944²¹³, una delle formule chiave della prima generazione dirigente²¹⁴, poi epitomizzata in *wei zhengzhi fuwu* 為政治服務, “al servizio della politica”, durante la Rivoluzione culturale. Nei testi di Gao Xingjian troviamo essenzialmente tre situazioni: di semplice allusione; di allusione proposta sotto forma di negazione; di allusione “mascherata” da riformulazioni. Nel primo caso si annoverano esempi in cui lo slogan è ricontestualizzato nell'ambito della polemica sul XX secolo e sulla politica maoista nei confronti della produzione estetica:

在共產極權的制度下，這種文化政策、方針或路線，前有蘇式的社會主義現實主義，後有毛式的文藝為工農兵服務，也即革命的現實主義加上民族化和大眾化，作家一旦離經叛道，便大棒打殺。²¹⁵

In quanto a principi o linee guida e politiche culturali messe in atto nei sistemi politici totalitari, prima c'era il modello sovietico del realismo socialista, poi c'è stato il modello maoista dell'“arte e letteratura al servizio di operai, contadini e soldati, e dunque una nazionalizzazione e una massificazione del realismo rivoluzionario. E quando gli scrittori si ribellavano all'ortodossia venivano uccisi a bastonate.

²¹² Come sappiamo, questo slogan è elaborato da Mao Zedong, concepito già nel 1940, e sintetizza il rapporto fra arte e letteratura e la politica. La formula si trasforma nell'esplicitazione “arte e letteratura al servizio della politica” (*wei zhengzhi fuwu* 為政治服務) durante la Rivoluzione culturale, revisionata e destituita solo dopo il 1979, con il 4° Congresso nazionale di artisti e scrittori, quando Deng Xiaoping lanciava la teoria delle “quattro modernizzazioni” (*si ge xiandaihua* 四個現代化, si veda per una sintesi il *Dictionary of Political Thought*, 433-434) e convinceva artisti e scrittori a dedicarsi allo sforzo di modernizzare il Paese. Con ciò, Deng precisava, tuttavia, che questa nuova tendenza non equivaleva ad affermare che arte e letteratura potessero rimanere separate dalla politica, poiché, anzi, ciascun artista e ciascuno scrittore doveva incaricarsi degli effetti sociali del proprio lavoro e guardare agli interessi del popolo. Jiang Zemin, nel dicembre 1996, riprendeva e rafforzava questa posizione affermando che “arte e letteratura non possono lasciare la politica” (*wenyi bu neng tuoli zhengzhi* 文藝不能脫離政治). *Ivi*, 497-501.

²¹³ In occasione della cerimonia di commemorazione del compagno Zhang Side 張思德 (1915-1944), soldato del Reggimento delle guardie del Comitato centrale del Pcc. He (a cura di), *Dictionary of Political Thought*, 320. Nel discorso si legge: “因為我們是為人民服務的，所以，我們如果有缺點，就不怕別人批評指出” (da <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19440908.htm>), “Poiché noi siamo al servizio del popolo, se abbiamo dei punti deboli, non temiamo consigli e critiche da parte di altri.”. Traduzione a cura di Mottura, in Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 79.

²¹⁴ Lavagnino e Mottura (*Cina e modernità*, 61 e segg.) fanno il punto sulle cinque generazioni dirigenti di leader del Pcc che se sono susseguite in Cina, a partire da Mao Zedong.

²¹⁵ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in *ZYW*, 62.

這樣的文藝復興當然不由民族國家來宣導，那只能導致文藝創作納入政權的管轄下，弄成某種民族主義的官方文牘，前有蘇聯標榜的社會主義現實主義，後有毛澤東所謂的文藝為工農兵服務。²¹⁶

Un tale Rinascimento, com'è prevedibile, non viene promosso da uno Stato-nazione, il cui unico scopo è quello di portare la creazione artistico-letteraria nelle mani del potere politico, rendendola una sorta di incarto ufficiale del nazionalismo. Se prima c'era il realismo socialista, sbandierato dall'Unione Sovietica, e poi il motto maoista di “arte e letteratura al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati”, ora è il momento delle varie identità etniche e territoriali, dei discorsi politici che portano l'arte e la letteratura ad arrendersi all'odierna politica di partito e di voto.

所謂介入政治，其實是**為政治服務**，一個世紀以來竟然司空見慣，甚至成為天經地義不容置疑²¹⁷的事。²¹⁸

Entrare in politica significa in realtà “servire la politica”, fatto incredibilmente ordinario, da un secolo a questa parte, tanto da essere diventato un assioma, una legge naturale.

È curioso notare che nonostante nulla sia cambiato dalla locuzione originale, Gao Xingjian ritenga opportuno esplicitarne la fonte, anticipando, in un caso “modello/stile maoista” (*Maoshi* 毛式) e, nell'altro caso, il nome di Mao Zedong. Altrove lo slogan è proposto sotto forma in una negazione, così che il riferimento appaia sottinteso:

然而，我們要討論的正是這種**不為政治服務**，又不屈從市場消費，面對人的生存困境獨立自主的文學。²¹⁹

La letteratura di cui dobbiamo parlare è proprio quella che non serve la politica, che non si sottomette al consumismo, e che, mantenendo la propria indipendenza e la propria autonomia, si confronta con i drammi dell'esistenza umana.

²¹⁶ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 86.

²¹⁷ Interessante la successione di *chengyu* in questa citazione: *sikongjianguan* 司空見慣 (“fatto comune”), *tianjingdiyi* 天經地義 (“principio naturale/inalterabile”) e *burongzhiyi* 不容置疑 (“di cui non si può dubitare/discuere”). Tutti e tre i *chengyu* sono di derivazione classica.

²¹⁸ Gao Xingjian, “Yishixingtai shidai de zongjie”, in ZYW, 74.

²¹⁹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 21, già citato nel capitolo 3.

文學不為誰服務，不屈從於什麼指令，不管來自政治權力，還是官方或在野的政黨，也不就範於正統的或所謂持不同政見的意識形態。²²⁰

La letteratura non dev'essere al servizio di nessuno e non deve seguire alcun comando, tantomeno dal potere politico, né dal partito di governo né dall'opposizione; oltre a ciò, non deve sottomettersi né all'ortodossia né all'ideologia “dissidente”.

In ultima istanza, rileviamo casi in cui lo slogan è riadattato in formulazioni simili che lasciano comunque intravedere il riferimento:

這不僅是政治權力令作家藝術家不得不就範，**為之服務**，而是特定的意識形態在左右作家和藝術家，較之宗教信仰有過之而不及，甚至鬧到狂熱的地步。[...]鬧了大半個世紀的共產主義革命就這樣破產了，連同**為之服務的文藝**，如今已無人問津。²²¹

A sottomettere ed asservire artisti e scrittori non c'è stato solo il potere politico; infatti, anche certe ideologie esercitano su di loro un forte influsso. L'ideologia è di gran lunga più influente della fede religiosa e può persino condurre al fanatismo. [...] È fallita ormai la rivoluzione comunista, che ha travolto più della metà del Novecento, ed è fallita con lei anche l'idea dell'arte e della letteratura al suo servizio, tanto che nessuno ci pensa più.

Talvolta il riferimento rimane ancor più celato, per mezzo della sostituzione di alcuni elementi. Ad esempio, il predicato *fuwu* 服務 (“servire/essere al servizio di”) è sostituito dal predicato con valore sinonimico *xiaolao* 效勞²²² (“lavorare per/essere al servizio di”):

文學介入政治的結果只能是**文學為政治效勞**。²²³

La conseguenza della letteratura che s'immette in politica può essere soltanto una: servire la politica.

²²⁰ Ivi, 30.

²²¹ Gao Xingjian, “Huhuan Wenyi fuxing”, in ZYW, 82-83, già citato nel capitolo 5.

²²² Anche sotto forma di “servire il potere nazionale”, *wei guojia quanli xiaolao* 為國家權力效勞. Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 30.

²²³ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 20.

In un altro esempio, il predicato *fuwu* 服務 (“servire/essere al servizio di”) è sostituito da predicati che attenuano il senso dell’espressione “servire la politica”, quali *yifu* 依附 (“aderire”) e *congshu* 從屬 (“essere subordinati a”):

文學介入政治並依附政治，乃至於從屬政治，不過是二十世紀流行的一種時代病，從革命文學鬧到文學革命，再弄成黨派的文學，也是二十世紀那種特定的意識形態的產物。²²⁴

La letteratura coinvolta nella politica, affiliata alla politica, persino subordinata alla politica: ecco il male epidemico del XX secolo. Letteratura rivoluzionaria, rivoluzioni letterarie, oppure ancora letterature di partito: ecco il prodotto delle ideologie del XX secolo.

In altre occasioni, invece, il riferimento totalmente ricontestualizzato in un discorso che non ha nulla a vedere né con la politica, né con la storia cinese:

電影的拍攝與剪輯相反為文本服務，換句話說，以文學為主體，電影的手段只為突出文學文本。²²⁵

Le riprese e il montaggio del film non sono affatto al servizio del testo. In altre parole, se si adotta la letteratura come soggetto principale, i metodi del film potranno solo proiettare un testo letterario.

Risulta piuttosto tangibile anche l’allusione a un’altra espressione metaforica maoista, già leninista²²⁶, che ha definito il ruolo degli scrittori in Cina, a partire dagli anni ’40. Nei Discorsi di *Yan’an* si legge:

無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是整個革命機器中的“齒輪和螺絲釘”。[...] 革命文藝是整個革命事業的一部分，是齒輪和螺絲釘，和別的更重要的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但它是對於整個機器不可缺少的齒輪和螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。²²⁷

²²⁴ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 24, già citato nel capitolo 5.

²²⁵ Gao Xingjian, “Guanyu Mei de zangli”, in ZYW, 100.

²²⁶ Nel saggio di Lenin “Organizzazione di partito e letteratura di partito” (in cinese *Dang de zuzhi he dang de chubanzhu* 黨的組織和黨的出版物), del novembre 1905.

²²⁷ Attinta da: <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm>.

La letteratura e l'arte proletarie sono un aspetto dell'intera causa rivoluzionaria del proletariato; come dice Lenin, sono “una piccola ruota e una piccola vite” del meccanismo generale della rivoluzione. [...] La letteratura e l'arte rivoluzionarie fanno parte dell'intera causa della rivoluzione, ne sono una piccola ruota e una piccola vite. Sebbene cedano il passo ad altre parti più importanti per ciò che riguarda il significato, l'urgenza e l'ordine di precedenza, esse sono tuttavia una piccola ruota e una piccola vite indispensabili al meccanismo generale, una parte indispensabile dell'intera causa rivoluzionaria.²²⁸

La metafora della “piccola ruota e piccola vite” (*chilun he luosiding* 齒輪和螺絲釘) nella macchina della dittatura del proletariato²²⁹ si rilegge nel saggio di Gao Xingjian “Huanjing yu wenxue”:

從歐洲的列寧主義所謂文學的黨性原則，演變成亞洲的毛澤東的文藝為工農兵服務，把文學弄成無產階級專政機器上的螺絲釘，而作家則弄成黨的宣傳員。²³⁰

A cominciare dal Leninismo europeo, i cosiddetti principi di partito della letteratura si sono trasformati nell'idea maoista della “letteratura al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati”, e in seguito nella letteratura come “vite nella macchina della dittatura del proletariato”, e infine nell'idea dello scrittore-portavoce di partito.

Da intellettuale di origini cinesi, e vissuto in Cina nel secolo di Mao, Gao Xingjian inevitabilmente possiede non solo un ampio vocabolario del lessico del comunismo cinese, ma anche delle teorie comuniste generate nella Russia marxista-leninista. Prova di ciò è la parafrasi di un celebre aforisma di Marx, che ha certamente ispirato l'agire politico e sociale di Mao Zedong: “*Le rivoluzioni sono la locomotiva della storia*”²³¹, che compare in Cina, tradotta in cinese, nel 1942 come *geming shi lishi huochetou* 革命是歷史的火車頭²³². Nel saggio “Huanjing yu wenxue” si legge:

²²⁸ Mao Zedong, *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 8, 181; Mao Tsetung, *Opere scelte*. Vol. III, 85.

²²⁹ Ereditata anche dal soldato semplice Lei Feng 雷鋒 (1940-1962), simbolo del “buon comunista”. Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 112-113.

²³⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 24, già citato nel capitolo 5.

²³¹ Karl Marx, “Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850”, dapprima pubblicata sulla *Neue Rheinische Zeitung Politisch-ökonomische Revue* come articolo, assieme a “Il 13 giugno 1849”, “Ripercussioni del 13 giugno sul continente” e “La situazione attuale: l'Inghilterra”. Nel 1895 Engels pubblica una nuova edizione dell'opera di Marx intitolandola *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850* e dando titoli nuovi ai tre capitoli già apparsi.

²³² Si legge oggi in *Makesi* 馬克思, 1848 nian zhi 1850 nian de Falanxi jieji zhandou 1848 年至 1850 年的法蘭西階級鬥爭, *Makesi Enge'er xuanji* 馬克思恩格斯選集 di 1 xuan 第 1, ma la prima traduzione cinese

革命被認為是推動歷史的火車頭，[...]。²³³

[...] si credeva che le rivoluzioni fossero la locomotiva della storia, [...].

Nei testi su cui abbiamo condotto l'analisi, siano essi prodotti per un pubblico sinofono davanti, siano essi destinati alla traduzione, non si nota una differenza sostanziale e sistematica dell'autore nella modalità in cui il riferimento intertestuale è integrato e risignificato. Ciò si deve, con tutta probabilità, al fatto che la locuzione di cui ora trattiamo sia inequivocabilmente riconducibile al presidente Mao, rispetto al più ambiguo “gatto nero o bianco” di Deng Xiaoping. A tal proposito, un rilievo utile è che un comune denominatore fra lo slogan maoista e il metaforico aforisma di Deng Xiaoping è la tradizione comunicativa della Partito comunista cinese, spesso fondata su accompagnata da formule e slogan ricorrenti che accompagnano l'azione politica²³⁴. Questo rilievo assume un significato particolare nel contesto di una rielaborazione intertestuale in cui l'autore attinge a un patrimonio di espressioni consolidate nella memoria collettiva, poiché, da un lato, pur polemizzando, contribuisce a irrobustire questo patrimonio della cultura che trova nella lingua cinese il proprio ambiente naturale; dall'altro lato, agisce in maniera produttiva, in qualità di dispositivo discorsivo e dialogico, su una lingua e su una cultura, espandendo le possibilità interpretative del fenomeno linguistico.

6.2 Sinofonia-alterità

La condizione di “alterità” apre un varco sulle possibilità espressive ulteriori rispetto a quelle offerte dal naturale bacino linguistico-culturale e intertestuale della sinicità. “Altro” non vuole essere in alcun modo un giudizio di valore, ma qualificare, convenzionalmente, tutto ciò che è entrato nei testi a partire da orizzonti discorsivi di culture altre, da repertori culturali altri e memorie collettive altre. Dovendo osservare questo profilo sotto la lente del linguaggio, una premessa è dovuta: i testi restano per intero sinofoni. Ciò significa che l'osservazione dell'alterità diventa un attento processo

è pubblicata nel 1942.

²³³ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 25.

²³⁴ Lavagnino e Mottura, *Cina e modernità*, 66.

ermeneutico che tenta di ricollocare il “mosaico”, per dirla con Kristeva, di testi ed ennciati che si intrecciano con tutta naturalezza nei testi di Gao Xingjian.

6.2.1 Espressioni culturospecifiche e *realia*

La traduzione del materiale culturale straniero, problema cardine dell’intera scienza della traduzione²³⁵, è un’operazione sistematicamente condotta da Gao Xingjian all’interno dei propri testi, sia sul il profilo tematico, sia su quello linguistico. L’incipit della nostra analisi vorrebbe ancora una volta focalizzarsi sul livello microtestuale. Anche ora ci sembra opportuno offrire dapprima una prospettiva sul dato della presenza di termini inseriti nella sinofonia dei testi, per poi indagare in maniera più approfondita sul loro agire nel discorso.

In prima istanza, non possiamo non menzionare l’abbondante presenza di nomi propri di persona, di opere, di luoghi, trasposti in cinese sotto forma di prestiti fonetici (*yinyi* 音譯詞), calchi semantici (*yiyci* 意譯詞) o calchi traduzione (*fanyici* 翻譯詞), tenendo opportunamente conto del fatto che la lingua cinese rimane una delle poche lingue al mondo a preferire una resa nelle proprie forme grafematiche rispetto al semplice mantenimento dei termini e dei sintagmi d’origine straniera²³⁶. Fra i nomi inclusi da Gao Xingjian possiamo individuare diverse categorie. Nomi di autori: Dante (*Danding* 但丁²³⁷), Camus (*Kamu* 卡繆²³⁸), Sartre (*Shate* 沙特²³⁹), Balzac (*Ba’erzhake* 巴爾札克²⁴⁰), Shakespeare (*Shashibiya* 莎士比亞²⁴¹), Joyce (*Qiaoyisi* 喬伊斯²⁴²), Beckett (*Beikete* 貝

²³⁵ Come osserva Bruno Osimo, *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale* (Milano: Hoepli, 2004), 82.

²³⁶ Si veda, al tal proposito, il contributo di Clara Bulfoni, “Neologismi della lingua cinese moderna mutuati da parole straniere: calchi semantici e prestiti fonetici”, in *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, a cura di Giuliana Garzone e Anna Cardinaletti, 335-347 (Milano: Franco Angeli, 2004), e di Viviane Alleton, “Chinese Terminologies: On Preconceptions”, in Michael Lackenr, Iwo Amelung e Joachim Kurtz (a cura di), *In New terms for new ideas: Western knowledge and lexical change in late imperial China* (Leiden-Boston: Brill, 2001), 15-34. Sui processi e le strategie di appropriazione terminologica verso la lingua cinese, sul finire del XIX secolo, si veda anche Federico Masini, “The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898”, *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series* 6 (1993).

²³⁷ Gao Xingjian, ZYW, 41; 68; et al.

²³⁸ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 25; 26.

²³⁹ *Ivi*, 26; 28.

²⁴⁰ Gao Xingjian, “Zouchu ershi shiji de yinying”, in ZYW, 68.

²⁴¹ Gao Xingjian, ZYW, 41; 68; et al.

²⁴² Gao Xingjian, ZYW, 30 ; 65 ; 126 ; 127.

克特²⁴³), Hemingway (*Haimingwei* 海明威²⁴⁴), Nabokov (*Nabokefu* 納博科夫²⁴⁵), Dostoevskij (*Duohetuoyefusiji* 杜思妥也夫斯基²⁴⁶); Kafka (*Kafuka* 卡夫卡²⁴⁷), Marquez (*Makuisi* 馬奎斯²⁴⁸). Titoli di opere letterarie: *La Bibbia* (*Shengjing* 聖經²⁴⁹), *La divina Commedia* (*Shenqu* 神曲²⁵⁰); *Le mille e una notte* (*Tianfangyetan* 天方夜譚²⁵¹). Personaggi di opere letterarie: Don Chisciotte (*Tangjikede* 唐吉科德²⁵²), Ofelia (*Aofeiliya* 歐菲麗婭²⁵³), Amleto (*Hamulaite* 哈姆萊特²⁵⁴). Nomi di artisti: Da Vinci (*Da Fenqi* 達芬奇), Botticelli (*Botiqiaoni* 波提切尼); Grotowskij (*Geluosiji* 格羅托斯基²⁵⁵), Kantor (*Kangdao'er* 康道爾²⁵⁶), Kandinskij (*Kangdingsiji* 康定斯基²⁵⁷), Čechov (*Qihefu* 契訶夫²⁵⁸), Stanislavskij (*Sitannisilafusiji* 斯坦尼斯拉夫斯基²⁵⁹). Nomi e riferimenti a opere d'arte: *La creazione di Adamo* (“il Dio nell'affresco di Michelangelo”, *Mikailangjiluo bihua de Shangdi* 米開朗基羅絕美的繪畫), il *Requiem* di Mozart (*Mozhate de Anhun qu* 莫札特的《安魂曲》); l'*Urlo* di Munch (*Mengke de Nahan* 蒙克的《吶喊》²⁶⁰); *La Porta dell'Inferno* di Rodin (“*L'inferno* di Rodin”, *Luodan de diyu* 羅丹的地獄²⁶¹); *Punto, linea, superficie* (*Dian mian xian* 點面線²⁶²). Nomi di filosofi: Kant (*Kangde* 康德²⁶³), Hegel (*Heige'er* 黑格爾²⁶⁴); Freud (*Fuluoyide* 弗洛伊德²⁶⁵). Nomi di luoghi: New York (*Niuyue* 紐約²⁶⁶), Tokyo (*Dongjing* 東京), Londra (*Lundun*

²⁴³ Gao Xingjian, ZYW, 25 ; 65 ; 68.

²⁴⁴ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 30.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Gao Xingjian, “Zouchu ershihiji de yinying”, in ZYW, 68.

²⁴⁷ Gao Xingjian, ZYW, 25; 26; 53; 65; 68 et al.

²⁴⁸ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 65.

²⁴⁹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 26.

²⁵⁰ Gao Xingjian, “Zouchu ershihiji de yinying”, in ZYW, 68.

²⁵¹ Gao Xingjian, “Fei gongli de wenxue yu yishu”, 78.

²⁵² Gao Xingjian, “Guanyu *Mei de zangli*”, in ZYW, 103.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 130.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ivi*, 128.

²⁵⁸ *Ivi*, 130.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Gao Xingjian, “Guanyu *Mei de zangli*”, in ZYW, 112.

²⁶¹ *Ivi*, 111.

²⁶² Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 128.

²⁶³ Gao Xingjian, ZYW, 41; 121.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Gao Xingjian, ZYW, 28; 56.

²⁶⁶ Gao Xingjian, “Guanyu *Mei de zangli*”, in ZYW, 106; tutti i termini in elenco sino a “necropoli italiane”

倫敦), Parigi (*Bali* 巴黎), Roma (*Luoma* 羅馬), Berlino (*Bolin* 柏林), Copenhagen (*Gebenhagen* 哥本哈根), Lussemburgo (*Lusenbao* 盧森堡), Venezia (*Weinisi* 威尼斯), Irlanda del Nord (*Bei Ai'erlan* 北愛爾蘭), Spagna (*Xibanya* 西班牙), Francia (*Faguo* 法國) e il generico “necropoli italiane” (*Yidali de sicheng* 義大利的死城, “città dei morti italiane”). In quanto ai nomi comuni, come abbiamo avuto modo di notare attraverso i capitoli dedicati al profilo tematico, è senza dubbio copioso il riferimento a correnti di pensiero, ideologiche, filosofiche e artistico-letterarie straniere. Del primo insieme citiamo: nazionalsocialismo (*guojia shehuizhuyi* 國家社會主義²⁶⁷), fascismo (*faxisizhuyi* 法西斯主義²⁶⁸), liberalismo (*ziyouzhuyi* 自由主義²⁶⁹), capitalismo (*zibenzhuyi* 資本主義²⁷⁰), democrazia (*minzuzhuyi* 民主政治²⁷¹). Del secondo: filosofia scolastica (*jingyuan zhixue* 經院哲學²⁷²), eclettismo (*zhezhongzhuyi* 折衷主義²⁷³), “epistemologia” (*renshilun* 認識論²⁷⁴), storicismo scientifico (*kexue de lishizhuyi* 科學的歷史主義²⁷⁵), antinomie (*erlübeifan* 二律背反²⁷⁶), psicanalisi (*jingshenfenxi* 精神分析²⁷⁷). Del terzo: “umanesimo” (*rendaozhuyi* 人道主義²⁷⁸), “Rinascimento” (*Wenyi fuxing* 文藝復興²⁷⁹), “realismo” (*xianshizhuyi* 現實主義²⁸⁰), “realismo psicologico” (*xinli xianshizhuyi* 心理現實主義²⁸¹), “modernismo” (*xiandaizhuyi* 現代主義²⁸²), “flusso di coscienza” (*yishiliu* 意識流²⁸³), “postmodernismo” (*houxiandaizhuyi* 後現代主義²⁸⁴), “pensiero

(*Yidali de sicheng* 義大利的死城, “città dei morti italiane”).

²⁶⁷ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 51.

²⁶⁸ *Ivi*, 58; “Yishixingtai shidai de zongjie”, in ZYW, 73;74.

²⁶⁹ Gao Xingjian, ZYW, 36; 52; 73.

²⁷⁰ Gao Xingjian, ZYW, 20; 24; 74.

²⁷¹ Gao Xingjian, ZYW, 20; 37; 50.

²⁷² Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 41.

²⁷³ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 55.

²⁷⁴ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 122.

²⁷⁵ Gao Xingjian, “Zhouchu ershi shiji de yinying”, in ZYW 69.

²⁷⁶ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 55.

²⁷⁷ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 28.

²⁷⁸ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 47.

²⁷⁹ Numerosissime occorrenze in Gao Xingjian, ZYW.

²⁸⁰ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 130.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Numerosissime occorrenze in Gao Xingjian, ZYW.

²⁸³ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 127.

²⁸⁴ Numerosissime occorrenze in Gao Xingjian, ZYW.

postmoderno” (*houxiandai shichao* 後現代思潮²⁸⁵), “antiarte” (*fan yishu* 反藝術²⁸⁶), “antiteatro” (*fan xiju* 反戲劇), “antipittura” (*fan huihua* 反繪畫), “antiromanzo” (*fan xiaoshuo* 反小說), “metaromanzo” (*houshe xiaoshuo* 後設小說), “estetica della ricezione” (*jieshou meixue* 接受美學²⁸⁷), “postcolonialismo” (*houzhiminzhuyi* 後殖民主義²⁸⁸), “formalismo” (*xinshizhuyi* 形式主義²⁸⁹), “espressionismo” (*biaoxianzhuyi* 表現主義²⁹⁰), “astrattismo” (*chouxiang biao xian zhuyi* 抽象表現主義²⁹¹). La lunga elencazione di queste soluzioni traduttive vuole solo fornire un indizio della vastità di riferimenti di diversa natura che, inseriti nei testi, riescono ad estendere in maniera diatopica e diacronica la testualità.

Esiste poi una categoria di nomi che abbiamo sopra chiamato “espressioni culturospecifiche”, di cui esiste qui – dovendo adottare un approccio più traduttologico di quanto non servisse nell’ambito della sinofonia-sinicità – un sottoinsieme che prende il nome di *realia*. Nelle parole di Vlahov e Florin i *realia* sono:

parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.²⁹²

Bruno Osimo, nell’ambito della traduttologia, individua diverse categorie di *realia*, nel contesto geografico, politico-sociale ed etnografico (ivi incluse arte e religione), e svariate strategie²⁹³ per la resa nel sistema linguistico ospitante. Nella lettura dei testi di Gao Xingjian non accade mai di incontrare *realia* in lingua straniera, poiché essi sono

²⁸⁵ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 41.

²⁸⁶ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 123; tutti i termini elencati sino a “metaromanzo” (*houshe xiaoshuo* 後設小說).

²⁸⁷ Ivi, 121.

²⁸⁸ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 36.

²⁸⁹ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 128.

²⁹⁰ Ivi, 130.

²⁹¹ Ivi, 129.

²⁹² Come riporta Osimo, *Manuale del traduttore*, 64.

²⁹³ Osimo individua le seguenti strategie: trascrizione (o traslitterazione, se il sistema alfabetico è differente); traduzione (creazione di un calco o di un neologismo o sostituzione, con un’espressione generica o un omologo internazionale, un analogo funzionale, un omologo locale); esplicitazione del contenuto o traduzione contestuale (che tenga conto del significato globale della frase del testo in questione). *Ibidem*.

sistematicamente resi in caratteri cinesi. Possiamo citare alcuni esempi di questo fenomeno, a cominciare dall'ambito politico. Il primo esempio è il termine *Realpolitik*, coniato a metà del XIX secolo in Germania, che come sappiamo designa comunemente, e spesso in senso polemico, una prassi politica che persegua l'allargamento del potere fine a sé stesso²⁹⁴. Compare nei vocabolari di lingua cinese sotto forma di calco semantico che traduce le parti di cui si compone il termine, così che l'aggettivo *Real-* diventa *xianshi* 現實 e il sostantivo *-politik* è *zhengzhi* 政治. *Xianshi zhengzhi* 現實政治²⁹⁵ si legge in più occasioni nel saggio "Yishixingtai yu wenxue", nell'ambito della critica all'ideologia e alla politica attuale.

當今的文學並沒有就此解脫意識形態的束縛，所謂介入，也即介入**現實政治**，這種文學觀仍然流行於當今知識界。²⁹⁶

La letteratura d'oggi ancora non s'è liberata dai lacci dell'ideologia: quando si dice che è "impegnata", significa che è impegnata nella *Realpolitik*. Questa visione della letteratura è ancora diffusa nei circoli intellettuali contemporanei.

[...]

而**現實政治**現時代不過是政黨政治，[...]。

La *Realpolitik* attuale non è altro che la politica dei partiti.

[...]

意識形態原本是為**現實政治**立論[...]。執著於意識形態的作家，或者說，出與對某種主義的信仰，發現自己追求的理想竟一而再再而三被**現實政治**拋棄，引起的苦澀和失落，並非是意識形態的不周全或過錯。

L'ideologia, di base, serve ad argomentare la *Realpolitik*, [...] Lo scrittore devoto all'ideologia, oppure che abbia fede in un qualche -ismo, scoprirà che l'ideale che perseguiva è sistematicamente rigettato dalla *Realpolitik*; il senso d'amarezza o di perdita così generato non si deve alle carenze o agli errori dell'ideologia.

L'osservazione dei passaggi qui riportati rende evidente che, in primo luogo, l'autore non crea un neologismo, ma si avvale di un termine già trasposto in lingua cinese. In

²⁹⁴ Federico Trocini, *L'invenzione della "Realpolitik" e la scoperta della "legge del potere": August Ludwig von Rochau tra radicalismo e nazional-liberalismo* (Bologna: Il Mulino, 2009), 41 e segg.

²⁹⁵ Si veda anche la spiegazione divulgativa fornita da *Baike* di *Baidu*: <http://baike.baidu.com/item/%E7%8E%B0%E5%AE%9E%E6%94%BF%E6%B2%BB>

²⁹⁶ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in *ZYW*, 37 e segg.

secondo luogo, il contributo semantico letterale e contestuale del termine non sembra subire modifiche importanti. Nel complesso, l'autore integra il *realia* nella propria scrittura, senza operare una particolare ri-significazione. Anche per il secondo esempio che proponiamo, *politically correct* – locuzione d'origine angloamericana molto ricorrente nei testi di cui ci occupiamo –, Gao Xingjian attinge al vocabolario contemporaneo della lingua cinese. Il *realia* è trasformato nel calco *zhengzhi zhengque* 政治正確²⁹⁷.

所謂政治正確則隨著這短暫的平衡的打破而時過境遷，再立新的標準。²⁹⁸

Anche il cosiddetto “politicamente corretto” segue le oscillazioni di questo equilibrio precario, le variazioni nel tempo, la rottura, la rifondazione.

[...]

在民主政治下，政治權力雖然不直接監控文學，但所謂政治正確卻通過意識形態牽制文學。

Nei Paesi democratici, invece, dove la letteratura non è direttamente gestita dalla politica, è il “politicamente corretto” a determinare un controllo mediante l'ideologia.

[...]

這種文學超越政治的功利，卻並不迴避政治，不介入政治權力的爭鬥而抽身靜觀，不做簡單的是非和倫理的判斷。再說，現今這時代是非善惡的判斷早已由種種政治正確所取代。各個黨派都設立一番以維護自身的現實利益為標準的政治正確，並且隨時調整，各說各有理，而且總也有理。

Questa letteratura travalica gli interessi politici: sebbene non respinga la politica, non si lascia coinvolgere nelle lotte di potere. Questa letteratura osserva in maniera calma e distaccata, evitando valutazioni superficiali e moraleggianti, tanto più che quei giudizi minimi di vero e falso, bene e male sono stati ormai da tempo sostituiti dal “politicamente corretto”. Al fine di salvaguardare il proprio tornaconto, ogni singola fazione stabilisce i parametri del “politicamente corretto”, revisionandoli all'occorrenza per parlare a ragione e per essere sempre nel giusto.

In linea generale, pare esserci un'ambivalenza sul giudizio di valore da applicare al “politicamente corretto”, talvolta inteso come conquista liberale, talvolta associato a una

²⁹⁷ Anche per questa locuzione *Baike* offre una spiegazione per il grande pubblico. <http://baike.baidu.com/item/%E6%94%BF%E6%B2%BB%E6%AD%A3%E7%A1%AE>

²⁹⁸ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 20 e segg.

nuova dittatura del pensiero e dell'espressione, che determina un gravoso meccanismo di censura generalmente. Nei testi di Gao Xingjian, come si è detto nel capitolo 5, il “politicamente corretto” è valutato senza dubbio in senso negativo, poiché descritto come invenzione politica che pone dei freni sostanziali alla creazione. In tal caso, la locuzione subisce una parziale risemantizzazione dal punto di vista contestuale.

L'insieme lessicale sussunto sotto il discorso filosofico offre altri esempi di *realia* tradotti, fra cui si annoverano intelligenzia e *Weltanschauung*. Intelligenzia (anche *intelligentzia* o *intelligentsia*) è già la resa italiana, adattata graficamente e foneticamente, del sostantivo russo *intelligencija*, che vuole indicare ormai in senso generico la classe intellettuale di un paese o di un movimento. In cinese compare nei testi in una duplice soluzione: la prima è *shishijie* 知識界²⁹⁹, che propone la strategia della traduzione mediante esplicitazione del contenuto. Infatti, letteralmente il termine è composto dai due elementi essenziali alla comprensione, ossia “intellettuale/i” (*zhishi* 知識) e “mondo”, (*jie* 界), che nella loro disposizione formano un termine traducibile alla lettera come “mondo degli intellettuali” o “circoli intellettuali”. La seconda soluzione è *zhishifenzi* 知識分子³⁰⁰, che porta anche il significato di “intellettuale/i”, come risulta anche dai testi dell'autore.

馬克思主義無疑是建構得最為完備而影響最廣泛的一派，深深影響了好幾代知識分子，且不說在前共產主義國家成為官方的思想支柱，在全世界的左翼知識界也一度是主流思潮。³⁰¹

Fra le diverse scuole ideologiche, il marxismo è senza dubbio quella strutturalmente più completa e quella che ha esercitato una maggiore influenza. Infatti, ha profondamente influenzato più generazioni di intellettuali, per non dire che, prima ancora che il comunismo diventasse il pilastro ideologico ufficiale di certi paesi, per un periodo è stato la corrente di pensiero dominante dell'intelligenzia di sinistra di tutto il mondo.

²⁹⁹ Aa.Vv., *Xin ying han cidian (zengbu ben)* 新英漢詞典(增補本). *A new English-Chinese Dictionary (enlarged and updated)* (Shanghai: Shanghai Yiwén chibanshe, 1979), 660.

³⁰⁰ Ivi e Qi Jinyu 祁進玉 (a cura di), *Wenhua yanjiu daolun* 文化研究導論. *Cultural Studies: an Introduction* (Pechino: Xueyuan, 2013), 323; Xu Jilin 許紀霖, *Zhongguo zhishifenzi shilun* 中國知識分子十論 [Dieci discussioni sull'intelligenzia cinese] (Hong Kong: Openpage, 2016), 37.

³⁰¹ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenuxue”, in *ZYW*, 36.

Ad ogni modo, Gao Xingjian sembra preferire *zhishifenzi* 知識分子, sebbene la polisemia del termine possa generare talvolta ambiguità. In merito all’annotazione sul giudizio di valore a cui sono associati, potremmo affermare che si rileva un uso generalmente neutrale dei termini, il cui l’eventuale senso positivo o negativo³⁰² è sempre contestualizzato nel discorso.

Ancor più interessante è l’uso della parola tedesca *Weltanschauung*³⁰³, composta da *Welt-* (“mondo”) e *-Anschauung* (“visione/intuizione”). *Weltanschauung* si trova già in Kant, nella *Critica del giudizio*, nel giovane Hegel e in Goethe, e perciò si potrebbe dire che esprime una sensibilità tipicamente tedesca, e

cioè promana alla tendenza alla visuale d’insieme e totalità talvolta voluta e forzata, propria di questo spirito; è inoltre un prodotto tipico dello storicismo culturale dei primi decenni del secolo.³⁰⁴

È pur vero che nella cultura tedesca il dibattito su tale concetto si è andato sviluppando negli ultimi tre secoli, talvolta intrecciato e addirittura sovrapposto a quello di *Weltbild*³⁰⁵. Ad ogni modo, l’espressione è stata fin dalla sua genesi segnata da una manifesta difficoltà di concettualizzazione rigorosa, anche in virtù delle reinterpretazioni storico-filosofiche. Tuttavia, appare piuttosto condivisa l’idea dell’irriducibilità del concetto – che raccoglie l’atteggiamento dell’uomo nei confronti del mondo, della costruzione di un’immagine del mondo, della codificazione e decodificazione dei modi, delle conoscenze, delle credenze, dei sentimenti nei confronti dell’esistenza terrena – ad altri equivalenti lessicali³⁰⁶. Nella lingua cinese *Weltanschauung* è resa con *shijieguan* 世界觀³⁰⁷, ossia “visione” (*guan* 觀) del “mondo” (*shijie* 世界), che forse semplifica

³⁰² Nel caso di *makesizhuyi zhishifenzi* 馬克思主義知識分子, “intelligenza marxista” o “intelligenza di sinistra” (*zuopai zhishijie* 左翼知識界). Gao Xingjian, “Zouchu ershi shiji de yinying”, in *ZYW*, 36.

³⁰³ Studiato anche da Karl Mannheim, *Sociologia della conoscenza* (Bari: Dedalo libri, 1974), 45-100.

³⁰⁴ Definizione di Lorenzo Giusso citata in Andrzej Kobyliński (a cura di), “*Modernità e postmodernità*”: *l’interpretazione cristiana dell’esistenza al tramonto dei tempi moderni nel pensiero di Romano Guardini* (Roma: Pontificia Università Gregoriana, 1998), 111.

³⁰⁵ Non possiamo in questa sede occuparci in modo analitico di questo concetto, anch’esso di complicata definizione, che richiede un lavoro specifico che rimandiamo ad un’altra sede.

³⁰⁶ Giancarlo Magnano San Lio (a cura di), *Forme del sapere e struttura della vita. Per una storia del concetto di Weltanschauung. Tra Kant e Dilthey* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2005), 31-32.

³⁰⁷ <http://www.zdic.net/c/6/111/298571.htm>. Nei contesti in cui Gao Xingjian si avvale di questo termine non esiste alcuna implicazione politica che possa ricondurre alla *shijieguan* 世界觀 del Partito comunista cinese, di cui Henry He Yuhuai fornisce una definizione in He (a cura di), *Dictionary of Political Thought*, 421-423.

eccessivamente la densità concettuale del termine tedesco. Gao Xingjian, forse per esigenze pratico-operative, sceglie comunque di utilizzare la resa sintetica di *shijieguan* 世界觀 per parlare di *Weltanschauung* nel saggio “Yishixingtai yu wenxue”:

能稱之為意識形態的理論和言說首先得有個哲學的框架，並提出某種**世界觀**和相應的價值觀。³⁰⁸

Per poter parlare di teoria e di discorso sull’ideologia bisogna innanzitutto disporre di un quadro filosofico di riferimento e poi proporre una qualche “visione del mondo”, con sistemi di valori corrispondenti.

而文學卻總也說不盡，不妄圖提供某種**世界觀**，而且總是開放的，令人浮想聯翩，感慨不已，也因為文學面對的生活無限多樣，並不因為主人公或作者的死亡或作品的結局而告終。³⁰⁹

[...] la letteratura non arriva mai a dire tutto, ciononostante non cerca invano di proporre una qualche “visione del mondo” e rimane sempre aperta. La letteratura fa volare l’immaginazione, dà emozioni senza fine, e questo non si deve alla morte del protagonista o dell’autore, né alla fine dell’opera, bensì al fatto che si confronta con le infinite sfaccettature della vita reale.

E nel già citato frammento:

文學也不以社會批判為己任，不以一個預設的**世界觀**和由此建立的價值觀來裁決現實社會，文學的見證只訴諸審美。³¹⁰

La letteratura non ha come missione la critica sociale, né usa una “visione del mondo” predefinita, e un sistema di valori da essa stabilito, per giudicare la società attuale. La testimonianza della letteratura si affida soltanto al senso del bello, [...].

In tutti e tre i casi citati il termine *shijieguan* 世界觀 svaluta l’originario *realia* a cui ci riferiamo e appare frainteso nella sua essenza, nella misura in cui sembra essere

³⁰⁸ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 35, già citato al capitolo 5.

³⁰⁹ *Ivi*, 43.

³¹⁰ *Ivi*, 44, che compare anche nella prima parte del capitolo.

associato in senso polemico al tentativo di fissare una concezione del mondo che determina e delimita la prospettiva individuale.

Fra i *realia* legati alla sfera estetica possiamo menzionare due generi di teatro tradizionale giapponese, il *Nō* (in kanji 能) e il *Kabuki* (in kanji 歌舞伎), trascritti in cinese con prestiti fonetici: il *Nō* diventa *nengle* 能樂 e il *Kabuki* *gewuji* 歌舞伎. Questa si pone come ulteriore prova del fatto che la dimensione della sinofonia precede, in ogni caso, quella dell’“alterità”, non necessariamente un’alterità occidentale. Il riferimento a queste due tradizioni teatrali è inserito in un discorso sulle peculiarità del teatro orientale in contrapposizione a quello d’Occidente, come si legge in “Chuangzuo meixue” [Estetica della creazione]:

這裡面有一個奧妙：京劇和崑曲，也包括日本的能樂和歌舞伎這種東方傳統戲劇的表演方法人們尚未充分認識，其實有三重關係。³¹¹

C’è qualcosa di stupefacente, in tutto ciò: non abbiamo ancora preso piena coscienza del fatto che nel metodo performativo del teatro tradizionale orientale – dell’Opera di Pechino e del *kunqu*, come pure in quello del teatro No e del teatro Kabuki giapponesi – esiste una relazione performativa su tre livelli.

Ancora nell’ambito della drammaturgia, e ancora da questo saggio, degno di nota è il caso del brechtiano *Verfremdungseffekt*. La lingua cinese offre una sorta di corrispondenza ricorrente nel sostantivo in *moshenghua xiaoguo* 陌生化效果 (“effetto di de-familiarizzazione”) o in *jianli xiaoguo* 間離效果³¹² dove *jianli* 間離 sta per “alienazione/straniamento/estraniazione” e *xiaoguo* 效果 per “effetto”. Tuttavia, Gao Xingjian si avvale di un altro termine, meno utilizzato e meno noto, *jianlifa* 間離法, in cui “effetto” è ottenuto da *fa* 法, così che il termine potrebbe essere letto come “strategia/metodo di straniamento”, ma non necessariamente come “effetto”.

³¹¹ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 130.

³¹² Come si legge in Rossella Ferrari, *Da Madre Courage e i suoi figli a Jiang Qing e i suoi mariti. Percorsi Brechtiani in Cina* (Venezia: Cafoscarina, 2004), 20. La voce compare di frequente sul materiale divulgativo (su una pagina dedicata di *Baike* (<http://baike.baidu.com/item/%E9%97%B4%E7%A6%BB%E6%95%88%E6%9E%9C>) e di genere critico-letterario.

還有一種表現主義戲劇，布萊希特的「間離法」和他的劇作則相反，演員不掩蓋演員的身份，只是當眾扮演他的角色，從而把對角色和社會的批判都呈現在觀眾面前。³¹³

C'è anche il teatro espressionista, al polo opposto, con i drammi di Brecht e il suo *Verfremdungseffekt*, dove l'attore non cela la propria identità d'attore, ma recita soltanto il suo ruolo davanti allo spettatore, rivolgendo una critica nei confronti di quel ruolo e della società, e l'orientamento politico di questo genere di teatro balza subito agli occhi.

Interessante anche notare che l'autore parlasse in questi termini già dall'inizio della carriera da critico, nella raccolta di saggi pubblicata in Cina nel 1981, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, specificandone la genesi brechtiana, con *Bulaixite de jianlifa* 布萊希特的間離法³¹⁴ (*Verfremdungseffekt* di Brecht), come pure nel saggio “Bulaixite yu wo” [Brecht ed io], pubblicato a Pechino nel 1987³¹⁵, come fosse un neologismo creato *ad hoc*³¹⁶.

Nell'ambito della creazione letteraria, esiste un'altra espressione nei saggi che rinvia a uno specifico contesto storico-letterario al di fuori della sinofonia e della sinicità: il “flusso di coscienza” (*yishiliu* 意識流³¹⁷). Il “flusso di coscienza”, di cui Gao Xingjian

³¹³ Gao Xingjian, “Chuangzuo meixue”, in ZYW, 130.

³¹⁴ Gao Xingjian, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*, 103.

³¹⁵ Gao Xingjian, “Bulaixite yu wo”, in *Dui yizhong xiandai xiaoshuo de zhuiqiu*, 55.

³¹⁶ Non abbiamo qui i dati per fornire una tesi certa su quanto ipotizzato.

³¹⁷ Di cui si legge già nella saggistica degli anni '80: “潛入到人物的內心，隨著人物的心理活動，去體味人物的內心世界。採用這種藝術表現手段，勢必將傳統的貫串情節打亂，代之於一個更為複雜的視覺、聽覺以及種種內心感受和思考組織起來的複合的結構。” Gao Xingjian, “Tan xiaoshuoguan yu xiaoshuo jiqiao” 談小說觀與小說技巧 [Sulla visione romanzesca e sulle tecniche del romanzo]. *Zhongshan* 鐘山 6 (1982): 235-236. Traduciamo: “Immergersi nell'interiorità dei personaggi, seguirne l'attività psichica, assaporarne l'universo interiore: l'impiego di questo metodo espressivo nell'arte, senza dubbio sconvolge la tradizionale sequenza dell'intreccio, sostituita da una struttura più complicata in cui la vista, l'udito e ogni altra sensazione e pensiero si intrecciano in una trama complessa.” L'autore introduce e illustra la tecnica nella raccolta di saggi del 1981 “Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan”, a cui è dedicata un'intera sezione. Già nelle prime pagine della raccolta si legge: “打破了三個人稱的界限，又把對話的引號摘除，再把心理活動同動作對話和環發的描寫融合在一起，就很有點意識流手法的味道了。但這還不是意識流。這裡只不過順帶說明一下，意識流的寫法的產生也是有一個發展過程的。還順帶說明一下，意識流這種表現方法並不是從天上掉下來的，而現代小說中的這種敘述方法並非那麼古怪可怕，它不過是人的思維活動中的一種客觀過程，存在於每一個人的頭腦中，也存在於那些哪怕要批判這種思維方式的人的頭腦中。” Gao Xingjian, (1981) “Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan”, 11-12. Traduciamo: “Una volta abbattuto il confine fra [l'uso dei] tre pronomi personali, basterà rimuovere la punteggiatura dai dialoghi, e anche fondere insieme l'attività psichica con la descrizione delle progressioni, dei dialoghi e dei movimenti, così da ottenere un po' di quel sapore del flusso di coscienza. Ma questo ancora non è il [vero] flusso di coscienza. Per spiegare un po' corsivamente: nella creazione della tecnica del flusso di coscienza c'è un processo di sviluppo. Questa maniera d'esprimersi non cade giù

già trattava nei primi saggi critici sul modernismo pubblicati nei primi anni '80 in Cina, e già trasformato produttivamente in “flusso di lingua” (yuyanliu 語言流³¹⁸) nella saggistica degli anni '90. A differenza del caso sopra citato, è lo stesso autore a produrre un neologismo, con gli strumenti a propria disposizione nella lingua cinese, ricollocando da un punto di vista linguistico e pure concettuale un'espressione immancabilmente segnata da una specificità culturale.

6.2.2 Oltre la parola: linguaggio e figuratività

Al di sopra della letterarietà del linguaggio, una volta raccolti dati metalinguistici e accumulate consapevolezze sul potere semantico del codice linguistico, è possibile instaurare relazioni di somiglianza e differenza, ed esercitare, nelle parole di Lakoff e Johnson, uno strumento di immaginazione poetica³¹⁹. Nell'ambito del linguaggio figurativo è la metafora a interpretare il ruolo di meccanismo semiotico universale³²⁰ ed esprimere in linea generale – ma non per Derrida³²¹, ad esempio – un gioco di spostamenti del linguaggio, momentaneo allontanamento da un significato, volto però al suo recupero. La metafora può essere descritta pragmaticamente, seguendo Osimo, come:

dal cielo, e si tratta di una tecnica narratologica presente nel romanzo moderno, che non ha nulla di strano e terribile. Il flusso di coscienza ritrae oggettivamente il processo dell'attività mentale dell'uomo, processo che esiste nella testa di ciascuno, persino in quella di coloro che criticano questo modo di pensare.”

³¹⁸ Nel saggio del 1991 “Wenxue yu xuanxue – guanyu *Lingshan* 文學與玄學關——於《靈山》”: “西方現代文學中的意識流，從一個主體出發，追隨和捕捉這主體感受的過程，作家得到的無非是個語言的流程，而語言的實現又得遵循該語言的語法所提供的可能，我認為這種文學語言不妨稱之為「語言流」。” Gao Xingjian, “Wenxue yu xuanxue”, in *Mei you zhuyi*, 194. Traduciamo: “Il flusso di coscienza, nella letteratura occidentale moderna, ha origine da un soggetto, di cui segue e cattura il processo del sentire. Lo scrittore deve raggiungere nient'altro che un flusso di linguaggio, implementare un linguaggio conforme alle possibilità offerte dalla grammatica della lingua in cui scrive. Io credo che non ci sia nulla di male a chiamare questo linguaggio letterario ‘flusso di lingua’.”

³¹⁹ George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago e Londra: University of Chicago Press, 1980), 3.

³²⁰ Osimo, *Manuale del traduttore*, 89.

³²¹ Secondo il quale questo movimento non si compie più dall'ignoto al noto, ma dal noto all'ignoto. “Freud ha il merito, per Derrida, di aver messo in discussione il senso acquisito e comune della scrittura, con l'averne interrotto la sicurezza egli avvia una problematica nuova intorno alla metafora ed alla scrittura, ove la metafora non è più la riconduzione dell'ignoto al noto, ma muove dal noto verso ciò che resta da scoprire; avere compiuto la metaforizzazione dello psichico permette a Freud di intenderlo come una scrittura, un testo, il che apre per Derrida la domanda ulteriore su cosa sia un testo e su cosa sia lo psichico per poter essere ricondotto ad un testo”. Carla Amadio, *Il tempo dell'altro in J. Derrida* (Torino: Giappichelli, 2012), 100.

Salto da un elemento all'altro della frase teorica completa omettendo gli elementi che indicano il nesso logico di sostituzione che serve per arrivare alla frase realistica.³²²

Come meccanismo naturale del pensiero e della lingua:

metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature³²³.

O con un focus sulla funzione poetica, nelle parole di Paul Ricoeur:

la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité.³²⁴

L'uso poetico della metafora resta caro a Gao Xingjian, nella scrittura letteraria in senso stretto come pure nell'elaborazione critica. Nella prima sezione del capitolo abbiamo avuto modo di notare come già nel linguaggio idiomatico la metafora vivificasse il discorso e ampliasse la testualità a una dimensione dell'immaginario collettivo, proprio a una cultura. È vero infatti che il contenuto delle metafore è spesso culturospecifico, come rivela anche lo studio di Perry Link³²⁵; ciò non esclude l'accesso a possibilità creative ulteriori attinte dal materiale di culture altre, se d'accordo con Lakoff e Johnson affermiamo che:

[t]he essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.³²⁶

L'operazione condotta da Gao Xingjian non è incentrata tanto sul meccanismo di costruzione di un paradigma di sinofonia-sinicità/alterità, quanto sul contributo espressivo che il linguaggio, in tutte le sue forme, dà al testo. Tenendo conto di questo

³²² Osimo, *Manuale del traduttore*, 25.

³²³ Lakoff e Johnson, *Metaphors we live in*, 3.

³²⁴ Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Parigi: Seuil, 1975), 10.

³²⁵ Link, "2. Metaphor", in *An Anatomy of Chinese*, 113-233.

³²⁶ Lakoff e Johnson, *Metaphors we live by*, 5.

aspetto, è interessante osservare l'azione produttiva del linguaggio figurato su un'intertestualità transculturale. È forse utile premettere che dalla nostra analisi emerge quanto sia ormai labile o meglio “poroso” il confine fra culture e come sia quindi impegnativo determinare con i nostri strumenti ciò che risiede unicamente in una cultura e ciò che può essere condiviso nell'immaginario collettivo, globale e universale. Possiamo identificare, talvolta, una sorta di propensione verso un patrimonio culturale nell'elaborazione di costrutti figurativi pure afferrabili dal pubblico globale. A titolo di esempio citiamo il riferimento a *mori* 末日 (letteralmente “ultimo giorno”), quindi “Giorno del giudizio” o “giudizio universale”, secondo l'escatologia cristiana, espressione che nasce quindi al di fuori della sinofonia. Nonostante le peculiarità di ordine teologico e filosofico della narrazione che accompagna questa espressione, la compenetrazione fra culture permette a Gao Xingjian di elaborare con *mori* 末日 una metafora per descrivere la catastrofica situazione in cui versa il mondo:

這末日的陰影籠罩下的世界，西方的經濟危機和頹敗看不見緩解，所謂新興國家不過重走一遍西方國家走過的資本積累輪迴的老路，並不給人類文明帶來什麼新的希望。³²⁷

Questo mondo, avvolto nell'ombra del giorno del giudizio, non sembra vedere la fine della crisi economica occidentale né della decadenza. I cosiddetti Paesi emergenti non hanno fatto altro che ripercorrere la strada già battuta dai Paesi occidentali dell'accumulo di capitale, senza dare alla civiltà umana alcuna nuova speranza.

In un'altra occasione è citato l'avvenimento, descritto tuttavia come scena del cinépoème *Le deuil de la Beauté*, destinato al pubblico mondiale, prova del fatto che l'autore ritenga il proprio pubblico in grado di afferrare concettualmente le implicazioni messe in atto dalla scena:

音響的素材取之於自然界的風雨雷電，加以音樂化的處理，隱約的習習風聲長時間緩緩漸起，直到山崩地裂末日降臨。³²⁸

Il materiale sonoro si compone di suoni del mondo naturale, vento, pioggia, tuoni; per estendere la musicalità si aggiunge il suono vago e lungo del soffio delicato del vento che

³²⁷ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 34.

³²⁸ Gao Xingjian, “Guanyu Mei de zangli”, in ZYW, 109.

gradualmente si fa più forte, fino a quando collassano i monti e si squarcia la terra: arriva il giorno del giudizio.

Gao Xingjian preleva materiale culturale eterogeneo e lo risemantizza in un contesto figurato, pur riuscendo a mantenere il potere semantico dell'espressione. Lo stesso accade per altri termini specifici non già a una cultura nazionale, ma a una più ampia tradizione su cui si sono fondati sistemi di valori che hanno plasmato sistemi di valori di popolazioni nel mondo, e ci riferiamo qui, di nuovo, alla sfera religiosa della cristianità. Citiamo a tal proposito il nome di Dio – con l'epiteto del Creatore³²⁹ – oltre a il Salvatore e l'inferno.

這不可知，或稱之為上帝，一個人格化的形象，[...]。³³⁰

Questo *inconoscibile*, anche chiamato “**Dio**”, o immagine personificata dell'uomo, [...].

Chiamato anche “l'inconoscibile” (*bukezhi* 不可知) “a immagine e somiglianza dell'uomo” (*yige ren gehua de xingxiang* 一個人格化的形象) e “Creatore” (*zaowuzhe* 造物主³³¹), il Dio di cui tratta qui l'autore è per certo quello delle Sacre Scritture, l'*id quo maius* onnisciente a cui i filosofi, occidentali lasciano la decodificazione i misteri irrisolvibili dell'uomo e dell'universo:

當古典哲學企圖用概念和理性建構一個思辨的體系，對世界作一個盡可能完備的解說，說不完的地方則留給上帝。³³²

Mentre la filosofia classica cercava di costruire un sistema di pensiero mediante concetti e costrutti razionali, di spiegare il mondo in modo quanto più esauriente, lasciando a Dio i punti irrisolti, la letteratura non arriva mai a dire tutto; [...].

In lingua cinese è tradotto con *Shangdi* 上帝, una delle possibilità lessicali oltre a *Tian* 天, *Shen* 神 e *Tianzhu* 天主³³³. Altri riferimenti alla tradizione biblica compaiono nei

³²⁹ Senza addentrarci in delicate questioni teologiche al di fuori del nostro ambito di studi, presupponiamo, per semplificare, che il riferimento al Creatore sia un riferimento a Dio, mentre il riferimento al Salvatore voglia riportare a Cristo.

³³⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 26.

³³¹ *Ivi*, 19.

³³² Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 43.

³³³ Come osservano Clara Bulfoni e Nicola Grandi, “La denominazione di Dio nelle traduzioni del Paradiso dantesco”, in *Zhì. Scritti in onore di Emanuele Banfi in occasione del suo 60° compleanno*, a cura di Nicola Grandi e Gabriele Iannaccaro (Cesena/Roma: Caissa Italia, 2006). 153-176.

saggi, fra cui si annoverano il Diavolo (*mogui* 魔鬼³³⁴), Gesù, come “il Salvatore” 救世主. In ciascuna occorrenza, il riferimento a Cristo, come pure a Dio, interviene al di fuori di un discorso teologico e, piuttosto, funge da termine di paragone:

作家也非超人，既非造物主又非救世主，[...]。³³⁵

Lo scrittore non è il superuomo, né il Creatore, né il Salvatore [...].

作家也不是救世主，[...]。³³⁶

E lo scrittore non è il Salvatore, [...]

充當救世主的超人已成為過時的神話。³³⁷

Il superuomo nelle vesti di Salvatore del mondo ormai non è altro che una vecchia leggenda.

一些知識分子充當起救世主，正義的化身，人民的代言這種虛妄的角色。³³⁸

Alcuni intellettuali si comportano come fossero il **Salvatore**, l’incarnazione della giustizia, la voce del popolo, insomma interpretano tutti questi ruoli inventati.

I frammenti appena citati portano alla luce almeno due rilievi: in prima istanza, pare non esserci differenza fra i testi per il pubblico non sinofono – da cui i primi tre esempi sono tratti – e quelli per il pubblico sinofono, di cui l’ultima citazione è testimonianza. Ciò è spiegabile con il fatto che Gao Xingjian, con tutta probabilità, si avvale di un vocabolario ormai universale, che può ormai con facilità trascendere la superficie testuale particolare e attraversare orizzontalmente ciascuna cultura. In seconda istanza, “Dio” e “il Salvatore” sono impiegati in maniera figurativa in contrapposizione alla figura reale – sebbene dipinta dal punto di vista anche teorico, oltre che pratico-esperienziale – dell’individuo creatore, come metafora dell’onnipotenza ampiamente retorica, solo immaginabile e quasi mitica, privata di ogni retrospettiva religiosa. E questo è vero se, in ultima istanza, osserviamo il frequente accostamento della figura di Dio e di Cristo a

³³⁴ Gao Xingjian, ZYW, 53, 103.

³³⁵ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 19.

³³⁶ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 39.

³³⁷ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 53.

³³⁸ Gao Xingjian, “Zouchu ershi shiji de yinying”, in ZYW, 69.

quella del superuomo *chaoren* 超人, con cui si identifica sia il protagonista supereroe dell'omonimo fumetto degli anni '30, sia il superuomo nietzschiano. Sacro e profano si mescolano per dare vita a un'immagine abbastanza potente da riuscire a penetrare in ogni contesto culturale. Ciò si verifica anche con l'uso del termine "inferno" (*diyu* 地獄). Gao Xingjian parla di inferno per rinviare a opere che portano lo stesso nome – quale *L'Inferno* di Dante (*Danding bixia de diyu* 但丁筆下地獄³³⁹, "L'inferno nella penna di Dante") e *La Porta dell'Inferno* di Rodin (*Luodan de diyu* 羅丹的地獄³⁴⁰, "L'inferno di Rodin") che senza dubbio alcuno rinviano all'iconografia e alla teologia cristiana –, ma soprattutto per creare un'immagine efficace per descrivere quel luogo a cui l'individuo è condannato se perde la facoltà di dominio sulle proprie passioni.

對自我倘若沒有足夠清醒的認知，沒准就先葬送在自我的地獄，至死也不見天日。這自我的地獄也即妄念，同樣窒息人，令人毀滅。³⁴¹

qualora non si abbia una chiara conoscenza dell'io, si potrebbe anche sprofondare nell'inferno dell'io, non rivedere la luce del sole sino alla morte. Questo inferno dell'io è fatto da pensieri incontrollati che soffocano l'uomo fino ad annientarlo.

Ciò che l'autore chiama l'"inferno dell'io" *ziwo de diyu* 自我的地獄³⁴² sembra unire sincreticamente il concetto di inferno così come concepito dalla tradizione cristiana, come di luogo di dannazione eterna, con quello buddhista³⁴³, lasciando aperta una possibilità di

³³⁹ Gao Xingjian, "Guanyu Mei de zangli", in ZYW, 107.

³⁴⁰ Ivi, 111.

³⁴¹ Gao Xingjian, "Ziyu yu wenxue", in ZYW, 58, già citato nel capitolo 3.

³⁴² *Diyu* 地獄 è un termine già presente nel vocabolario del buddhismo cinese, preferito a *mingfu* 冥府, definito da Soothill e Hodous come "The palace of darkness, Hades". Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 322.

³⁴³ Esistono numerose tipologie di inferno nella concezione buddhista, suddivise in inferni "caldi" e inferni "freddi", accomunati dal fatto che la permanenza in essi non è eterna, ma temporanea; da ciò si potrebbe instaurare un paragone con il Purgatorio, più che con l'inferno cristiano. Edward Conze, *Il Buddismo* (Milano: Mondadori, 1955), 50. Si legge anche nel dizionario di Soothill e Hodous: "地獄 *naraka*, 捺落迦 (or 那落迦); *niraya* 泥犁; explained by 不樂 joyless; 可厭 disgusting, hateful; 苦具, 苦器 means of suffering; if 地獄 earth-prison; 冥府 the shades, or departments of darkness. Earth-prison is generally intp. as hell or the hells; it may also be termed purgatory; one of the six *gati* or ways of transmigration. The hells are divided into three classes: I. Central, or radical, 根本地獄 consisting of (1) The eight hot hells. These were the original hells of primitive Buddhism, and are supposed to be located under the southern continent Jambudvīpa 瞻部州, 500 *yojanas* below the surface. (a) 等活 or 更活 *Samjīva*, rebirth, where after many kinds of suffering a cold wind blows over the soul and returns it to this life as it was before, hence the name 等活. (b) 黑繩 *Kaslasūtra*, where the sufferer is bound with black chains and chopped or sawn asunder. (c) 線合; 衆合; 堆壓 *Samghāta*, where are multitudes of implements of torture, or the falling of mountains

riscatto. Ciò che conta non è tanto, a nostro avviso, la determinazione di un contesto culturale univoco e definito, quanto l'intenzione dell'autore di elaborare un costrutto metaforico che si apra a diverse interpretazioni e paradigmi intertestuali, l'intenzione di elaborare transculturalmente la retorica del testo.

Esistono altri casi in cui l'autore si avvale di metafore o similitudini che possono essere accolte nei diversi bacini culturali poiché, pur violando le massime conversazionali di Grice³⁴⁴, propongono dei salti logici estremamente eloquenti e convincenti. Come osserva Perry Link³⁴⁵, esistono infatti metafore che da un punto di vista concettuale possono essere condivise fra le lingue³⁴⁶, grazie a tratti comuni dell'esperienza umana o talvolta della *Weltanschauung*³⁴⁷. A tal proposito possiamo citare, dai testi presi in esame, alcuni esempi significativi.

作家當然不必跟隨這種政治風向，而這種政黨政治的晴雨錶隨權力鬥爭演變，
[...] ³⁴⁸。

upon the sufferer. (d) 號叫; 呼呼; 叫喚 *Raurava*, hell of wailing. (e) 大叫; 大號叫; 大呼 *Mahāraurava*, hell of great wailing. (f) 炎熱; 燒炙 *Tapana*, hell of fumes and burning. (g) 大熱; 大燒炙; 大炎熱 *Pratāpana*, hell of molten lead. (h) 無間; 河鼻旨; 阿惟越致; 阿毗至; 阿鼻; 阿毗 *Avīci*, unintermitted suffering, where sinners die and are reborn to suffer without interval. (2) The eight cold hells 八寒地獄. (a) 頻浮陀地獄 *Arbuda*, where the cold causes blisters. (b) 尼刺部陀 *Nirarbuda*, colder still causing the blisters to burst. (c) 頻嘶吒; 阿吒吒 *Atata*, where this is the only possible sound from frozen lips. (d) 臃臃婆; 阿波波 *Hahava* or *Apapa*, where it is so cold that only this sound can be uttered. (e) 虎虎婆 *Hāhādhara* or *Huhuva*, where only this sound can be uttered. (f) 嚙鉢羅; 鬱鉢羅 (or 優鉢羅) *Utpala*, or 尼羅鳥 (or 漚) 鉢羅 *Nīlotpala*, where the skin is frozen like blue lotus buds. (g) 鉢特摩 *Padma*, where the skin is frozen and bursts open like red lotus buds. (h) 摩訶鉢特摩 *Mahāpadma*, ditto like great red lotus buds. Somewhat different names are also given. Cf. 俱舍論 8; 智度論 16; 涅槃經 11. II. The secondary hells are called 近邊地獄 adjacent hells or 十六遊增 each of its four sides, opening from each such door are four adjacent hells, in all sixteen; thus with the original eight there are 136. A list of eighteen hells is given in the 十八泥梨經. III. A third class is called the 孤地獄(獨地獄) *Lokāntarika*, or isolated hells in mountains, deserts, below the earth and above it.” Soothill e Hodous (a cura di), *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, 207.

³⁴⁴ Per Grice lo scambio comunicativo si fonda sul cosiddetto “Principio di cooperazione”, ispirato alle categorie di quantità, qualità, relazione e modo. Le figure retoriche, fra cui la metafora, l'iperbole e la litote, sono un a forma di violazione volontaria di queste massime. Si veda Paul Grice, “Logic and Conversation”, in Peter Cole e Jerry L. Morgan (eds), *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*. (New York: Academic Press 1975), 41-58.

³⁴⁵ Come per *Chi ku* 吃苦 – “eat bitterness”, dove *chi* 吃 (“mangiare”), di frequente in cinese è associato a “soffrire”. Link, *An Anatomy of Chinese*, 198. Il caso di studio di Link esamina soltanto il cinese e l'inglese, noi, naturalmente, utilizziamo il termine di paragone con l'italiano.

³⁴⁶ Link, *An Anatomy of Chinese*, 198 e segg.

³⁴⁷ Ivi, 183.

³⁴⁸ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 21.

Lo scrittore non ha bisogno di seguire il **vento della politica**. Il **barometro della politica** di partito segue gli sviluppi delle lotte di potere.

La figuratività risulta immediatamente comprensibile poiché gli elementi menzionati – il vento e il barometro – sono comuni all’esperienza quotidiana, e al linguaggio idiomático, di più d’una cultura. Lo stesso accade per altri parallelismi instaurati dall’autore fra l’artista-scrittore e ciò che rappresenta un al soldo della politica artista-scrittore, come già evidenziato nel precedente capitolo:

而文學家從政則只能自討苦吃，這苦果便是既左右不了政治，也把自己的文學綁到政治的戰車上，[...]作家[...]就成了政治爭鬥的犧牲品。³⁴⁹

L’autore di letteratura che entra in politica non fa altro che procurarsi veleno, e questo si deve sia al fatto che non può controllare la politica, sia al fatto che lega la propria letteratura al carro della politica, [...] lo scrittore [...] diventa la vittima sacrificale delle lotte politiche.

Di questo passaggio, già menzionato nel discorso sui *chengyu*, Gao Xingjian presenta due metafore che riescono a trascendere la sinofonia, ossia quella del divenire una vittima sacrificale (*xishengpin* 犧牲品³⁵⁰), come immagine del martirio, e quella del legarsi al carro della politica, come metafora per una condizione di irrimediabile indipendenza o schiavitù. La metafora del legame imposto è resa anche da espressioni a noi già note, quali “le catene dell’ideologia” (*yishixingtai de jieshu* 意識形態的束縛³⁵¹), “diventare servo dell’ideologia” (*chengwei yushixingtai de fuyong* 成為意識形態的附庸³⁵²), che ben si coniuga con:

然而，現時代的意識形態卻同政治權力一樣並不給予人這種自由，其種種教條對人們思想的禁錮並不亞於中世紀的宗教審判和道德的訓誡。³⁵³

³⁴⁹ Gao Xingjian, “Rentong: wenxue de bingtong”, in ZYW, 60, già citato nella prima parte del capitolo.

³⁵⁰ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 20.

³⁵¹ Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 37; “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 53.

³⁵² Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 36.

³⁵³ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 51: lo ricordiamo, è un in origine un discorso pronunciato davanti a un pubblico non sinofono.

Eppure, tanto l'ideologia contemporanea quanto il potere politico non hanno affatto accordato all'uomo questa libertà; ognuna delle loro dottrine incatena il pensiero non meno della religione nel Medioevo, con i suoi processi e le interdizioni morali.

Questa similitudine, che si ambienta perfettamente nel paradigma sinofonia-alterità, si fonda sulla coscienza storica occidentale, in quanto, come sappiamo, la Cina adotta in prevalenza una scansione storica³⁵⁴ in cui è assente la menzione del Medioevo quanto le stesse vicende religiose qui menzionate. Tuttavia, ci sembra plausibile che un simile parallelismo possa essere riempito di significato anche da un pubblico sinofono.

Alcune metafore e similitudini si fondano poi non più sulla coscienza storica, ma sulla coscienza popolare, ludica e pittoresca:

文學作品較之權力書寫的歷史更為真實，那大寫的官修的歷史隨同政權的更迭一再改寫，像玩把戲一樣不斷變臉，用以證明權力的合法性。³⁵⁵

La storia scritta dall'opera letteraria è di gran lunga più autentica di quella dell'autorità. Infatti, quando il governo cambia anche la storia ufficiale a lettere maiuscole viene rimaneggiata, anzi, gira e volta di continuo proprio come un saltimbanco, pur di dimostrare la legittimità del potere.

作家也非超人，既非造物主又非救世主，也不必把自己打扮成人民的代言人，時代的喉舌或社會正義的化身，再說這樣的角色不如留給政客，而且也已經太多了，像走馬燈一樣，媒體上天天在表演，卻並沒有拯救這個世界。³⁵⁶

Lo scrittore non è un superuomo, né un creatore, né un redentore, e non deve fingersi ambasciatore del popolo, né espressione della coscienza della propria epoca, né tantomeno

³⁵⁴ Seguendo Wilkinson, rammentiamo che la storia della Cina, almeno sino alla dinastia Han, è stata suddivisa in "antica" (*gu* 古) e "moderna" (*jin* 近), con una conseguente relativizzazione dei concetti a seconda di ogni nuova dinastia regnante. Oggi, la Cina dispone di tre diversi criteri per definire la periodizzazione: il primo, distingue la "storia antica" (*gudaishi* 古代史, dall'antichità al primo XIX secolo), dalla "storia moderna" (*jindaishi* 近代史, dal 1840 al 1919 o 1911), "contemporanea" (*xiandaishi* 現代史, dal 1919 al 1949 o dal 1912 al post-1949) e "attuale" (*dangdaishi* 當代史, dal 1949 ad oggi). Il secondo criterio, ancora adottato in Cina, si avvale della teoria marxista-leninista delle "fasi" (*jieduan* 階段) attraversate dalla società: "società primitiva" (*yuanshi shehui* 原始社會), "schiavista" (*nuli* 奴隸), "feudale" (*fenjian* 分封), "semicoloniale"/"semifeudale" (*banzhimindi* 半殖民地/*banfengjian* 半封建), "capitalista" (*ziben* 資本). L'ultimo criterio, adottato più dagli studiosi occidentali e giapponesi, si fonda sulle categorie convenzionali della storia europea: antica, medievale, moderna. Wilkinson, *Chinese History*, 6-8; Lavagnino e Mottura, *Cultura cinese*, 116-117.

³⁵⁵ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in ZYW, 33.

³⁵⁶ Ivi, 19.

incarnazione della giustizia sociale. Meglio lasciare questi ruoli ai politici: se ne vedono già fin troppi esibirsi quotidianamente sui palinsesti mediatici, senza perdere una corsa, **come fosse la giostra dei cavalli**. Quanto a salvare il mondo, non ci sono nemmeno vicini.

La figura del saltimbanco e l'immagine della giostra dei cavalli non necessitano di una collocazione geografica né concettuale precisa. Lo stesso accade per altre due metafore costruite su elementi, perfettamente tangibili e noti, condivisi dall'uomo di ogni tempo e luogo, che assumono un significato oltre la lettera. Come si ha occasione di leggere nel saggio "Yishixingtai yu wenxue":

個人的精神獨立才是文學的**主心骨**，這也就是文學的獨立自主。文學既不依附政治勢力，也不依賴市場，乃是人**精神自由的園地**，雖然談不上神聖，卻可以維護不受侵犯，也是人之為人不多的一點驕傲。³⁵⁷

L'autonomia spirituale dell'individuo è la **spina dorsale** della letteratura, nonché la sua stessa indipendenza inalienabile. La letteratura che non aderisce al potere politico né dipende dal mercato è il **campo della la libertà spirituale** dell'uomo, un luogo inviolabile, seppur non sacro, in cui l'uomo può proteggersi, con quel pizzico di arroganza che rende l'uomo uomo.

Sostituendo *zhuxingu* 主心骨 ("spina dorsale") a una spiegazione prosaica di ciò che è un elemento fondante da cui dipende la stabilità, Gao Xingjian opera un salto logico ammissibile dal fatto che questo elemento, su cui poggia la metafora, è intimamente legato alla stessa esperienza esistenziale dell'uomo, un'esperienza che certamente trascende qualsiasi specificazione linguistica. Allo stesso modo *yuandi* 園地, in quanto "campo", "terreno fertile", luogo protetto e privilegiato, ricorda il *topos* del giardino come *locus amoenus* o Eden, come simbolo di un luogo di grazia astratto dalla realtà, così come appariva nella letteratura barocca; è presente in maniera significativa nel patrimonio culturale e letterario cinese, quale microcosmo che ritrae l'armonia dell'universo. Curioso è infine il caso in cui il parallelismo è instaurato fra un elemento politico che ha fortemente marcato la storia della Cina e un'opera letteraria, già iscritta nel patrimonio della cultura umana, tanto da poter assumere un significato quasi proverbiale:

³⁵⁷ Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in ZYW, 42.

共產主義的烏托邦早已成為天方夜譚 [...]。³⁵⁸

l'utopia comunista è da tempo ormai diventata **una fiaba delle Mille e una notte**.

Tianfangyetan 天方夜譚, altro nome con cui in cinese comunemente ci si riferisce alla raccolta delle *Mille e una notte* (*Yiqian ling yi ye* 一千零一夜³⁵⁹), appare già consolidato nella lingua come indicazione metaforica per una vicenda assurda o al di sopra dell'immaginazione. L'operazione condotta ora da Gao Xingjian è l'accostamento di due elementi, lessicali e concettuali, insiti nel patrimonio lessicale cinese come pure nel vocabolario della cultura globale, da secoli.

La rielaborazione intertestuale e interdiscorsiva di un linguaggio figurato che si muova oltre la lettera e il livello piano della comprensione immediata ha l'effetto di amplificazione della percezione di letterarietà, ma anche di dislocazione del materiale culturale – puramente letterario quanto estremamente concreto – negli spazi interstiziali destinati alla comprensione individuale. Lo stesso fenomeno è messo in atto dalle allusioni.

6.2.3 Citazioni, allusioni e riscritture

Anche nella dimensione sinofonia-alterità sembra più frequente il dispositivo retorico-discorsivo dell'allusione, dell'integrazione “nascosta” di riferimenti intertestuali, così da porgere al lettore un'ulteriore sfida ermeneutica. Un valido esempio di tale fenomeno è rappresentato dall'allusione al saggio di Roland Barthes del 1968, di cui si è già detto in precedenza, “La morte dell'autore”³⁶⁰:

一波又一波的「作家已死」和「文學已死」這種似是而非的論說，[...]。³⁶¹

Con il turbine dei paralogismi quali “l'autore è morto” e “la letteratura è morta”, [...].

宣告作家已死的後現代這種時代性的標記也該終結了，[...]。³⁶²

Le proclamazioni sulla “morte dell'autore”, segno della postmodernità, [...].

³⁵⁸ Gao Xingjian, “Fei gongli de wenxue yu yishu”, in ZYW, 78.

³⁵⁹ <http://www.zdic.net/c/9/23/54122.htm> e come risulta dalle ricerche indicizzate.

³⁶⁰ In Barthes, *Il brusio della lingua*, 51-56.

³⁶¹ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 32.

³⁶² Gao Xingjian, “Yishixingtai yu wenxue”, in ZYW, 46.

La proclamazione della morte dell'autore (*zuojia yi si* 作家已死, "l'autore è morto"), ricordiamo, sancisce la fine della figura autoriale quale depositario della verità, di principio unico e coerente di visione della realtà, di rete unificatrice di opinioni e valori – qual era l'autore ottocentesco – e definisce la libertà del lettore di fronte al testo. È sempre Barthes a dichiarare provocatoriamente la morte della letteratura (*wenxue yi si* 文學已死, "la letteratura è morta") in favore della "scrittura"³⁶³. È curiosa la scelta di Gao Xingjian di non dichiarare il nome di Barthes, attribuibile alla volontà di generalizzare il discorso a un più ampio contesto teorico-letterario, maturato nel solco della postmodernità. Oppure, l'autore già presuppone che il fruitore, sinofono o non sinofono, possieda una competenza tale in materia da poter riempire di significato le suggestioni proposte. Ciò accade anche nel discorso polemico sulla teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein (*ciyu de youxi* 詞語的遊戲³⁶⁴), afferrabile soltanto da un pubblico che sappia decodificare da sé il riferimento. Una tendenza inversa si verifica invece con citazioni già più probabilmente consolidate nella coscienza collettiva, quale "L'enfer, c'est les autres":

沙特的命題“他人是地獄”，講的還是人與社會的關係。殊不知，這我在他人眼裡也同樣是地獄。³⁶⁵

L'asserzione di Sartre "l'enfer c'est les autres" dice del rapporto fra l'uomo e la società; eppure, agli occhi degli altri anche noi stessi siamo l'inferno.

L'autore, in primo luogo, esplicita la genesi del riferimento inserito come citazione; in secondo luogo, ricollocando la visione dell'inferno dagli altri al sé, ne propone un'interpretazione individuale. È utile evidenziare che un'altra espressione, presa da un testo antecedente alle nostre fonti, obbedisce a questa tipologia di ristrutturazione

³⁶³ "Proprio per questo, la letteratura (ormai sarebbe meglio dire la scrittura), rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come testo) un 'segreto', cioè un senso ultimo, libera un'attività che potremmo chiamare contro-teologica, o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge." Barthes, *Il brusio della lingua*, 55-56. Ne "La morte dell'autore" Barthes sostiene che la scrittura sia "distruzione di ogni voce, di ogni origine, è quel dato neutro, composito obliquo in cui si rifugia in nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità". *Ivi*, 51.

³⁶⁴ Oppure "giochi semantici", *yuyi de youxi* 語義的遊戲. Gao Xingjian, "Yishixingtai yu wenxue", in *ZYW*, 46.

³⁶⁵ Gao Xingjian, "Huanjing yu wenxue", in *ZYW*, 28, già citato nel capitolo 3.

intertestuale: nel nostro colloquio del 2013, Gao Xingjian afferma “scrivo, dunque sono!” (wo xiezuo, wo cunzai 我寫作，我存在), sul calco del cartesiano *cogito ergo sum*.

你選擇寫作，是一種生活方式。我就離不開寫作。為什麼？我覺得寫作是我，如果說借用的那個 Descartes 的話：“我寫作，我存在”。*Quand j'écris je suis vivant!*

Se si sceglie di scrivere si sceglie un certo stile di vita. Io sono un tutt'uno con la creazione letteraria. Perché? Perché la scrittura sono io! Perché, per dirlo con le parole di Descartes, “scrivo, dunque sono!”.³⁶⁶

L'intima connessione fra l'essere e il creare liberamente – di cui la breve sentenza appena citata rappresenta l'epitome – è non per nulla uno dei temi che più riverberano nella saggistica dell'autore. Lo stesso meccanismo si rivela nei testi da noi presi in esame se pensiamo a come l'autore risolve l'antinomia a “l'enfer c'est les autres” dell'esistenzialismo, di cui abbiamo sopra letto una versione prosaica, al sintetico, incisivo e ricorrente “inferno dell'io”, *ziwo de diyu* 自我的地獄. Da questa prospettiva appare piuttosto evidente un gioco polifonico di richiami intertestuali che coinvolgono parole “semi-altrui”. Pensiamo, ad esempio, anche al fitto legame che esiste obliquamente con saggi antecedenti, di cui è testimonianza la frequente occorrenza della locuzione *mei you zhuyi* 沒有主義 (“non avere ismi”/ “senza ismi”).

現今這沒有主義的時代，而沒有主義的文學倒更符合文學的本性，更貼近人生和人性的真實。沒有主義不是沒有思想，作家把經驗、觀察和感受化為一個個感性的形象，也大於觀念的解說和宣講。³⁶⁷

In quest'epoca attuale in cui vige il “senza -ismi”, una letteratura “senza -ismi” in effetti meglio s'accorda con l'essenza originaria e si congiunge con la realtà della vita e della natura umana. “Senza -ismi” non equivale a “senza pensieri”: lo scrittore trasforma esperienze, indagini e sentimenti in singole immagini sensoriali, ben più ricche di dissertazioni o spiegazioni concettuali.

³⁶⁶ In Appendice l'intero colloquio del 2013.

³⁶⁷ Gao Xingjian, “Huanjing yu wenxue”, in ZYW, 33.

個人如何抵禦這種席捲整個民族的思潮，獨立思考，可說是現時代人一直面臨的嚴峻考驗，也正是現時代的文學無法回避的課題。**沒有主義**便是我的回答，自由思想的前提，我以為不是選擇那種主義，恰恰得擺脫意識形態的束縛。³⁶⁸

L'uomo contemporaneo dunque affronta incessantemente una dura prova, e proprio questo è un altro tema da cui non può esimersi la letteratura contemporanea. Non avere -ismi, come requisito primo del libero pensiero, è la mia risposta. Io ritengo non si tratti di scegliere questo o quell'-ismo, è necessario invece liberarsi dalle catene dell'ideologia.

La nostra esperienza ermeneutica è stata rivelatrice di come anche Gao Xingjian intenda il testo quale “tessuto”, quale materiale da plasmare e modellare con strumenti propri, poi concesso ad un fruitore che può indossarlo e farlo proprio. I riferimenti che si muovono continuamente nella diacronia e nella diatopia allargano o stringono le maglie del tessuto a seconda del bagaglio d'esperienze del singolo individuo che scelga d'affacciarsi su un terreno imprevedibilmente stratificato di materiali della cultura del mondo.

³⁶⁸ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 52.

Allegato “A”. Tavola dei Chengyu 成語.

Chengyu 成語	Occorrenze	Significato letterale
1. Putianguaidi 鋪天蓋地	ZYW, 18; 27; 49; 70; 74; 83; 94;100.	“Nasconde il cielo e copre la terra”
2. Wubianwuji 無邊無際	ZYW, 18.	“Senza margini, senza confini”
3. Jieranyishen 孑然一身	ZYW, 18.	“Rimanere solo”
4. Shiguojingqian 時過境遷	ZYW, 20; 21; 60.	“Il tempo passa, i confini cambiano”
5. Lvjianbuxian 屢見不鮮	ZYW, 20; 30; 31.	“[fatto che] si vede spesso, non è nuovo”.
6. Dulizizhu 獨立自主	ZYW, 21; 42; 43; 54; 68; 83; 104; 111.	“Stare in piedi da sè”
7. Jinshi(er)zuofei 今是(而)昨非	ZYW, 21; 38	“Le cose di oggi sono giuste, quelle di ieri sono sbagliate”
8. Youdangbielun 又當別論	ZYW, 21.	“È un altro discorso ancora”
9. Buyaneryu 不言而喻	ZYW, 21.	“Anche senza dirlo si capisce/è chiaro”
10.Baiwujinji 百無禁忌	ZYW, 22.	“Senza barriere/nulla da temere”
11.Tongxingwuzu 通行無阻	ZYW, 23.	“Avanzare senza ostacoli”
12.Wunengweili 無能為力	ZYW, 23; 27; 95.	“Non poter fare nulla”
13.Nanfennanshe 難分難捨	ZYW, 25.	“Inscindibile e irrinunciabile”
14.Youcengwujian 有增無減	ZYW, 27.	“C’è crescita, non diminuzione”
15.Wuchubuzai 無處不在	ZYW, 27.	“Non c’è luogo in cui non sia”
16.Yinren’eryi 因人而異	ZYW, 27.	“Per ognuno è diverso”
17.Beitian(er)minren 悲天(而)憫人	ZYW, 28.	“Soffrire con il cielo e compiangere gli uomini”
18.Fenbenglixu 分崩離析	ZYW, 29.	“Disintegrarsi e collassare”
19.Guwangjinlai 古往今來	ZYW, 30; 38; 50.	“Dal passato ad oggi”
20.Weilishitu 唯利是圖	ZYW, 31.	“Avere il solo progetto del profitto”
21.Tianmaxingkong 天馬行空	ZYW, 31.	“Un cavallo celeste va nel vuoto”
22.Sishierfei 似是而非	ZYW, 32.	“Sembra giusto ma è sbagliato”
23.Shengsilijie 聲嘶力竭	ZYW, 33; 39.	“Urlare a sfinimento”
24.Qiansuoweiyu 前所未有的	ZYW, 33.	“Senza precedenti”
25.Fantianfudi 翻天覆地	ZYW, 33; 74.	“Ribalta il cielo e rovescia la terra”
26.Jiaotashidi 腳踏實地	ZYW, 33.	“Piedi e passi sul suolo reale”
27.Xiaoshengniyi 銷聲匿跡	ZYW, 37.	“Cancellare la voce e nascondere le tracce”
28.Shenbuyouji 身不由己	ZYW, 37.	“Non da sè”
29.Yaoqinahan 搖旗吶喊	ZYW, 37.	“Sventolare bandiere e inneggiare alla guerra”
30.Shenjiaxingming 身家性命	ZYW, 37.	“Sé, la famiglia e la vita”
31.Yi’erzai,zai’ersan 一而再，再而三	ZYW, 38.	“Da una a due volte, da due a tre”

32. Butubukuai 不吐不快	ZYW, 38; 83.	“Buttar fuori (dalla bocca) in fretta”
33. Mingxinjianxing 明心見性	ZYW, 40.	“Capire le intenzioni e vedere la natura”.
34. Wusuojihui 無所忌諱	ZYW, 40.	“Non avere nulla da temere”
35. Huzhiyuchu 呼之欲出	ZYW, 40.	“Pronto a emergere alla chiamata”
36. Huolinghuoxian 活靈活現	ZYW, 40; 130.	“Vivido e verosimile”
37. FarensHENxing 發人深省	ZYW, 41; 58; 85; 104.	“Ridestare l'uomo”
38. Chenmobuyu 沉默不語	ZYW, 41.	“Essere silenziosi, non parlare”
39. Fuxianglianpian 浮想聯翩	ZYW, 43.	“Far volare l'immaginazione”
40. Qianbianwanua 千變萬化	ZYW, 44; 55.	“Mille cambiamenti, diecimila trasformazioni”
41. Shiwanbaqianli 十萬八千里	ZYW, 45.	“108.000 li”
42. Fengmaniubuxianggan 風馬牛不相干	ZYW, 45.	“Abitudini, cavalli e buoi sono del tutto diversi”
43. WuqiongWujin 無窮無盡	ZYW, 45.	“Senza fine, senza limiti”
44. Xuxurusheng 栩栩如生	ZYW, 46.	“Vivido”
45. Youshengyouse 有聲有色	ZYW, 46.	“Con voci e colori”
46. Wukongburu 無孔不入	ZYW, 47; 53; 97	“Non c'è fessura in cui non entri”
47. Renyuhengliu 人欲橫流	ZYW, 47.	“I desideri umani traboccano”
48. Lingpixijing 另闢蹊徑	ZYW, 51; 124.	“Prendere un'altra strada”
49. Youshengyilai 有生以來	ZYW, 52.	“Dalla nascita”
50. Xiongxinbobo 雄心勃勃	ZYW, 53.	“Ricolmo di ambizione”
51. Ciqibifu 此起彼伏	ZYW, 54.	“Qui emerge, lì si nasconde”
52. Feicijibi 非此即彼	ZYW, 55.	“Né questo né quello”
53. Feicifeibi 非此非彼	ZYW, 55.	“Né questo né quello”
54. Zhongyongzhidao 中庸之道	ZYW, 55.	“Il giusto mezzo”
55. Yifenweier 一分為二	ZYW, 55.	“L'uno si divide in due”
56. Shiliaoweiji 始料未及	ZYW, 57.	“Oltre le previsioni”
57. Chuhuyiliao 出乎意料	ZYW, 57.	“Oltre le aspettative”
58. Yiranrugu 依然如故	ZYW, 57.	“Ancora come prima”
59. Bujiantianri 不見天日	ZYW, 58.	“Non vedere la luce del sole”
60. Bujing' erzou 不脛而走	ZYW, 59.	“Camminare senza stinchi”
61. Guanmiantanghuang 冠冕堂皇	ZYW, 59.	“Ufficiale e gradioso”
62. Zitaokuchi 自討苦吃	ZYW, 60.	“Procurarsi un boccone amaro”
63. Bibijieshi 比比皆是	ZYW, 60.	“Si trova ovunque/è ovunque così”
64. Guang'eryanzhi 廣而言之	ZYW, 60; 64.	“In generale”
65. Dakebubi 大可不必	ZYW, 60; 62.	“Del tutto superfluo”
66. Xixixiangguan 息息相關	ZYW, 61.	“Strettamente legati”
67. Yushengjulai 與生俱來	ZYW, 61; 88.	“Innato”
68. Ziran'erran 自然而然	ZYW, 61.	“Involontariamente”
69. Lijingpandao 離經叛道	ZYW, 62.	“Ribellarsi all'ortodossia”
70. Cengchubuqiong 層出不窮	ZYW, 62.	“Emergere senza fine”

71.Wukongburu 無空不入	ZYW, 74; 81; 122.	“Non c’è spazio in cui non entri”
72.Tianjingdiyi 天經地義	ZYW, 74.	“Principio di natura/inalterabile”
73.Burongzhiyi 不容置疑	ZYW, 74.	“Non tollera dubbi/d’essere messo in discussione”
74.Fengqiyunyong 風起雲湧	ZYW, 74.	“Venti si alzano e nuvole si agitano”
75.Pangruowuren 旁若無人	ZYW, 74.	“Fare come se non ci fosse nessuno”
76.Gegongsongde 歌功頌德	ZYW, 77.	“Cantare le lodi”
77.Xinganqingyuan 心甘情願	ZYW, 77; 82.	“Con desiderio e buona volontà/intenzione”
78.Yuanyuanliuchang 源遠流長	ZYW, 78.	“La fonte è lontana e il corso è lungo”
79.Jigongjinli 急功近利	ZYW, 78.	“Cercare beneficio immediato”
80.Wukehoufei 無可厚非	ZYW, 78.	“Non c’è molto da criticare”
81.Youlaiyijiu 由來已久	ZYW, 81.	“Da lungo tempo”
82.Youguozhierwubuji 有過之而[無]不及	ZYW, 82.	“Superare e arrivare a tutto”
83.Wurenwenjin 無人問津	ZYW, 82.	“Nessuno mostra interesse”
84.Yizhengciyan 義正辭嚴	ZYW, 83.	“Discorso categorico e severo”
85.Tou(qi)(xinwenmeiti)suohao 投(其)(新聞媒體)所好	ZYW, 84.	“Adattarsi al gusto (dei media)”
86.Chumujingxin 觸目驚心	ZYW, 84; 109.	“Colpire gli occhi e sorprendere il cuore”
87.Shunlichengzhang 順理成章	ZYW, 86.	“Logico e coerente”
88.Zhenlongfakui 振聾發聵	ZYW, 87.	“Ridestare i sordi”
89.Jiyiyouxin 記憶猶新	ZYW, 87.	“Fresco nella memoria”
90.Zhenzhizhuojian 真知灼見	ZYW, 89.	“Acuta cognizione, visione penetrante”
91.Bubudenggao 步步登高	ZYW, 89.	“Salire passo dopo passo”
92.Xinbitiangao 心比天高	ZYW, 89.	“Il cuore si eleva sopra il cielo”
93.Xinxinxiangyin 心心相印	ZYW, 89.	“Essere in sintonia”
94.Huazhongquchong 嘩眾取寵	ZYW, 89.	“sollevare il favore delle masse”
95.Hunran(er)tiancheng 渾然(而)天成	ZYW, 89.	“Come la natura/perfetto”
96.Sikongjianguan 司空見慣	ZYW, 97.	“Diventare fatto comune”
97.Lincizhibi 鱗次櫛比	ZYW, 103.	“Una squama attaccata all’altra”
98.Hualongdianjing 畫龍點睛	ZYW, 104.	“Dipingere un drago e disegnarne la pupilla”
99.Yixiangtiankai 異想天開	ZYW, 105.	“Aprire la mente alle fantasie più strane”
100. Guangtianhuari 光天化日	ZYW, 107.	“Illuminato a giorno”
101. Shanbengdilie 山崩地裂	ZYW, 109.	“Le montagne collassano e la terra si apre”
102. Mingruoxuansi 命若懸絲	ZYW, 109.	“Come se la vita fosse appesa a un filo”
103. Yijuyidong 一舉一動	ZYW, 109.	“Ogni singolo movimento”

104. <i>Xiangrongbingxu</i> 相容并蓄	ZYW, 111.	“Fondere insieme cose diverse”
105. <i>Simianbafang</i> 四面八方	ZYW, 113.	“Su quattro lati e otto direzioni”
106. <i>Wangwenshengyi</i> 望文生義	ZYW, 114.	“Interpretare alla lettera”
107. <i>Wusuobuneng</i> 無所不能	ZYW, 115.	“Non c’è nulla che non possa fare”
108. <i>Jingweitianhai</i> 精衛填海	ZYW, 115.	“L’uccello Jingwei riempie il mare”
109. <i>Minbuliaosheng</i> 民不聊生	ZYW, 115.	“Le persone non riescono a sopravvivere”
110. <i>Wujiyushi</i> 無濟於事	ZYW, 115.	“Non essere d’aiuto, non servire a nulla”
111. <i>Cunbunanxing</i> 寸步難行	ZYW, 120.	“Non poter muovere neanche un piccolo passo”
112. <i>Guigendaodi</i> 歸根到底	ZYW, 121.	“Ritornare alla radice, giungere alla fine”
113. <i>Mingzhengyanshun</i> 名正言順	ZYW, 125.	“Discorso legittimato”
114. <i>Quanzhiquanneng</i> 全知全能	ZYW, 126.	“Onnisciente e onnipotente”
115. <i>Yimuliaoran</i> 一目了然	ZYW, 130.	“Evidente/capire a colpo d’occhio”

II **Riflessioni conclusive**

A completamento di questo lavoro di ricerca sull'intertestualità transculturale in una porzione di scrittura saggistica di Gao Xingjian, riteniamo essenziale portare l'attenzione sui risultati sino ad ora ottenuti. Quest'ultima riflessione coinvolge diversi aspetti del nostro lavoro, ossia il *corpus*, la teoria e la metodologia della ricerca intertestuale, e la figura autoriale di Gao Xingjian.

II.I Il *corpus*

In prima istanza, vorremmo riaffermare la tesi della peculiarità del genere testuale che il *corpus* stesso rappresenta, già problematizzata nella fase descrittiva preliminare. Dieci saggi, su un totale di dodici analizzati, pubblicati in *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 [Libertà e letteratura], sono adattamenti di discorsi pronunciati in contesti accademici o di altra natura: di conseguenza, in prima istanza, risulta spesso manifesta l'interazione dell'autore con il pubblico; in seconda istanza, i discorsi dell'autore, concepiti inizialmente per l'oralità, risultano meno coesi e strutturati rispetto ad una saggistica tradizionale accademica, e si sviluppano piuttosto per un'occasione determinata, percepibile in un riverbero di riferimenti¹; in ultima istanza, le tematiche portate alla luce non sono necessariamente legate a un discorso critico su un'opera, un autore o una corrente artistica o letteraria, ma tendono ad esplorare una dimensione estetica marcatamente autobiografica e autoreferenziale. Nonostante non si possa parlare di testi letterari in senso stretto, non riteniamo che la natura del nostro *corpus* ponga problemi di natura metodologica nell'indagine sull'intertestualità. Da un punto di vista sostanziale, abbiamo scelto di intendere i testi, dapprima, nel senso etimologico di *textus*, vale a dire come tessuto di codici, voci, significati e, naturalmente, "citazioni", per citare Kristeva. Da ciò, la necessità di elaborare un paradigma analitico che, senza scomporre gli elementi

¹ Basti leggere il primo saggio della raccolta *Ziyou yu wenxue* 自由與文學, "Huanjing yu wenxue", nonché primo elemento del nostro *corpus*, costruito attorno al tema del rapporto fra la letteratura e l'ambiente, inteso dapprima come ambiente naturale afflitto dal dramma dell'inquinamento, e in seguito in senso metaforico come ambiente sociale e esistenziale della creazione letteraria.

testuali in un processo infinito di significazione, consentisse di indagare sulla poliedricità e sui livelli di stratificazione linguistica e culturale in una dimensione unitaria.

II.II Teoria e metodologia della ricerca intertestuale

L'iniziale riflessione sulle nozioni di intertestualità nel panorama occidentale e cinese ha presto rivelato alcune sostanziali differenze epistemologiche, fatto che ha reso possibile un ampliamento dello spettro di possibilità interpretative del concetto stesso e dei testi, nel processo ermeneutico. Secondo la nostra prospettiva, il fenomeno dell'intertestualità, così come si propone nel nostro *corpus*, non poteva essere inteso come mera strategia di legittimazione dell'opera attraverso la citazione del canone, né come riferimento a un infratesto ascrivibile ad un'unica tradizione letteraria.

Da un punto di vista metodologico, come dimostrano i quattro capitoli dedicati all'analisi, il nostro studio del *corpus* si è mosso oltre la pura operazione filologica dell'individuazione delle fonti e ha preferito porre in luce il processo di significazione della sincronia e della diacronia dei codici che attraversa i testi. Abbiamo appreso che il pericolo in agguato di una ricerca simile è la dispersione, nonché la disseminazione senza limiti di temi, riferimenti e significati, e per tale ragione abbiamo operato una continua e attenta selezione all'interno di un ampio ventaglio di possibilità metodologiche. Per il nostro lavoro abbiamo empiricamente individuato tre traiettorie per l'analisi tematica di alcuni fra i numerosissimi temi toccati dai testi: presupponendo che ogni estensione tematica sia veicolata dal medium linguistico scelto dall'autore, in questo caso la lingua cinese, la traiettoria verticale indaga sui nessi intraculturali; quella orizzontale sui nessi interculturali e *transculturali*, nel caso in cui si presenti un'assimilazione di materiale discorsivo; la traiettoria obliqua traccia i legami intertestuali con testi antecedenti dell'autore stesso, rievocati dai testi da noi esaminati.

Nei capitoli 3, 4 e 5, dedicati all'analisi tematica, abbiamo dunque preferito dare spazio a campi tematici che rappresentassero per sineddoche la riflessione teorica e critica di Gao Xingjian, anche in prospettiva diacronica, e che allo stesso tempo potessero garantire la percezione di un'articolazione multifocale. Una prima traccia della molteplicità di prospettive emergenti dalla discussione dell'autore è percepibile dalla nostra scelta di proporre argomenti che si articolano su coppie binomiali: soggettività e individualità,

lingue e linguaggi, confini e libertà. In realtà, nessuno di questi temi si presenta come assolutamente originale nella riflessione teorica dell'autore, sviluppata negli anni anche in un contesto di bilinguismo e biculturalismo. Tuttavia, l'apporto innovativo, a nostro avviso, risiede nell'integrazione di elementi in precedenza assenti dalla discussione e che sembrano ramificarsi da essa, ma anche nell'eventuale maturazione di prospettive inedite su temi già noti.

In quanto all'esame del profilo linguistico, abbiamo gradualmente appreso che il rapporto fra codice linguistico e culturale è perennemente negoziato e mai banale. Una volta constatata l'inadeguatezza di un'osservazione attraverso un unico canale, nell'ottica di rivelare la molteplicità, la complessità e transculturalità dei riferimenti intertestuali, abbiamo scelto di procedere secondo due categorie da noi elaborate: sinofonia-*sinicità* e, inoltre, sinofonia-*alterità*. La categoria di sinofonia-*alterità* non intende assolvere un ruolo complementare né antitetico nell'indagine rispetto alla prima, al contrario, partecipa in maniera armoniosa e organica al discorso polifonico di Gao Xingjian. Il mantenimento di una prospettiva bifocale si è rivelata imprescindibile nello studio dei testi, per il disvelamento della parola *altrui* o semi-*altrui* e per la riflessione sulle modalità di risemantizzazione di materiale linguistico-culturale. L'indagine sul profilo linguistico, con uno sguardo ravvicinato sul tessuto testuale, vuole sostanziare quanto emerge dall'analisi intertestuale tematizzata dei capitoli che la precedono: per tale ragione abbiamo adottato un approccio qualitativo nella ricerca sull'intervento di paradigmi intertestuali all'interno di trame discorsive delineate in precedenza.

Alla luce di quanto esposto possiamo dichiarare che uno dei risultati più rilevanti di questo lavoro, sul piano metodologico, è la presenza di una stereofonia di elementi tale per cui l'esperienza ermeneutica di un solo individuo non può esaurire il processo di significazione dei testi.

L'analisi che abbiamo condotto testimonia che i testi sono abitati da una lingua viva, in senso bachtiniano, intrisa di coscienza discorsiva, una lingua che è il prodotto di una stratificazione d'uso individuale e collettivo, nonché un patrimonio di punti di vista sul mondo. Inoltre, i saggi che abbiamo esaminato rappresentano metonimicamente il dialogismo nel linguaggio, che si estende su due direttrici: nella relazione con altre opere letterarie, da *corpora* eterogenei, e nella relazione con il materiale linguistico e culturale inscritto nel patrimonio della cultura mondiale. Basandoci sull'esperienza di studio del

nostro *corpus* riteniamo di poter affermare quanto segue: in prima istanza, proprio quest'ultima dimensione con cui l'autore e i testi entrano in continua relazione rappresenta il vero infratesto di riferimento; in seconda istanza, polifonia e plurivocità costituiscono una qualità immanente, ma non immobile, dei testi. Secondo la nostra prospettiva, la plurivocità si sviluppa in un processo di negoziazione, nonché in un movimento binario verso l'interno dei testi – quando il linguaggio incorpora naturalmente riferimenti ed elementi *altrui* – e verso l'esterno, quando l'autore offre al proprio fruitore il contributo individuale di risemantizzazione di riferimenti ed elementi semi-*altrui*. Ne deduciamo, quindi, che il fenomeno dell'intertestualità è prodotto in maniera sia consapevole, sia inconsapevole dall'autore.

In aggiunta, possiamo giungere alla conclusione che nel processo di comunicazione del messaggio il lettore assume un ruolo fondamentale. Secondo la nostra interpretazione, ciò è attribuibile al fatto che la complessità di rimandi potenziali che costruiscono lo spazio di congiunzione fra discorsi e testi – in maniera sincronica, diacronica e diatopica – non rimane soltanto una proprietà esclusiva del testo e chiusa in esso, e che può essere messa in atto nell'esperienza di lettura. Gao Xingjian, nella creazione di questi testi, sembra rivolgere una sfida a un pubblico competente, quindi colto e, in linea di principio, sinofono. Il lettore che accolga la sfida si trova, perciò, di fronte un'operazione di rielaborazione e ristrutturazione a significati, spesso impliciti, da cartografare su un panorama culturale senza confini. In conclusione, il tessuto intertestuale plurale, che secondo la nostra tesi risulta immanente e dinamico nei testi, può essere individuato e interpretato da diverse prospettive e attraverso numerose strategie: la nostra esperienza di analisi illustra una via percorribile nello studio dei paradigmi dell'intertestualità, e allo stesso tempo suggerisce la possibilità di esplorare vie ulteriori.

II.III La figura autoriale attraverso i testi

In ultima istanza, anche la figura autoriale che emerge dallo studio del *corpus* di questo lavoro merita alcune riflessioni conclusive. Ci riferiamo, in prima istanza, alla figura dell'individuo essenzialmente fragile (*cuiruo* 脆弱) e solo (*gudu* 孤獨) che i testi intendono presentare, da un punto di vista teorico-ideale e pratico-esperienziale. Se leggiamo queste caratteristiche come elemento biografico, dovremo ammettere che esiste

una certa contraddittorietà rispetto all'immagine dell'autore percepibile oggi da una prospettiva critica. Da un punto di vista tematico, la figura che verosimilmente emerge dalla porzione di saggistica che questo lavoro esamina è quella di un individuo in grado di osservare negli abissi della propria coscienza, di dare un nome a questa profondità e di chiarificarla con un'intelligenza intuitiva. È il ritratto di un individuo dotato di una sensibilità inconsueta nei confronti del reale e del mondo, di un "terzo occhio" – organo della chiaroveggenza – in grado di penetrare nell'autenticità dell'esistenza e in grado di acquisirne cognizione; questo individuo è poi intitolato a restituire una testimonianza di questa conoscenza in una forma estetica che trasmetta anche il gusto del bello. Dai testi emerge, inoltre, la raffigurazione di un artista-scrittore capace di rompere le frontiere del linguaggio, di travalicare i confini di genere e di inventare linguaggi e generi. Questo artista-scrittore possiede l'ambizione, e forse il talento, di portare a compimento il progetto di creazione di un'"arte totale", che accolga la totalità delle forme estetiche e la totalità dei linguaggi a disposizione. Da "cittadino del mondo" (*shijie gongmin* 世界公民), questo artista-scrittore si rivolge all'umanità intera. Traspare quindi l'icona di un individuo consapevole di poter parlare non già *per* una e *da* una nazione, ma *nell'*universalità e *per* l'universalità, poiché questo individuo ha fatto esperienza del confine e ha indagato sulle forme della libertà, che sa ormai afferrare. La voce dell'artista-scrittore che si percepisce dai testi, inoltre, si rivolge a tutti gli artisti del mondo per fare appello a un nuovo Rinascimento. Si coglie, infine, il profilo di un individuo e artista-scrittore che sceglie di esistere in una dimensione trascendente, niente affatto marginale ma ulteriore, da cui può acquisire un'ampia prospettiva e da cui può essere visto, ma non raggiunto. In apparenza lontana dalla fragilità e dalla solitudine che costituivano l'essenza di quell'individuo segnato dall'esilio, la figura autoriale che il nostro *corpus* frammentariamente tratteggia tende piuttosto a rievocare quella del genio romantico che investiga sulla propria esistenza, che con sforzo prometeico mira all'ambizione – estetica, ontologica e cognitiva – sempre più grande, in piena autonomia, da sé e per sé. Ebbene, questi aspetti, emersi da una lettura critica, sembrano in una certa misura disorientare il lettore, in alcune occasioni, rispetto alle dichiarazioni dell'autore.

Per quanto concerne, invece, l'autore in quanto individuo vivente, al di fuori dei testi, è altrettanto interessante soffermarsi sul suo rapporto con la lingua cinese, da una prospettiva generale. Come abbiamo in più occasioni sottolineato, l'autore afferma

l'esistenza di una relazione armoniosa fra la lingua materna che "non si impara"² e la lingua assimilata per scelta, per sete di conoscenza, non già per necessità. Gao Xingjian è emblema del "bilinguismo individuale"³, nonché testimone di quello che Tzvetan Todorov chiama un processo di "transculturazione"⁴. Non solo come affermano le fonti secondarie, ma come dimostrano anche le produzioni in francese e gli episodi di autotraduzione, come pure i colloqui che abbiamo registrato, l'autore è perfettamente competente sia in cinese, sia in francese. Resta da domandarsi, dunque, quali siano le ragioni per cui la scrittura saggistica di Gao Xingjian si manifesti per lo più in lingua cinese. A tal proposito possiamo formulare alcune ipotesi. In prima istanza, potremmo supporre che la lingua cinese garantisca un'espressione più libera e immediata, mentre la lingua francese, per essenza più analitica, costringa ad una più complessa e forse innaturale articolazione del pensiero. In linea con le dichiarazioni dell'autore,

La langue occidentale est analytique, surtout le français, très analytique. [...] Ça vient du latin, de cette culture occidentale. Mais dans le chinois, même dans la pensée chinoise, il n'existe pas la grammaire. Et personne n'a vraiment remarqué, ressorti ce point-là. [...] Ça veut dire dans la pensée chinoise, cette rationalité, cette logique n'est pas apparente : ça c'est la grande différence. Alors, dans mon écriture je pense que j'ai bien montré les deux. Parce que je suis très conscient du côté chinois, dans la poésie, dans mes pièces de théâtre, dans mes romans. Souvent je m'amuse à faire ça. On peut dire que c'est très chinois, quelque fois on peut dire que c'est très occidental, très bien défini, structuré. Et même quand j'exprime mon esthétique – j'ai écrit pas mal sur l'esthétique – je définis. Cette écriture est tellement définie, tellement nette, tellement précise, qui n'appartient pas au chinois normalement.⁵

Tuttavia, non crediamo che la scrittura di saggi, soprattutto concepiti per l'oralità e per la diffusione in traduzione, possa essere realizzata in un pieno contesto di flusso di coscienza e di lingua, né che nel discorso dell'autore sia del tutto assente una volontà di definire. Potremmo attribuire allora questa scelta a diversi fattori. In primis, potremmo supporre che questa risponda alla precisa intenzione di presentarsi alla comunità

² Patrick Anderson, "De la langue originaire à la langue de l'autre", 353.

³ Definito e contestualizzato nel capitolo 4.2.1.

⁴ Todorov, *L'uomo spaesato*.

⁵ Nel colloquio fra chi scrive e l'autore, registrato nell'atelier di Parigi nel 2015, riportato in Appendice.

accademica e artistica del mondo intero in qualità di intellettuale di origini cinesi. Quest'ultima tesi può essere validata dal fatto che Gao Xingjian discute talvolta di tematiche che per gli intellettuali occidentali risultano già superate; il rebus sulla libertà e l'enigma destino dell'uomo, come pure il dramma della modernità come dogma, non sembrano collocarsi al centro dei più attuali dibattiti critici d'Occidente. Da tale prospettiva, buona parte delle interessanti tematiche portate alla luce da Gao Xingjian, nel *corpus* su cui si basa questo lavoro, possono trovare legittimazione in un panorama discorsivo occidentale nella misura in cui esse siano intese quale frutto della maturazione della riflessione di un individuo con un percorso esistenziale e formativo fuori dal comune. L'autore orienta la propria scelta verso un preciso universo linguistico simbolico, pur non dovendosi più preoccupare del pubblico, poiché già consapevole di poter ottenere un'ampia risonanza grazie alla traduzione. Questa scelta, allora, potrebbe iscriversi in un più ampio progetto, dell'autore, di creazione di uno spazio non sovrapponibile ad altri e di continua riaffermazione di un paradigma personalissimo. E, in tal caso, escludendo la necessità del rapporto genetico con la lingua cinese, è ancor più vera la tesi di Rainier Grutman secondo cui, scegliendo il veicolo dell'espressione, lo scrittore sceglie anche le proprie armi⁶. Per contro, resta innegabile che Gao Xingjian sia un autore emigrato, esule, formatosi in un contesto cinese da cui si è poi allontanato. Ed è forse la distanza da quel contesto delle origini a generare e ad alimentare un sentimento ambivalente di attrazione e rifiuto, di indagine etimologica e di meticolosa selezione delle proprie radici, che si manifesta in una perenne ricerca sulla lingua e sulle forme estetiche, e nella costruzione di una poetica che integra elementi "innati" con elementi di culture altre, acquisiti soprattutto nell'extraterritorialità. La lingua cinese, che probabilmente consente tutt'ora all'autore una maggiore agilità speculativa nell'articolazione del pensiero, si fa testimonianza del tentativo di costante rielaborazione di una sintassi individuale, sul piano estetico quanto ontologico.

⁶ Grutman, "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones", 7.

III Bibliografia

I. *Corpus*

Gao Xingjian 高行健. *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 [Libertà e letteratura]. Taipei: Linking books. 2014.

I.I Opere di Gao Xingjian 高行健 citate:

I.I.II Saggistica

[Per la lingua cinese, si veda la sezione in Appendice]

I.I.III Narrativa

Gao Xingjian 高行健. *Lingshan* 靈山 [La montagna dell'anima]. Taipei: Lianhe chubanshe gongsi, 1990.

Gao Xingjian 高行健. *Yige ren de shengjing* 一個人的聖經 [Il libro di un uomo solo]. Taipei: Linking books, 1999.

I.I.IV Teatro

Gao Xingjian 高行健. *Juedui xinhao* 絕對信號. [Segnale d'allarme] *Shiyue* 十月 5 (1982).

Gao Xingjian 高行健. *Chezhan* 車站 [Fermata d'autobus]. *Shiyue* 十月 3 (1983).

Gao Xingjian 高行健. *Bi'an* 彼岸 [L'altra riva]. *Shiyue* 十月 5 (1986).

Gao Xingjian 高行健. *Mingcheng* 冥城 [Città dei morti]. *Xin juben* 新劇本 5 (1987).

Gao Xingjian 高行健. *Taowang* 逃亡 [La fuga]. *Jintian* 今天 1 (1990).

Gao Xingjian 高行健. *Au bord de la vie*. Carnières: Lansman, 1993.

Gao Xingjian 高行健. *Quatre quatuors pour un weekend*. Carnières: Lansman, 1993.

Gao Xingjian 高行健. *Dialoguer-Interloquer*. Saint Nazaire: M.E.E.T. 1994.

Gao Xingjian 高行健. *Le somnambule*. Carnières: Lansman, 1994.

Gao Xingjian 高行健. *Shanhaijing zhuan* 山海經傳 [Cronache del *Classico dei monti e dei mari*]. Hong Kong: Tiandi, 1994.

Gao Xingjian 高行健. *Dubai* 獨白 [Monologo]. *Xin juben* 新劇本 1 (1995).

Gao Xingjian 高行健. *Yeren* 野人 [L'uomo selvaggio]. *Shiyue* 十月 1 (1995).

Gao Xingjian 高行健. *Gao Xingjian xiju liuzhong* 高行健戲劇六種 [Sei tipi di teatro di Gao Xingjian]. Taipei: Tijiao chubanshe, 1995.

Gao Xingjian 高行健. *Zhoumo sichongzou* 週末四重奏 [Quattro pezzi per un fine settimana]. Hong Kong: Xianggang xinshiji, 1996.

Gao Xingjian 高行健. *Zhoumo sichongzou* 末四重奏 [Quattro pezzi per un fine settimana]. Hong Kong: Xin shiji chubanshe, 1997.

Gao Xingjian 高行健. *Ba yue xue* 八月雪 [Neve d'agosto]. *Lianhe Wenxue* 聯合文學 2 (2000).

Gao Xingjian 高行健. *Yeyoushen* 液遊神 [Il sonnambulo]. In *Gao Xingjian xiju ji* 高行健戲劇集 [Raccolta d'opere di teatro di Gao Xingjian]. Taipei: Lianhe wenxue chubanshe, 2001.

Gao Xingjian 高行健. *Le quôteur de la mort*. Parigi: Seuil, 2003.

Gao Xingjian 高行健. *Kouwen siwang* 叩問死亡 [Interrogare la morte]. Taipei: Linking books, 2004.

Gao Xingjian 高行健. *Ballade nocturne*. Bastia: Éditions Éoliennes, 2012.

Gao Xingjian 高行健. *Yejian xingge* 夜間行歌 [Ballata notturna]. In *Youshen yu xuansi: Gao Xingjian shiji* 遊神與玄思：高行健詩集 [Spirito errante e pensiero meditativo: raccolta di poesie di Gao Xingjian], 37-81. Taiwan: Linking books, 2012.

I.I.V Poesia

Gao Xingjian 高行健. *Xiaoyao ru niao* 逍遙如鳥 [Libero come un uccello]. In *Youshen yu xuansi* 遊神與玄思 [Spirito errante e pensiero meditativo], 23-32. Taiwan: Linking books, 2012.

I.I.VI Filmografia

Gao Xingjian 高行健. *La silhouette sinon l'homme* (Gao Xingjian, Melka Alain, Darmyn Jean-Louis; Marsiglia: Triangle Méditerranée, 2006. 85 min.)

Gao Xingjian 高行健. *Après le déluge* (Gao Xingjian e Thierry Bertomeu; Barcellona: Circulo de lectores, 2008. 28 min.)

Gao Xingjian 高行健. *Mei de zangli* 美的葬禮. *Le Deuil de la Beauté. Requiem for Beauty* (Parigi, 2013. 117 min.)

I.II Traduzioni

Gao Xingjian 高行健. *Fermata d'autobus*. Traduzione di Danièle Crisa. Bologna: *In forma di parole*, 1988.

Gao Xingjian 高行健. *Andarnas berg*. Traduzione di Göran Mamlqvist. Stoccolma: Forum, 1992.

Gao Xingjian 高行健. *La Montagne de l'âme*. Traduzione di Dutrait Noël e Liliane. Parigi: Editions de l'aube, 1995.

Gao Xingjian 高行健. *La ragion d'essere della letteratura*. Traduzione di Maria Cristina Pisciotta. Milano: RCS libri, 2001.

Gao Xingjian 高行健. *La montagna dell'anima*. Traduzione di Mirella Fratamico. Milano: Rizzoli, 2002.

Gao Xingjian 高行健. *Il libro di un uomo solo*. Traduzione di Alessandra C. Lavagnino. Milano: Rizzoli, 2003.

Gao Xingjian 高行健. *Parlerò di ricci*. Traduzione di Maria Cristina Pisciotta. Roma: Fermenti, 2006.

Gao Xingjian 高行健. *La fuga*. Traduzione dil francese da Simona Polvani. Corazzano: Titivillius, 2008.

Gao Xingjian 高行健. "Limitée et illimitée, l'esthétique de la création". Traduzione di Noël e Liliane Dutrait. *Perspectives chinoises* 2 (2010): 52-57.

Gao Xingjian 高行健. "The Aesthetics of Creation". Traduzione di Caroline Mason. *China Perspectives* 2 (2010): 47-52.

Gao Xingjian 高行健. *Aesthetics and creation*. Traduzione di Mabel Lee. New York: Cambria Press, 2012.

Gao Xingjian 高行健. "Environment et littérature: que faut-il écrire aujourd'hui ?". Traduzione di Denis Molcanov. In *De la création*, 257-278. Parigi: Seuil, 2013.

Gao Xingjian 高行健. “Idéologie et littérature”. Traduzione di Denis Molcanov. In *De la création*, 279-294. Parigi: Seuil, 2013.

Gao Xingjian 高行健. “Littérature et liberté”. Traduzione di Noël Dutrait. In *De la création*. In *De la création*, 295-305. Parigi: Seuil, 2013.

Gao Xingjian 高行健, “La nécessaire solitude”. Traduzione di Noël Dutrait. In *De la création*, 253-255. Parigi: Seuil, 2013.

I.III. Altro (cataloghi)

Gao Xingjian 高行健. *Mei de zangli* 美的葬禮. *Le Deuil de la Beauté. Requiem for Beauty*. Taiwan: National Taiwan Normal University, 2016.

II. Dizionari di lingua cinese:

Aa. Vv. *Chengyu cidian* 成語詞典. Changzhou: Jiangsu renmin chubanshe, 1981.

Aa. Vv. *Xin ying han cidian (zengbu ben)* 新英漢詞典(增補本). *A new English-Chinese Dictionary (enlarged and updated)*. Shanghai: Shanghai Yiwén chubanshe, 1979.

Giles, Herbert. *A Chinese-English dictionary*. Shanghai: Kelly & Walsh, 1912.

Jiao Liwei, Kubler, Cornelius e Zhang Weiguo (a cura di). *500 Common Chinese Idioms*. Londra e New York: Routledge, 2011.

Shi Shi (a cura di). *Hanyu Chengyu Yanjiu* 漢語成語研究. Sichuan: Sichuan People Publishers, 1979.

Shi Xianrong 施咸榮, e Jin Zhiping 金志平 (a cura di). *Huangdanpai xiju xuan* 荒誕派戲劇選 [Selezioni di teatro dell'assurdo]. Pechino: Waiguo wenxue, 1983.

Wang Defu 王德富, Qiang Zhenxin 強貞信, Zhou Zongxin 周宗欣 (a cura di). *Hanyu chengyu cidian* 漢語成語詞典. *A Chinese-English Dictionary of Idioms*. Chengdu: Sichuan renmin chubanshe, 1996.

Zhu Juyan 朱祖延 (a cura di). *Hanyu chengyu dacidian* 漢語成語成語詞典. Zhengzhou: Hunan renmin chubanshe, 1985.

III. Fonti citate:

Aa. Vv. *Scrittura e rivoluzione*, Milano; Mazzotta, 1974.

Abbagnano, Nicola (a cura di). *Dizionario di filosofia*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1971.

Abbagnano, Nicola (a cura di). *Storia della filosofia. La filosofia moderna e contemporanea: dal Romanticismo all'Esistenzialismo*. Torino: UTET, 2003.

Abbiati, Magda. *Grammatica di cinese moderno*. Venezia: Cafoscarina, 1998.

Adorno, Theodor. "Il saggio come forma". In *Note per la letteratura 1943-1961*, 5-30. Torino: Einaudi, 2012.

Adorno, Theodor. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi, 2005.

Aldea, Eva. "Nomadism". In *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, a cura di Ryan Michael, 753-755. Oxford: Wiley Blackwell, 2011.

Allen, Graham. *Intertextuality. The New Critical Idiom*. Londra e New York: Routledge, 2000.

Alleton, Viviane. "Chinese Terminologies: On Preconceptions". In *New terms for new ideas: Western knowledge and lexical change in late imperial China*, a cura di Michael Lackenr, Iwo Amelung e Joachim Kurtz, 15-34. Leiden-Boston: Brill, 2001.

Amadio, Carla. *Il tempo dell'altro in J. Derrida*. Torino: Giappichelli, 2012.

Anderson, Marston. "Lu Xun's Facetious Muse: The Creative Imperative in Modern Chinese Fiction". *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-Century China*, a cura di Ellen Widmer e David Der-Wei Wang, 249-268. Cambridge e Londra: Harvard UP, 1993.

Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Anderson, Patrick. "De la langue originaire à la langue de l'autre". *Ela. Études de linguistique appliquée* 3 (2003): 343-356.

Andreini, Attilio (a cura di). *Laozi. Genesi del "Daodejing"*. Torino: Einaudi, 2004.

Andreini, Attilio. "Paleografia, morfologia e filosofia: esame di alcune grafie riconducibili a mei 美 nelle fonti manoscritte cinesi". In *Io trasmetto, non creo. Percorsi tra filologia e filosofia nella letteratura cinese classica*, a cura di Attilio Andreini, 181-192. Venezia: Cafoscarina, 2012.

Andreini, Attilio, e Scarpari, Maurizio. *Il Daoismo*. Bologna: il Mulino, 2010. Kindle Edition.

Appadurai, Arjun (a cura di). *Globalization*. Durham-Londra: Duke UP, 2001.

Arcodia, Giorgio Francesco. *La derivazione lessicale in cinese mandarino*. Milano: Franco Angeli, 2008.

Aristotele. *Metafisica*. Milano: Bompiani, 2000.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Parigi: Gallimard, 1985.

Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.

Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979.

Bagchi, Prabodh Chandra. *Le canon bouddhique en Chine: les traducteurs et les traductions*. Parigi: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1938.

Baker, Mona, e Saldanha, Gabriela (a cura di). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londra e New York: Routledge, 2009.

Barker, Chris. *Cultural Studies. Theory and Practice*. Londra, Thousand Oakes, New Delhi: Sage Publications, 2005.

Barmé, Geremie (a cura di). *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia UP, 1999.

Barmé, Geremie. "New China Newspeak. *Xinhua Wenti* 新華文体". *China Heritage Quarterly* 29 (2012). Url: http://www.chinaheritagequarterly.org/glossary.php?searchterm=029_xinhua.inc&issue=029.

Barthes, Roland. *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988.

Barthes, Roland. *S/Z: [una lettura di "Sarrasine" di Balzac]*. Torino: Einaudi, 1973.

Baum, Richard. "The road to Tiananmen: Chinese politics in the 1980s". In *The Politics of China. The Eras of Mao and Deng*, a cura di Roderick Macfarquhar, 340-471. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Bauman, Zygmunt. "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity". In *Questions of cultural 'identity'*, a cura di Paul Du Gay e Stuart Hall, 18-36. Londra: Sage Publications, 1996.

Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi, 1998.

Bergez, Daniel. *Gao Xingjian: Peintre de l'âme*. Parigi: Seuil, 2013.

Berlin, Isaiah. *Liberty*. Oxford: Oxford UP, 2008.

Bernardelli, Andrea. *Intertestualità*. Firenze: La nuova Italia, 2000.

Bertoni, Federico. *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*. Milano: LedPublishing, 2010.

Bertuccioli, Giuliano. *Storia della letteratura cinese*. Milano: Nuova accademia editrice, 1959.

Bhabha, Homi. "Culture's In-Between". In *Questions of cultural 'identity'*, a cura di Paul Du Gay e Stuart Hall, 53-60. Londra: Sage Publications, 2003.

Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. Londra: Routledge, 1990.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londra: Routledge, 1994.

Biagini, Enza (a cura di). *Saggi di Teoria della letteratura: percorsi tematici*. Firenze: Firenze University Press, 2016.

Birch, Cyril (a cura di). *Anthology of Chinese Literature: From early times to the 14th century*. New York: Grove Press, 1989.

Bobbio, Norberto, Matteucci, Nicola, e Pasquino, Gianfranco (a cura di). *Dizionario di politica*. Torino: UTET, 1983.

Bolzoni, Lina. *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi, 1995.

Borges, Luis. *Sette notti*. Milano: Feltrinelli, 1983.

Borradori, Giovanna. *Il pensiero post-filosofico: percorsi e figure della nuova teoresi americana*. Milano: Jaca Book, 1988.

Bouvier Laffitte, Béatrice. "Francophonie chinoise: Langues et identités en tension dans les œuvres de Dai Sijie, Gao Xingjian et Ying Chen". *International Journal of Francophone Studies* 16, n. 3 (2013): 263-268.

Bucholtz, Mary, e Hall, Kira. "Language and Identity". In *A Companion to Linguistic Anthropology*, a cura di Alessandro Duranti, 369-394. Malden e Oxford: Blackwell, 2004.

Bulfony, Clara, e Grandi, Nicola. "La denominazione di Dio nelle traduzioni del Paradiso dantesco". In *Zhì. Scritti in onore di Emanuele Banfi in occasione del suo 60° compleanno*, a cura di Nicola Grandi e Gabriele Iannaccaro, 153-176. Cesena/Roma: Caissa Italia, 2006.

Bulfony, Clara. "Neologismi della lingua cinese moderna mutuati da parole straniere: calchi semantici e prestiti fonetici". In *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, a cura di Giuliana Garzone e Anna Cardinaletti, 335-347. Milano: Franco Angeli, 2004.

Button, Peter (a cura di). *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*. Leiden e Boston: Brill, 2009.

Cadonna, Alfredo. «Quali parole vi aspettate che aggiunga?». Il «Commentario al *Daodejing*» di Bai Yuchan, maestro taoista del XIII secolo. Firenze: Olschki Editore, 2001.

Cai Zongqi. “The Influence of Nietzsche in Wang Guowei's Essay ‘On the Dream of the Red Chamber’”. *Philosophy East and West* 54, n. 2 (2004): 171-193.

Campioni, Giuliano e Venturelli, Aldo (a cura di). *La “biblioteca ideale” di Nietzsche*. Napoli: Guida Editori, 1992.

Cao Tianyu, Zhong Xueping, e Liao Kebin (a cura di). *Culture and Social Transformations in Reform Era China*. Leiden-Boston: Brill, 2010.

Carbonell, Ovidio. “The Exotic Space in Cultural Translation”. In *Translation Power Subversion*, a cura di Alvarez Rodriguez Roman e Carmen-Africa M. Vidal, 79-98. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.

Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Parigi: Seuil, 2008.

Chang, Han-Liang. “The Rise of Chinese Literary Theory: Intertextuality and System Mutations in Classical Texts”. *The American Journal of Semiotics* 23 (2007), 1–18.

Chang, Kang-I Sun, e Owen, Stephen (a cura di). *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Chardonens, Nikola. *Polyphony embodied: freedom and fate in Gao Xingjian's writings*. Berlino: De Gruyter, 2014.

Chaves, Jonathan. “The Expression of Self in the Kung-an School: Non-Romantic Individualism”. In *Expressions of Self in Chinese Literature*, a cura di Robert Hegel e Richard Hessney, 122-150. New York: Columbia UP, 1985.

Chen Maiping. “Associative and Dissociative. The ‘Self’ in Classical and Modern Chinese Literature”. In *Identity in Asian Literature*, a cura di Lisbeth Littrup, 14-46. Londra e New York: Routledge Curzon, 1995.

Chen Sihe. “A Brief Overview of Chinese-Language Scholarship on Modern Chinese Literature”. In *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjing, 465-482. Oxford: Wiley Blackwell, 2016.

Chen Xiaomei. “A Wildman between two cultures: some paradigmatic remarks on ‘influence studies’”. *Comparative Literature Studies* 29, n. 4 (1992): 397-416.

Chen Xiaoming 陳曉明. “Cong xiandai zhuyi dao meiyou zhuyi” 從現代主義到沒有主義 [Dal modernismo a non avere -ismi]. *Ershi shiji* 二十一世紀 62 (2000), 33-39.

Chen Xiaoming 陳曉明. "Socialist Literature Driven by Radical Modernity, 1950–1980". In *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjin, 81-97. Malden-Oxford: Wiley Blackwell, 2016.

Chen, Lai. *The Core Values of Chinese Civilization*. Springer: Singapore, 2016.

Cheng, Anne. "La ricezione del concetto di libertà in Cina". *Antiquorum philosophia: an international journal* 6 (2012): 11-18.

Cheng, Anne. "La Trame et la Chaîne: Aux Origines de la constitution d'un corpus canonique au sein de la tradition confucéenne". *Extrême-Orient / Extrême-Occident* 5 (1984): 13-26. Doi: 10.3406/oroc.1984.911

Cheng, Anne. *Storia del pensiero cinese. Vol. I. Dalle origini allo "Studio del mistero"*. Torino: Einaudi, 2000.

Cheng, Anne. *Storia del pensiero cinese. Vol. II. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*. Torino: Einaudi, 2000.

Chiurazzi, Gaetano. *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

Chow, Rey (a cura di). *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*. Durham e Londra, Duke UP, 2000.

Chung, Hilary. "Kistevs (Mis)understandings: Writing in the Feminine". In *Reading East Asian Writing: The Limits of Literary Theory*, a cura di Michel Hockx e Ivo Smitsper, 72-91. Londra e New York: Routledge, 2003.

Collotti Pischel, Enrica. *Storia della Rivoluzione cinese*. Roma: Editori Riuniti, 1973.

Conceison, Claire. "The French Gao Xingjian, Bilingualism, and *Ballade Nocturne*". *Hong Kong Drama Review/Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 8 (2009): 303-322.

Confucio. *Dialoghi*. Traduzione di Tiziana Lippiello. Torino: Einaudi, 2003.

Connery, Christopher Leigh. "Chapter 12. *Sao, fu*, parallel prose, and related genres". In *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, 223-247. New York: Columbia UP, 2001.

Connor, Steven. "Introduction". In *The Cambridge Companion to Postmodernism*, a cura di Steven Connor, 1-19. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Conze, Edward (a cura di). *I Libri buddhisti della sapienza. Il Sūtra del Diamante. Il Sūtra del cuore*. Roma: Astrolabio Ubaldini, 1976.

Conze, Edward. *Il Buddismo*. Milano: Mondadori, 1955.

Coulter, Todd J. *Transcultural aesthetics in the plays of Gao Xingjian*. New York: Palgrave Pivot, 2014.

Coulter, Todd J. "The New Intellectual: Celebration of the Individual in the Plays of Gao Xingjian". *The International Journal of the Humanities* 5, n. 5 (2007): 83-90.

Coulter, Todd J. "我 , Je, I, 你 , Tu, You: The Performance of Identity in the Theatre of Gao Xingjian". PhD diss., University of Michigan, 2006.

Coulter, Todd J. *Performing Identity in the Plays of Gao Xingjian. An Encounter of Chinese and French Cultures*. New York: Edwin Mellen Press, 2013.

Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza, 1928.

Curtius, Ernst. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: La Nuova Italia, 1992.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton-Oxford: Princeton UP, 2003.

Davis, Edward L. (a cura di). *Encyclopaedia of contemporary Chinese culture*. Londra e New York: Routledge, 2005.

De Micheli, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 2005.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Losanna e Parigi, Payot, 1916.

Deleuze, Gilles. "Da che cosa si riconosce lo strutturalismo". In *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, 91-110. Roma: Meltemi, 2001.

Demiéville, Paul. *Choix d'études bouddhiques: 1929-1970*. Leiden: Brill, 1973.

Denton, Kirk. "Literature and Politics: Mao Zedong's 'Talks at the Yan'an Forum on Art and Literature'". In *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, a cura di Joshua Mostow, 463-469. New York: Columbia UP, 2003.

Denton, Kirk. "Romantic sentiment and the problem of the subject: Yu Dafu". In *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, a cura di Joshua Mostow, 378-384. New York: Columbia UP, 2003.

Denton, Kirk. "The Debate on Revolutionary Literature". In *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, a cura di Joshua Mostow, 401-404. New York: Columbia University Press, 2003.

D'haen, Theo, Damrosch, David, e Kadir, Djelal (a cura di). *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge, 2012.

Draguet, Michel. *Le Goût de l'encre*. Parigi e Bruxelles: Hazan e Musées d'Ixelles, 2015.

Du Gay, Paul, e Hall, Stuart (a cura di). *Questions of cultural 'identity'*. Londra: Sage Publications, 1996.

Dutrait, Noël (a cura di). *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*. Parigi: Seuil, 2006.

Dutrait, Noël. "L'œuvre de Gao Xingjian : un essai d'analyse globale". In *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait, 73-74. Parigi: Seuil, 2006.

Dutrait, Noël. "Les traductions du théâtre de Gao Xingjian par lui-même". *Impressions d'Extrême-Orient* [Online], 2 (2011). Ultimo accesso 12 febbraio 2017. Url: <http://ideo.revues.org/215>

Dutrait, Noël. "Traduire Gao Xingjian, le traducteur comme interface de l'interface". *Le Choix de la Chine d'aujourd'hui, entre la tradition et l'Occident*, a cura di Frédéric Wang, 159-163. Parigi: Les Indes savantes, 2010.

Duyvendak, J. J. L. (a cura di). *Tao tê ching. Il Libro della Via e della Virtù*. Milano: Adelphi, 1973.

Eberhard, Wolfram (a cura di). *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. Londra-New York: Routledge, 1986.

Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.

Eco, Umberto. "Come se si scrivessero due libri diversi". In *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti e Monica Perotto, 25-29. Bologna: Bononia University Press, 2014.

Fagioli, Giovanna. *Da Tel Quel a 'l'insostenibile del linguaggio'*. Roma: Bulzoni, 1995.

Fairbank, John K., e Goldman, Merle (a cura di). *China. A New History*. Cambridge e Londra: The Belknap Press of Harvard UP, 2006.

Fairbank, John K. "The reunification of China". In *The Cambridge History of China. Volume 14. The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 23-24. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Faure, Bernard. *The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*. Princeton: Princeton UP, 1991.

Fisk, William Craig. *Formal themes in medieval Chinese and modern western literary theory: mimesis, intertextuality, figurativeness, and foregrounding*. PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1976.

Fong, Gilbert. “Un esprit libre à la marge”, in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait, 205-224. Parigi: Seuil, 2006.

Formigari, Lia. *Il linguaggio: storia delle teorie*. Roma-Bari: Laterza, 2015.

Fornero, Giovanni e Tassinari, Salvatore. *Le filosofie del Novecento. Volume I e II*. Milano: Mondadori, 2002.

Freeden, Michael. *Ideologie e teoria politica*. Bologna: Il Mulino, 2000.

Freud, Sigmund. *Opere XI*. Torino: Boringhieri, 1979.

Fung, Edmund. *The Intellectual Foundations of Chinese Modernity Cultural and Political Thought in the Republican Era*. New York: Cambridge University Press, 2010.

Furth, Charlotte. “Intellectual change: from the Reform movement to the May Fourth movement, 1895-1920”. In *The Cambridge History of China. Volume 12. Republican China, 1912-1949, Part 1*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 322-405. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Gallo, Simona. “Arte e identità culturale: la parola a Gao Xingjian 高行健”. In *Arte e letteratura nelle società in Asia: aspetti tradizionali e “Renaissance Orientale”*, a cura di Maria Angelillo e Giuliano Boccali, 245-255. Milano/Roma: Biblioteca Ambrosiana/Bulzoni Editore, 2016.

Gallo, Simona. “Gao Xingjian, *Lun chuangzuo* 論創作. *Altre modernità* 6 (2014): 294-299

Gallo, Simona. “La traduzione culturale dell’opera critica di Gao Xingjian 高行健”. In *Associazione Italiana di Studi Cinesi. Atti del XV convegno 2015*, a cura di Tommaso Pellin e Giorgio Trentin, 118-130. Venezia: Cafoscarina, 2017.

Gallo, Simona. “Una lettura ‘bachtiniana’ dell’opera critica di Gao Xingjian 高行健”. *LCM* 3, n. 1 (2016): 65-78.

Gan Lihao 甘蒞豪. “Hanyu zhong de huwen leixing” 漢語中的互文類型漢語中的互文類型 [I tipi di struttura parallela nella lingua cinese]. *Zhejiang Daxue Xueban (Renwen shehui kexueban)* 浙江大學學報(人文社會科學版)/ *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*, 43, n. 6 (2013): 109-120. Ultimo accesso 10/12/2014. doi:10.3785/j. Issn.1008-942X.2012.05.091

Ge Liangyan. *Out of the Margins: The Rise of Chinese Vernacular Fiction*. Honolulu: University of Hawai’I Press, 2001.

Genette, Gérard. *Introduzione all’architetto*. Parma: Pratiche Editrice, 1981.

Genette, Gérard. *Palinesti: la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.

Gilardoni, Silvia. *Plurilinguismo e comunicazione: Studi teorici e prospettive educative*. Milano: EDUCatt, 2009.

Gilbert, Fong. "Gao Xingjian and the Idea of the Theatre". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Tam Kwok-kan, 147-156. Hong Kong: The Chinese UP.

Gilles, Deleuze e Guattari, Felix. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper Castelvechi, 2003.

Givone, Sergio. *Storia dell'estetica*. Roma e Bari: Laterza, 2011.

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Parigi: Gallimard, 1996.

Glissant, Édouard. *L'imaginaire des langues*. Parigi: Gallimard, 2010.

Goldman, Merle (a cura di). "The Party and the intellectuals. Phase two", in *The Cambridge History of China. Volume 14 The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 432-477. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Goldman, Merle (a cura di). "The Party and the intellectuals". In *The Cambridge History of China. Volume 14 The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 218-258. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Goldman, Merle (a cura di). *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge: Harvard UP, 1977.

Goldman, Merle. "The Intellectuals in the Deng Era". In *China in the Era of Deng Xiaoping: A Decade of Reform*, a cura di Kau Michael Ying-Mao e Susan H. Marsh, 285-326. New York: M.E. Sharpe, 1993.

Goldman, Merle. "The Political Use of Lu Xun in the Cultural Revolution and after". In *Lu Xun and His Legacy*, a cura di Leo Ou-Fan Lee, 180-195. Berkley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1985.

Goldman, Merle. *China's Intellectuals: Advise and Dissent*. Cambridge e Londra: Harvard UP, 1981.

Goldman, Merle. *Literary Dissident in Communist China*. Cambridge: Harvard UP, 1967.

Goodman, David. *Deng Xiaoping and the Chinese Revolution. A political biography*. Londra e New York: Routledge, 2002.

Graham, Angus. *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China*. La Salle: Open Court, 1989.

Gramsci, Antonio. *Le opere. La prima antologia di tutti gli scritti*. Roma: Editori riuniti, 1997.

Granet, Marcel. *La pensée chinoise*. Parigi: Editions Albin Michel, 1968.

Grant, Beata. "Through the Empty Gate: The Poetry of Buddhist Nuns in Late Imperial China". In *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhism*, a cura di Marsha Weidner, 87-113. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

Grice, Paul. "Logic and Conversation". In *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, a cura di Peter Cole e Jerry L. Morgan, 41-58. New York: Academic Press 1975.

Griffiths, Paul. "Concentration or insight: the problematic of Theravada Buddhist meditation theory". In *Buddhism. Critical Concepts in Religious Studies. Volume II. The Early Buddhist Schools and Doctrinal History; Theravada Doctrine*, a cura di Paul Williams, 154-170. Londra e New York: Routledge, 2005.

Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?". In *Questions of cultural 'identity'*, a cura di Paul Du Gay e Stuart Hall, 87-107. Londra: Sage Publications, 1996.

Grutman, Rainier. "Auto-translation". In *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*, a cura di Mona Baker, 17-20. Londra e New York: Routledge, 2002.

Grutman, Rainier. "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones". In *Des cultures en contact: visions de l'Amérique du Nord francophone*, a cura di Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle e Martin Pâquet, 201-223. Québec: Nota Bene, 2005.

Grutman, Rainier. "Mono versus Stereo: Bilingualism's Double Face". *Visible language* 18, n. 1-2 (1993): 206-227.

Gu, Ming Dong. *Chinese Theories of Reading and Writing*. New York: State University of New York Press, 2005.

Gunn, Edward. *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth Century Chinese Prose*. Stanford: Stanford UP, 1991.

Gunn, Edward. *Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*. Stanford: Stanford UP, 1991.

Gupta, Akhil, e Ferguson, James (a cura di). *Culture Power Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham-Londra: Duke UP, 1997.

Guthrie, Doug. *China and Globalization. The Social, Economic and Political Transformation of Chinese Society*. Londra e New York: Routledge, 2009.

Habermas, Jürgen. "Modernity: an Unfinished Project". In *Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of*

Modernity, a cura di Maurizio Passerin d'Entrèves e Seyla Benhabib, 38-55. Cambridge: The MIT Press, 1997.

Habermas, Jürgen. *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*. Milano: Feltrinelli, 2002.

Hamers, Josiane, e Blanc, Michel (a cura di). *Bilinguality and Bilingualism*. Cambridge e New York: Cambridge UP, 2004.

Hansen, Chad. "Chinese Language, Chinese Philosophy, and 'Truth'", *The Journal of Asian Studies* 44, n. 3 (1985): 491-519. Ultimo accesso: 11/02/2017. Doi: <https://doi.org/10.2307/2056264>

Hansen, Chad. *A Daoist Theory of Chinese Thought: a philosophical interpretation*. New York: Oxford UP, 2000.

Harbsmeier, Christoph. "On the Very Notions of Language and of the Chinese Language". *Histoire Épistémologie Langage* 31, n. 2 (2009): 143-161. Doi: 10.3406/hel.2009.3123.

Harbsmeier, Cristoph. "The Rhetoric of Premodern Prose Style". In *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, 881-908. New York: Columbia UP, 2001.

Harding, Harry. "The Chinese state in crisis". In *The Cambridge History of China. Volume 14. The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 107-217. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Hargett, James M. "Sketches". In *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, 560-565. New York: Columbia UP, 2001.

Harnisch, Thomas. "Die Diskussion über Literarische Schulen der Westlichen Moderne: Gao Xingjian und die Entwicklungsrichtung der Chinesischen Literatur". *Cologne-Workshop 1984 on Contemporary Chinese Literature, Deutsche Welle*, a cura di Martin Helmut, 82-95. N.d., 1987.

He Henry Yuhuai (a cura di). *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*. Londra e New York: Routledge, 2015.

Heine, Steve, e Wright, Dale S. (a cura di). *The Zen Canon: Understanding the Classic Texts*. Oxford: Oxford UP, 2004.

Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden e Boston: Brill, 2007.

Hsia, C. T. "Obsession with China: the moral burden of modern Chinese literature". In *A history of modern Chinese fiction*. New Heaven: Yale UP, 553-556.

- Hsia, C.T. *A History of Modern Chinese Fiction*. Hong Kong: The Chinese UP, 1961.
- Hsia, C.T. *C. T. Hsia On Chinese Literature*. New York: Columbia UP, 2004.
- Hu Shih, e Chih-P'ing Chou (a cura di). *English Writings of Hu Shih*. Heidelberg, New York, Dordrecht e Londra: Springer, 2013.
- Huang, Nicole. "War, Revolution, and Urban Transformations: Chinese Literature of the Republican Era, 1920s–1940s". In *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjin, 67-80. Malden e Oxford: Wiley Blackwell, 2016.
- Ip, Hung-Yok, Hon, Tze-Ki, e Lee, Chiu-Chun. "The Plurality of Chinese Modernity: A Review of Recent Scholarship on the May Fourth Movement". *Modern China* 29 (2003): 490-509.
- Jian, Ming. "Life's Unattainable Goal and Actualized Meaning: Existential Anxiety and Zen Tranquility in Gao Xingjian's *Soul Mountain*". *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews* 31 (2011): 51-70.
- Jiao Liwei, Kubler, Cornelius, e Zhang Weiguo (a cura di). *500 Common Chinese Idioms*. Londra-New York: Routledge, 2011.
- Jin Siyan. "L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine". *Perspectives chinoises* [online] 83 (2004): 83-84. Ultimo accesso 11/02/2017. Url: <http://perspectiveschinoises.revues.org/1442>
- Jing, Tsu e Wang, David Der-wei (a cura di). *Global Chinese Literature: Critical Essays*. Leiden: Brill, 2010.
- Jing, Tsu. "Epilogue: Sinophone Writings and the Chinese Diaspora.". In *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume II: From 1375*, a cura di Chang Kang-i Sun e Stephen Owen, 706-714. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Jullien, François. *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*. Parigi: Éditions Gallimard, 2015. Kindle Edition.
- Jullien, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Parigi: L'Herne, 2016.
- Kant, Immanuel. *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*. Bari: Laterza, 1991.
- Kao, Karl Sheng-Yung. "Aspects of Derivation in Chinese Narrative". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 7, n. 1 (1985): 1-36. Ultimo accesso 07/05/2015. Doi: 10.2307/495192.
- Keaveney, Christopher T. *The Subversive Self in Modern Chinese Literature the Creation Society's Reinvention of the Japanese shishōsetsu* (New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Kim, Michael, e Schoenhals, Michael. "Introduction: Mass Dictatorship and the Radical Project for Modernity". In *Mass Dictatorship and Modernity*, a cura di Michael Kim, Michael Schoenhals e Yong-Woo Kim, 1-9. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Kinkley, Jeffrey (a cura di), *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978-1981*. Cambridge e Londra: Harvard UP, 1985.

Kirkland, Russel. *Il taoismo. Una tradizione ininterrotta*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 2006.

Kirkland, Russell. "Dao 道. The Way", in *Encyclopedia of Taoism. Vol. 1*, a cura di Fabrizio Pregadio, 304-309. Londra e New York: Routledge, 2008.

Kobyliński, Andrzej (a cura di). *"Modernità e postmodernità": l'interpretazione cristiana dell'esistenza al tramonto dei tempi moderni nel pensiero di Romano Guardini*. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 1998.

Kong, Shuyu. "Diaspora Literature", in *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, a cura di Joshua Mostow, 546-553. New York: Columbia University Press.

Kong, Shuyu. "Ma Jian and Gao Xingjian: Intellectual Nomadism and Exilic Consciousness in Sinophone Literature". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 41, n. 2 (2014): 126-146.

Kristeva, Julia. "Psychoanalysis and the Imaginary". In *Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*, a cura di Hugh J. Silverman, 181-195. Londra e New York: Routledge, 1998.

Kristeva, Julia. *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Feltrinelli: Milano, 1978.

Kroll, Paul. "Poetry of the T'ang Dynasty". In *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, 274-310. New York: Columbia UP, 2001.

Łabędzka, Izabella. *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image*. Leiden: Brill, 2008.

Lacan, Jacques. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*. Torino: Einaudi, 2006.

Lacan, Jacques. *Scritti*. Torino: Einaudi, 1974.

Lai, Amy T.Y. "Gao Xingjian's Monologue as Metadrama". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 133-144. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Lakoff, George, e Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago e Londra: University of Chicago Press, 1980.

Larson, Wendy. "Realism, Modernism, and the Anti-‘Spiritual Pollution’ Campaign in China". *Modern China* 15, n. 1 (1989): 37-71.

Lash, Scott. *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*. Roma: Armando, 2000.

Laughlin, Charles A. *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008.

Lavagnino Alessandra C., e Pozzi, Silvia. *Cultura cinese. Segno, scrittura e civiltà*. Roma: Carocci, 2013.

Lavagnino, Alessandra C. "Gao Xingjian – A Chinese Cosmopolitan Writer". In *Light a Candle. Encounters and Friendship with China. Festschrift in Honour of Angelo Lazzarotto P.I.M.E.*, a cura di Roman Malek e Gianni Criviller, 547-561. Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2010.

Lavagnino, Alessandra C. "I classici come sistema. Ordito e trama dell’universo cinese". In *La nozione di classico in linguistica. Atti del XXXVIII Convegno della Società Italiana di Glottologia*, a cura di Grandi, Nicola, Nissim, Malvina, Tamburini, Facio e Vayra, Mario, 69-80. Roma: Il calamo, 2014.

Lavagnino, Alessandra C., e Mottura, Bettina. *Cina e modernità*. Roma: Carocci, 2016.

Lee, Gregory. *Chinese writing and exile*. Chicago: Center for East Asian Studies, 1993.

Lee, Leo Ou-Fan (a cura di). *Lu Xun and His Legacy*. Berkley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1985.

Lee, Leo Ou-Fan "Literary Trends I: The Quest for Modernity". In *The Cambridge History of China. Volume 12. Republican China 1912-1949, Part 1*, a cura di John Fairbank, 451-452, Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Lee, Leo Ou-Fan. "Afterwords: Reflections on Change and Continuity in Modern Chinese Fiction". In *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-Century China*, a cura di Ellen Widmer e David Der-Wei Wang, 363-364. Cambridge e Londra: Harvard UP, 1993.

Lee, Leo Ou-Fan. "In Search of Modernity: Reflections on a new Mode of Consciousness in 20th Century Chinese History and Literature". In *Ideas Across Cultures: Essays in Honor of Benjamin Schwartz*, a cura di Paul Cohen e Merle Goldman, 109-136. Cambridge: Harvard East Asian Monographs, 1990.

Lee, Leo Ou-Fan. "Literary trends: the road to revolution 1927—1949". In *The Cambridge History of China. Volume 13 Republican China 1912—1949, Part 2*, a cura di John K. Fairbank e Albert Feuerwerker, 421-491. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Lee, Leo Ou-Fan. "The Cultural Construction of Modernity in Urban Shanghai: Some Preliminary Explorations". In *Becoming Chinese. Passages to Modernity and Beyond*, a

cura di Wen-hsin Yeh, 31-61. Berkley-Los Angeles-New York: University of California Press, 2000.

Lee, Mabel. "Gao Xingjian's dialogue with two dead poets from Shaoxing: Xu Wei and Lu Xun". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 277-291. Hong Kong: The Chinese UP, 2001

Lee, Mabel. "Gao Xingjian's *Lingshan*/Soul Mountain: Modernism and the Chinese Writer". *HEAT* 4 (1996), 128-143.

Lee, Mabel. "On Nietzsche and Modern Chinese Literature. From Lu Xun (1881-1936) to Gao Xingjian (b. 1940)". *Literature and Aesthetics* 11 (2002), 23-43.

Lee, Mabel. "Personal Freedom in Twentieth-Century China: Reclaiming the Self in Yang Lian's *Yi* and Gao Xingjian's *Lingshan*", in *History, Literature and Society: Essays in Honour of S.N. Mukherjee*, a cura di Mabel Lee e Michael Wilding, 133-155. Sidney: Sidney Association for Studies in Culture and Society, 1997.

Lee, Mabel. "Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Tam Kwok-Kan, 235-256. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Lee, Mabel. "Reverberations of Zhuangzi in Gao Xingjian's Aesthetics". *Hong Kong Drama Review/Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 8 (2011): 123-134.

Lee, Mabel. "The Writer as Translator: On the Creative Aesthetics of Gao Xingjian". In *Culture in Translation: Reception of Chinese Literature in Comparative Perspective*, a cura di Kwok-kan Tam e Kelly Kar-yue Chan, 1-18. Hong Kong: Open University of Hong Kong Press, 2012.

Lee, Mabel. "Walking out of Other People's Prisons: Liu Zaifu and Gao Xingjian on Chinese Literature in the 1990s", *Asian and African Studies* 5 (1996): 98-112.

Legge, James. *The Texts of Taoism*. New York: Dover Publications, 1962.

Lewis, Mark Edward. *The Flood Myths of Early China*. New York: State University of New York Press, 2006.

Lewis, Mark Edward. *Writing and Authority in Early China*. New York: State University of New York Press, 1999.

Li Jianyi. "Gao Xingjian's *The bus-stop*: Chinese traditional theatre and Western avant-garde". PhD diss., University of Alberta, 1991.

Li Qingxi. "Searching for Roots. Anticultural Return in Mainland Chinese Literature of the 1980s". In *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*, a cura di Chi Pang-Yuan e Wang David Der-Wei, 110-123. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 2000.

Li Tuo. "Resistance to Modernity. Reflections on Mainland Chinese Literary Criticism in the 1980s". In *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*, a cura di Chi Pang-Yuan e Wang David Der-Wei, 137-145. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 2000.

Li Yuping 李玉平. *Huwenxing: wenxue lilun yanjiu de xin shiye* 互文性:文學理論研究的新視野 [Intertestualità: nuovi orizzonti della ricerca sulla teoria letteraria]. Pechino: The Commercial Press, 2014.

Li Zehou 李澤厚. *The Chinese Aesthetic Tradition*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

Li Zehou 李澤厚, e Lin Gang 林崗, Dutrait, Noël e Liu Zaifu. *Du Gao Xingjian* 讀高行健 [Leggere Gao Xingjian]. Hong Kong: Dashan wenhua, 2013.

Li Zehou 李澤厚, e Liu Zaifu 劉再復. *Gaobie geming: huiwang ershi shiji Zhongguo* 告別革命: 回望二十世紀中國 [Addio rivoluzione: retrospettive sulla Cina del XX secolo]. Hong Kong: Tiandi, 1997.

Lieberthal, Kenneth. "The Great Leap Forward and the split in the Yenan leadership". In *The Cambridge History of China. Volume 14. The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 293-359. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Lin, Chun. "The Chinese Revolution and the Self Identity of the Chinese Nation". In *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, a cura di Cao Tianyu, Zhong Xueping, Liao Kebin, 359-370. Leiden-Boston: Brill, 2010.

Link, Perry. *An Anatomy of Chinese. Rhythm, Metaphor, Politics*. Cambridge e Londra: Harvard UP, 2013.

Link, Perry. *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*. Princeton: Princeton UP, 2000.

Liu Guozhong 劉國忠 e Huang Zhenping 黃振萍 (a cura di). *Zhongguo sixiangshi cankao ziliao ji: Sui Tang zhi Qing juan* 中國思想史參考資料集: 隋唐至清卷. Pechino: Qinghua daxue chubanshe, 2004.

Liu, Jianmei. *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*. Oxford: Oxford UP, 2016.

Liu Xie 劉鯤, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di Draghi*. Traduzione di Lavagnino, Alessandra C. Milano: Luni Editrice, 1995.

Liu Zaifu 劉再復 (a cura di). *Lun Gao Xingjian zhuangtai* 論高行健狀態 [Sulla posizione di Gao Xingjian]. Hong Kong: Mingpao, 2000.

Liu Zaifu 劉再復. “Lun wenxue de zhutixing” 論文學的主體性 [Sulla soggettività in letteratura]. *Wenxue pinglun* 文學評論 6, n. 1 (1985): n.d.

Liu Zaifu 劉再復, e Pan Yaoming 潘耀明 (a cura di). *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 [Introduzione a Gao Xingjian]. Hong Kong: Dashan wenhua chubanshe, 2011.

Liu Zaifu 劉再復. “Cong Zhongguo tudi chufa de pushixing dapeng” 從中國土地出發的普世性大鵬, in *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 [Introduzione a Gao Xingjian]. 44-49. Taipei: Linking books, 2004.

Liu Zaifu 劉再復. “Farewell to the Gods. Contemporary Chinese Literary Theory’s Fin-de-siècle Struggle”. In *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*, a cura di Chi Pang-Yuan e Wang David Der-Wei, 1-13. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Liu Zaifu 劉再復. “Shijie kunju yu wenxue chulu de qingxing renzhi” 世界困局與文學出路的清醒認知 [Le sciagure del mondo e la lucida cognizione della via d’uscita della letteratura]. In *Du Gao Xingjian* 讀高行健 [Leggere Gao Xingjian], a cura di Liu Zaifu 劉再復 e Pan Yaoming 潘耀明, 101-107. Hong Kong: Dashan wenhua, 2013.

Liu Zaifu 劉再復. “Un oiseau-roc parti de Chine: la quête de Gao Xingjian”. In *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Dutrait Noël, 35-46. Parigi: Seuil, 2006.

Liu, James. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.

Liu, James, e Lynn, Richard John (a cura di). *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective* (Princeton: Princeton UP, 1988), 3-4.

Liu, Jee Loo. *An Introduction to Chinese Philosophy: from Ancient Philosophy to Chinese Buddhism*. Malden-Oxford-Victoria: Blackwell Publishing, 2006.

Liu, Kang. *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*. Durham e Londra: Duke UP, 2000.

Lodén, Torbjörn. “Gao Xingjian et la littérature chinoise moderne”. In *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait, 25-34. Parigi: Seuil, 2006.

Lodén, Torbjörn. “World literature with Chinese characteristics: on a novel by Gao Xingjian”. *Stockholm Journal of East Asian Studies* 4 (1993): 17-39. Anche in *Soul of Chaos, Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 256-276. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Lovell, Julia. *The politics of cultural capital, China’s quest for a Nobel prize in literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

Luo, Shao-Pin. "Magic Mountain and Sacred Script: A Bakhtinian Reading of the Novels of Gao Xingjian". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46, n. 3 (2005): 283-300.

Ma Jian 馬建. "Chongxin kaipi de yuyan jingjie: Gao Xingjian yu Ha Jin de qubie" 重新開闢的語言境界——高行健與哈金的區別 [Aprire di nuovo i confini del linguaggio: la differenza fra Gao Xingjian e Ha Jin]. *Dangda i* 當代 183, n. 65 (2000): 94-95.

Ma Jian 馬建. "Liuwang wenxue he Zhongguo wenxue: cong Gao Xingjian huode Nuobeier Wenxuejiang" 流亡文學和中國文學——從高行健獲諾貝爾文學獎再看大陸文學 [La letteratura dell'esilio e la letteratura cinese: Gao Xingjian riceve il Premio Nobel per la Letteratura]. *Qianshao* 前哨 119, n. 12 (2000): 78-83.

Ma Jian 馬建. *Tira fuori la lingua*. Traduzione di Katia Bagnoli. Milano: Feltrinelli, 2008.

Ma Jian 馬建. "Yuyan, silu yu hanwenjia: liuwang wenxue he fanyi de cuowei" 語言、思路與漢學家——流亡文學和翻譯的錯位 [Lingua, pensiero e scrittori di lingua cinese: la letteratura dell'esilio e lo sfasamento della traduzione]. *Kaifang* 開放 168, n. 12 (2000): 56-57;

MacFarquhar, Roderick (a cura di). *The Politics of China. The Eras of Mao and Deng*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

MacFarquhar, Roderick. "The Impact of the Cultural Revolution on Reform Era Political Culture", in *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, a cura di Cao Tianyu, Zhong Xueping, Liao Kebin, 343-353. Leiden-Boston: Brill, 2010.

MacFarquhar, Roderick. "The succession to Mao and the end of Maoism", in *The Cambridge History of China. Volume 15. The People's Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 305-401. New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge UP, 1991.

MacFarquhar, Roderick, e Schoenhals, Michael (a cura di). *Mao's Last Revolution*. Cambridge e Londra: The Belknap Press of Harvard UP, 2006.

Magnano San Lio, Giancarlo (a cura di). *Forme del sapere e struttura della vita. Per una storia del concetto di Weltanschauung. Tra Kant e Dilthey*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2005.

Malmqvist, Göran, e Chen Maiping 陳邁平. "Nuobeier Wenxuejiang de zhu Gao Xingjian de chuangzuo chengguo: jian tan xiandai zhongwen wenxue" 諾貝爾文學獎得主高行健的創作成果——兼談現代中文文學 [I successi della creazione letteraria del

premio Nobel per la Letteratura Gao Xingjian: doppia discussione sulla letteratura cinese moderna]. *Mingpao Yuekan* 明報月刊 35, n. 11 (2000): 24-27.

Mannheim, Karl. *Sociologia della conoscenza*. Bari: Dedalo libri, 1974.

Mao Zedong 毛澤東. “Abbandonate le illusioni, preparatevi alla lotta (14 agosto 1949). In *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 11, 136-143. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/11.pdf>

Mao Zedong 毛澤東. “Alla riunione allargata del Centro (30 gennaio 1962)”. In *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 19, 54-77. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/19.pdf>

Mao Zedong 毛澤東. “Discorsi alla conferenza di Yenan sulla letteratura e sull’arte (maggio 1942)”. In *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 7, 167-192. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/08.pdf>

Mao Zedong 毛澤東. “Discorso sui problemi di filosofia (18 agosto 1964)”. In *Opere di Mao Tse-tung*. Vol. 22, 31-44. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/22.pdf>.

Mao Zedong 毛澤東. “Introduzione a *Il comunista* (4 ottobre 1939)”. In *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 7, 126-137. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/07.pdf>

Mao Zedong 毛澤東. *Mao Zedong xuanji* 毛澤東選集 [Opere scelte di Mao Zedong]. Pechino: Renmin chubanshe, 1977.

Mao Zedong 毛澤東. “Problemi strategici della Guerra rivoluzionaria in Cina” (dicembre 1936). In *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 4, 188-254. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/04.pdf>.

Mao Zedong 毛澤東. *Scritti e discorsi (1949-1957). Rivoluzione e ricostruzione*. A cura di Maria Arena Regis e Filippo Coccia. Torino: Einaudi, 1979.

Mao Zedong 毛澤東. “Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo (27 febbraio 1957)”. In *Opere di Mao Tse-Tung*. Vol. 14, 95-138. <http://www.nuovopci.it/arcspip/IMG/pdf/14.pdf>

Martinelli, Alberto. *La modernizzazione*. Bari: Laterza, 2015.

Masi, Edoarda. *Cento capolavori della letteratura cinese*. Macerata: Quodlibet, 2009.

Masini, Federico. “La riforma della lingua”. In *La Cina*. Vol. III. *Verso la modernità*, a cura di Guido Samarani e Scarpari Maurizio, 621-662. Torino: Einaudi, 2009.

Masini, Federico. “*The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*”. *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series* 6 (1993).

Matarrese, Francesco, e Casacchia, Giorgio (a cura di). *Come risolvere le contraddizioni. Manuale di materialismo cinese*. Bari: Dedalo libri, 1978.

Mazzilli, Mary. *Gao Xingjian's post-exile plays: transnationalism and postdramatic theatre*. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.

McDougall, Bonnie, e Kam, Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia UP, 1997.

McRae, John. *Seeing through Zen. Encounter, Transformation, and Genealogy in Chinese Chan Buddhism*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 2003.

Meisner, Maurice. *Mao's China and after. A History of People's Republic*. New York: Free Press, 1999.

Meisner, Maurice. *Marxism, Maoism and Utopianism. Eight Essays*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

Menegoni, Francesca. "Definizione Senecana e Hegeliana di libertà". In *Hegel, Heidegger e la questione della romanitas: atti del Convegno, Verona 16-17 maggio 2003*, a cura di Luca Illitterati e Antonio Moretto, 127-138. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2004.

Mill, John Stuart. *On Liberty*. Kitchener: Batoche Books, 2001.

Momigliano, Arnaldo. *Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969.

Mori, Massimo, e Cambiano, Giuseppe (a cura di). *Storia della filosofia contemporanea*. Bari: Laterza, 2014. Kindle Edition.

Mostow, Joshua (a cura di). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York: Columbia University Press, 2003.

Mungello, David E. *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1989.

Niehauser, William (a cura di). *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Taipei: Southern Materials Center, 1986.

Niezen, Ronald. *A World Beyond Difference. Cultural Identity in the Age of Globalization*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2004.

Ning, Wang. "The Mapping of Chinese Postmodernity". In *Postmodernism & China*, a cura di Arif Dirlik e Zhang Xudong, 21-40. Durham-Londra: Duke UP, 2000.

Olivieri, Ugo Maria. *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, «Tel Quel» e H. R. Jauss*. Milano: Franco Angeli, 2011.

Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli, 2008.

Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge e Londra: Cambridge UP, 1992.

Owen, Stephen. "The cultural Tang (650–1020)". In *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1*, a cura di Chang, Kang-I Sun, e Owen, Stephen, 286-380. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 1992.

Palumbo-Liu, David. *The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian*. Stanford: Stanford UP, 1993.

Paolillo, Maurizio. *Il Daoismo. Storia, dottrina, pratiche*. Roma: Carocci, 2014.

Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Parkes, Graham. *Nietzsche and Asian Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Pasqualotto, Giangiorgio. *Dieci lezioni sul buddhismo*. Venezia: Marsilio, 2008.

Pasqualotto, Giangiorgio. *Estetica del vuoto*. Venezia: Marsilio, 1993.

Peerenboom, Randall (a cura di). *China Modernizes. Threat to the West or Model for the Rest?*. New York: Oxford UP, 2007.

Pesaro, Nicoletta. "Cong Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan dao Lingshan he Yige ren de shengjing—Gao Xingjian tongguo xushu moshi fansi zhongguo" 從《現代小說技巧初探》到《靈山》和《一個人的聖經》—高行健通過敘述模式反思中國 / "From A preliminary discussion of the art of modern fiction to *Soul Mountain* and *One man's Bible*: Gao Xingjian's use of narrative patterns to rethink China". *Hong Kong Drama Review/Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 8 (2009): 401-411.

Pesaro, Nicoletta. "Letteratura cinese moderna e contemporanea". In *La Cina. Vol. III. Verso la modernità*, a cura di Guido Samarani e Maurizio Scarpari, 693-745. Torino: Einaudi, 2009.

Peterson, Willard (a cura di). *The Cambridge History of China. Volume 9. Part One: The Ch'ing Empire to 1800*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Ping, Hui-Liao, "Sinophone Literature". In *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjin, 135-147. Malden-Oxford: Wiley Blackwell, 2016.

Plaks, Andrew H. *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton UP, 2014.

Polech, L. “Compte-Rendu: Sabban F., Idiotismes quadrisyllabiques en chinois moderne”. *Cahiers de linguistique - Asie orientale* 9, n. 1 (1981): 83-89. Url: www.persee.fr/doc/clao_0153-3320_1981_num_9_1_1092

Pollard, David E. (a cura di). *The Chinese Essay*. Londra: Hurst & co., 2000.

Ponzio, Augusto. *Michail Bachtin: alle origini della semiotica sovietica*. Bari: Dedalo, 1980.

Qi Jinyu 祁進玉 (a cura di). *Wenhua yanjiu daolun 文化研究導論. Cultural Studies: an Introduction*. Pechino: Xueyuan, 2013.

Qian Liqun 錢理群. “Xiandai hanyu wenxue zouguo de lu” 現代漢語文學走過的路 = *Eight Decades of Modern Chinese Literature* [La strada percorsa dalla letteratura in lingua cinese]. *Ershi shiji 二十世紀* 62 (2001): 29-32.

Qian, Suoqiao. “Literariness (Wen) and Character (Zhi): From *Baihua* to *Yuluti* and *Dazhongyu*”. In *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjin, 181-194. Malden e Oxford: Wiley Blackwell, 2016.

Quah, Sy Ren. “Fuite et dé-placement dans les pièces de théâtre de Gao Xingjian”. In *L’écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait, 225-244. Parigi: Seuil, 2006.

Quah, Sy Ren. *Gao Xingjian and transcultural Chinese theater*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

Quah, Sy Ren. *The Theatre of Gao Xingjian: Experimentation within the Chinese Context and Towards New Modes of Representation*. PhD diss., University of Cambridge, 1999.

Raimondi, Ezio. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Mondadori, 1997.

Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Parigi: Seuil, 1975.

Riffaterre, Michel. *La produzione del testo*. Bologna: Il mulino, 1989.

Rigotti, Eddo. *Principi di teoria linguistica*. Brescia: Editrice La Scuola, 1989.

Robinet, Isabelle. “Daodejing”. In *Encyclopedia of Taoism. Vol. 1*, a cura di Fabrizio Pregadio, 311-315. Londra e New York: Routledge, 2008.

Robinet, Isabelle. “*Hundun* 混沌. Chaos; inchoate state”. In *Encyclopedia of Taoism*, a cura di Fabrizio Pregadio, 524-525. Londra e New York: Routledge, 2008.

Robinet, Isabelle. *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle*. Parigi: Editions du Cerf, 1991.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981-1991*. Londra: Granta books, 1992.

Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Londra: Granta Books, 2012.

Said, Edward. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1994.

Salabert, Juliette. “Entre Narcisse et Écho. Poétique personnelle du pronom Tu dans La Montagne de l’Âme”. *TRANS* 8 (2009). Ultimo accesso 11/02/2017. Doi: 10.4000/trans.311

Scarpari, Maurizio. *Il confucianesimo. I fondamenti e i testi*. Torino: Einaudi, 2010.

Schipper, Kristofer. *The Taoist body*. Berkley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1993.

Schlegel, Friedrich. *Frammenti critici e scritti di estetica*. Firenze: Sansoni, 1967.

Schmidt, Neil. “Tun-huang Literature”. In *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di Victor Mair, 964-988. New York: Columbia UP, 2001.

Schoenhals, Michael. *Doing things with words in Chinese politics: five studies*. Berkley: Center for Chinese Studies, 1992.

Schram, Stuart. “Mao Tse-tung's thought from 1949 to 1976”. In *The Cambridge History of China. Volume 15. The People's Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*, a cura di Roderick Macfarquhar e John K. Fairbank 1-104. New York-Melbourne: Cambridge UP, 1991.

Schram, Stuart. “Mao Tse-tung's thought to 1949”. In *The Cambridge History of China. Volume 13. Republican China 1912—1949, Part 2*, a cura di John King Fairbank e Albert Feuerwerker, 789-870. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Schwarcz, Vera. “Behind a Partially-Open Door: Chinese Intellectuals and the Post-Mao Reform Process”, *Pacific Affairs* 59 (1986): 577-604. Ultimo accesso 12/01/2017. Doi: 10.2307/2758537.

Schwartz, Benjamin (a cura di). *The World of Thought in Ancient China*. Cambridge e Londra: Harvard UP, 1985.

Schwartz, Benjamin. “Themes in intellectual history: May Fourth and after”. In *The Cambridge History of China. Volume 12. Republican China, 1912–1949, Part 1*, a cura di Denis Twitchett e John K. Fairbank, 406-450. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Scruton, Roger (a cura di). *The Palgrave Macmillan Dictionary of Political Thought*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Segre, Cesare. "Intertestuale-interdiscorsivo: appunto per una fenomenologia delle fonti". In *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, 15-28. Palermo: Sellerio, 1982.

Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.

Sernelj, Tea. "Unity of Body and Mind in Xu Fuguan's Theory". *Asian Studies II* 8, n. 1 (2014), 83–95.

Shambaugh, David. "China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy". *The China Journal* 57 (2007): 25-58.

Sharf, Robert. "Buddhist Modernism and the rhetoric of meditative experience". In *Buddhism. Critical Concepts in Religious Studies. Volume II. The Early Buddhist Schools and Doctrinal History*, a cura di Paul Williams, 255-299. Londra e New York: Routledge, 2005.

Shih, Shu-Mei, Tsai, Chien-hsin, e Bernards, Brian (a cura di). *Sinophone Studies. A Critical Reader*. New York: Columbia UP, 2013.

Shih, Shu-Mei. "Global Literature and the Technologies of Recognition". *PMLA* 119, n.1 (2004): 16-30.

Shih, Shu-Mei. "The Concept of the Sinophone". *PMLA* 126, n. 3 (2011): 709–718.

Shih, Shu-Mei. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Soothill, William Edward, e Hodous, Lewis (a cura di). *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (Taiwan, 2003. Digital version). http://mahajana.net/texts/kopia_lokalna/soothill-hodous.html

Spivak, Chakravorty Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana e Chicago University of Illinois Press, 1988.

Spivak, Chakravorty Gayatri. *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*. Roma: Meltemi, 2004.

Stein, Rolf A. "Illumination subite ou saisie simultanée. Note sur la terminologie chinoise et tibétaine". *Revue de l'histoire des religions* 179, n. 1 (1971): 3-30.

Steiner, George. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti, 1995.

Steiner, George. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Parigi: Calman-Lévy, 1992.

Stirpe, Luca. *Echi d'amore. Quattro novelle Sanyan e le fonti in cinese classico*. Roma: Aracne, 2012.

Su Minyi 蘇敏逸. "Shehui zhengtixing" guannian yu zhongguo xiandai changpian xiaoshuo de fasheng he xingcheng 「社會整體性」觀念與中國現代長篇小說的發生和形成. Taiwan: Xiu wei zixun, 2007.

Tam, Kwok-Kan. "Gao Xingjian and the Asian Experimentation on Postmodernist Performance". In *Soul of Chaos Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 201-212. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Tam, Kwok-Kan. "Introduction. Gao Xingjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 1-20. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Tam, Kwok-Kan. "Language and Subjectivity in *One Man's Bible*". In *Soul of Chaos Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 293-310. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Tam, Kwok-Kan, e Tan Guogen 譚國根. "Ibsenism and the Modern Chinese Self". *Monumenta Serica* 54, 1 (2006): 287-298.

Tang Shaojie. "'One and Three, Three and One': The Impact of the Cultural Revolution on Chinese Modernity". In *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, a cura di Cao Tianyu, Zhong Xueping, Liao Kebin, 306-313. Leiden-Boston: Brill, 2010.

Tang Tao (a cura di). *History of Modern Chinese Literature*. Pechino: Foreign Languages Press, 1998.

Tanqueiro, Helena. "L'autotraduction en tant que traduction". *Quaderns: Revista de Traducció* 16 (2009): 108-112.

Todorov, Tzvetan. *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*. Roma: Donzelli, 1997.

Todorov, Tzvetan. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*. Torino: Einaudi, 1990.

Tomassini, Fausto (a cura di). *Testi taoisti*. Torino: UTET, 1977.

Trocini, Federico. *L'invenzione della "Realpolitik" e la scoperta della "legge del potere": August Ludwig von Rochau tra radicalismo e nazional-liberalismo*. Bologna: Il Mulino, 2009.

Tu, Weiming. *Confucian Thought: Selfhood as Creative Transformation*. New York: State University of New York Press, 1985.

Twitchett, Denis, e Fairbank, John K. (a cura di). *The Cambridge History of China. Volume 15. The People's Republic, Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution 1966-1982*. New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge UP, 1991.

Twitchett, Denis, e Mote, Frederick (a cura di). *The Cambridge History of China. Volume 7: The Ming Dynasty, 1368–1644, Part 1*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Vandermeersch, Léon. “La langue graphique chinoise”. *Etudes sinologiques*, 233-275. Parigi: Presses Universitaires de France, 1994.

Vandermeersch, Léon. *Wangdao ou La Voie royale. Vol 2. Structures politiques, les rites*. Parigi: École française d'Extrême- Orient, 1980.

Volpi, Franco (a cura di). *Dizionario delle opere filosofiche*. Milano: Mondadori, 2000.

Von Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Traduzione di Andrea Casalegno. Milano: Garzanti, 1989.

Von Humboldt, Wilhelm. *La diversità delle Lingue*. Roma e Bari: Laterza, 1991.

Wagner, Rudolph. “The Chinese Writer in His Own Mirror: Writer, State and Society – The Literary Evidence”. In *China's Intellectuals and the State: In Search of a New Relationship*, a cura di Merle Goldman, Timothy Cheek, Carol Lee Hamrin, 183-231. Cambridge: Harvard UP, 1987

Wai-Siam Hee 許維賢. “Gao Xingjian xiaoqi de xiaoshuo yishu lilun yu shijian: yi Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan wei zhongxin” 高行健早期的小說藝術理論與實踐：以《現代小說技巧初探》為中心” [La prima teoria e pratica dell’arte del romanzo di Gao Xingjian: il fulcro dell’Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno]. *Shida xuebao* 師大學報 9 (2015): 35.

Wang Meng 王蒙. “Wang Meng zhi Gao Xingjian” 王蒙致高行健 [Wang Meng a Gao Xingjian], *Xiaoshuojie* 小說界 2 (1983): 232-253.

Wang Meng, Lafirenza, Fiorenzo (a cura di). *Nuovi chengyu*. Venezia: Cafoscarina, 2004.

Wang, Ban. “Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism”. In *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, a cura di Joshua Mosow, 470-475. New York: Columbia UP, 2003.

Wang, David Der-Wei. “Chinese literature from 1841 to 1937”. In *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II. From 1375*, a cura di Kang-I Sun Chang e Stephen Owen, 413-564. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

Wang, David Der-Wei. *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia UP, 1992.

Wang, David Der-Wei. *The Monster that is history. History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 2004.

Wang, Jing. *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1996.

Wardy, Robert. *Aristotle in China. Language, Categories and Translation*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

White, Stephen (a cura di). *The Cambridge Companion to Habermas*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Whorf, Benjamin, e Carroll, John. *Language, Thought and Reality. Selected Writings by Benjamin Lee Whorf*. Cambridge: The MIT Press, 1957.

Wilhelm, Hellmut, e Wilhelm, Richard. *Understanding the I ching: the Wilhelm lectures on the Book of Changes*. Princeton: Princeton UP, 1995.

Wilhelm, Richard, e Jung, Carl Gustav (a cura di). *I Ching Il Libro dei Mutamenti*. Milano: Adelphi, 1995.

Wilkinson, Endymion. *Chinese History. A Manual*. Cambridge e Londra: Harvard UP, 2000.

Williams, Paul. *Mahāyāna Buddhism. The doctrinal foundations*. Londra e New York: Routledge, 2009.

Wilt, Lloyd, e Haft, Idema. *Chinese Vernacular Fiction: The Formative Period*. Leiden: Brill, 1974.

Wittgenstein, Ludwig. *Osservazioni filosofiche*. Torino: Einaudi, 1981.

Wright, Arthur F. *Buddhism in Chinese History*. Stanford: Stanford UP, 1959.

Wu Liang, “Re-membering the Cultural Revolution. Chinese Avant-garde Literature of the 1980s”. In *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*, a cura di Chi Pang-Yuan e Wang David Der-Wei, 137-145. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 2000.

Wu, Chu-Hsia. “On the Cultural Traits of Chinese Idioms”. *Intercultural Communication Studies* 5, n. 1 (1995): 61-84.

Xu Jilin 許紀霖. *Zhongguo zhishifenzi shilun* 中國知識分子十論 [Dieci discussioni sull'intelligenza cinese]. Hong Kong: Openpage, 2016.

Xu, Gang Gary. "My writing, your pain and her trauma. Pronouns and (Gendered) Subjectivity in Gao Xingjian's *Soul Mountain* and *One Man's Bible*". *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)* 14, n. 2 (2002): 99-129.

Yampolosky, Philip. *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*. New York-Londra: Columbia University Press, 1967.

Yeh, Michelle. "Chinese literature from 1937 to the present". In *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II. From 1375*, a cura di Kang-I Sun Chang e Stephen Owen, 565-705. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

Yeung, Jessica. *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation* (Hong Kong: Hong Kong UP, 2008). Kindle Edition.

Ying, Li-Hua. *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2010.

Yip, Terry Siu-Han. "A Chronology of Gao Xingjian". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Tam Kwok-Kan, 311-339. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Yip, Terry Siu-Han, e Tam, Kwok-Kan. "Gender and self in Gao Xingjian's three post-exile plays". In *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, a cura di Kwok-Kan Tam, 215-234. Hong Kong: The Chinese UP, 2001.

Yu Hua 余华. *La Cina in dieci parole*. Traduzione di Silvia Pozzi. Milano: Feltrinelli, 2015. Kindle Edition.

Zambrano, María. *L'uomo e il divino*. Roma: Edizioni Lavoro, 2001.

Zhang, Dainian. *Key Concepts in Chinese Philosophy*. Pechino: Foreign Language Press/New Heaven e Londra: Yale University Press, 2002.

Zhang, Yinde. "La littérature chinoise transnationale et la sinopolyphonie". *Diogenes* 246-247 (2014): 222-234. Doi: 10.3917/dio.246.0222

Zhang, Yinde. *Littérature comparée et perspectives chinoises*. Parigi: L'Harmattan, 2008.

Zhang, Yingjin. "Chapter 30. Toward a Typology of Literary Modernity in China: A Survey of English Scholarship on Modern Chinese Literature". In *A Companion to Modern Chinese Literature*, a cura di Zhang Yingjin, 483-500. Malden-Oxford: Wiley Blackwell, 2016.

Zhang, Yingjin. "Mapping Chinese Literature as World Literature". *Purdue* 17, n. 1 (2015): 5-6. Url: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2714>

Zhang, Xudong. *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction and the New Chinese Cinema*. Durham e Londra: Duke UP, 1997.

Zhao, Guopin. "The Self and Human Freedom in Foucault and Zhuangzi". *Journal of Chinese Philosophy* 39, n. 1 (2012): 139-156. Doi: 10.1111/j.1540-6253.2012.01706.x

Zhao, Henry. *Jianli yi zhong xiandaichan ju : Gao Xingjian yu Zhongguo shiyan xiju* 建立一種現代禪劇：高行健與中國實驗戲劇 [Per un moderno teatro Zen: Gao Xingjian e la sperimentazione teatrale]. Taipei: Erya chubanshe, 1999.

Zhao, Henry. "Postmodernité et zen dans les pièces récentes", in *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, a cura di Noël Dutrait, 189-204. Parigi: Seuil, 2006.

Zhao, Henry. *Towards a modern zen theatre. Gao Xingjian and Chinese theatre experimentalism*. Londra: SOAS Publications, 2000.

Zhong Weiguang 仲維光. "Kundela de xin zuo *Mosheng*: cong Kundela kan Gao Xingjian" 昆德拉的新作「陌生」——從昆德拉看高行健 [Il nuovo romanzo di Kundera, *L'ignoranza*: leggere Gao Xingjian a partire da Kundera]. *Dangdai* 當代 168, n. 50 (2001): 4-9.

Žižek, Slavoj. *Zizek presenta Mao: Sulla pratica e sulla contraddizione. Scritti filosofico-politici del grande timoniere presentati da Zizek, con una lettera di Badiou*. Milano: Mimesis Edizioni, 2009.

Zürcher, Erik, e Silk, Jonathan A. (a cura di). *Buddhism in China. Collected Papers of Erik Zürcher*. Leiden e Boston: Brill: 2013.

Zürcher, Erik. *The Buddhist Conquest of China the Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden: Brill, 2007.

Sitografia:

Dizionari:

<http://baike.baidu.com>

<http://chardb.iis.sinica.edu.tw/search.jsp?q=%E8%87%AA;>

<http://chengyu.daheyu.com/h/12403.html>.

<http://chinese-characters.org>

<http://hanyu.baidu.com/>

<http://hanyu.iciba.com/chengyu/426.shtml>.

<http://www.zdic.net/>

<http://zhongwen.com/>.

Discorsi di Mao Zedong:

<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/>

<http://www.nuovopci.it/arcspip/rubriqueb645.html>

La Milanesiana, programmi delle edizioni:

<http://www.lamilanesiana.eu/index.html>

Svenska akademien. “the nobel prize in Literature 2000.” Comunicato stampa:

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html

Opere classiche citate:

<http://ctext.org/liji/da-xue>

<http://ctext.org/wenxin-diaolong/>

<http://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease/zh>

<https://archive.org/details/BagchiCanonBouddhiqueChineVol1>

<https://archive.org/details/BagchiCanonBouddhiqueChineVol2>

Altro:

<http://www.chinawriter.com.cn/zxjg/>

<http://dangshi.people.com.cn/GB/165617/173273/10415507.html>

<http://www.lastampa.it/2016/06/29/cultura/un-nuovo-rinascimento-nel-nome-della-bellezza-jIsvd6feUuh6QkPUEg0lqM/pagina.html>

Ringraziamenti:

Ringrazio innanzitutto la prof.ssa Lavagnino, tutor e Maestra, per avermi sempre guidata e fortemente motivata in questo percorso; per la stima e la fiducia, per aver reso possibile questo lavoro, per avermi aiutata a crescere.

Ringrazio il professor Stefano Ballerio per avermi introdotto alla teoria della letteratura, per i consigli di metodo, per gli spunti di riflessione e per le preziosissime riletture.

Ringrazio le prof.sse Clara Bulfoni e Bettina Mottura, e la dott.ssa Emma Lupano per l'incoraggiamento e i preziosi consigli.

Ringrazio Natalia Riva per le revisioni sull'inglese e per la costante presenza.

Rigrazio Gaetano Gao per le revisioni sulle traduzioni dei testi in lingua cinese.

Ringrazio il personale delle biblioteche della Chinese University of Hong Kong e della BULAC (Inalco, Parigi), per avermi aiutato nella ricerca di materiali.

Ringrazio Chiara Lusetti per le revisioni sul francese, ma soprattutto per l'amicizia sincera.

Ringrazio, con Chiara Lusetti, i miei colleghi Daniele Croci, Sara Di Alessandro ed Elisa Pantaleo per aver camminato con me, con il sorriso.

Ringrazio la mia famiglia per la stima, la fiducia e l'amore.

Ringrazio Leonardo per aver condiviso ogni mio giorno di fatica, per avermi tenuta per mano e perché mi insegna cos'è l'amore.

Ringrazio, infine, Gao Xingjian per il tempo che mi ha dedicato, per avermi accolta nel suo atelier a Parigi, per i preziosi momenti di confronto, per avermi donato le sue opere autografate, per la generosa disponibilità e per aver onorato me e questo lavoro di grande considerazione.

IV Appendice

IV.I Le traduzioni

IV.I.I

Ambiente e letteratura: cosa scrivere oggi?¹

Discorso inaugurale per il 76° International PEN Congress, Tokyo 2010

Ringrazio, prima di tutto, il signor Takashi Atodo, il presidente del PEN Club, per la stima nei miei confronti. Ringrazio anche per avermi invitato qui a Tokyo, in questo grande consesso di scrittori d'ogni parte del mondo a intervenire sul tema "Letteratura e ambiente: cosa scrivere oggi?", tema da cui emergono alcune questioni e prospettive su cui si può ragionare insieme.

L'ambiente con cui la letteratura si raffronta, nonché la doppia relazione uomo-natura e uomo-società, oggi giorno verte in una situazione assai difficile. Da un lato, l'inquinamento ambientale si fa sempre più grave e ormai affligge l'umanità intera. Sebbene già da tempo il deterioramento ecologico sia un motivo costante della politica e dei media, pressoché nessuna misura efficace è stata adottata per ostacolare la progressiva devastazione della natura.

Dall'altro lato, l'ambiente sociale della vita umana non può più sfuggire all'ingerenza politica, né all'invasione dell'economia di mercato. La politica e la pubblicità, attraverso la capillarità dei media, pervadono ogni angolo della vita sociale e temo che in tutta la vastità del globo sia ormai impossibile trovare un lembo di terra incontaminato: ecco il genere di ambiente, o meglio il vero dramma, che affronta oggi la letteratura.

E di fronte a questo dramma, che può fare lo scrittore? In altre parole, la letteratura ha il potere di cambiare questa condizione in cui si trova l'uomo? Prima domanda da porsi.

Lo scrittore contemporaneo non può altro che confrontarsi con questa infinita desolazione, e la letteratura non è che la voce individuale dello scrittore. Che cosa resta a questo individuo fragile, se non ricorre ai miti e alla fantascienza? La letteratura non può cambiare il mondo, ma con i propri strumenti può raffigurare i drammi dell'esistenza

¹ "Huanjing yu wenxue: jintian women xie shenme?" 環境與文學——今天我們寫什麼?, in ZYW, 17-34.

umana, lasciare una testimonianza della condizione umana. Come? Può innanzitutto acquisirne conoscenza. Questo è il suo unico compito.

Nella società attuale lo scrittore non ha una posizione particolare, né tantomeno diritti o privilegi, e se resta al di fuori della politica di partito, resta solo. E qualora non avesse un altro lavoro o risorse familiari su cui contare, qualora vivesse unicamente della propria scrittura, riuscirebbe comunque a resistere alle pressioni del mercato, a preservare un'autonomia spirituale, a mettere nero su bianco il proprio pensiero e le proprie riflessioni? Questa è la reale e gravosa condizione dello scrittore contemporaneo.

La letteratura di cui parlo è quella che si confronta con i drammi dell'uomo reale, non già la classifica dei libri più venduti, sebbene sia proprio questo ciò che oggi la vera letteratura deve fronteggiare. Nell'epoca corrente, se lo scrittore rifiuta un coinvolgimento nella politica di partito, se non fa il lacchè di campagne elettorali o il grande ammiratore di autorità politiche, se non rincorre le mode lanciate dal mercato, non può che affrontare questa incontestabile realtà. Dopotutto, i dilemmi esistenziali dell'uomo contemporaneo sono intimamente legati a quelli dell'autore e della letteratura.

Lo scrittore che si trova in questa società segnata da circostanze critiche – e non osiamo nemmeno pensare abbia la facoltà di risollevarne le sorti – come può mantenere la propria autonomia oltre gli interessi materiali, resistere ad ogni genere di pressione e tentazione, difendere la propria indipendenza spirituale? È un'impresa ardua. E proprio di questo dobbiamo discutere.

Lo scrittore non è un santo; e, appunto, dove sono i santi? Lo scrittore non è un superuomo, né un creatore, né un redentore, e non deve fingersi ambasciatore del popolo, né espressione della coscienza della propria epoca, né tantomeno incarnazione della giustizia sociale. Meglio lasciare questi ruoli ai politici: se ne vedono già fin troppi esibirsi quotidianamente sui palinsesti mediatici, senza perdere una corsa, come fosse la giostra dei cavalli. Quanto a salvare il mondo, non ci sono nemmeno vicini.

La letteratura non ha il potere di cambiare il mondo, e se si trasforma in uno strumento o in un'arma sociale sempre per ragioni politiche. Quando la letteratura entra nella politica non è comunque in grado di trasformarla, poiché la politica si fonda su un equilibrio precario di contese di potere e scambi reciproci di benefici materiali; questa è la realtà dei fatti, che nemmeno la retorica riesce a nascondere. Anche il cosiddetto “politicamente corretto” segue le oscillazioni di questo equilibrio precario, le variazioni nel tempo, la rottura, la rifondazione. Quando la letteratura entra nella politica non può

che diventarne il vassallo. Di nuovo, questa *Realpolitik* è soltanto un gioco fra partiti: come si può pensare che uno scrittore possa assumerne il controllo? Tutt'altro, lo scrittore al soldo della politica non ne diventa l'orpello, al contrario, si rende la vittima sacrificale delle lotte intestine, come molto spesso hanno dimostrato i fatti sia in Oriente sia in Occidente, sia in Europa sia in Asia, tanto che non serve spendere altre parole.

Nei sistemi di governo totalitari, la letteratura che ha avuto il coraggio di affrontare i drammi dell'esistenza umana è sempre stata messa a tacere, bandita, soffocata. Anche se i vecchi totalitarismi comunisti si sono di recente aperti alle leggi di mercato del capitalismo non hanno smesso di vigilare sulla letteratura, che ormai – fatto ancor più grave – è stata integrata ai meccanismi economici. Nei Paesi democratici, invece, dove la letteratura non è direttamente gestita dalla politica, è il “politicamente corretto” a determinare un controllo mediante l'ideologia. Lo scrittore, pertanto, può scegliere di obbedire o di non obbedire: ad ogni modo, la libertà non è garantita a priori. Scegliere la libertà contro il mercato? Per lo scrittore è sempre una sfida. Se uno scrittore non è né di destra né di sinistra, se sceglie di esprimersi liberamente, deve essere pronto a sopportare la solitudine.

Un'altra sfida che la letteratura deve affrontare nella società contemporanea è quella di restare indipendente, transcendendo la politica e resistendo al mercato. La letteratura è progressivamente e inesorabilmente spinta ai margini della vita sociale: oltre a essere confinata dai media, ha anche perso l'interesse delle masse. La letteratura di cui dobbiamo parlare è proprio quella che non serve la politica, che non si sottomette al consumismo, e che, mantenendo la propria indipendenza e la propria autonomia, si confronta con i drammi dell'esistenza umana.

Questa letteratura travalica gli interessi politici: sebbene non respinga la politica, non si lascia coinvolgere nelle lotte di potere. Questa letteratura osserva in maniera calma e distaccata, evitando valutazioni superficiali e moraleggianti, tanto più che quei giudizi minimi di vero e falso, bene e male sono stati ormai da tempo sostituiti dal “politicamente corretto”. Al fine di salvaguardare il proprio tornaconto, ogni singola fazione stabilisce i parametri del “politicamente corretto”, revisionandoli all'occorrenza per parlare a ragione e per essere sempre nel giusto.

Lo scrittore non ha bisogno di seguire il vento della politica. Il barometro della politica di partito segue gli sviluppi delle lotte di potere. Ciò che ieri era affermato oggi è negato:

nemmeno il tempo di stenderci un testo corposo, che questo banale e limitato sistema di valori è già cambiato.

Lo scrittore non è un giornalista, infatti la stampa è la stampa, ed è tutt'altra storia. La letteratura che non si immette nel sistema mediatico, naturalmente, deve basarsi sui giudizi di valore del proprio autore.

Per lo scrittore, vero e falso sono gli unici giudizi di valore della letteratura: l'opera mostra il vero volto della vita, anche se i personaggi sono immaginari? E i fatti narrati e i sentimenti sono verosimili? L'autenticità della letteratura non è stabilita arbitrariamente dallo scrittore, non è qualcosa che va da sé, anzi, è chiaro che si fonda sulla coscienza comune dell'umanità – che per natura trascende gli interessi materiali e il proprio tempo – plasmata dal genere umano nei secoli e divenuta una forma di conoscenza innata, tramandata di generazione in generazione.

La genuinità di sentimenti che l'autore trasfonde nell'opera proviene innanzitutto dalla sua personale conoscenza del mondo, dalla sua sensibilità intuitiva nei confronti dei fenomeni della vita e dei problemi dell'uomo. E non si tratta in primo luogo di abilità: il discrimine è la capacità dell'autore di confrontarsi onestamente con la propria creazione, eliminando ogni valutazione di tipo commerciale, scrivendo con i suoi sentimenti reali e la sua cognizione. Ecco perché autenticità e realtà sono i valori e requisiti morali precipui che la letteratura richiede. E se lo scrittore li riconosce, tutto si fa lecito. Se lo scrittore li riconosce, acquisisce autonomia spirituale e piena libertà, tanto da poter andare oltre la politica e all'ideologia che fornisce alla politica il principio di ragion sufficiente.

L'appena trascorso XX secolo è stato un'epoca immersa nelle ideologie. L'ideologia ha preso il posto della religione e ha creato uno dopo l'altro dei moderni miti rivoluzionari: comunismo e nazionalismo assieme a ogni genere di piccola e grande rivoluzione – senza escludere la letteratura rivoluzionaria e la rivoluzione letteraria – creavano una letteratura, così che la letteratura spiegava l'ideologia, e la propaganda rivoluzionaria sostituiva i sermoni sulla morale. Dopo la disintegrazione di tutte queste rivoluzioni, anche queste utopie e i miti dell'“uomo nuovo” e delle società nuove sono andate in pezzi. Gli appelli alla violenza di massa, le invocazioni alla guerra rivoluzionaria, gli elogi ai leader rivoluzionari sono scomparsi; tutte le opere degli inni di gloria per il partito rivoluzionario ormai non sono altro che carta straccia. Tuttavia, le ombre di questo genere di ideologia – che sia Marxismo, Leninismo o Maoismo, che assumeva come premessa fondamentale

la critica del capitalismo – ancora non sono svanite. Tutt'ora, di quando in quando, manovra la mente e contamina la lucidità con cui l'uomo può conoscere il mondo.

La letteratura deve acquisire consapevolezza del reale, e per farlo deve trascendere gli interessi materiali e deve anche potersi liberare dagli schemi di pensiero legati all'ideologia. La critica della società, condotta a partire da una data utopia, non si è affatto arrestata con la fine della rivoluzione comunista. La diffusione mondiale del capitalismo ha ormai la strada spianata: i vecchi Paesi comunisti ormai inseguono il denaro con maggior foga rispetto ai vecchi Paesi capitalisti d'Occidente. Il mondo non necessariamente procede sulla via dello sviluppo, e si può mettere decisamente in discussione l'attendibilità di concezioni storiche quali la teoria dell'evoluzione sociale e il materialismo.

Qual è il destino l'umanità? L'ideologia non sa rispondere, e temo nemmeno la speculazione filosofica. La letteratura non cerca di fornire una spiegazione esaustiva, e questa è la differenza fra scrittori e filosofi. Mentre i filosofi si impegnano per interpretare il mondo in modo quanto più esauriente, gli scrittori si limitano a descrivere una realtà eternamente incompiuta. Mentre i filosofi costruiscono scrupolosamente un proprio sistema di pensiero, gli scrittori si confrontano con il mondo vivente e si impegnano per darne un'espressione estetica. Se affermiamo che la verità è il giudizio di valore fondamentale dell'opera letteraria, e che l'estetica è il giudizio che l'autore attribuisce infondendo nell'opera delle emozioni soggettive, allora questo giudizio andrà a sostituirsi al “vero e falso” della politica e al “buono e cattivo” della morale. Lo scrittore non si occupa di giudicare l'uomo né cerca di cambiare il mondo, e non per sua impotenza, ma perché di fatto il mondo non cambia. Pertanto, lo scrittore arricchisce i personaggi creati dalla propria penna di un qualche giudizio estetico, che sia tragico o comico, tragicomico, umoristico, bizzarro o assurdo. Quando lo scrittore si immerge nelle emozioni dei propri personaggi, il giudizio risulta ancora più potente e i personaggi rimangono scolpiti nell'eternità, accompagnando generazioni di lettori, a condizione che l'opera meriti d'essere letta ancora e ancora. E questo non ha nulla a che vedere con dispute politiche o con qualche cambiamento negli usi e costumi della società.

La letteratura travalica la politica e l'ideologia: da ciò dipende il suo unico valore intrinseco del giudizio estetico, ed è anche la ragione per cui la letteratura esiste, ed è sempre esistita, in maniera indipendente ed autonoma. La letteratura coinvolta nella politica, affiliata alla politica, persino subordinata alla politica: ecco un male epidemico

del XX secolo. Letteratura rivoluzionaria, rivoluzioni letterarie, oppure ancora letterature di partito: ecco il prodotto delle ideologie del XX secolo. Il Leninismo europeo, per cominciare, e i cosiddetti principi dello spirito di partito della letteratura si sono trasformati nell'idea maoista della "letteratura al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati", e in seguito nella letteratura come "vite della macchina della dittatura del proletariato", e infine nell'idea dello scrittore-portavoce di partito.

Le radici di quest'ideologia riconducono al Marxismo, nel momento stesso in cui la natura umana si riduce alla somma dai rapporti sociali, e le relazioni di classe determinano lo status sociale dell'uomo. Nella società attuale, l'uomo subisce un'alienazione nella società capitalista e allo stesso tempo la trasfigurazione in organismo politico. E, di nuovo, la politica è l'espressione epitomizzata delle relazioni sociali. Quando si credeva che le rivoluzioni fossero la locomotiva della storia, era inevitabile che la letteratura politicamente impegnata dovesse fare appello alla rivoluzione. Sulla critica al capitalismo si fondava la premessa fondamentale di questa ideologia, e la letteratura, immersa in questa ideologia, ne diventava l'arma.

Di questa ideologia, costruita meticolosamente dall'intelligenza marxista di queste ultime generazioni, con la fine della rivoluzione comunista, non è rimasta che una struttura logica vuota, incapace di apportare la minima cognizione della società reale né dell'uomo. E la "rivoluzione ininterrotta" invocata dai successori, con la cosiddetta sovversione, non solo non ha per nulla scosso la struttura sociale: al contrario, si è completamente dissolta nella cultura del mercato e del consumismo. La sovversione è puramente una strategia retorica, che con un'analisi dei significati vuole eliminare il significato stesso delle parole. Questo gioco sagace talvolta si tramuta in un'esibizione, che nel discorso dell'arte contemporanea e postmoderna si rimette di continuo in scena, sino alla nausea.

La letteratura non postula premesse, né cerca di costruire utopie, né si prefigge di criticare la società. Certo, la letteratura osserva con attenzione la società ed ogni suo problema, ma a differenza della sociologia presta attenzione all'uomo. Ritornare all'uomo, ritornare alla complessità della natura umana, ritornare ai drammi reali dell'uomo: questo è il solo obiettivo della letteratura.

Modernità e postmodernità del XX secolo, segnate dalla rivoluzione e dalla sovversione, sono anch'esse destinate a scomparire? Se leggiamo questi simboli, essenza di un'epoca, dalla prospettiva del materialismo storico di cui sono parte e su cui poggiano,

allora affermeremo che non possono durare in eterno e che rispetto alla natura umana non sono che tracce superficiali. Per contro, immutabile è la natura umana, che non subisce metamorfosi o alienazioni. Con la sua insondabile profondità e inesauribile complessità, essa è proprio l'eterno tema della letteratura.

La letteratura si confronta con l'uomo reale e vivo, e persino un soggetto immaginario è frutto dell'esperienza personale e sui sentimenti dell'autore. Lasciamo il concetto astratto di uomo alla filosofia, poiché quel genere di uomo, che si scrive con lettere maiuscole, non è altro che un'idea di uomo. Chi tratta la questione dei diritti umani senza trovare un'applicazione effettivamente sull'individuo e sul suo ambiente sociale non potrà ottenere alcun risultato concreto, e non farà che perdersi in chiacchiere. La letteratura deve porre fine a questi vaneggiamenti e deve andare a toccare nel vivo la realtà dell'uomo, nonché il suo sconforto.

L'uomo riesce a capire questo mondo? Per non dire dell'essere padroni di se stessi, né tantomeno di cambiarlo, questo mondo. Kafka per primo ha mostrato la reale condizione dell'uomo nella civiltà industriale moderna, e il senso dell'assurdo è stato poi meglio espresso da Camus e Beckett. L'intelligibilità del mondo non è affatto un tema meramente filosofico, ma è un problema dell'uomo: l'intelligibilità del mondo coincide con il punto di partenza fondamentale della conoscenza, e dunque è il punto di partenza della letteratura. La ragion d'essere della letteratura è proprio l'indagine dell'uomo sulla propria esistenza. Come gli strumenti razionali sono propri della scienza, e la logica appartiene alla speculazione metafisica, così la letteratura possiede un proprio oggetto di ricerca e un proprio metodo. L'impossibilità di spiegare l'esistenza umana già in tempi antichi è stata risolta ricorrendo alla religione. *La Bibbia*, da cui ha origine la civiltà cristiana, può essere considerata un'opera letteraria, e quando è letta come opera letteraria si apre ai significati più profondi. In Asia, le scritture buddhiste sono indissolubilmente legate alla letteratura. La mitologia greca prebiblica, le "Domande celesti" di Qu Yuan – poeta del III secolo avanti Cristo, in esilio nello stato di Chu – le favole moderne di Kafka: sono tutte ricerche sul mondo su cui poggia l'esistenza umana. Da questo punto di vista, la storia della letteratura, totalmente disgiunta dagli interessi materiali, è per l'uomo un'indagine spirituale, una necessità che proviene dalla coscienza.

E infine, l'uomo cos'è per l'uomo? Si può conoscere il mondo? Tali grandi questioni sfuggono all'analisi della razionalità scientifica quanto alla logica empirica. Questo inconoscibile, anche chiamato Dio, un'immagine personificata dell'uomo, o destino, che

guida l'uomo e predetermina la sua sorte, che in epoca moderna è chiamato "assurdo", non è che la vera condizione umana. L'assurdo non è soltanto una percezione, è anche un attributo della realtà, il disagio dell'uomo incapace di cambiare in questo mondo.

L'uomo e la natura, l'uomo e la società, l'uomo e l'inafferrabile destino, altrimenti detto Dio, o morte, i limiti fragili dell'esistenza individuale: nulla di tutto questo l'uomo è in grado di afferrare. Ecco un tema inevitabile per la letteratura d'oggi.

Dall'epoca di Kafka sino ai nostri giorni è trascorso un secolo, ma la condizione dell'uomo non è mutata granché. In questa società post-industriale o dell'informazione – dovendo servirci dei simboli della civilizzazione sociale – nemmeno il progresso scientifico e tecnologico ha potuto migliorare la drammatica condizione umana. La sua impotenza nei confronti del suo ambiente non fa che accentuarsi. Di fronte al deterioramento ecologico, ai tumulti politici, all'ubiquità dei media e all'onnipresenza della pubblicità, l'individuo è talmente piccolo, debole, senza speranza. Come si può ascoltare la vera voce di un individuo tanto umile?

La letteratura, solo la letteratura, è in grado di rendere manifesto ciò che la politica tace e l'ideologia non comunica: la voce e i sentimenti di questo individuo fragile. In ogni epoca, la creazione letteraria ha origine dall'esperienza individuale di ciascuno scrittore, per poi andare a sondare il senso ultimo della vita umana: un percorso interminabile. Dalla necessità dell'uomo di affermare la propria esistenza ha origine questa eterna indagine, a cui la letteratura dà espressione. Chiunque sia a porsi delle domande, e qualsiasi siano le risposte, poco importa della loro attualità, poiché è davvero irrilevante l'etichetta apposta da un'epoca. Ecco la ragione per cui non è possibile redigere una storia della letteratura in progressione lineare, e d'accettare le successioni politiche e l'usura dovuta al tempo. La letteratura si può solo leggere e rileggere, e con essa si possono tramandare di generazione in generazione l'esperienza umana e la conoscenza acquisita.

La comunicazione fra gli esseri umani dipende dall'incontro spirituale che si realizza nella ricerca comune, e che ognuno conduce per sé, del senso ultimo dell'esistenza, che è anche un'indagine sulla morte. La reverenza nei confronti dell'inconoscibile, proveniente da tale ricerca, porta l'uomo ad arretrare, e allo stesso tempo crea una barriera fra le persone: da qui nascono quei sentimenti pseudo religiosi della compassione e della pietà, che sono anche il fondamento religioso sul quale gli uomini possono erigere delle relazioni e costruire un contatto. Piangere il Cielo e compatire l'uomo: le origini di questa coscienza tragica si trasformano nella ricerca del bello e fanno appello alla letteratura.

La conoscenza umana, sebbene sia inesauribile, in ultima analisi ha i propri limiti: tale apparente contraddizione, pressoché un paradosso, va ben oltre il discorso filosofico ed è estremamente vera e tangibile. L'uomo conosce la propria meta? L'uomo è consapevole di ciò a cui va incontro? Qual è il posto di questi immensi interrogativi? Chi sa rispondere? Nessuno. Ecco perché l'uomo ricorre alla letteratura: attraverso l'estetica può trovare sollievo e superare queste angosce, e quindi affermare la propria esistenza. I tormenti che la tragedia non riesce a placare si risolvono nella catarsi delle emozioni, mentre l'angustia che affligge l'uomo nella sua esistenza terrena si scioglie nella risata.

L'uomo che la letteratura intende affermare è un *altro*. Lo scrittore si affida all'estetica, e con i propri sentimenti e le proprie esperienze si trasforma in differenti personaggi, sublimando così l'angoscia. Da qui nasce la creazione letteraria, che non vuole imitare il mondo né cambiare la realtà. L'uomo non è il Creatore, non può tutto: ciò che può fare è realizzare la propria arte, e lo scrittore può ghermire il linguaggio e dar vita, attraverso la scrittura, a un mondo interiore in cui esprimere pienamente la propria conoscenza e affermare se stesso.

Il risveglio dell'io dell'uomo d'oggi, o meglio, l'espansione incontrollata dell'io è un tema sempre più importante per la letteratura contemporanea. L'asserzione di Sartre "l'enfer c'est les autres" dice del rapporto fra l'uomo e la società; eppure, agli occhi degli altri anche noi stessi siamo l'inferno. L'io caotico non solo è una catastrofe per l'altro, porta persino alla distruzione del sé. Mettendo in luce quest'io, Freud ha inaugurato la psicoanalisi e in aggiunta ha apportato una grande rivelazione alla letteratura moderna.

L'uomo può affrontare l'io? E come può confrontarsi con il sé? Come la letteratura si occupa dell'uomo di fronte alla natura e alla società, così non può ignorare l'imponente questione dell'uomo di fronte a quell'inconoscibile. La conoscenza letteraria, a ogni buon conto, si fonda sulla conoscenza del sé.

Il senso di vuoto e di smarrimento, la paranoia e l'inquietudine, la follia e la conoscenza innata, come la solitudine e l'intuitività, dipendono anzitutto dalla consapevolezza dell'io. Se l'uomo è in grado di osservare dentro di sé, di ridere di sé, di trovare la propria armonia interiore, non può forse contemplare il creato di questo mondo chiassoso, in tutta la sua complessità? E non può forse contemplare con distacco quest'io caotico e irrequieto? È necessario che lo scrittore, con intuizione e discernimento, veda chiaramente luci ed ombre, e che con la letteratura le renda manifeste.

È vero, lo scrittore non è un saggio ma un comune mortale, e come tutti ha debolezze e malesseri a cui non può sottrarsi. Ma la meraviglia della letteratura risiede giusto in questo: nel processo di creazione letteraria, lo scrittore attraverso la contemplazione distaccata diventa un altro, e ciò gli consente di raggiungere una prospettiva trascendente sul sé – che potremmo chiamare “terzo occhio”, o “occhio della saggezza” – con la quale vigila su ciò che scrive. Di conseguenza, il processo di scrittura letteraria partecipa della purificazione interiore dell'autore: il momento creativo coincide con l'abbandono di ogni interesse materiale e diventa una necessità profonda.

Questa è l'epoca della demolizione delle vecchie ideologie, che in effetti non è per nulla un fatto negativo. Il mondo in sé è privo di ideologie, e non ha certo bisogno di cercare invano degli schemi di pensiero né di costruire dei nuovi –ismi né di imbrigliare in qualche maniera il pensiero dell'uomo. Gli schemi di pensiero: ecco cosa più di tutto non tollera lo scrittore. Libertà spirituale e autonomia letteraria sono i requisiti minimi della creazione. La letteratura non dev'essere al servizio di nessuno e non deve seguire alcun comando, tantomeno dal potere politico, né dal partito di governo né dall'opposizione; oltre a ciò, non deve sottomettersi né all'ortodossia né all'ideologia “dissidente”. La letteratura coincide con la cognizione individuale dell'autore e con il risveglio della coscienza intuitiva. Se la letteratura non si nasconde di fronte ai drammi dell'esistenza umana e al contrario si affaccia sull'abisso della natura umana, allora travalica i territori e le frontiere, va oltre uno specifico linguaggio e rende tutto traducibile, supera l'identità di una nazione e unisce l'universalità della cultura. L'universalità – celata – della letteratura è in realtà sempre esistita, sin dai tempi antichi, tanto in Oriente quanto in Occidente.

L'identità culturale non è altro che un discorso politico finalizzato ad impiantare la letteratura nel dominio di uno Stato-nazione. Lo scrittore non è un funzionario statale e non ha il dovere di servire il potere nazionale. La cultura nazionale è qualcosa che prende forma nel corso dei secoli, e i suoi più illustri creatori sono degli scrittori e degli artisti, degli individui che hanno segnato la loro epoca, e non l'imponente macchina statale. L'oppressione dei condizionamenti alla creazione artistico-letteraria proviene anzitutto dal potere politico. Se lo Stato non è abbastanza tollerante nei confronti della letteratura, e se lo scrittore non si piega ad esso e se, come diciamo oggi, conduce un esame del sé, in uno Stato totalitario è dunque costretto al silenzio o alla fuga. La fuga è, di fatto, la salvezza dello scrittore. Degli scrittori in esilio, come nell'antichità Qu Yuan in Oriente

e Dante in Occidente, così pure ai giorni nostri in Asia o in Europa, si perde il conto. Soprattutto a partire dal XX secolo, moltissimi eccellenti autori scrivono da un Paese diverso dalla propria patria: o per imposizione o per scelta personale, emigrano. Autori come Joyce, Hemingway o Nabokov non si sono riconosciuti in una cultura nazionale, eppure hanno creato dei classici moderni della letteratura mondiale.

In quest'epoca, non esiste scrittore che non subisca l'influenza da più di una cultura, ragione per cui non ha molto senso porre enfasi sull'identità culturale della produzione letteraria. La letteratura non è una pubblicità turistica, non ha bisogno di reclutare lettori. Nondimeno, lo scrittore è certamente il veicolo della cultura a cui appartiene dalla nascita, ma è soprattutto un creatore, è colui che con la propria opera arricchisce e rinnova il patrimonio culturale esistente. In quest'epoca, le informazioni e la cultura si trasmettono con tanta agilità che non esiste scrittore che scelga spontaneamente di confinarsi ad una tradizione culturale. L'identità etnica e l'identificazione culturale non sono altro che esigenze degli Stati-nazione.

La letteratura non ha confini e non ha bisogno del passaporto. La libertà spirituale dello scrittore trascende la mentalità gretta e provinciale del nazionalismo e del patriottismo, poiché, sin dai tempi antichi, grazie alla traduzione la letteratura diviene capitale spirituale per l'intero genere umano. Persino il vorace capitale economico, in quest'epoca di globalizzazione, trascura i confini nazionali: non c'è motivo per cui la letteratura, quella che sin dal principio non tende al profitto, non possa dunque aprirsi al mondo intero.

Dal punto di vista spirituale, lo scrittore è un cittadino del mondo, non soggetto alla politica né tantomeno legato ad una nazione. Lo scrittore, come un cavallo alato che si libra nei cieli, tende alla propria libertà: ecco una delle peculiarità della letteratura.

La creazione letteraria è senz'altro una sfida che lo scrittore lancia al proprio ambiente sociale, ma è anche una sfida dell'uomo nei confronti dell'esistenza. Proprio grazie a questa sfida l'uomo può acquisire una certa consapevolezza dell'irrisolvibile condizione umana e lasciarne traccia. Questa sfida non vuole essere una rivolta verso la società, come una cosiddetta rivoluzione culturale, non vuole sradicare l'eredità culturale sovvertendo il vecchio mondo e rovesciando i predecessori. La creazione letteraria infatti non ha bisogno di basarsi sulla negazione e, oltretutto, dovrebbero essere terminate tutte le ben note rivoluzioni artistiche e culturali che si sono susseguite nel XX secolo.

Innovazione e conservazione della tradizione sono due aspetti inseparabili della letteratura, ed esplorando nei meccanismi nascosti della letteratura stessa emergono sempre nuove conoscenze e nuovi strumenti. La fede cieca nella rivoluzione creata dal XX secolo ha trascinato anche la letteratura nel vortice della rivoluzione permanente. Tanto la creazione quanto la critica letteraria si sono trasformate in una perenne negazione, poiché il metodo dialettico della “negazione della negazione” è penetrato nella letteratura. Con il turbine dei paralogismi quali “l’autore è morto” e “la letteratura è morta”, il rinnovamento e l’evoluzione letteraria sono entrati negli annali delle forze progressiste e reazionarie: è come se una nozione predeterminata avesse dichiarato la fine della storia. Questi discorsi e queste teorie inconsistenti hanno trasfigurato la letteratura in un gioco concettuale, per poi elaborare tutta una serie di regole, senza però lasciare un’opera che meriti d’esser letta.

Questo storicismo è pure un prodotto dell’ideologia, ma non ha nulla a che fare con la letteratura. Per quanto la creazione si verifichi nel momento presente, non può prescindere dal raffronto con l’opera dei predecessori: non esiste letteratura senza fondamenta. Le opere letterarie antecedenti con cui lo scrittore si confronta, che siano amate o odiate, costituiscono sempre delle coordinate. Da quelle coordinate lo scrittore percorre la propria strada. Pertanto, le opere dei predecessori esistono comunque, perciò non serve farle decadere. Al contrario, proprio perché esiste e rappresenta le radici è possibile elevarsi e ampliare i propri orizzonti. La letteratura tiene in estrema considerazione la creazione, non già il prodotto finale, altrimenti che bisogno ci sarebbe di ripetere ciò che già altri in precedenza hanno descritto? Come la letteratura non è un campo di battaglia, così l’autore non è un combattente: per lui vittoria e sconfitta non esistono, esiste soltanto ciò che lui dichiara.

La letteratura lascia una testimonianza, ed è irrilevante che questa sia attuale o anacronistica. Se lo scrittore investe tutta la propria saggezza, se davvero lascia un ritratto intenso dell’umanità del proprio tempo e del proprio ambiente, allora dà vita ad un’opera immortale. La storia scritta dall’opera letteraria è di gran lunga più autentica di quella dell’autorità. Infatti, quando il governo cambia anche la storia ufficiale a lettere maiuscole viene rimaneggiata, anzi, gira e volta di continuo proprio come un saltimbanco, pur di dimostrare la legittimità del potere. Un’opera letteraria, invece, una volta pubblicata non cambia più, e questa è la grande responsabilità dell’autore nei confronti della storia, grazie a cui l’umanità possiede una storia spirituale ancor più autentica.

In quest'epoca attuale in cui vige il "senza -ismi", una letteratura "senza -ismi" in effetti meglio s'accorda con l'essenza originaria e si congiunge con la realtà della vita e della natura umana. "Senza -ismi" non equivale a "senza pensieri": lo scrittore trasforma esperienze, indagini e sentimenti in singole immagini sensoriali, ben più ricche di dissertazioni o spiegazioni concettuali. Sono le opere o i personaggi a narrare, è quindi inutile che l'autore si metta a urlare a squarciagola.

Questa è un'epoca senza manifesti, senza movimenti letterari. In ogni angolo del mondo ci sono scrittori ai margini della società; e dal momento che anche la letteratura è marginalizzata, perché non fermarsi a contemplare gli infiniti volti dell'universo sconfinato e mettere nero su bianco riflessioni e intuizioni? Questo mondo, a lungo tormentato, ormai non è più giovane. Questo mondo ha fatto esperienza di due guerre mondiali senza precedenti nella storia e dell'apocalisse della rivoluzione comunista. Questo mondo, dunque, dovrebbe dire addio alla fase adolescenziale e all'adorazione degli idoli. La nostra è anche l'epoca dei leader che non pensano, e forse è giusto così. Lo scrittore ha la propria testa, perciò non è tenuto a eseguire gli ordini del leader né a seguire un qualche delirio filosofico che cammina sulla testa; piuttosto, lo scrittore deve restare coi piedi per terra, poiché tutte le tribolazioni da cui l'uomo contemporaneo derivano dal tracciato della realtà.

Dov'è oggi quell'uomo della *mens sana in corpore sano* a cui l'umanesimo faceva appello? E i diritti umani, se non vengono applicati all'individuo rimangono solo parole vuote. Per lo scrittore, oltre alla libertà personale, nulla è più importante della libertà di pensiero e di espressione. Ma chi può accordarla? Solo lo scrittore può. La libertà ha sempre un costo, dipende solo da quanto lo scrittore lotti per ottenerla: è solo una questione di libertà di scelta, nient'altro.

Quest'epoca di inondazione di desideri materiali e di povertà spirituale, in cui una crisi finanziaria deflagra in tutto il mondo, in cui la legge del profitto economico si propaga senza limiti ed è per tutti irrefrenabile, esiste qualcuno che riesca a raccontare il vero volto del presente? Temo che solo la letteratura sia in grado di rivelare la grettezza della natura umana.

Questo mondo, avvolto nell'ombra del giorno del giudizio, non sembra vedere la fine della crisi economica occidentale né della decadenza. I cosiddetti Paesi emergenti non hanno fatto altro che ripercorrere la strada già battuta dai Paesi occidentali dell'accumulo di capitale, senza dare alla civiltà umana alcuna nuova speranza. Quando verrà un nuovo

Rinascimento? Nessuno sa rispondere. La letteratura, di nuovo, solo la letteratura può dare qualche chiarificazione. Come il teatro Shakespeare è emerso dalla tenebrosa Inghilterra medievale, così *Il sogno della camera rossa* di Cao Xueqin è comparso nella dittatura feudale della soffocante dinastia Qing. Ecco che due scrittori, apparsi per caso e all'improvviso, hanno illuminato la storia. Per quest'epoca di tormenti per l'uomo, dobbiamo soltanto affidarci alla letteratura affinché un giorno, magari, riesca ad illuminare ancora.

Parigi, 26 settembre 2010

IV.I. II

Ideologia e letteratura²

Discorso per il Forum internazionale sulla letteratura di Seoul

L'ideologia confina, controlla, dirige e addirittura produce e giudica la letteratura. E questo è un fenomeno diffusissimo nel XX secolo, che non riguarda soltanto la creazione letteraria, ma anche la critica e la storia della letteratura: su tutte, spesso, è stato impresso il segno dell'ideologia. Potremmo anche dire che l'ideologia è diventata una sorta di malattia del secolo, malattia a cui è difficile scampare. Ma fortunatamente esistono scrittori che sono riusciti a resistere: la loro letteratura si è salvata, e in futuro ancora se ne potrà leggere.

Per poter parlare di teoria e di discorso sull'ideologia bisogna innanzitutto disporre di un quadro filosofico di riferimento e poi proporre una qualche "visione del mondo", con sistemi di valori corrispondenti. Fra le diverse scuole ideologiche, il marxismo è senza dubbio quella strutturalmente più completa e quella che ha esercitato una maggiore influenza. Infatti, ha profondamente influenzato più generazioni di intellettuali, per non dire che, prima ancora che il comunismo diventasse il pilastro ideologico ufficiale di certi paesi, per un periodo è stato la corrente di pensiero dominante dell'intelligenza di sinistra di tutto il mondo. Anche il liberalismo e il nazionalismo possono diventare ideologie, possono diventare sistemi di valori e schemi di pensiero promossi da partiti politici o da nazioni. E nel mondo intellettuale – che coinvolge il dominio dell'arte della letteratura, modernismo e postmodernismo, e persino il cosiddetto post-colonialismo – tutto può essere trasformato in un qualche giudizio di valore e addirittura agire come dogma inflessibile.

La ragione primaria per cui si costruisce un'ideologia è quella di fornire una spiegazione del mondo, per offrire all'umanità un sistema di valori su cui fondare la società, per dare degli adeguati fondamenti al potere statale e alla struttura sociale. Mentre la filosofia si limita alla metafisica, l'ideologia è connessa ai giudizi di valore delle strutture della società attuale e ad ogni sorta di profitto. La letteratura è invece la libera espressione del pensiero e dei sentimenti umani, e in origine trascende gli interessi reali.

² “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學, in ZYW, 35-47.

Una volta che lo scrittore abbia perso la propria autonomia di pensiero, mettendosi a inseguire questa o quella corrente ideologica – e la disgraziata letteratura dell'epoca attuale ha spesso perduto la propria autonomia –, diventando vassallo dell'ideologia... già sappiamo come va a finire: la letteratura del XX secolo ci ha già dato fin troppe lezioni.

L'ideologia che prende il posto della religione: ecco un'altra barbarie del XX secolo. Sotto l'egida della ragione, e servendosi dei dogmi dell'utopia, il mondo reale è stato trasformato: istigando alla violenza di ogni sorta di rivoluzione, inducendo alla follia le masse e addirittura interi popoli, si è generata la più grande catastrofe che la storia dell'umanità abbia mai avuto.

La letteratura è entrata nello schema dell'ideologia, ha esortato alla violenza e alla guerra, ha costruito eroi e leader da venerare, ha celebrato il sacrificio; e per quanto oggi tutto ciò sembri ormai scomparso senza lasciare traccia, le voci che chiamano la letteratura all'ideologia ancora non sono svanite. Della letteratura si è fatto uno strumento per trasformare la società, un indottrinamento alle regole della morale, ma ciò che prende il posto delle regole della morale è il “politicamente corretto” dei nostri giorni. La letteratura d'oggi ancora non s'è liberata dai lacci dell'ideologia: quando si dice che è “impegnata”, significa che è impegnata nella *Realpolitik*. Questa visione della letteratura è ancora diffusa nei circoli intellettuali contemporanei.

Che gli intellettuali discutano della politica è un fenomeno diffuso, invece chi non partecipa attivamente a questi dibattiti e si limita a un lieve scambio di opinioni, come più spesso accade, esercita un'influenza irrisoria sulla situazione politica e sulla società. La *Realpolitik* attuale non è altro che la politica dei partiti, e se gli intellettuali non entrano in un partito e non diventano dei politici di professione, difficilmente possono fare qualcosa. Uno scrittore che si dedica alla letteratura e che desidera anche esercitare un'influenza politica si trova davanti a un dilemma, e anche questa è la spiacevole situazione della letteratura che entra in politica. Ma la politica non si cura di questo dilemma dello scrittore, né si cura delle stesse ideologie che la argomentano. Una volta che questo o quell'-ismo entra in conflitto con gli interessi reali della politica, non è certo il partito ad abbandonare la teoria, piuttosto, sono i teorici ad effettuare delle revisioni o a riformulare le teorie per adattarle alle reali necessità della politica; il “politicamente corretto” cambia faccia continuamente.

Povero quello scrittore che sottomette la propria letteratura alla politica, che si lega al carro della politica, che perde la libertà d'azione, che si trova a sbandierare e urlare inni

di guerra, perdendo la propria voce. Quello scrittore, è ovvio, non potrà lasciare opere degne in futuro d'esser lette, e ancor più triste è il fatto che dovrà dire addio a tutto ciò che è suo, ai suoi averi e alla sua famiglia. Queste le sorti dei numerosi scrittori rivoluzionari che sotto la politica totalitaria del Partito comunista hanno sacrificato la propria letteratura in nome della rivoluzione. Ma la storia non finisce, e l'avvenire della letteratura che, nelle democrazie, segue la politica, potrebbe non essere radioso. In altri termini, la letteratura non è come i media, non può comparire ogni giorno sui giornali. Ogni partito ha i propri *mass media*, attraverso cui può ampiamente esporre posizioni politiche, e certo non aspetta il contributo della letteratura. La letteratura coinvolta nella politica, al massimo, è un'ulteriore guarnizione o decorazione temporanea per la politica di quel partito.

L'ideologia, di base, serve ad argomentare la *Realpolitik*, ma gli interessi reali che guidano la politica e le gare di potere non dipendono affatto dalla teoria. La politica è sempre più vivace dell'ideologia: per la politica, ciò che ieri era sbagliato oggi è giusto, restando sempre nel regime di "correttezza". Lo scrittore devoto all'ideologia, oppure che abbia fede in un qualche -ismo, scoprirà che l'ideale che perseguiva è sistematicamente rigettato dalla *Realpolitik*. Il senso d'amarezza o di perdita così generato non si deve alle carenze o agli errori dell'ideologia, e piuttosto che mettersi a correggere questi errori è meglio sottomettersi direttamente alla politica, inevitabile conseguenza a cui arriva una letteratura che entra in politica, oltre, naturalmente, alla perdita dell'intrinseca autonomia e all'integrazione nella politica dei partiti.

Lo scrittore, o il poeta, di cui parlo è colui che si dedica alla creazione letteraria, non già il commentatore o l'opinionista politico, che sono altre categorie professionali. Lo scrittore o il poeta di professione, oggi, difficilmente vive della propria letteratura.

Se lo scrittore vuole perseguire il proprio progetto di scrittura letteraria, non sottomettendosi alla politica, né alle mode fabbricate dal mercato e nemmeno ai gusti delle masse, la sua creazione deve nascere anzitutto da una necessità profonda, dall'impeto di tirar fuori ciò che ha dentro, che, possiamo dire, è l'intenzione originaria della letteratura, dai tempi antichi, in Oriente così come in Occidente. Questo genere di letteratura trascende le ideologie e la politica, e va oltre gli interessi reali. E questo genere di letteratura è la testimonianza della condizione dell'esistenza umana e dell'uomo. In questa nostra epoca di globalizzazione, di fatto, il guadagno economico si è già sostituito all'ideologia, oppure, detto altrimenti, l'ideologia è ormai una chiacchiera fuori moda, o

al massimo, è una carta falsa giocata nei circoli politici. Perciò, potremmo tranquillamente chiamare quest'epoca come "post-ideologica". La letteratura contemporanea che per sua fortuna si libera dalle catene dell'ideologia deve anche prestare attenzione alle mode prodotte dal mercato e deve avere il coraggio di affrontare i drammi reali e attuali dell'uomo: solo così la letteratura può salvarsi. Ciò che ci si aspetta dall'autore di questa letteratura è l'autenticità, ossia il fatto di non evitare ogni sorta di dramma dell'uomo nella società reale. Questo genere di letteratura, autentica e genuina, è la letteratura che gli uomini di quest'epoca stanno aspettando.

La fine delle ideologie non è la fine della letteratura, né la fine del pensiero. Il collasso delle utopie che per un secolo si sono diffuse era solo questione di tempo, ma lo spirito, pur nella prostrazione, ancora fa appello alla letteratura. La letteratura, appunto, non può salvare questo mondo e lo scrittore non è il Salvatore, e bisogna che abbandoni questo ruolo illusorio per tornare ad essere quell'individuo vero, reale e fragile: solo così può arrivare a una lucida conoscenza del mondo.

La letteratura può solo essere la voce dello scrittore in quanto individuo. Quando lo scrittore si fa rappresentante del popolo o la voce di un'etnia – e poco importa che questa sua voce sia genuina o ipocrita – urlerà a sfinimento. Lo scrittore non è l'incarnazione della giustizia né della verità. Lo scrittore non ha meno difetti e punti deboli dell'uomo comune, tuttavia, lo scrittore si purifica attraverso la scrittura letteraria. Di nuovo, lo scrittore, non è un giudice, non valuta ciò che è giusto o sbagliato né fa processi alla morale. E ancor di più, lo scrittore non è un superuomo, non può sostituirsi a Dio. Bisogna riconoscere che questa malattia dell'io ipertrofico, come pure dell'ideologia di cui si è detto, ha segnato un'epoca. Se lo scrittore riesce a svincolarsi da questa illusione, se con umiltà e chiarezza osserva lucidamente gli infiniti aspetti dell'universo, e se contempla con sguardo distaccato l'io caotico, l'opera generata dalla sua penna potrà resistere alla prova del tempo ed essere letta ancora e ancora.

Lo scrittore è un osservatore del mondo e della natura umana. Dopo essersi liberato dagli interessi materiali e dalle barriere celate nel mondo interiore, può vedere lucidamente la natura delle cose. Solo con questo tipo di osservazione lo scrittore può non temere nulla e andare ancora più in profondità, può rivelare e anche dimostrare la reale condizione umana. La letteratura non adempie a registrazione storica di fatti e persone reali. Naturalmente la profondità con cui osserva l'esistenza e la natura umana deriva dalla sua personale esperienza di vita, ma ancora più importante è il dono unico dello

scrittore, ossia quella facoltà di vedere chiaramente nell'oscurità, di mettere in parole i sentimenti portati alla luce, di ricorrere al senso del bello.

La testimonianza dell'esistenza lasciata dallo scrittore possiede una forza vitale che la rende intramontabile. Questa forza non deriva soltanto dal potere del linguaggio, proviene soprattutto da un senso estetico che lo scrittore attribuisce ai propri personaggi – diverso dai semplici giudizi morali, dal vero o dal falso –, un sentimento trasfuso nell'uomo. Naturalmente proviene dall'attitudine dello scrittore verso i personaggi, ed è proprio questo che li rende così verosimili, come il ritratto della vita stessa.

La tragedia e la commedia, o la tragicommedia, e persino i sei desideri e le sette emozioni poggiano su una rivelazione estetica. La compassione e la derisione, il bizzarro e l'umoristico, il sublime e il comico, tutto è attribuito dall'autore. E la ricchezza di conoscenze derivante dall'empatia che lega intimamente il senso del bello e la ragione è insostituibile. E questo è anche il discrimine fra letteratura e filosofia: la letteratura non è il vassallo dell'ideologia, né interpreta la filosofia. È vero che, talvolta, la letteratura arriva a una conoscenza simile a quella della filosofia; ma mentre quest'ultima ricorre puramente alla speculazione razionale, la conoscenza raggiunta dalla letteratura è inscindibile dalla sensibilità e dall'emozione.

La letteratura e la filosofia arrivano a conoscere l'uomo e il mondo, con metodi diversi, e non importa se siano giusti o sbagliati, buoni o cattivi: ragione e sentimento sono percorsi irrinunciabili per conoscere l'uomo. La letteratura può rivelare in modo così penetrante i drammi e le angosce, le grandi ricerche e i grandi errori dell'esistenza umana. La letteratura può manifestare tutta la vacuità della natura umana, può ridestare l'uomo. La letteratura ha questa sorprendente e straordinaria capacità trascende il vero e il falso della politica, come pure le prediche sulla morale, e dunque non è affatto paragonabile all'analisi semantica e ai giochi di parole postmoderni. Alle spalle della lingua della letteratura c'è l'esperienza di vita dello scrittore, la quale, pur diventando una riflessione, deve impregnare il sentire dell'autore o dei personaggi, entrare in un determinato contesto dell'opera e non diventare pura spiegazione ed espressione di concetti puramente razionali.

Esistono due generi di pensatore: il filosofo, che ricorre alla ragione e alla speculazione metafisica, e lo scrittore, che ricorre alla forma letteraria. Il primo discende dai grandi filosofi dell'antica Grecia, il secondo dagli autori di tragedie e commedie dell'antica Grecia. La differenza fra di loro risiede nel fatto che in maniera diversa hanno ispirato le

generazioni successive rispetto all'ambiente esistenziale dell'uomo – spesso nella disperazione – e la cognizione della natura umana. In Europa, quando il pensiero della scolastica medievale esalava l'ultimo respiro è stato Dante, il poeta, a portare una conoscenza ancora più ampia sull'uomo e sul mondo, inaspettatamente. E Shakespeare è senza dubbio il più grande pensatore del suo tempo, dalla profondità di pensiero paragonabile a Goethe e a Kant.

Oggi, considerato che la corrente di pensiero postmoderna ormai appartiene al passato, e che ci troviamo in un'epoca di prostrazione spirituale e di incertezza per l'uomo, sembra non ci resti che aspettare che la letteratura illumini l'uomo, in qualche maniera. L'odierna crisi finanziaria ed economica per la prima volta ha spinto gli economisti sulla scena intellettuale, mentre la filosofia tace. Dove va, infine, il genere umano? L'uomo può predire il futuro? Può ricostruire un'utopia? Può rimescolare le carte e divertirsi ancora con i giochi semantici? La letteratura, in ultima analisi, può in qualche maniera descrivere la società attuale a cui l'uomo si trova di fronte.

La letteratura, è ovvio, non si limita a ritrarre il reale. Dalla fine del XIX secolo all'inizio del XX secolo sono emersi grandi autori e numerosi capolavori tramandati da generazioni. La letteratura modernista del XX secolo, rivolgendosi al mondo interiore dell'uomo, ha rivelato un nuovo volto della letteratura, che pur con la ragione non arrivava a spiegare l'assurdo della società e a dare risposte all'indagine sul senso della vita. Anche la filosofia ha cambiato direzione rispetto ai temi tradizionali. Peraltro, sotto il controllo ideologico, la letteratura che ritrae la società attuale si è trasformata nella propaganda rivoluzionaria. Nelle condizioni sociali dei nostri giorni, la letteratura può rispecchiare la realtà? Certamente può farlo, sempre che riesca a smarcarsi dagli -ismi, a liberarsi dai dogmi e dagli schemi dell'ideologia, a fare a meno del sermone sul politicamente corretto, a tornare ai sentimenti sinceri dello scrittore, e a far risuonare la voce unica e indipendente dell'individuo. E non importa che questa voce sia assolutamente debole, o disarmonica, poiché è pur sempre la voce autentica dell'uomo, e proprio in questo risiede il valore della letteratura.

La letteratura è l'affermazione dell'uomo nei confronti della propria esistenza. Anche se l'individuo è debole e non ha le forze di cambiare il mondo, può comunque dire ciò che vuole dire, a condizione che siano parole dello scrittore, e non una ripetizione della voce già dilagante del potere e dei media. L'autonomia spirituale dell'individuo è la spina dorsale della letteratura, nonché la sua stessa indipendenza inalienabile. La letteratura che

non aderisce al potere politico né dipende dal mercato è il campo della libertà spirituale dell'uomo, un luogo inviolabile, seppur non sacro, in cui l'uomo può proteggersi, con quel pizzico di arroganza che rende l'uomo uomo.

La libertà non è certo un diritto innato per l'uomo, che vive in ogni sorta di restrizione sociale; la libertà ha un prezzo e delle condizioni, non è mai gratuita. Esiste solo la libertà spirituale che appartiene all'individuo, ma che dipende dalle scelte dell'individuo: ad esempio, l'autonomia e l'indipendenza della letteratura sono il frutto di una scelta dello scrittore, e questa scelta sancisce la dignità dell'uomo e della letteratura.

Da ciò, posso affermare che la letteratura è il risveglio della coscienza individuale, nonché occasione, per lo scrittore, di cominciare dalla propria conoscenza intuitiva, di osservare il mondo e, allo stesso tempo, di contemplare se stesso, per poi trasfondere nell'opera una coscienza illuminata. E bisogna dire che questa cognizione unica dell'individuo rispetto al mondo è una sfida dell'esistenza individuale nei confronti dell'ambiente di vita. La conoscenza a cui arriva l'opera letteraria, di conseguenza, porta sempre l'impronta individuale dello scrittore. Ogni opera, dunque, è diversa dall'altra, e trabocca di quel gusto personale, insostituibile.

Mentre la riflessione filosofica ricorre all'astrazione, la letteratura è un ritorno alla vita, un ritorno al sentire dell'uomo vivente, un ritorno alle emozioni. In altri termini, la letteratura comincia là dove la filosofia non arriva, e le conquiste cognitive della letteratura sono qualcosa che la filosofia non è in grado di sostituire. Mentre la filosofia classica cercava di costruire un sistema di pensiero mediante concetti e costrutti razionali, di spiegare il mondo in modo quanto più esauriente, lasciando a Dio i punti irrisolti, la letteratura non arriva mai a dire tutto; ciononostante non cerca invano di proporre una qualche "visione del mondo" e rimane sempre aperta. La letteratura fa volare l'immaginazione, dà emozioni senza fine, e questo non si deve alla morte del protagonista o dell'autore, né alla fine dell'opera, bensì al fatto che si confronta con le infinite sfaccettature della vita reale.

Ciascuno scrittore propone una prospettiva singolare, con la quale non intende soppiantare altri scrittori, perché non fa come la filosofia, che assume la critica come premessa per argomentare il proprio discorso, spesso dichiarato unica e ultima verità. Pur sostenendo la polisemia, la filosofia postmoderna arriva a cancellare i significati, basandosi sulle premesse morte dei predecessori. Alla letteratura non importa di avere l'esclusiva; la letteratura non si apre la strada criticando, al contrario, nella letteratura

ciascuno si esprime secondo il proprio punto di vista, perciò la letteratura è in un cambiamento senza fine.

La letteratura non ha come missione la critica sociale, né usa una “visione del mondo” predefinita, e un sistema di valori da essa stabilito, per giudicare la società attuale. La testimonianza della letteratura si affida soltanto al sentimento estetico, il quale deriva innanzitutto dalla natura umana ed è intimamente connesso alla formazione della cultura, accumulatasi nel tempo, nella storia dell’umanità. Il sentimento estetico trascende un linguaggio specifico, può essere tradotto e comunicato nell’universalità. Il sentimento estetico che lo scrittore, con un determinato linguaggio, trasfonde nell’opera è così forte da evocare sentimenti, può persino far reagire lettori di epoche e nazioni differenti, fino a diventare un patrimonio spirituale di cui tutta l’umanità può godere. Si potrebbe dire, quindi, che il sentimento estetico che l’autore affida alla propria opera letteraria è il giudizio di valore ultimo che supera gli interessi reali, i giudizi di vero e falso, buono e cattivo, e supera anche i costumi sociali e il tempo. L’opera rimane in vita solo se continua ad essere diffusa, se c’è chi ne fruisce; l’emozione estetica suscitata da questa testimonianza letteraria trascende la storia e dura in eterno.

Sebbene ogni scrittore e ogni opera lascino in una certa misura una traccia del proprio tempo, di fronte alla letteratura il tempo, in senso stretto, non ha alcun senso. Dividere la letteratura in epoche e -ismi è affare degli storici della letteratura, e non ha nulla a che fare con la creazione dello scrittore. Il modernismo del XX secolo è emerso dopo una serie di opere, da cui i critici della letteratura hanno tratto delle conclusioni; perciò, categorizzare e teorizzare è utile alla ricerca letteraria, ma c’entra poco con l’attività di creazione dello scrittore. Appunto, ci sono stati scrittori che hanno elogiato il modernismo, ma solo dopo che i precursori e le opere più rappresentative avessero ottenuto pubblico consenso e approvazione; solo allora questi scrittori si sono raccolti sotto una bandiera e riversati in una corrente letteraria. Ma il valore di un’opera per la letteratura non è determinato dalla bandiera, bensì dalla conoscenza unica e dal sentimento estetico che l’autore e l’opera fanno emergere.

La “modernità”, derivante da opere di autori moderni nettamente diverse fra loro, è in un certo modo diventata un dogma. Ma la modernità, dopo un periodo in cui gli scrittori e le opere erano ricchi di spirito dell’innovazione, è diventata il simbolo di un’epoca, nonché una rigida dottrina estetica, fino alla seconda metà del XX secolo. Uno dei dogmi della modernità era la “sovversione”: della sovversione dei predecessori si è fatto un

modello, mentre la negazione della negazione è stata assunta a legge universale del progresso storico, nonché la strategia fondamentale del postmodernismo. In ultima analisi, tutto ciò proviene dal marxismo: una volta penetrato nella letteratura e nell'estetica, lo stesso marxismo, sviluppatosi dalla dialettica hegeliana, ha fatto sì che storia dell'arte e della letteratura si scrivesse con la rivoluzione ininterrotta dell'arte e della letteratura. Dopo aver svuotato del loro ricco significato la natura umana e i sentimenti umani, l'estetica postmoderna è semplicemente diventata retorica e discorso: l'analisi semantica ha preso il posto del gusto del bello, la filosofia e la letteratura si sono trasformate in giochi linguistici, e il senso, naturalmente, è scomparso. Ma la strategia della sovversione postmoderna non era diretta verso la società, così che l'esistenza umana e i drammi esistenziali sono scomparsi nel vuoto della lingua, e ad oggi non rimane che il simbolo vuoto di un'epoca senza scrittori e senza opere.

È evidente che la letteratura ricorra alla lingua, ma la lingua sotto la penna dello scrittore dista anni luce – per non dire che non c'entra assolutamente nulla – dall'oggetto d'indagine studio dei linguisti e degli esperti di grammatica. La grammatica, assieme alla descrizione e all'analisi delle funzioni delle strutture grammaticali, rappresenta il livello più basso della lingua, da cui senza dubbio si può trarre un sapere illimitato, come da ciascuna disciplina. Ad ogni modo, la grammatica resta molto lontana dalla letteratura.

La lingua è il veicolo del pensiero, dell'emozione e dello spirito dell'uomo. Già esiste, certamente, un ricchissimo patrimonio letterario per l'umanità, poiché scrittori di ogni epoca hanno continuato senza sosta ad offrire nuove formulazioni, ad arricchire sempre più il potenziale espressivo della loro lingua. Di conseguenza, lo scrittore è un creatore e un innovatore della propria lingua.

Per lo scrittore la letteratura non è un simbolo, ma il luogo delle sette emozioni e dei sei piaceri dell'uomo; la letteratura rappresenta la voce dell'uomo vivo, e mentre scrive, lo scrittore, fa vivere questa voce nel cuore. La lingua della letteratura può essere letta ad alta voce, può essere recitata; questa lingua ha voci e colori, può prendere vita su un palcoscenico, può suscitare intense reazioni nel lettore e nel pubblico. Ciò che lo scrittore crea è proprio questa lingua viva e vibrante e sonora, non è la lingua silenziosa del *significante* e del *significato* studiata dai linguisti. Spesso lo scrittore non si limita al già detto, ma si dedica all'esplorazione formulazioni per trasmettere nuove percezioni: la ricerca del potenziale espressivo della lingua non ha fine. Questa ricerca non ha lo scopo

di sovvertire, poiché, al contrario, è sulla base delle formulazioni già esistenti che si può cercare più in profondità.

Le proclamazioni sulla “morte dell’autore”, segno della postmodernità, sono terminate, e come le rivoluzioni letterarie non hanno messo fine alla letteratura e si sono concluse spontaneamente. Gli scrittori e la letteratura esistono ancora, e nemmeno la storia è finita. Pertanto, il problema sta nel modo in cui la letteratura contemporanea intenda affrontare le condizioni esistenziali dell’uomo attuale e i propri drammi, sempre se lo scrittore ha il coraggio di rivelare i problemi reali dell’uomo e di trovare un’espressione letteraria che si presti ancora meglio a tutto ciò.

Lo scrittore è creatore di generi e di linguaggi letterari. La letteratura non è scrittura documentaristica: ecco l’enorme differenza fra la letteratura e la registrazione della storia. Forma, maniera espressiva e stile del linguaggio devono nascere assieme al sentire dello scrittore. Ogni scrittore di successo ha certamente stili e generi che predilige, ma alla creazione partecipano associazioni mentali e immagini. Dalla poesia, alla saggistica, al romanzo e al teatro: lo scrittore può reinventare ogni genere, non esistono dei formati “fossilizzati”.

E quindi, in quest’epoca in cui la politica s’infiltra ovunque, in cui la legge del profitto inonda il mondo intero e in cui l’uomo è sommerso dai desideri materiali, dove sta il gusto per la poesia? La bellezza è ormai diventata un ricordo remoto. L’uomo – non già l’ideale di *Uomo* come concetto astratto dell’umanesimo, bensì l’individuo solo nella società attuale – non è mai stato così fragile: solo di fronte alla solitudine l’uomo esiste veramente. Non è vero che questo individuo, solo, non possiede un pensiero proprio, al contrario, nell’interrogarsi sul senso della vita è molto più consapevole di qualsiasi altra epoca passata, e per lui è ancora più urgente afferrare la libertà. In altre parole, non c’è mai stata un’epoca con così tanti uomini dediti alla scrittura, e la letteratura è diventata l’oggetto in cui riporre la prostrazione spirituale, nella speranza di lasciare una traccia della propria vita. E questo spiega, in un certo senso, perché la letteratura di quest’epoca ancora non sia ancora giunta al declino. E quando si vedrà un nuovo Rinascimento? Per questo bisogna attendere un’altra occasione dalla storia, poiché la letteratura, come la vita, dipende da un susseguirsi di casi fortuiti.

Parigi, 8 dicembre 2010

IV.I.III

Libertà e letteratura³

Discorso per il convegno accademico internazionale “Gao Xingjian: libertà, destino e previsione”, organizzato dal Centro di Ricerca Internazionale sulle Scienze Umane e Sociali dell’Università di Erlangen-Norimberga

Libertà: un’espressione meravigliosa. Libertà è anche una ricerca estrema, se non l’unica, dell’uomo. Ma dove risiede la libertà? La libertà di cui qui parlo non è affatto una riflessione filosofica, è piuttosto la possibilità dell’uomo di agire fra i reali condizionamenti dell’esistenza. L’uomo di cui qui si parla non ha nulla a che vedere con un concetto astratto di uomo, al contrario, è un individuo reale nella vita reale, e su questo vuole indagare la letteratura. L’individuo, in mezzo a ogni genere di difficoltà della vita sociale, come ottiene la libertà? La possibilità di scelta nella vita dell’individuo: è esattamente questo, da tempi immemori, il maggior tema della letteratura. Da ciò scaturisce un altro tema, di ciò che si dice destino. È forse possibile predire il destino? È per larga parte questo l’argomento cardine del forum internazionale, dell’Università di Erlangen-Norimberga, intorno alla mia produzione artistica e letteraria. In primo luogo, ringrazio sinceramente i ricercatori tedeschi organizzatori questo forum, e insieme esprimo una profonda gratitudine verso ognuno dei professori e degli studiosi che mi ha invitato; grazie a voi, amici, per il grande interesse nei confronti dei miei lavori.

“Libertà e necessità”: questi temi della filosofia diventano, in ambito letterario, inevitabilmente “libertà e limite”. L’individuo che vive in una data società è sempre e senza tregua sottoposto a ogni sorta di limitazione, dalla politica, dall’etica, dalle tradizioni, dalla religione e persino nella famiglia, nel matrimonio e in qualsiasi relazione fra i sessi la condotta dell’uomo subisce ogni genere di restrizione. La società moderna, a partire dal XX secolo, e in maniera particolare il totalitarismo politico e le ideologie, non hanno solo condizionato l’agire dell’uomo, persino il libero pensiero è stato rinchiuso in una prigione. In aggiunta all’esproprio della libertà d’espressione a danno dell’intera popolazione, anche il pensiero dell’individuo è posto sotto la supervisione del “politicamente corretto” creato da molte e varie autorità politiche e ideologie di governo.

³ “Ziyou yu wenxue” 自由與文學, in ZYW, 49-58.

Nei Paesi democratici l'individuo possiede la libertà di espressione e di pensiero? In democrazia è sempre garantita la libertà individuale? Ecco di cosa è necessario discutere.

L'economia di mercato, che si confronta con la globalizzazione, e la politica democratica dell'epoca attuale non hanno radicalmente trasformato le angosce esistenziali dell'uomo né conferito una maggior libertà individuale. Il peso degli interessi politici e la legge del profitto penetrano in ogni angolo della vita attraverso una sconvolgente strategia di comunicazione di massa. E la libertà dell'individuo allora dove risiede? Eterno e immobile quesito che da secoli turba l'uomo. Il mio lavoro esattamente a questo tenta di dar risposta.

Uno scrittore messo al bando in un sistema totalitario comunista, una volta fuggito dall'oppressione di questa dittatura, una volta raggiunto l'Occidente democratico, avrà per certo guadagnato la libertà di pensiero o sarà solo confluito in un'altra politica in cui è definito dissidente?

Ci si potrebbe addentrare ulteriormente nella questione e domandarsi: quando un individuo fugge da una politica oppressiva, deve aderire ad altre politiche, siano esse democrazie? Una tematica ancor più interessante. Ma eccone una persino più nuova: nel mondo contemporaneo, esiste un sistema politico che superi i partiti e sia invece controllato dalla libertà individuale? E l'individuo non integrato in alcun partito politico può passare sopra a quella politica? Ciò che chiamiamo *libertà* risiede giusto in questa scelta. Questa libertà di scelta non si limita alle diverse visioni politiche fra partiti, fra "gatto nero o gatto bianco"; e se la scelta non fosse né per gatto nero né per gatto bianco, si potrebbe scegliere altro? E se, addirittura, a prescindere dal colore del gatto si ignorasse tutto, indistintamente, si potrebbe aprire un proprio cammino e pensare in modo autonomo? In altre parole, si può superare la politica attuale e pensare liberamente?

Eppure, tanto l'ideologia contemporanea quanto il potere politico non hanno affatto accordato all'uomo questa libertà; ognuna delle loro dottrine incatena il pensiero non meno della religione nel Medioevo, con i suoi processi e le interdizioni morali.

Durante l'appena trascorso XX secolo, dal Marxismo, dal Leninismo, al Maoismo e persino dal Nazionalsocialismo sino ad ogni più disparata forma di nazionalismo, sono stati elaborati differenti modelli di "politicamente corretto", per sostituire le norme morali tradizionali e le dottrine religiose. Le superstizioni della rivoluzione comunista, e allo stesso modo il fascismo, hanno scatenato la follia di interi popoli, follia che in un secolo è dilagata dall'Europa all'Asia, e che a tutt'oggi non è totalmente svanita.

Come resiste l'individuo a questa corrente ideologica che travolge un'intera nazione? Come può riflettere in maniera indipendente? L'uomo contemporaneo dunque affronta incessantemente una dura prova, e proprio questo è un altro tema da cui non può esimersi la letteratura contemporanea. Non avere -ismi, come requisito primo del libero pensiero, è la mia risposta. Io ritengo non si tratti di scegliere questo o quell'-ismo, è necessario invece liberarsi dalle catene dell'ideologia.

Nella vita reale, la libertà di un individuo soffre anche di tutte le restrizioni sempre imposte alla condizione d'esistenza: oltre alle pressioni politiche, ai divieti della società, esiste ogni sorta di freno di ordine economico, etico, e persino un disorientamento psicologico. Nessuno potrebbe sfuggire a questi dilemmi esistenziali che affliggono l'uomo, in misura maggiore o minore, dalla sua nascita. Tuttavia la libertà non è mai stata un diritto innato, e per di più nessuno può assegnarla.

Per l'Umanesimo dell'epoca dei Lumi la libertà costituiva un diritto naturale dell'uomo, ma era anche una sorta di appello alla ragione. Il liberalismo dell'era corrente, a partire dall'Umanesimo, invece fa della libertà e dei diritti naturali un vessillo: la libertà è una sorta di ideologia, e in nessun modo una condizione reale per l'esistenza per l'uomo moderno. Questa libertà deve essere sempre raggiunta dagli uomini con i loro stessi sforzi; nemmeno alle società dei governi democratici la libertà, e in particolare la libertà di pensiero, è dispensata senza un prezzo. Pertanto, di fronte alle attuali leggi del mercato e del profitto, "libertà" e "diritti umani" non sono altro che un mucchio di chiacchiere.

Infine, la vera questione si riconduce alla scelta individuale: scegliere la libertà o il profitto? A preferire la libertà, in primo luogo si arriva qualora vi sia consapevolezza della sua necessità, e dunque, riconoscere la libertà per poi scegliere la libertà. Da questo significato proseguiamo: libertà è la sfida della coscienza dell'uomo nei confronti dell'esistenza. L'individuo nella sua vita tenta di trovare affermazione di sé, di avvalorare il suo senso; in questo caso allora ci sarà una lotta di resistenza, allora potrà intimamente comprendere che la libertà è necessaria e insostituibile.

Pertanto, in quest'epoca di globalizzazione la scomparsa del carattere individuale è talmente diffusa, e l'individuo annega in un mare di dati di statistiche sociologiche, in percentuali di sondaggi d'opinione dei mass media. L'individuo non soltanto è incapace di influenzare l'onnipresente politica dei partiti, tantomeno di trasformare il mondo, ma al contrario, sono le leggi del mercato, capaci di insinuarsi in ogni dove, a trasformare l'uomo in un animale da consumo. Il superuomo nelle vesti di Salvatore del mondo ormai

non è altro che una vecchia leggenda. Ed è proprio la democrazia, dove trionfa la maggioranza, a trasfigurare tutti quegli uomini politici ambiziosi e grintosi in star del piccolo e grande schermo alla forsennata ricerca di voti, per ritornare ogni cinque anni. Ma non c'è ancora Paese che possa trovare una via di fuga e salvarsi da un irrefrenabile deterioramento ambientale e da una crisi economica globale di una serietà senza precedenti. Come si potranno mai alleviare la gravità della condizione di sopravvivenza del genere umano, e, per di più, le pene individuali?

Il conflitto tra le sciagure esistenziali e il desiderio di libertà è un ulteriore eterno tema della letteratura. In che modo l'individuo trascende e non si lascia determinare dal suo stesso ambiente? Dal dramma teatrale dell'antica Grecia a Kafka, pioniere del romanzo moderno, la tragedia, la commedia, e persino il teatro dell'assurdo sono un impulso a questo genere di conflitto: l'unica possibilità dello scrittore, tutto ciò che fare, è ricorrere all'estetica. Ci sono cose che l'uomo può e non può fare: l'uomo non può opporsi al destino, può invece trasformare, attraverso l'estetica, esperienze e sentimenti in opere artistiche o letterarie, e perfino tramandarle alle generazioni successive. Così, l'uomo può superare le difficoltà reali e superare i tempi. Ebbene, solo in un contesto di spirito puro l'uomo può disporre di un'assoluta libertà; solo sbarazzandosi dei benefici materiali dei tempi moderni la letteratura può conquistare la propria indipendenza e autonomia. Solo svincolandosi dalle catene dell'utilitarismo politico e delle leggi del mercato la letteratura torna alla sua vera essenza di letteratura.

In origine la letteratura era espressione dei disagi e dei dilemmi esistenziali. Ritornare a occuparsi dell'individuo reale e non di concetti astratti sull'uomo: questo è un altro discrimine tra letteratura e filosofia. Mentre i filosofi cercano di proclamare la verità ultima, gli scrittori per contro presentano solo l'autenticità della vita. Questa autenticità è indissolubilmente legata ai reali e vitali sentimenti dell'individuo, soggetto principale della letteratura, di cui si potrebbe trattare all'infinito, giacché ogni individuo è di per sé straordinario. Nondimeno, queste avversità dell'esistenza, concrete e distinte, formano un groviglio inestricabile con i dilemmi di ogni uomo. Ecco le tematiche di una letteratura che si affranca dalla sociologia e dalla filosofia. Il libero arbitrio deriva anzitutto dalla conoscenza del sé. Quando la letteratura trascende la critica sociale, per scrutare quest'io dell'uomo - un caos primordiale - e tentare di addentrarvi e far chiarezza, è giusto allora che ha inizio la conoscenza. Tale conoscenza può volgersi all'etica, o alla religione, ma quando si volge all'estetica conduce alla letteratura e alla creazione artistica.

Questa conoscenza coincide anche con il risveglio dell'io, da cui dipende il libero arbitrio. Nell'istante in cui l'io si risveglia, oscurità e luce, bene e male, Dio e demonio, tutto, in quest'io caotico, gradualmente si fa più distinto. Ciò che orienta il destino dell'uomo non è per nulla determinabile soltanto dall'ambiente esistenziale, in misura maggiore dipende dalla conoscenza dell'io. La complessità della natura umana non può assolutamente essere chiarificata da giudizi semplicistici come “vero-falso”, “buono-cattivo”, e ciò spiega anche che la conoscenza dell'io è un processo ininterrotto: le sette emozioni e i sei piaceri sensoriali dell'uomo si susseguono incessantemente uno dopo l'altro, sino al termine della vita terrena. La letteratura prende cognizione dell'uomo ponendosi di fronte alla vita in quanto tale.

Per analizzare questo genere di conoscenza non è sufficiente avvalersi di strumenti filosofici, quali il paradosso logico o la dialettica. Quando la metodologia filosofica, strumento di speculazione razionale, penetra nell'arte e nella letteratura spesso genera catastrofi. Le rivoluzioni artistiche e letterarie del XX secolo sono diventate, a causa della di quel modello di “negazione della negazione”, non già uno strumento di propaganda politica, bensì, com'è stato per la cosiddetta sovversione postmoderna, sillogismi concettuali, [movimenti che] annullano l'estetica e cancellano il significato, dei giochi linguistici e concettuali.

Adottare un metodo dialettico che proceda per dicotomie, ragionare per opposti, naturalmente ha i suoi vantaggi. Tuttavia, il metodo di scelta “o questo o quello” in nessun modo è applicabile ad un mondo perennemente in divenire, non basta per questa inesauribile ricchezza di cose e persone. Oltre all'antinomia e alla dialettica, esistono forse altre possibilità di scelta? Si potrà mai scegliere “né questo né quello” e aprire un nuovo cammino? Quest'ultimo criterio non necessariamente conduce all'eclettismo o al giusto mezzo. Dalle correnti ideologiche del XX secolo, progresso e involuzione reazionaria, rivoluzione e controrivoluzione, innovazione e conservativismo, tutti gli antagonismi e le contrapposizioni possibili sono diventati un diffuso modo di pensare, perfino giudizi di valore, e influenzano profondamente il pensiero dell'uomo.

Tutti questi approcci dualistici, l'“uno che si divide in due”, “o questo o quello”, le antinomie e la dialettica, hanno semplificato e schematizzato le cose e i problemi. Le cose si trasformano come pure le relazioni fra esse, e sono di una complessità infinita, di una varietà inesauribile. Persino tra i due poli, positivo e negativo, si racchiude un'abbondanza di meccanismi; ma come scoprire e catturare quei meccanismi in

trasformazione? Il problema è proprio questo, poiché le nuove conoscenze, insieme alla creazione, derivano giusto dalla scoperta di questi meccanismi nascosti tra le cose e dalla loro conversione in metodi realmente applicabili. Vale lo stesso anche per la libertà di pensiero: se non si può scappare da uno schema già esistente e trovare una nuova formulazione, la cosiddetta libertà di pensiero non è che un vaniloquio. Oppure, la libertà di pensiero è un annullamento totale, un'impetosa e radicale sovversione dei predecessori: ira e sdegno subentrano a conoscenza e creazione, un'altra malattia dei tempi, infestante dal XX secolo sino ad oggi.

L'antica saggezza di Laozi, de "Il Dao generò l'Uno, l'Uno generò il Due, il Due generò il Tre e il Tre generò le diecimila creature", ha tuttavia offerto una boccata d'aria fresca agli uomini, aiutandoli a sottrarsi dal soffocante circolo vizioso delle incessanti rivoluzioni innescate dalla "negazione della negazione". L'evoluzione e la trasformazione delle cose non hanno affatto assunto la sovversione a modello: per contro, è esattamente fra i due estremi che risiede il meccanismo che genera "le diecimila creature", ed è così anche per la libertà di pensiero; un pensiero originale spesso nasce nel luogo intermedio dei poli opposti. Il patrimonio dell'intera cultura umana è una storia interminabile, una perenne scoperta di conoscenze ulteriori, acquisite sulla base di quelle dei predecessori, e accade lo stesso per la creazione artistica e letteraria.

Lasciamo pure alla filosofia la speculazione sulla verità ultima dell'uomo, ciò che invece è realmente importante nell'esistenza dell'individuo è l'affermazione della vita stessa: dov'è il senso della vita? Proprio questo è il vero tormento dell'uomo.

Le ricerche di Freud sulla psicologia sessuale e sul subconscio hanno fornito una chiave di lettura di quest'io caotico, e senza dubbio ve ne sono altre. In Asia orientale già Hui Neng – monaco buddista cinese d'epoca Tang – aveva raggiunto una profonda conoscenza dell'io, ricorrendo alla contemplazione per distaccarsi dall'io. Questi due metodi sono altrettanto validi per generare nuove conoscenze, e, senza dubbio esistono altre possibilità.

L'espressione linguistica è già un'affermazione dell'io. È interessante che, in qualsiasi lingua del genere umano, per indicare il soggetto si ricorra a tre persone - "Io", "Tu", "Egli" - nonché tre coordinate - che reciprocamente fanno riferimento l'una all'altra e rendono dunque possibile l'osservazione dell'io. Prendendo le mosse dalla consapevolezza linguistica, vale a dire la conoscenza raggiunta con le differenti espressioni del soggetto, si apre un altro percorso. La letteratura è proprio l'apice di questa

espressione, ma è anche espressione che mai avrà fine. Ciò che offre la letteratura è un'illimitata conoscenza non solo sulla società, ma anche sull'uomo.

L'individuo dell'epoca attuale, immerso in ogni sorta di angoscia esistenziale, può afferrare il proprio destino? E potrebbe poi avanzare previsioni sul proprio fato e sul futuro? Esisteranno nuove risposte a queste domande ancestrali?

Ogni scrittore può rispondere a suo modo, ma potrebbe anche non fornire la sola risposta corretta. Io penso, oltretutto, che nessuno sarebbe mai in grado di cambiare questo mondo o la natura umana, tuttavia, se ne può avere cognizione: precisamente questo è il fine di una letteratura che trascenda gli interessi reali. E dunque né tale letteratura né l'autore che vi consacra le sue opere hanno vita facile, pertanto rispondono ad una necessità.

E che dire della possibilità, o impossibilità, dell'uomo di prevedere il proprio futuro? Si potrebbe sostenere che l'utopia comunista sia stata la più grandiosa predizione dagli albori dell'umanità, un gran fermento miseramente fallito in neanche un secolo. Solo nella ristretta cerchia di pochi intellettuali dell'ormai superato comunismo ancora si invoca la ricostruzione di quest'utopia, ma, pur rievocando questo vecchio mito, difficilmente si scatenerà di nuovo una tale epocale follia. Ciononostante, il fanatismo delle masse è sotto il controllo del potere politico, non è quindi impossibile che si ripresenti quel fanatismo. La colossale crisi economica prodotta dalla globalizzazione dell'economia di mercato non solo era del tutto inattesa dai Paesi occidentali, promotori di questa stessa globalizzazione, ma al contrario di ogni pronostico li ha perfino trascinati in un declino implacabile. Chi avrebbe mai previsto che solo negli ultimi vent'anni il totalitarismo comunista si sarebbe ad un tratto disgregato dall'Unione Sovietica e dai Paesi dell'est-Europa per poi sorgere e spiccare a sorpresa nei Paesi asiatici? E chi avrebbe mai previsto che tra quei regimi totalitari la Cina avrebbe assunto e difeso il proprio ruolo di leader? Se è così difficile presagire l'evoluzione delle società, chissà il destino dell'individuo.

L'individuo fa fronte ad un'ondata di follia che travolge ogni cosa, che si tratti della violenta rivoluzione del comunismo o delle guerre mosse dal fascismo poco importa: probabilmente la sola via di salvezza è la fuga, o meglio ancora l'avere una lucida consapevolezza delle catastrofi prima che queste siano già in atto. Fuggire vale a dire salvarsi, ma ancor più difficile, forse, è fuggire dall'ombra oscura nel proprio io; qualora non si abbia una chiara conoscenza dell'io, si potrebbe anche sprofondare nell'inferno dell'io, non rivedere la luce del sole sino alla morte. Questo inferno dell'io è fatto da

pensieri incontrollati che soffocano l'uomo fino ad annientarlo. La letteratura, pertanto, può ridare lucidità, ridestare la conoscenza intuitiva dell'uomo, orientarlo verso l'introspezione. La letteratura induce l'uomo a osservare gli infiniti volti di questo universo sconfinato e a scrutare l'oscurità in fondo al sé. Benché la letteratura tragga sostegno dalla vita dell'uomo e dalle sue esperienze sensibili, la capacità di discernimento poi raggiunta supera di molto ogni previsione.

Parigi, 4 luglio 2011

IV.I.IV

L'identificazione: il male della letteratura⁴

Discorso per il vertice mondiale sulla letteratura sinofona presso la Taiwan University, organizzato dalla rivista *Xindi*

“Identità”: una parola molto in voga, che prende piede rapidamente, ovunque. Io credo che l'identità sia il male della letteratura dei nostri giorni, in particolare per chi scrive in lingua cinese. L'identità è sempre connessa alla politica, e, anzi, nasce da una necessità politica. L'identificazione in uno stato o in una nazione cancella la voce individuale dello scrittore e fa sì che lo scrittore si inserisca come portavoce. Ma lasciamo da parte la questione se uno scrittore possa o non possa essere un portavoce, la vera questione è: attribuirgli questa identità fallace significa soltanto trascinarlo nella fastosa orbita del politicamente corretto.

Lo scrittore parla attraverso le proprie opere, ma identità e identificazione sono parole vuote e superflue. Se lo scrittore vuole dire altro, al di fuori della propria opera, che parli pure: ciò che dice è soltanto l'opinione di un individuo, la voce di un individuo. Che sia pertinente o no, piacevole o no, sarà solo il lettore a giudicare. La differenza fra uno scrittore e un politico risiede nel fatto che uno scrittore non parla in termini di identità collettiva, di stato, di nazione, di fazione politica o di popolo.

Lo scrittore non ha bisogno di entrare in politica. Lo scrittore di cui parlo qui è colui che sottomette la propria creazione letteraria alla politica, non che redige editoriali per la stampa sulla situazione politica corrente, che è un'altra storia ancora – e dopotutto l'editorialista è una professione. L'autore di letteratura che entra in politica non fa altro che procurarsi veleno, e questo si deve sia al fatto che non può controllare la politica, sia al fatto che lega la propria letteratura al carro della politica, per non dire che la sua letteratura sarà usata come propaganda. Questo individuo essenzialmente debole, e lo scrittore non fa eccezione, diventa la vittima sacrificale delle lotte politiche. Tanto l'Oriente quanto l'Occidente, tanto l'Europa quanto l'Asia sono disseminate di casi simili. In merito alla letteratura che interviene nella politica, una volta che i tempi e le circostanze cambiano, non è che cartastraccia, perché nessuno la legge più, e temo che nessun autore

⁴ “Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛, in ZYW, 59-65.

di seria scrittura letteraria si auguri un simile degrado. Ciononostante, la letteratura che si piega alla politica non può non fare questa fine.

La politica d'oggi quando mai fa eccezione? Si è mai visto un governo nelle mani degli scrittori di professione? In Occidente e in Oriente, in Asia ed in Europa, e diciamo, in senso ampio, nel mondo attuale, si è mai visto il governo di un Paese cambiare dopo aver ascoltato uno scrittore? In merito alla politica dei nostri giorni, in Oriente e in Occidente, in Europa, in America e in Asia, senza eccezioni, ovunque governa la politica di partito. Per quanto i media, o la cosiddetta opinione pubblica, siano relativamente indipendenti, sono pur sempre portavoce di diversi partiti politici. E la voce pienamente indipendente dell'individuo? Se lo scrittore stanziasse il denaro per comprare uno spazio pubblicitario, anche se avesse questi denaro, rimarrebbe la questione della disponibilità di quel giornale a prestare il consenso. Nei Paesi che ancora oggi censurano le notizie, lo scrittore più che seguire la politica si sottomette ad essa. In altre parole, l'autore di letteratura che entra in politica è tutt'al più un orpello della politica, che fa aggiungere qualche notiziola a margine dietro le quinte della politica internazionale e della politica dei partiti, e peraltro deve adeguarsi al clima politico. E quando non fa più notizia, sparisce senza lasciare traccia.

L'identificazione è una richiesta che gli Stati rivolgono alle masse e ai popoli, nonché un appello della politica dei partiti all'elettorato; naturalmente, lo scrittore non ha bisogno di seguire né di rilanciare questo appello per l'identità e l'identificazione nazionale o popolare.

Lo scrittore ha poi bisogno della cosiddetta identità culturale? Ogni scrittore è influenzato da ogni tipo di cultura, occidentale o orientale, cinese o straniera, e persino l'ambiente culturale sociale della regione del territorio natio è intimamente legato alla creazione dello scrittore. Lo scrittore nasce in un contesto culturale, e lì riceve la sua educazione e il suo sviluppo formativo. In tutta spontaneità egli fonde elementi di quel contesto nella sua creazione letteraria, e non serve rimarcarlo ulteriormente. L'identità proviene da una qualche politica culturale, e dunque dietro l'enfasi sulla nazionalità e sulla territorialità culturale c'è una necessità politica. Pertanto, la letteratura nasce dalla creazione individuale e non è un prodotto folkloristico, né una pubblicità turistica, che dipende dall'attuazione di questa o quella politica culturale, che ha bisogno dell'applicazione di norme. La libertà spirituale è l'unica condizione necessaria per la creazione letteraria.

Lo scrittore non deve identificarsi o non identificarsi con il contesto culturale in cui è nato, lo deve ricreare. Ogni scrittore assimila e rifiuta qualcosa della cultura nazionale delle proprie origini, e così plasma un bagaglio di conoscenze che dissolverà nella sua creazione, e allo stesso tempo riformula e arricchisce quella cultura nazionale delle origini. Lo scrittore è il creatore della cultura nazionale, non l'apologeta di un'eredità culturale.

Le strutture con cui un governo amministra la cultura possono organizzare ogni sorta di attività per la promozione dell'educazione, ma non è mai auspicabile che la creazione letteraria dipenda da istituzioni o eventi governativi, e, ovviamente, non ha bisogno di spinte da parte delle politiche culturali. Questo genere di "letteratura di stato" non fa altro che limitare e soffocare la vera letteratura. E lo scrittore non si identifica con queste politiche culturali governative, anzi, le boicotta. In quanto a principi o linee guida e politiche culturali messe in atto nei sistemi politici totalitari, prima c'era il modello sovietico del realismo socialista, poi c'è stato il modello maoista dell'"arte e letteratura al servizio di operai, contadini e soldati, e dunque una nazionalizzazione e una massificazione del realismo rivoluzionario. E quando gli scrittori si ribellavano all'ortodossia venivano uccisi a bastonate. Nell'odierna politica di partito dei sistemi democratici, ogni partito e ogni fazione ha diverse politiche culturali e idee di "politicamente corretto", non particolarmente vincolanti per lo scrittore che può scegliere di aderirvi oppure no. Nazionalismi e regionalismi di ogni sorta emergono uno o dopo l'altro, e tutti chiedono agli scrittori di aderirvi. Ma lo scrittore non ha bisogno di seguire queste politiche dei partiti, né di identificare la propria creazione letteraria in uno di questi.

Tutti gli scrittori che oggi partecipano a questo consesso scrivono in lingua cinese. E non mi riferisco qui a coloro che provengono dalla Cina continentale, ma agli scrittori sinofoni d'oltremare, che siano emigrati dalla Cina oppure nati all'estero, che abbiano ricevuto la propria istruzione altrove, e che, dal momento che scrivono in lingua cinese, non possono abbandonare del tutto il grandioso contesto della culturale cinese, perché la cultura nazionale è inscindibile dalla lingua con cui ci si esprime. La lingua è il veicolo della cultura, e la cultura è principalmente trasmessa ed espressa per mezzo della lingua.

Ad ogni modo, ecco una scena culturale interessante dei nostri giorni: all'interno e all'esterno della Cina, e non solo Asia, in Europa e negli Stati Uniti, in ogni parte del mondo ci sono autori sinofoni, la cui scrittura non vuole solo identificarsi solo nella cultura dei predecessori e nutrire un sentimento di nostalgia. Bisogna dire che si prende abbastanza in considerazione questo genere di letteratura della nostalgia, lasciata già da

due generazioni di intellettuali cinesi emigrati o esiliati, e antesignana della letteratura sinofona d'oltremare. Negli ultimi anni '80 del secolo scorso, un numero considerevole di scrittori e poeti cinesi è stato costretto all'esilio in Occidente: questi scrittori e poeti esiliati hanno prodotto una consistente letteratura dell'esilio, ma, allo stesso tempo, hanno maturato un senso di estraneità alla politica, pur senza crogiolarsi nella nostalgia. Questi hanno creato una letteratura sinofona che si occupasse della vita reale dei cinesi che si sono stabiliti oltremare; questo genere di scrittori di origini cinesi si trovano in più di un Paese del Sud-est asiatico come nell'Australia settentrionale. Bisogna anche considerare che alcuni scrittori e poeti cinesi in esilio, assieme ad autori da Taiwan, da Hong Kong e da altri paesi in Occidente, si dedicano a una scrittura che potremmo chiamare "universale", che supera ampiamente il contesto della vita dei cinesi emigrati e della cultura tradizionale cinese, ma che sceglie di servirsi della lingua cinese, e persino di un'altra lingua occidentale, allo stesso tempo.

Nell'epoca che si confronta con la globalizzazione, la diffusione di informazioni culturali è talmente rapida ed estesa che, per gli scrittori, enfatizzare una qualche identità culturale può solo costituire un limite autoimposto e significa anche imprigionare la creazione. Lo scrittore, che è un individuo vivo, possiede una propria testa, un proprio senso estetico, i propri sentimenti e pensieri, parole che vuole esprimere: non ha affatto bisogno di apporre su se stesso un'etichetta nazionale, né tantomeno di farne pubblicità. L'identificazione è la malattia della letteratura contemporanea, che può solo soffocare la voce individuale dello scrittore, annullare la sua autonomia di pensiero, trasformare la creazione letteraria in un orpello della politica o in una mercanzia culturale.

In questa nostra epoca, temo non esista scrittore sinofono che non sia mai stato influenzato da culture altre, rispetto a quella cinese. Appunto, tutti gli autori che partecipano oggi a questa conferenza mondiale sulla letteratura sinofona scrivono in lingua cinese, eppure hanno subito l'influsso della letteratura Occidentale classica, moderna e contemporanea, e hanno una certa familiarità con la letteratura e la cultura dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina. Detto apertamente, la maturazione dello scrittore si fonda sull'accumulazione di culture. È vero che ciascuno scrittore possiede un proprio contesto culturale particolare e pone particolare enfasi sulla formazione culturale che ricevuto; tuttavia, lo scambio e la compenetrazione fra le diverse culture è ciò a cui deve far riferimento lo scrittore mentre scrive. Temo che oggi non esista scrittore che sia

rimasto alla pura e incontaminata cultura nazionale delle proprie origini. La scrittura universale degli autori sinofoni è appunto una risposta vigorosa a quest'epoca.

La lingua cinese ai nostri giorni è ormai importante a livello internazionale, ed è già emersa una letteratura sinofona contemporanea, nonché il fenomeno molto interessante dell'odierna creazione letteraria in lingua cinese. Diversi scrittori sinofoni, in diversi paesi, con diverse storie ed esperienze, non si limitano a scrivere della vita dei cinesi all'estero, ma si occupano delle angosce e di ogni sorta di problema che tutto il genere umano ai nostri giorni si trova ad affrontare, e le riflessioni che da qui sorgono portano senza dubbio all'attenzione della letteratura sinofona numerose nuove questioni.

Come Kafka, che scriveva in tedesco, o Beckett, che scriveva in francese, oppure García Márquez, che scriveva in spagnolo, per non parlare degli autori che in tutto mondo scrivono in inglese e di tutti coloro che hanno scelto di usare una lingua diversa da quella dei loro predecessori: alcuni esempi citati di autori bilingui possono essere di grande ispirazione per gli scrittori di lingua cinese. Le diverse lingue si richiamano fra loro, dando vita a una nuova esperienza di scrittura, creando nuove formulazioni per la lingua cinese. Tutto ciò trascende la nazione, apre alla transculturalità. Gli scrittori sinofoni non necessariamente si identificano con la tradizione culturale della lingua cinese, e da ciò è venuta alla luce questa letteratura sinofona universale, senza precedenti.

Il cinese moderno ha solo poco più di cent'anni di storia, e potremmo dire che anche la lingua della scrittura con gli antichi caratteri cinesi sia piuttosto recente. Grazie all'intrinseca plasticità della lingua cinese, ogni scrittore dedito ad una ricerca espressiva può dare un contributo alla lingua cinese.

Parigi, 1 ottobre 2010

IV.I.V

Appello a un nuovo Rinascimento⁵

Discorso per il Festival degli scrittori di Singapore

In quest'epoca di globalizzazione, un'epoca in cui la politica e la propaganda commerciale occupano tutti gli spazi, persino la cultura è piegata alle leggi dell'economia di mercato. Arte e letteratura possono non degenerare nel consumismo culturale, e difendere la loro intrinseca autonomia spirituale e totale libertà creativa? Ecco la questione che affronteremo oggi. Nulla di nuovo, in realtà, è un tema che esiste da tempo, nonché un lascito del XX secolo. Non ci resta allora che volgere lo sguardo al XX secolo ed esaminare le radici del problema.

Non è vero che nella storia dell'umanità il potere politico non abbia mai interferito con l'arte e la letteratura. Certo, mai quanto nel XX secolo, quando numerosi artisti e scrittori hanno – di buon grado – trasformato la creazione artistica e letteraria in uno strumento e un'arma per cambiare la società. A sottomettere ed asservire artisti e scrittori non c'è stato solo il potere politico; infatti, anche certe ideologie esercitano su di loro un forte influsso. L'ideologia è di gran lunga più influente della fede religiosa e può persino condurre al fanatismo. E nel nome della rivoluzione [l'ideologia] ha anche generato dei fantasmi utopici che hanno portato l'uomo a smarrire l'innata capacità di giudizio. È fallita ormai la rivoluzione comunista, che ha travolto più della metà del Novecento, ed è fallita con lei anche l'idea dell'arte e della letteratura al suo servizio, tanto che nessuno ci pensa più. Per contro, l'ideologia di matrice marxista venuta dopo, non è ancora morta e continua addirittura a influenzare la creazione artistica e letteraria contemporanea “impegnata”, o meglio, politicamente impegnata, oppure sottomessa a un qualche “politicamente corretto”. Le ideologie politiche, quindi, talvolta suggestionano l'universo letterario orientale e occidentale.

Ma la domanda è: senza i partiti, oggi artisti e scrittori potrebbero da soli giocare un ruolo determinante nella scena politica? E non aderendo ad una certa fazione, potrebbero ancora esercitare una qualche influenza o addirittura cambiare la società attraverso la creazione? A questi poveri e soli artisti e scrittori rimangono altre vie da percorrere?

⁵ “Huhuan Wenyi fuxing” 呼唤文藝復興, in ZYW, 81-89.

Il liberalismo che mette in mostra il valore e il rispetto dei diritti umani è anch'esso un'ideologia. In questo mondo, se la libertà individuale è sempre condizionata da circostanze politiche e sociali di ogni sorta, figuriamoci cosa succede nell'oppressione dei sistemi totalitari. Questo è il dramma esistenziale che l'uomo vive da tempo, e da cui non riesce a svincolarsi.

Per parlare di libertà di creazione artistica e letteraria bisogna saper rinunciare ai propri interessi, altrimenti tutto si riduce a un discorso vuoto sul principio di legittimità, anche noto come "politicamente corretto". Se artisti e scrittori non si rassegnano a diventare il pupazzo di questo o quel governo, e se davvero vogliono conquistare la propria libertà di creazione, allora devono necessariamente ritornare a un'arte e a una letteratura che siano indipendenti. Ciò significa non mettersi al servizio della politica e non inseguire il profitto, e significa ritornare allo scopo originario dell'arte e della letteratura, che è quello di rappresentare una cognizione dell'umanità, di affrontare le angosce esistenziali, di abbracciare l'intimità e la complessità della natura umana e di lasciarne un'intensa testimonianza. Tutto ciò, sempre nel contesto di uno spirito puro.

Nella nostra realtà, in cui le leggi di mercato e la globalizzazione coprono cielo e terra, dove stanno l'arte e la letteratura disinteressate? Questo è il problema di cui dobbiamo discutere. La mercificazione generata dalla sfrenata speculazione capitalistica ha ormai invaso ogni ambito, qui compresa la cultura. Ma giudicare giusto o sbagliato, morale o immorale questo indistruttibile meccanismo economico non è di nessun aiuto, e temo che solo la legge abbia la facoltà di porre dei freni. Come mettere in piedi un sistema per difendere una creazione artistica e letteraria disinteressata? Ora come ora, sono solo parole senza senso. Ecco il vero dramma con cui oggi si confrontano artisti e scrittori.

Potrà mai esistere, in quest'epoca, un genere di arte e letteratura che si ponga oltre la politica e il mercato, e che non rincorra i propri interessi? Se esistesse, certamente non potrebbe esimersi dall'affrontare la triste realtà della condizione umana, dal confrontarsi con la vita, dal pensare in maniera indipendente, dal fare appello alla piena libertà d'espressione. E proprio di questo dobbiamo parlare. Quest'arte e questa letteratura hanno origine, innanzitutto, dalle percezioni personali di artisti e scrittori: nascono da una riflessione del tutto autonoma dell'individuo e dall'impeto di tirar fuori ciò che ha dentro, che è già l'intenzione originaria dell'arte e della letteratura. Quest'arte e questa letteratura sono la cristallizzazione della coscienza umana, perché offrono una testimonianza dell'esistenza e della natura dell'uomo. Peraltro, la storia dell'arte e della letteratura esiste

grazie agli scrittori, agli artisti e alle opere che hanno lasciato, opere che sono diventate un'eredità spirituale della cultura umana, che si tramanda di generazione in generazione e che resiste alla prova del tempo. Perciò queste opere possiedono un valore cognitivo eterno e indistruttibile. La più dura prova che gli artisti e gli scrittori oggi devono affrontare è quella di trovare il coraggio di accettare la sfida di impegnarsi in questo tipo di creazione.

Queste opere superano le mode, non si preoccupano minimamente delle tendenze suggerite dai poteri politici e dai media, e inoltre rimangono del tutto indifferenti alle categorizzazioni di opera “moderna” o “contemporanea”, o persino “classica”. Per dedicarsi a questo tipo di creazione, artisti e scrittori devono liberarsi da qualsiasi marchio di fabbrica e non conformarsi ai gusti dei media. E per prima cosa, devono raccogliersi su se stessi, concentrarsi, dedicarsi mente e cuore alla creazione. Devono darsi soltanto alla ricerca della massima ricchezza espressiva, senza pensare al risultato.

Il valore di queste opere intramontabili è dato dalla loro capacità di toccare nel vivo le condizioni d'esistenza e i tormenti dell'uomo, e da quanto riescono a porre luce sulla complessità del mondo e sulla profondità della natura umana. Il valore determinante, dopotutto, è l'autenticità.

L'autenticità di cui parlo non è certo quella di un reportage o di una cronistoria. L'autenticità di cui parlo è l'esperienza stessa che, attraverso l'arte, sublima nel processo creativo. L'autenticità di cui parlo incorpora l'immaginazione e la finzione dell'autore, ed è la rappresentazione dei mille volti del mondo e del creato, che è resa possibile per mezzo dell'estetica. L'autenticità di cui parlo è ben più straordinaria di come appare la realtà quotidiana: è capace di sorprendere, di ridestare l'intelligenza, e di rivelare i particolari dell'uomo, della vita e del mondo. L'autenticità di cui parlo è inesauribile, potenzialmente non c'è limite ad una rappresentazione sempre più intensa e penetrante, sempre se l'autore sa arrivarci.

Questo genere di creazione non ha bisogno di direttive e nemmeno di un modello precostituito, modello che di fatto non esiste, poiché all'origine di tutto sta un impeto profondo dell'autore, assieme alla sua illuminata percezione del mondo. I pensieri fermentano a lungo nella mente, prima di arrivare alla giusta maniera espressiva e alla forma artistica appropriata.

Un patrimonio di opere antecedenti a cui attingere esiste, è vero. Ciononostante, la creazione deve sempre passare attraverso la conoscenza acquisita e il talento personale

dell'autore: solo così artisti e scrittori possono lasciare una peculiare impronta di se stessi. Queste opere eterne non sono l'ineluttabile traccia di una nazione o di un'epoca, perciò ogni opera è diversa e unica. La storia è piena di Paesi e d'epoche di repressione artistico-letteraria, e dunque se da un lato traboccano gli annali di regni e successioni, dall'altro lato scarseggiano i libri straordinari e intramontabili, che valga la pena leggere.

Arte e letteratura non seguono le leggi dell'evoluzionismo darwiniano, appunto, non necessariamente le generazioni successive sono più brillanti di quelle precedenti. Lo storicismo non è in grado di spiegare l'imprevedibilità delle produzioni artistiche e letterarie, dal momento che esse derivano dalla sensibilità intuitiva dell'autore, dal suo talento e dalla sua intelligenza. Il cardine fondamentale della creazione è la consapevolezza dell'autore, la sua capacità di vedere con lucidità e acume.

Siccome parliamo di creazione, piuttosto che delle condizioni storiche e sociali, torniamo pure al tema della consapevolezza individuale. Mi spiego meglio: è essenziale che artisti e scrittori arrivino a prendere coscienza del fatto che la libertà di creazione non è mai regalata da altri; e dopo averlo capito avrà inizio una personale ricerca della propria libertà. Fintanto che c'è libertà di azione e che sono assicurate le condizioni minime di sopravvivenza, nulla può ostacolare la creazione. È il caso di Dante, che nel Medioevo fu ridotto alla fuga, o di Cao Xueqin, costretto a nascondersi durante la grande persecuzione degli intellettuali da parte dell'impero Qing. Entrambi hanno lasciato opere immortali. In confronto, dopotutto, gli artisti e gli scrittori dei nostri giorni sono da considerarsi fortunati. Se riescono a fuggire da una dittatura totalitaria e ad affrancarsi dai giudizi di valore e dagli schemi di pensiero dell'ideologia dominante, allora possono afferrare la libertà di creazione, per poi scegliere se servirsene oppure no.

Un nuovo Rinascimento è realizzabile? Se ci uscissimo dalla visione storica del mondo artistico-letterario fondata sulla modernità, istituita dal XX secolo, se e poi gettassimo nella spazzatura la teoria della negazione ininterrotta e con essa tutte le provocazioni e gli esibizionismi, e se poi riesaminassimo la storia dell'arte e della letteratura, non tarderemmo a scoprire che questi ultimi cent'anni e più non hanno prodotto una nuova civiltà, anzi, non hanno fatto altro che involuppare l'umanità in un circolo vizioso. L'Oriente ha intrapreso la strada già battuta dall'Occidente, e l'Occidente quella già battuta dall'Oriente, e quindi ora le direzioni si sono invertite. Questo mondo è talmente assurdo...

Lasciamo da parte la follia della sovversione estetica e delle campagne di moda, e così un nuovo Rinascimento verrà da sé. Liberandoci dai banali interessi materiali capiremo che l'arte e la letteratura non sono un'arma né uno strumento, né tantomeno una merce. Torniamo quindi al loro scopo originario, torniamo a osservare l'umanità, torniamo alla natura umana e ai sentimenti umani, torniamo alla ricerca del bello. E tutto ciò non è affatto un'illusione. Solo con una piena consapevolezza, artisti e scrittori possono riuscire a padroneggiare la creazione.

Un tale Rinascimento, com'è prevedibile, non viene promosso da uno Stato-nazione, il cui unico scopo è quello di portare la creazione artistico-letteraria nelle mani del potere politico, rendendola una sorta di incarto ufficiale del nazionalismo. Se prima c'era il realismo socialista, sbandierato dall'Unione Sovietica, e poi il motto maoista di "arte e letteratura al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati", ora è il momento delle varie identità etniche e territoriali, dei discorsi politici che portano l'arte e la letteratura ad arrendersi all'odierna politica di partito e di voto.

Un tale Rinascimento può soltanto sorgere dalla cognizione personale di artisti e scrittori. Non deve seguire le politiche culturali formulate, avviate e sviluppate dagli organismi di governo. Al contrario, richiede la distensione e la tolleranza sociale; e sarebbe molto meglio se le istituzioni della cultura in mano al governo fossero gestite dal popolo, e quanto più possibile varie e diversificate.

Un tale Rinascimento, pur necessitando del sostegno di fondazioni culturali no-profit, in prima istanza si fonda sulla consapevolezza individuale. Artisti e scrittori devono lanciare un appello capace di destare l'attenzione, devono far risuonare la propria voce dapprima nei circoli culturali, perché poi si propaghi come un'eco. E questa è l'unica possibilità di suscitare una sorta di coscienza comune. È dunque fondamentale sollevare apertamente i problemi e stimolare dibattiti pubblici.

Un tale Rinascimento, ai nostri giorni, non può essere circoscritto a certi Stati o certe aree del mondo, come fu per l'Italia del '400 e del '500, o per la Francia del '700. Nel presente globalizzato, la situazione di ogni artista e scrittore è pressoché identica. Tuttavia, ora, dietro la crisi economica e il declino culturale vi è una crisi di pensiero e una prostrazione spirituale. La dottrina della rivoluzione sociale o il liberalismo, come pure il nazionalismo e tutte le altre ideologie, non hanno salvato l'uomo dalla sua triste condizione. L'umanità ha bisogno di un pensiero nuovo, prodigioso, che arrivi all'orecchio dei sordi e sulla bocca dei muti. Ma dove sta questo pensiero?

Queste sono le basi dell'appello a un nuovo Rinascimento. È chiaro che questo nuovo pensiero a cui mi riferisco non possa fare affidamento su esperti della politica di partito, tantomeno sugli economisti che ogni giorno compaiono sui media con i loro sproloqui, o su sondaggi d'opinione e statistiche. Ci troviamo in un'epoca di povertà d'animo e di miseria filosofica, in cui la riflessione filosofica è degenerata in uno sterile gioco di analisi linguistica, a causa di tutte le teorie della sovversione che hanno spesso svuotato di senso ogni cosa.

Non serve profetizzare il futuro dell'uomo. Lasciamo da parte queste promesse utopistiche che rievocano l'incubo del XX secolo, ancora vivo nella memoria di noi tutti e torniamo, piuttosto, al momento presente e alla reale condizione dell'uomo. Il principio della *mens sana in corpore sano* ideato dal vecchio umanesimo è soltanto un concetto senza fondamento, come pure le idee sulla libertà e sui diritti umani innati: nulla di tutto ciò è conferito a titolo gratuito. Al contrario l'individuo, debole e vivo, è sempre immerso nei tormenti dell'esistenza terrena, e del destino del genere umano non è dato sapere. Appurato che la speculazione filosofica non è in grado di guarire il disagio dell'uomo contemporaneo, all'uomo non resta che affidarsi alla letteratura e all'arte per poter affermare se stesso, in questa vita sconcertante.

La filosofia, la religione, l'arte e la letteratura sono tre diversi metodi per acquisire conoscenza della propria esistenza. La filosofia ricorre alla speculazione, la religione conduce alla fede, mentre l'arte e la letteratura si rivolgono all'estetica, e attraverso l'estetica offrono all'uomo un'affermazione del sé. Quest'epoca è segnata dal declino della religiosità, ma in compenso è devota al materialismo. E l'ideologia, che continua a corteggiare il potere politico, ha compromesso gravemente la condizione della filosofia, che in origine era incorrotta. Arte e letteratura – strette dalla morsa della politica e del mercato – non di rado sono private dell'intrinseco giudizio estetico, quando il principio del "politicamente corretto" si fa vassallo del potere, e il consumo culturale vuole compiacere il mercato. Ma lanciare un appello a un nuovo Rinascimento significa ritornare all'esperienza del bello, ritornare alla natura umana e ai sentimenti umani, ritornare alla vita, ritornare al vero volto dell'uomo, ritornare allo spirito, ritornare all'essenza dell'uomo.

Un tale Rinascimento poggia sulla coscienza morale innata e sulla consapevolezza di artisti e scrittori. È naturale che non possa limitarsi a pochi Paesi o aree del mondo, né ad alcuni lingue o forme espressive; al contrario invece, un tale Rinascimento può avvenire

in ogni angolo della Terra. Solo una volta acquisita una piena e lucida cognizione della realtà e dell'uomo, artisti e scrittore danno inizio ad una propria ricerca espressiva.

Un tale Rinascimento è realizzabile. Difatti, la storia ha già attraversato momenti bui, ma alla fine s'è squarciata l'oscurità e rotto il silenzio, il cielo è tornato a splendere e la voce a risuonare. E vantando anche di queste esperienze come punto di riferimento, l'uomo d'oggi perché mai non potrebbe riuscirci?

Un tale Rinascimento senza dubbio nasce dalla profonda consapevolezza di artisti e scrittori. Abilità e talento e dipendono dall'individuo stesso, dalla sua volontà di liberarsi dai vantaggi derivanti dall'adesione politica, dalla sua volontà di scavalcare le tendenze del momento e di raggiungere una raffigurazione estetica straordinaria, attraverso la propria intuitività e sensibilità.

Un tale Rinascimento permette ad artisti e scrittori di raggiungere un'ampia libertà, di collocarsi in una dimensione che potere e denaro non potranno mai raggiungere, e di elevarsi spiritualmente. Il processo creativo appaga mente e cuore, tanto che l'autore, incurante del risultato, non smette più di creare.

Un tale Rinascimento può avvenire in questo istante, prendendo vita gradualmente, passo dopo passo, gradino dopo gradino. È un processo interminabile e oltremodo ambizioso.

Un tale Rinascimento, a dire il vero, genera un'affinità, poiché nel momento stesso della sua costruzione si instaura un dialogo con le grandi personalità della storia dell'arte e della letteratura. Così che senza passare per le interpretazioni e i commenti delle generazioni successive di filologi e critici, si va dritti al regno della creazione.

Un tale Rinascimento può avvenire soltanto in stretto rapporto con l'umanità, soltanto se artisti e scrittori lanciano a gran voce un appello che, come un'eco, ottiene un riscontro. Mette fine ai discorsi vuoti, non ha bisogno di lusingare le masse per ricevere un consenso, perché va dritto ai sentimenti del popolo.

Un tale Rinascimento comincia con il primo passo di artisti e scrittori. Quando ne avranno compresa la necessità, non potranno più fermarsi e saranno incontrollabili. Col tempo, abilità e talento verranno da sé, in modo molto naturale.

Un tale Rinascimento è del tutto possibile.

Parigi, 16 gennaio 2014

IV.I.VI

Estetica della creazione⁶

Discorso tenuto presso la Chinese University di Hong Kong

Al Rettore Liu, al Viceconsole di Francia, a tutti gli amici, i professori, gli studenti qui presenti:

Il tema che tratterò oggi è l'estetica della creazione. Ciò che chiamo l'estetica della creazione è la mia controproposizione all'estetica dei filosofi, ed è anche un'elaborazione teorica fondata sulla mia personale esperienza.

È noto che l'estetica sia in origine un tema dei filosofi. I filosofi cercano di spiegare il mondo, e con esso la creazione e la produzione artistica. I filosofi intervengono sull'attività artistica, attribuendo, ad esempio, un canone al gusto del bello e persino una definizione al "bello": è così che al giudizio estetico è attribuito un sistema di valori. Per i filosofi, tutto ciò è inscindibile dal processo di interpretazione del reale: l'estetica, dunque, costituisce da sempre una componente irrinunciabile della filosofia.

Ma oggi non potrò trattare un argomento tanto vasto. L'estetica, dalla Grecia antica, a Kant e Hegel, fino all'"estetica moderna", o alla recente "estetica della ricezione", è un sapere scientifico enorme. Non voglio parlare dell'estetica dei filosofi, vorrei piuttosto presentare una controproposizione. Di nuovo, l'estetica dei filosofi – e non importa di quale scuola – mira a spiegare il mondo, e con esso la creazione e la produzione artistica. Credo che quando l'artista si affida all'interpretazione filosofica, per dedicarsi alla creazione, si trova paralizzato. Noi artisti sappiamo bene che se il punto di partenza è un concetto, una definizione, è impossibile creare. L'artista, quindi, deve trovare altre vie, e proprio di questo voglio parlare: dell'estetica della creazione. In altre parole, l'importante, per l'artista, è: come prende vita il bello? Come prende forma l'opera? Perciò mi allontanerò da definizioni, da concetti, da ogni genere di teoria. La creazione artistica è per sua essenza indefinibile, altrimenti non potrebbe essere una creazione. Le teorie sono soltanto teorie, non possono fungere da riferimento. Se l'artista è incapace di esprimere il proprio punto di vista e di produrre risultati originali, non fa che riprodurre ciò che già è stato fatto. E questo tipo di creazione è povera di significato.

⁶ "Chuangzuo meixue" 創作美學, in ZYW, 119-132.

La creazione artistica per natura implica che l'artista debba rompa i vecchi schemi, anche gli schemi teoretici. Detto altrimenti, l'estetica dell'artista deve rimanere strettamente legata alla creazione. Deve anzitutto coincidere con la prospettiva individuale dell'artista, sorgere dalla sua personale percezione e conoscenza della bellezza, così che la forma artistica possa rappresentare l'incarnazione dell'idea stessa dell'arte e dei modi di fare arte di ogni singolo artista. Ma tutto ciò deve rimanere intimamente legato alla pratica della creazione. Di conseguenza, per l'artista, definire il bello è insensato, impossibile. Per il filosofo, invece, ragionare sulla bellezza e farne conoscenza equivale in primo luogo a definire, stabilire categorie e concetti.

L'estetica dell'artista, per contro, dev'essere aperta e libera: nessun artista può sancirne il compimento, come nessuno schema teorico può determinarla.

L'estetica dell'artista si fonda in prima istanza sull'esperienza individuale: ecco perché, e lo dichiaro serenamente, parlerò della mia personale esperienza, conciliandola poi alla mia opinione sulla creazione, per cercare infine di elaborare una formulazione teorica.

Ogni artista, nel territorio della propria creazione, vorrebbe perseguire un'espressione unica e libera. Tuttavia, ogni arte presenta dei limiti fondamentali, perciò questa libertà, in prima istanza, non è sconfinata. Ad esempio, la creazione letteraria non ha modo di separarsi dalla lingua; nessuna forma d'espressione letteraria è possibile senza la parola. Che sia poesia o narrativa, in ultima analisi, è pur sempre l'arte della lingua. Osservando più da vicino l'arte del romanzo, però, vedremo che non si tratta soltanto di questo: un romanzo è considerato tale poiché rientra in tutta una serie di definizioni. Per l'autore, tuttavia, non è importante poter definire la propria opera, quanto piuttosto conoscere i limiti sostanziali della propria forma artistica. Io credo che il limite dell'arte del romanzo coincida con la narrazione. Se il romanzo rinunciassse alla narrazione, certamente potrebbe apparire come poesia, saggio, tesi, dunque senza dubbio come testo, ma non come testo narrativo. A conti fatti, dunque, se l'autore vuole andare in cerca della libertà di creazione in quest'arte della lingua, è anzitutto necessario che prenda coscienza dei suoi limiti.

Ciascuna forma artistica presenta dei limiti: per ciò che riguarda il romanzo, l'autore deve accettare la narrazione come premessa per la ricerca di una propria maniera narrativa. E questo genere di libertà è condizionata. La ricerca dell'arte del romanzo è infinita: generazioni di scrittori non sono stati in grado di arrivare ad una chiave definitiva, poiché si possono sempre trovare nuovi metodi e nuovi espedienti narrativi.

Durante l'appena trascorso XX secolo, la politica si è insediata in ogni dove e – possiamo dire – ha esercitato un'azione e un'influenza senza precedenti sull'arte e sulla letteratura. Anche l'ideologia, intimamente legata alla politica, è riuscita a penetrare ovunque: la corrente di pensiero che ha segnato un'epoca, nota come “modernità”, è giusto il prodotto dell'intervento dell'ideologia sulla creazione artistico-letteraria. Anche la modernità ha una premessa: mettere in discussione e negare la tradizione. Alla comparsa della modernità fanno da sfondo uno scenario ideologico e una visione globale del mondo, insieme a numerose implicazioni di ordine politico e filosofico.

Esistono molti modi per spiegare la modernità, ma tendenzialmente si parte sempre con l'affermare che è nata dall'atteggiamento critico nei confronti di ciò che il capitalismo del primo novecento chiamava il “vecchio mondo”, atteggiamento da cui sono nate l'arte e la letteratura moderne occidentali. Dietro questo movimento c'è anche un fondamento filosofico, ossia la dialettica hegeliana, nonché la base della filosofia marxista, che ha trasfigurato la dialettica speculativa di Hegel nella “negazione della negazione”, usato lo strumento della perenne critica per rinnovare e persino sostituire la conoscenza. Tale epistemologia e tale metodo sono stati impiegati per criticare e cambiare il vecchio mondo, e inoltre hanno profondamente segnato l'arte e la letteratura del XX secolo. La modernità e la postmodernità – che nega la modernità – hanno replicato questo approccio fino alla comparsa di un fenomeno mai visto nella storia, apparso in molti ambiti della creazione artistica e letteraria: la negazione ininterrotta, divenuta anti-arte, anti-teatro, anti-pittura e persino anti-romanzo e meta-romanzo.

Oggi vorrei affrontare due temi. In primo luogo, la premessa dell'estetica della creazione è di non cercare di definire il bello e di non perpetuare i metodi della modernità e della postmodernità, che riformulano la creazione artistica e stabiliscono nuove norme. Al contrario, l'estetica della creazione porta direttamente alla creazione: è aperta e libera, è multiforme, è un tutt'uno con la consapevolezza individuale dell'artista, non mira a istituire un sistema o fondare dei valori, sebbene l'artista già possieda un proprio giudizio estetico. In secondo luogo, da un punto di vista metodologico, vorrei sollevare una questione di cui discutere insieme: al giorno d'oggi, l'approccio appena menzionato – della negazione ininterrotta o, come si diceva per il postmoderno, del meccanismo della sovversione in favore del rinnovamento – che ha profondamente influenzato il XX secolo, è o non è l'unica via possibile? Oppure, possiamo metterne in questione la validità?

Ciò che io chiamo estetica della creazione riguarda innanzitutto l'individuo ed è legata all'esperienza creativa personale dell'artista. Non cerca di proporre una dottrina, né assurge a giudizio di valore assoluto. L'estetica della creazione è soltanto una scelta individuale dell'artista. Ciò che io scelgo, prima di tutto, è la massima libertà nella creazione stessa; in quanto al meccanismo di creazione artistica, critica e negazione non costituiscono affatto le mie premesse.

La creazione artistica è una forma di conoscenza, che si fonda sempre su quanto acquisito dai predecessori, poiché alcuna conoscenza si genera dal nulla: di nuovo, tutte le conoscenze poggiano sul patrimonio esistente. Che si riconosca oppure no, o che si riconosca in parte, o che si nutra tutt'altra opinione, di fatto la conoscenza acquisita dai predecessori costituisce un riferimento.

La critica della tradizione culturale ha pressoché dominato creazione artistica e letteraria del XX secolo, tanto in Occidente quanto in Oriente. La tradizione è posta in antitesi all'innovazione, ma innovazione significa rivoluzione, negazione della tradizione e rovesciamento del passato. Tutto ciò sembra essere diventato una legge universale per la creazione artistica, e la storia dell'arte e della letteratura di più recente compilazione sono intrise di questo genere di storicismo. L'arte consiste nella creazione, non già nella negazione. Quindi, "la morte della pittura", o "l'anti-arte", o "l'anti-teatro", o "l'arte zero", che per un certo periodo sono state tanto in voga, hanno ormai permeato l'arte contemporanea.

Oltre a questa corrente di pensiero dominante, esisteranno altre forme di conoscenza, altri metodi? Senza la premessa della critica sociale e culturale, esisteranno creazione e innovazione? Senza la necessità di negare la tradizione culturale, si potranno conquistare ulteriori consapevolezze e nuovi punti di vista? Queste nuove forme di conoscenza certo non negano quanto già detto dagli antenati, figure per definizione già morte, e che quindi non serve abbattere. Andare a riscoprire i meccanismi interni all'arte – e nemmeno i nostri predecessori sono riusciti ad esaurirne la ricerca – e apportare nuove conoscenze ai modi di fare arte: così si accompagna la creazione artistica verso nuovi orizzonti.

Senza la premessa della sovversione del passato, sarà possibile offrire nuove prospettive e dunque creare? Io credo di sì. Naturalmente, è necessario cambiare linea di pensiero ed esplorare un nuovo metodo da sostituire alla dialettica della "negazione della negazione", e magari potrebbe essere "conoscenza e ri-conoscenza".

In realtà, ogni artista, sia nell'attività creativa sia nella vita sociale, è impegnato in una "ri-conoscenza", ed è per lui impossibile demolire le figure dei predecessori, sradicare totalmente le conoscenze già assimilate, partire da zero. Questa mera illusione, pura illazione, che tuttavia ha invaso il XX secolo, in principio sembrava una provocazione, ma col tempo si è trasformata in una sorta di esibizione, incapace di produrre nuove creazioni, e capace solo di reiterare un concetto. L'arte contemporanea è diventata questo: la ripetizione di un concetto o una sua deduzione logica. Oggi l'arte concettuale non è solo una moda, ma anche una tendenza generale, così che la creazione si è trasfigurata in una sorta di manufatto artigianale. Quindi il design, la moda e la pubblicità a pieno titolo si sono fatti arte; grazie alla dialettica della "negazione della negazione" l'arte e l'anti-arte sono ormai soltanto dei nomi, e nessuno si stupisce più di nulla. Ritorniamo alla creazione artistico-letteraria, ma cercando una nuova direzione che non ponga la premessa della critica e della negazione della tradizione, basandoci sul riconoscimento delle conquiste artistiche dei nostri predecessori, ricercando nuove conoscenze così come nuovi meccanismi e impulsi creativi. Questo, secondo me, è interessante.

Posto che, ad esempio, la premessa del romanzo è di non abbandonare la narrazione, è possibile trovare modi d'espressione originali? E per la pittura, senza scartare la bidimensionalità e l'immagine, è possibile arrivare a qualche innovazione? E infine il teatro: se la preconditione fondamentale è la presenza di attori che recitino una parte, per quanto ci si opponga, è impossibile farne a meno. Il teatro ha anche bisogno di un pubblico: se in sala non vi fosse pubblico ma solo attori, il teatro non sarebbe teatro. Il teatro dunque necessita di entrambi, attori e pubblico: la loro relazione, e il fatto che l'attore presenti qualcosa al pubblico e in che maniera, è il fulcro dell'arte della rappresentazione teatrale. Per rinnovare l'arte del teatro non si può non riprendere l'indagine sulla recitazione e cercare nuovi meccanismi, esplorando in quest'arte ancestrale, senza dover negare la storia del teatro.

Dobbiamo riconoscere i limiti sostanziali di ogni forma artistica, ossia il frutto di un lungo processo di formazione della storia dell'arte stessa. Non si tratta di norme imposte da qualcuno, anche perché non possono essere determinate da qualcuno di propria iniziativa, a meno che non si stia dando vita ad un nuovo genere, e questo certo è possibile. In quanto alle grandi categorie artistiche tradizionali della letteratura, del teatro, della pittura, tutte hanno dei limiti fondamentali.

Riconoscere i limiti delle forme artistiche per andare a cercare la libertà di creazione: questo è il lavoro dell'artista. I filosofi si occupano di interpretare le opere d'arte già compiute e di spiegare la storia dell'arte, oppure di avanzare qualche previsione sull'arte, ma nulla di tutto ciò non sostituisce la creazione artistica. È l'artista a trovare l'impulso che spinge alla creazione. È l'artista a trovare meccanismi nuovi, nonostante i limiti sostanziali di ogni forma d'arte, a trasformarli nel motore che dà propulsione alla creazione. Ecco il lavoro dell'artista.

Se, per esempio, ammettiamo che il romanzo non può separarsi dalla narrazione, che il romanzo non ha mai smesso di raccontare una storia, allora ammettiamo anche che l'arte del romanzo risiede proprio nella maniera in cui questa storia è narrata, che deve suscitare interesse e sembrare verosimile. Perché la narrazione sia interessante e vivida, è necessario che ci siano dei personaggi, e le relazioni fra questi costruiscono la trama e formano l'intreccio: il romanzo tradizionale è quindi inseparabile dai personaggi, dalla trama e dall'intreccio.

Il romanzo moderno ha infranto questa struttura: Joyce, ad esempio, ha ampliato la capacità narrativa del romanzo. In precedenza il narratore identificato nella figura dell'autore, era onnisciente e onnipotente, e nel raccontare portava alla luce, uno per uno, i sentimenti umani, le relazioni sociali e persino l'attività psichica dei personaggi. Joyce, invece, è penetrato nell'interiorità dei suoi personaggi e ha raccontato con le loro percezioni e il loro sguardo, in terza persona, e la soggettività di questa narrazione ha regalato al romanzo un nuovo stile di scrittura. Il "flusso di coscienza" è proprio questa immersione nel movimento psicologico e nel sentire dei personaggi, che naturalmente si disfa della trama. Di conseguenza, il romanzo può avere diversi narratori e prospettive. Questo contributo all'arte del romanzo, e tuttavia non ha negato la funzione della narrazione, ha trovato, al contrario, un nuovo modo di narrare.

E anche io vado in cerca di un mio metodo. Il soggetto della narrazione romanzesca chi è? E chi narra? Studiando ancora più a fondo la questione scopriremo che qualsiasi narrazione, nel romanzo, deve avere un soggetto, il quale deve incarnarsi in una persona. Infatti, nessuna narrazione può fare a meno delle tre persone "io", "tu", "lui", le quali rappresentano tre differenti coordinate mediante cui la coscienza umana si realizza. Solo attraverso l'"io", la coscienza non appare così chiara: per venire alla luce, infatti, deve ricorrere a un'interazione. Il "tu", allora, è l'oggetto dell'"io". Una volta che c'è l'oggetto, l'uomo può interagire, mettere in atto un'osservazione e una riflessione. Ma esiste anche

un terzo livello, quello della terza persona “lui”: se il narratore riesce a contemplare in maniera distaccata lo stesso soggetto “io”, nel suo linguaggio narrativo quest’ultimo può trasformarsi in “lui”. Il romanzo deve avere almeno un soggetto, il quale, tuttavia, può essere rappresentato da tre persone e tre prospettive narrative. *La Montagna dell’anima* è stato scritto in questa maniera, ovverosia, la struttura tripartita dei pronomi personali ha sostituito la storia e l’intreccio tradizionali. Ma non si tratta affatto di ribellione, né di sovversione del romanzo: si tratta, in realtà, di un passo avanti nella conoscenza dell’arte della narrazione romanzesca.

Per la pittura vale lo stesso. Non ribellandosi alla pittura, non opponendosi alla bidimensionalità della pittura, non disfandosi di cornici e tele è ancora possibile trovare un nuovo linguaggio pittorico e nuove figure? Nel XX, a dire il vero, secolo sono emersi nuovi linguaggi pittorici e nuove immagini, questo va riconosciuto. Pensiamo, ad esempio, alla pittura astratta: le sue immagini non sono mai apparse nei dipinti tradizionali, eppure non si è posta quale negazione della pittura o delle figure sulla superficie piana: persino il più formalista dei dipinti astratti ha un’immagine e si sviluppa su due dimensioni. Anche Kandinskij aveva una propria estetica della creazione: la sua opera *Punto. Linea. Superficie.* è proprio ciò che chiamiamo “l’estetica dell’artista”. Punto, linea e superficie sono, in origine, concetti geometrici, diventati grazie a lui un linguaggio pittorico e, ancor di più, una forma d’espressione artistica.

Spesso mi sono domandato se oltre al disegno astratto sia ancora possibile trovare espressioni originali. Il figurativo ha già raggiunto risultati gloriosi e un’illustre storia, mentre l’astratto ormai annovera più di un secolo di storia. Dunque, al di fuori di queste due espressioni artistiche, sarà possibile trovare ulteriori nuove e interessanti vie? Questo è ciò di cui deve occuparsi l’artista, e questa libertà di creazione è senza limiti. Per fornire un esempio, ho scoperto che fra il figurativo e l’astratto esiste un mondo che spesso si trascura. È possibile trovare una qualche immagine fra il figurativo e l’astratto? Se non è del tutto concreta né del tutto astratta, che funzione potrà avere? Non ritrarrà il reale né sarà imitazione, poiché il concetto di fondo non è la riproduzione della realtà, ma nemmeno l’espressione puramente astratta e neppure uno sfogo emotivo soggettivo. Un importante rappresentante della pittura astratta, l’espressionismo astratto, è una maniera di fare pittura liberamente, una pittura che abbraccia le emozioni dell’artista, il suo senso del colore, della luce e delle linee. Eppure, è anche una pittura dell’immagine. È ancora possibile trovare, tra il figurativo e l’astratto, un’espressione ulteriore? Io credo di sì.

Cerco un'immagine che stia fra il figurativo e l'astratto: questa è la direzione della mia pittura. Il motore di questo genere di forma artistica non è né la riproduzione del reale, né la manifestazione né l'espansione dell'io dell'artista, è piuttosto il dare una suggestione attraverso immagini, non del tutto astratte, che lo spettatore può arricchire con la propria esperienza e con le proprie associazioni mentali. Dal momento che la mia pittura possiede, ad ogni modo, immagini su due dimensioni, essa consiste di luci e colori, chiari e scuri, come pure di punti, superfici, e linee, disegni. Nella mia pittura esistono anche l'arte del pennello e lo spirito artistico. Ecco l'orientamento che ho trovato. Oltre a questo, ne esistono altri? Certamente sì, ogni pittore che sia creativo è alla ricerca del proprio orientamento e del proprio linguaggio pittorico.

Ma torniamo ora al teatro. Pur riconoscendo il limite dell'inalienabile relazionalità fra attore e spettatore, è possibile rinnovare quest'arte così antica? Numerosi drammaturghi stanno esplorando le possibilità e ricercando nuovi metodi performativi, ma di qualsiasi metodo si tratti, è necessario riconoscere che esiste una relazione fondamentale nell'arte della recitazione, ossia la relazione fra l'attore e il suo personaggio, spesso chiamata "dualità della performance". Il problema della gestione della relazione fra l'attore e l'oggetto della rappresentazione, nonché il suo ruolo, conduce di necessità a differenti correnti artistiche e a diversi modi di fare teatro, e da qui si generano teatri diversi.

Prendiamo due casi estremi. Il metodo performativo dell'illustre rappresentante del teatro realista Stanislavskij risiede nel far sì che l'attore viva nel suo personaggio, il quale deve apparire davanti al pubblico in maniera quanto più vivida e verosimile. Quando l'attore riesce a identificarsi nel suo ruolo è allora raggiunto l'apice dell'arte performativa. Questo ha condotto a una drammaturgia psico-realista, di cui il teatro di Cechov è il modello.

C'è anche il teatro espressionista, al polo opposto, con i drammi di Brecht e il suo *Verfremdungseffekt*, dove l'attore non cela la propria identità d'attore, bensì recita soltanto il suo ruolo davanti allo spettatore, rivolgendo una critica nei confronti di quel ruolo e della società, e l'orientamento politico di questo genere di teatro balza subito agli occhi. Anche altre avanguardie moderne e contemporanee hanno condotto ricerche nell'ambito dell'arte della recitazione e della *mise en scène*, fra cui, ad esempio, i polacchi Grotowski e Kantor, i quali hanno aperto nuovi orizzonti per il potere espressivo dell'arte performativa. In quanto alla mia creazione teatrale, ovviamente anche io vorrei proporre dei metodi nuovi. Io credo che fra la relazione duale fra attore e personaggio esista

un'ulteriore relazione, facilmente trascurata. In realtà, nell'arte della recitazione si ha a che fare con una relazione tripartita, su tre livelli. Possiamo qui citare, ad esempio, un caso estremo dell'Opera di Pechino: l'attore Mei Lanfang, che negli ultimi anni della sua vita recitava ancora la parte della giovanissima Qui Jiang, come poteva immedesimarsi nel personaggio? E se anche avesse seguito il metodo brechtiano, sarebbe risultato del tutto ridicolo. Eppure, il signor Mei Lanfang continuava sorprendentemente a calcare la scena nelle vesti di una giovane ragazza, peraltro molto affascinante. E per quale motivo? C'è qualcosa di stupefacente, in tutto ciò: non abbiamo ancora preso piena coscienza del fatto che nel metodo performativo del teatro tradizionale orientale – dell'Opera di Pechino e del teatro *kunqu*, come pure in quello del teatro No e del teatro Kabuki giapponesi – esiste una relazione performativa su tre livelli.

Il comportamento di ciascun attore e il modo in cui parla dipende da un'abitudine acquisita nel tempo. Se l'attore vuole interpretare un ruolo molto distante dal suo modo d'essere, non può interpretare se stesso. Come fare, quindi? L'attore deve attraversare un processo di purificazione, che è un esercizio necessario e appartiene proprio all'arte della recitazione. Quando l'attore cancella il proprio "io" quotidiano, e lascia che l'attore neutrale assuma l'identità del "tu" e il ruolo di mediatore, ecco che predispone uno stato mentale, ecco che l'interpretazione del "lui" si manifesta al pubblico. Non voglio qui soffermarmi sugli stati mentali dell'attore e sui meccanismi della figura, voglio solo mettere in rilievo questi tre livelli. Se affermiamo che l'attore, sulla scena, possiede l'identità di "attore neutrale", la recitazione diventerà più uniforme, e ciò dovrà condurre a grandi cambiamenti nella drammaturgia.

I miei drammi sono privi di intreccio e persino di personaggi con un'identità ben definita. *Shengsijie* 生死界 è il monologo di una donna che parla di sé in terza persona, alternando sulla scena momenti in cui interpreta il suo ruolo a momenti in cui lo presenta soltanto. Questa pièce è già stata rappresentata in molte lingue e in molti paesi, ma continua ad andare in scena, e ciò significa che è stata ben accolta dagli attori e che avuto una certa risonanza fra il pubblico. In un'altra delle mie pièces, *Kouwen siwang* 叩問死亡, due attori si interrogano utilizzando il secondo pronome personale "tu", per riferirsi l'uno all'altro, ma di fatto presentano i sentimenti e i pensieri del medesimo personaggio. E poi c'è un'altra pièce, *Zhoumo sichogzou* 周末四重奏, nella quale compaiono quattro personaggi, ciascuno dei quali usa i tre pronomi personali "io", "tu", "lui", nel proprio

discorso. Ciò produce un rapporto contrappuntale ancor più complesso. Tutti questi drammi sono stati rappresentati, e tutti questi metodi performativi possono essere messi in scena: non si tratta, dunque, di un discorso vuoto né puramente teorico, bensì di un metodo venuto alla luce dall'esperienza della recitazione.

Non è assumere la critica del vecchio mondo e la negazione della tradizione come premessa, non è adottare le strategie di sovversione. È, invece, aprire una nuova linea di pensiero nel rispetto della tradizione culturale fondata sulla conoscenza dei predecessori. È riconoscere i limiti fondamentali di ciascuna forma artistica al fine di ri-conoscere l'arte, così da poterne rinnovare i meccanismi dall'interno. È promuovere la creazione artistica, così da evocare fenomeni artistici che i filosofi non sono ancora arrivati a definire. Ecco qual è il lavoro dell'artista.

Testo rielaborato sulla base della registrazione del discorso pronunciato da Gao Xingjian, presso la Chinese University di Hong Kong, il 23 maggio 2008.⁷

⁷ Ancora parte del testo.

IV.II I colloqui con l'autore

In questa sezione si annoverano tre colloqui, datati 21 febbraio 2013 (in cinese e tradotto in italiano), 10 aprile 2015 (in francese) e 21 settembre 2016 (in francese).

IV.II.I

Simona Gallo 與高行健對談, 二〇一三年二月二十一日於巴黎

[Colloquio con Gao Xingjian, Parigi, 21 febbraio 2013¹]

高行健與沒有主義²

沒有主義，是作人的起碼權利.[...]

沒有主義，是現今個人自由的最低條件.[...]

沒有主義，是人自我保護的措施.³

SG: 您是在哪裡如何形成這種觀念的？

高行健: 這個觀念形成應該說很早。我從這個文革，中國文化革命,毛澤東死了以後，文化革命結束以後就開始有這個。因為我對那個馬克思主義已經完全不相信，然後就懷疑這個馬克思主義。那時候，我就開始說，首先要擺掉，擺脫掉，首先要擺脫掉。這個沒有主義，是沒有馬克思主義，因為在中國首先是馬克思主義。這個認識到了西方以後，我又進一步，我發現這個沒有主義，這個馬克思主義不僅在中國，在西方的知識界裡頭，特別在左派的知識界裡頭，這個馬克思主義還是相當影響很多人，一直到今天。所以我認為這個文學不是一個社會批判的工具，不是馬克思主義所講的那樣：文學是一個，好像是一個武器，為一個意識形態服務，為一種政治服務。我反對這種把文學變成，附融在政治和意識形態裡。這個觀點是從中國開始有的，然後到了西方以後，我發現不僅是在中國文學一個世紀以來受的這種影響。而這個馬克思主義最早得是從西方傳到中國的。今天的

¹ Registrato con il consenso dell'autore, presso l'atelier di Parigi.

² L'intervista è stata da noi organizzata in tre sezioni. Le citazioni sono state da noi proposte all'autore.

³ Gao Xingjian, "Mei you zhuyi. Zixu" [Prefazione a Non avere -ismi], in *Mei you zhuyi*, 5.

西方的知識界，特別是左派知識界還有很多人是持這個馬克思主義的觀點。就是說，文學要從事於政治。這個觀點到今天，就是文學的傾向性，換句話說文學的政治傾向性，是被認為是一個前提。我恰恰不認為是這樣，我們回顧文學的歷史：從這個西方文學也好，東方文學也好，在文學歷史之後，沒有意識形態以前就有文學，所以這個文學，而這個馬克思主義不過是十九世紀，後半就開始形成的，這個影響到今天，這是一種主義。還有一種主義，在西方一個是自由主義。在西方還有另一個大的思潮，這個也是二十世紀以來的，一個從十九世紀以來的自由主義。這個自由主義是，一般是在右派的知識界才有這自由主義。自由主義的一個基本前提，就是人道人權。這個人道人權如果不落實到這個個人身上，只不過是一個空話。人道人權在今天不過是一個政治話語。實際上這個是一個在這個，特別是當西方跟這個共產主義集團第二次大戰以後冷戰時期，把這個意識形態化了。在西方就是認為共產主義是沒有人權，人道和人權。因此它是一個政治話語，是一個政治話題，不是文學的話題，所以這種主義我也不贊同。還有什麼主義？我們還可以有，這是兩個大的思潮，二十世紀有兩大思潮，文學不是這種主義，不是那種主義。還有一個，還有兩個思潮，特別在文學藝術領域裡，這現代主義，也充分得意識形態化了。把現代主義變成一個價值判斷。因此就是說，文學要不斷地什麼，不斷的革新，不斷的革命。文學要從事於革命，文學自身又要革命，(renouveler tout ce qui est) 把前面的人都否定掉。這是二十世紀文學藝術的一個基本傾向，成了一個教條，也是一個教條，也成為一個意識形態。它背後的意識形態的一個置身點也是來源於馬克思主義。這個從二次大戰以後成為後現代主義，也是某種意識形態。後現代主義從現代主義出發，把這個顛覆做為一個基礎，就所有的，把前頭的意義都消滅掉，都否定掉。這才是，好像認為這才是藝術的一個現今的規律，所有這些文學上的，藝術上的，政治上的意識，這種主義。因此我這個反對的主義不只是做為政治的意識形態的主義，包括文學藝術之中的種種這種潮流。首先沒有主義。這就是我的基本看法。這個看法是在中國開始的，一直到西方，等我到了西方，到了歐洲以後更加確認，因此我這些思想形成，充分得表述這些文章是在九十年代初。

SG: 所以您每天選擇沒有主義？

高行健: 這沒有主義這篇文章寫的就是九十年代初，也有二十年了，二十年以前寫的。我認為這提出了一個重要的問題，這個沒有主義，一直到今天，在歐洲也好，西方的知識界，還要找尋各種各樣的主義，那麼可不可以首先要沒有主義？所以這是提出一個新的問題，一個新的看法。其實，這個看法也不新，因為從歷史上，從古以來，文學本來就是沒有主義的。

SG: 所以您的沒有主義，這種看法也發展了

高行健: 沒有主義就是說，不設置前提，沒有一個事先的一個理論的意識形態的框架，做為先決條件，做為前提沒有。前提只有什麼，我們面對現實，這個現實世界是無限豐富的。我們面對的這種人類生存的這個條件，是普遍存在的。我們面對的是各種困境，人類生存的各種困境，我們面對的是這些，這是我們面對的。我們人自身內部，生來並沒有主義。主義這種思想，這種種種的主義都是之後，這個受到了種種的影響，強加於人的。人自身的本性 (*la nature humaine*) 是沒有主義的。所以我們回到這麼一個狀態，就是以自身的這個本性來面對我們的這個生存的環境 (*les conditions humaines*)。我認為這才是一個文學出發點，而不是先設置各種各樣的理論，主義，意識形態做為出發點。

SG: 但是不是文學的精神？

高行健: 它把文學編在一個框，縮在一個理論的框架裡頭，文學的豐富性就喪失了。

SG: 是否可以說在您的文學思維中“沒有主義”就是一貫主旨？

高行健: 一貫主旨？是的。

高行健與文學

我只給自己確定個基本原則：我說語言，而非語言說我。我找尋語言為的是把我的感知表述得更為準確，而不是聽任語言來玩弄我。⁴

SG: 今天您怎麼描述您與語言的關係？

高行健: 這裡頭有一個背景，我說這話，有一個背景，這個背景就是，特別是二次大戰以後，從五十年代起。這個後現代主義，這個文學理論興起，也就是從這個 Roland Barthes 他們開始，很多的這個後現代的文學理論，就所謂後現代主義。後現代主義建立在什麼？建立在語言分析的角度上。而這個語言分析的角度基礎是一個語法分析的基礎上。比方說這個 *signifiant – signifié*：這是一個語法現象，這並不是一個思維的規律。而且這個語法現象是某些語言的，這只是拉丁語。

SG: 但這種觀念是抽象的，是嗎？

高行健: 這個觀念是跟語言結構有關的，跟語法有關係。而這個語法只是拉丁語的語法，並不是所有的語言都普遍適用的。所以這個 *signifié-signifiant, particip passé/particip présent*：這個觀念在中文裡就不存在，中文裡沒有這個語法關係。甚至說中文裡按西方語言這個嚴格意義的這個語法都不存在。當然它有它的規律，但它的規律並非是這個西方傳統的語法所歸納的東西。因此建立在這種語法分析上的後現代的理論，所謂解構主義。結構主義和解構主義它們是建立在語法分析上的基礎上的。也就是從語言結構出發，而不是從思想本身出發，因為語法並不等於思想，語法只是表述思想之後，一個語言在一定的時間需要的一定的結構來把意義表述清楚。重要的是表述那個意義，重要的不是這個語法現象。但是後現代主義，結構主義和解構主義都把這個，它不管思想說什麼，它們把這個 *signifié-signifiant* 這個語法分析作為文學分析的基本前提。因此，導致的結果，意

⁴ Gao Xingjian, “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo”, in *Lun chuangzuo*, 100.

義是不存在的，是沒有意義的。怎麼可能沒有意義？我們如果說什麼，或者一個文學作品它是有意義的，作者要想說什麼，當然它是有意義的。引起讀者的興趣也是有意義的。

SG: 感受的表述呢？

高行健: 感受的表述，思想，都是有的。但是到了這個結構主義和解構主義後，只有語法現象，意義是不重要的，意義是不存在的。這是荒謬的，因此導致了後現代的文學沒有意義，人們寫的玩弄語言，是這種語言的遊戲。這個語言不傳達什麼深刻的思想。這種玩弄是語言分析，這種語言分析它很聰明，但是 *intelligence* 不等於知識。真正的知識不只是 *intelligence*，這是規則，不是語言的感受，不是語言傳達的內容，不是人們真要說的話，而只不過是語言的結構的規則的分析，它把語言結構的分析來代替了對思想的分析，也代替思想的表述。這就導致了後現代主義的一系列的文學藝術創作的理論，也導致了這種後現代藝術，導致了當代藝術，當代藝術也不要有意義。我們看的繪畫，或者看古希臘的繪畫，雕塑也好，它是有意義的，傳達了很多人文的內容。可是在後現代藝術沒有，它只有 *materiel*，它只有一個觀念。讓的觀念做遊戲，一點小小的聰明，文學也是這樣。因此這樣的文學留不下什麼可以讓人們思考的東西。這就是，所以這個當代偉大的文學沒有了，消失掉了，因為被這個語言遊戲所代替了。這是我的一個對後現代的批評。所以說要重新找尋意義，重新回到人性，重新面對現實，面對我們的生活環境，面對人性，重新要回到人性，重新要回到意義。換句話說，重新回到文藝復興的時代，回到古希臘的時代。因為那個時候的文學藝術是他們要說什麼是很清楚的，他們有話要說。到了這後現代就變成，我們要看後現代藝術在博物館(*l'art contemporaine*)，不過是一個遊戲而已。它不可能給我們轉達些什麼，什麼有意思的思想也沒有。

我找尋的是活生生的語言，在語言中找尋的是人的感受[...]我寧可在樸實的語言找尋生動的語調，並視為我筆下文字的靈魂。⁵

⁵ Ivi, 101.

SG: 您現在會保持還是更新這種語言追求的方向？

高行健: 對，我要找尋的語言是一個生動的語言。生動的語言要傳達人活生生的感受的語言。這個語言首先是有聲音的語言，它不只是文字。

SG: 所以“現代漢語於文學寫作”有一樣的態度

高行健: 是，語言是要說出來的。語言要傳達人活生生的感受。

語言的表述正是對自我的確認。⁶

SG: 您只訴諸中文嗎？您對書面的，意識的法語持什麼態度？

高行健: 我對書面的法語我也要聽見。我寫的法語不是一個只能~~，跟我寫中文一樣(il faut qu'il me goutes)。我要聽見這個語言。我要希望讀者，這個寫戲的觀眾根本不要看，只一聽這個語言他就感受到。我要找尋語言的這種活生生的能打動人的這個能力，所以我說這個語言是有聲的語言。

SG: 畢竟您的語言是中文嗎？

高行健: 我也用中文寫作也用法文寫作。我用法文已經寫了五個戲。我找尋的法文也不是那個、怎麼說呢、應該說，你一聽就能聽懂。不要像那個書面語言寫的那麼，怎麼說，就像這些理論文章一樣，我背面寫的那種法文。

SG: 創造的語言：中文、法文都有...

高行健: 都有，我用兩種語言寫的，特別是戲劇。我有最近的新的五個戲都用法文寫的。我自己有把它寫成中文，我又寫一遍中文。這個不是翻譯，也不完全是翻譯，因為翻譯有個困難，要把一種語言翻到另一中語言是很困難的，翻好是很困難的。我因為我自己是作者，做翻譯不可以向我那麼自由地去翻譯，因為是翻譯沒有這個自由。但是我自己是作者，所以我允許我自己有這個自由。換句話說雖然我寫了五個戲，用法文寫的，都跟中國社會一點關係沒有。我寫的完全是當

⁶ Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 53.

代的西方：生死界 *Au bord de la vie*, 夜遊神 *Somnambule*, 週末四重奏 *Quatre quatuors pour un weekend*, 叩問死亡 *Queteur de la mort*, *Ballade nocturne*. 這五個戲都是用法文寫的。但是我自己重寫了一遍中文。可是這個戲，在中文不存在這個環境。中國的文化社會環境跟西方相差的太遠。而且我寫的是西方當代，就現今當代的西方生活。那麼去找一個中文很好的中文（翻譯），如果你翻譯，我要去創造一個中文。這個中文又是非常中文的，那麼好的中文。但是又因為又不是一個現成的中文，因為它要找一個新鮮的感覺，要用現的中文來傳達一個西方的現在生活的這種感覺。這是一個挑戰，但是很有意思。對我來講，我也是這樣，因此我都要能聽見，不管寫中文或者法文，我都要聽見。

SG: 關於這種翻譯，翻譯的條件，譯者怎樣才能不背叛作者的原意？

高行健: 這是一個很難的，有不同的解答，不是只有一個回答。一種回答就是說翻譯必須完全準確的把這個原文傳達出來。那麼達導致的一個結果就是翻得很死，死譯。*mot-à-mot*，一個字字地一個字，但是那種語言不是很好的語言，不好的中文，或者不是很好的法文、義大利文翻的那個語言。那麼又有另一種看法，就是說，應該翻譯成另一外那種語言，一念這種語言也很漂亮，也要翻得很好。那麼就有一定的靈活性。怎麼來處理？那麼這個問題就在這：靈活的限度在哪裡？到底有多大的程度是靈活的這個可能性？這個靈活性，這個 *souplesse* 到什麼程度？這就是一個很困難的事情。所以翻譯好的，好的翻譯又是準確的忠實的把原來的意思，但是它在另一種語言裡頭又是寫得很漂亮的。因此它並非是 *mot-à-mot*，也不是句子對句子。它要重新組織它的這個，有些在這種另一種語言的不存在的一些說法於概念，它要換一個說法。因此要有一個，它有它的靈活性。應該允許，我認為對文學翻譯家，特別是對文學翻譯家，應該允許這個靈活性。所以我跟我的譯者討論的時候，我說你們先聽一遍，你們照著中文翻，然後你們把中文丟開，就看你們自己翻譯的這個語言怎麼寫得漂亮，因此句子的順序你們都可以重新組織。我主張這種翻譯，也就說給譯者更大的自由。因此在翻譯上就是有的要強調準確，有的要強調另一種語言的漂亮不漂亮。因此有兩種傾向，有兩個大的傾向，當然其中還有各種程度不同的處理。

SG: 您覺得最重要的是...

高行健: 我覺得要一個好的翻譯，特別是文學翻譯，否則讀者讀不下去，那你就作用言起不到了。我認為好的翻譯在翻譯的意味，一定是對這個語言講應該很漂亮。

SG: 能否翻譯文化？

高行健: 這個問題有兩種回答。文化是可譯的。第一是可譯的，可以翻譯的。為什麼是可以翻譯的？因為所有的人類文化都是人，因為它首先是人，人性是相通的。不管你是講哪種語言，在哪國文化背景裡。人的基本人性是相通的。這是一個方面，這是文學是可翻譯的，文化是可翻譯的。文化又有另一外方面，有它特殊的社會背景，歷史條件，這一方面是很難翻譯的。文化還是可以翻譯的。難翻譯的就在讓沒有這種文化歷史背景的讀者也感覺的到，因此翻譯要作好多的努力，把這個不可翻譯的得變得可譯。因此就需要有很多的解說，有注解，很多說明幫助這個在另一種語言的讀者來明白這個背景。當今現今的世界，由於資訊的轉播這麼快，差不多沒有什麼一種文化是不翻譯的，成為另外的語言的或者另外的文化的。讀者都是在不斷地在翻過來翻過去，翻譯過去。因此這個問題，我認為越是現代人，這個溝通是越容易，因為大家的生活條件越來越接近，社會文化背景越來越接近，全球化以後，是吧？因此，這個 *universelle*，這個程度，這個 *humaine* 的這個程度大於這個社會特定的文化背景。當然你要翻很古代的文化可能有這個問題，你不懂，你完全不懂這個社會。但是在當代當今的社會來講，我想是更容易傳達。所以這個文化可譯不可譯？有可譯的，首先是可譯的，然後有一部分是很困難的。但也還一部分說很難譯的，因為跟那種文化相隔得太遠。比方說，你要講伊斯蘭文化，我就覺得，西方人也覺得這個很隔閡，很難理解。那麼要講中文化，中國文化有很多方面，歐洲人很難理解。除了專門的漢學家或者說研究中國的他知道的，這個方面可以說是很難翻譯的，但是它還是可以翻譯的，還是可以介紹的。

我書寫的語言離真實的感受還差得很遠，我也只是企圖用語言來盡可能接近這真實，這也是我的虛妄。⁷

SG: 關於這種所謂虛妄呢？

高行健: 語言能不能準確的表達人的感覺？語言首先是可以表達人的感覺。但是要準確的表達人感覺很難，因為太復雜了這個感覺。這個語言呢只能說，大致接近表達這個感覺。如果想要更加精確得表達這個感覺，這就是作家得努力了。作家要找到一種語言把這個說不請的這種感覺變成說得請來讓人接受，這就是作家的的工作。這個作家還有一個工作，就把這個語言，要擴大語言的表現力。比方說，你要用古代的語言表現現代的生活是不夠的。不管是拉丁文也好或者是中文也好，那個古拉丁文或者我們的這個古漢語，文言文要表達現代生活，表達不了，不夠。

SG: 語言不夠。

高行健: 語言不夠。因此就有現代漢語。現代漢語是作家們的努力，創造的現代漢語。所以語言是可以傳達人的感受。但是語言要準確的傳達人的感受還要做很多的努力。因此這個作家給語言帶來的是創造。他創造一種現代漢語，現代語言，把現代人的感覺傳達出來。這個努力是永遠做不完的，因為感覺太豐富了。你不可能說我完全做到，我企圖去做。我們所說的意識流，意識流這個，比方說這是個努力，James Joyce 做一個努力。做一個努力就是把那麼復雜的一瞬間的那麼多的東西，那麼復雜的思想感覺，因此他想找一個語言，想找一種現代英語來轉達這個，這是他的努力。我提出的語言流也是要找一個我的方法的努力來傳達這種感覺。盡可能的把這種感覺傳達出來。所以在《靈山》裡就有那樣的寫法。

SG: 但是現在可以完全得表述您的感受？

高行健: 很難，還是很難。這個努力是永遠的。怎麼說完全充分的是不可能的，因為感覺總是很豐富的。

⁷ Gao Xingjian, "Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo", in *Lun chuangzuo*, 110.

我尋求一種純淨的現代漢語，每個有心的作家又何嘗不在找尋。⁸

SG: 現在“純正的現代漢語”的這種找尋有意義嗎？您現在還遵守“純正的現代漢語”？

高行健: 是，是。我一直給現代漢語有一個批評。因為這個現代翻譯文以往很多，所以把西方語言的這些語法的關係帶到現代漢語裡去。因此現代漢語也是一個創造，現代漢語的西化是相當嚴重的。我企圖盡量把這個西化去掉。而是找一個現代漢語又不是古漢語，是一個現代的漢語。但是是符合現代漢語的規範的。比方說我舉幾個例子：邊說邊跑，一邊在說一邊在跑，如果是英文就是-ing，進行時，法文就是-ant，on parle tout en courant. 可是翻譯成中文就變成了什麼呢？翻譯成中文是：他跑著說著。就是很不好的中文。為什麼就受了這個-ing 的這個現在分詞的影響？這個把語法關係引進來了。本來在中國的漢語不存在的，變得它現代漢語“正在”作什麼事情。我再舉個例子講，這個副詞，在漢語的副詞裡頭並沒有一個形態，比如說 amicalement，他們非常得友好地分手了，on s'est séparé mais amicalement：非常友地分手了，這個“地”是不必要的。這個“地”，還是“著”，還有“當”什麼什麼的時候。這是西方的語言的一個結構。中文裡不需要當。天黑，你就走。ça veut dire “s'il fait sombre vous allez partir”。這個“s'il”用不著，天黑的话 ça veut dire，在中文裡就是說：“如果天黑的话那走”，“當天一黑的時候那就走”。不需要“當天黑的時候”。“天黑你就走”，這是好的中文。中文裡頭這一類的西方語言的語法普遍都是。這都是不好的中文。我認為這是不好的中文，都是西方語言的。在口語裡頭人們不用的。但是在日常生活中不用的，就是一個翻譯腔。

SG: 這是書面的問題。

高行健: 啊，書面的問題。如果我們用口語來過濾一下就會發現，很多這個歐化的句子在口語中根本是不必要的。

⁸ Ibidem.

文學寫作也是人生活的一種方式，[...]。⁹

SG: 按您的經驗這個斷言有什麼意思？

高行健: 有什麼意思？就是也是個人的選擇。你選擇寫作，是一種生活方式。我就離不開寫作。為什麼？我覺得寫作是我，如果說借用的那個 Descartes 的話：“我寫作，我存在”。Quand j'écris je suis vivant!

SG: 是存在的選擇。

高行健: 是，所以這個選擇是生存的一種選擇，一種方式。

SG: 所以您必需是作家。

高行健: 啊，如果叫我不寫作，或者我不畫畫，我覺得很沒有意思。這是我的選擇，但是這個顯然不是別人的選擇，所以是一種生活方式。

SG: 是自由地選擇。

高行健: 啊。

高行健與自由

文學超越國界卻（很難突破用以寫作的語種的限制），每一種語言都會給文學作品留下印記。¹⁰

SG: 西方文化、西方文學作品對您有多大的影響力？

高行健: 西方文學從我小時候，我就受西方文學的影響。因為我家庭，是一個特殊的家庭。我母親非常喜歡，她又寫作又演戲又喜歡西方文學。我們家庭很開放。我父親他喜歡中國傳統文學，但是他也喜歡西方文化。所以在我們家裡頭，我從小時候起，就是中國傳統文化也好，西方文化也好，都接受，並不覺得有什

⁹ Ivi, 109.

¹⁰ Ibid.

麼衝突。我從小就沒有覺得有衝突，所以我一直受到西方文化的影響。我到法國現在已經二十五年了，我完全生活在西方，這個西方就是我的 *c'est ma vie* !

SG: 也是一個選擇。

高行健: 是，也是一個選擇, *c'est ma vie* ! 因此這個西方並不是 *c'est mon Europe* , 歐洲是我的歐洲，我自己生活的歐洲。我也很喜歡義大利，我也去過很多次義大利，至少不止十次以上的去過義大利，甚至更多，差不多每年都去。

東西方文化的差異，我以為也來自不同的語言造成的不同的思維方式，因為人文歷史，也包括宗教信仰，都得在一定的語言框架中實現。¹¹

SG: 在西方文化和東方文化這兩種不同的文化之間，您自己的定位是怎樣的？

高行健: 我現在的定位，我是一個，我把我自己叫作“世界公民”。我說我已經有三生。第一生是在中國，第二生是流亡在法國，流亡。自我那個得獎以後，得諾貝爾獎以後，2000 年起，因為我全世界旅行，到處跑。如果我要接受的話，已經很多國家到處都有邀請。我實際的生活也是，今天在這裡，明天在那裡，到處跑。因此我說我是世界公民，確實也是。當然沒有一個世界公民的護照。但是我實際的生活是，我也並不限制在法國。我可能在德國，我經常去；義大利，我經常去；西班牙，經常去；比利時，盧森堡，瑞士，歐洲就這麼多。所以我說歐洲 *c'est mon Europe* 。因此美國美洲我經常去，今天剛剛從波士頓回來，年底我又要，我要去華盛頓。這個經常去，美國我也去了很多趟。澳大利亞我也去過，還有很多，非洲也邀請我，但是我沒時間，不可能去。非洲，還有包括泰國什麼的我沒時間去，很多的地方。因此我說我是一個世界公民。事實上也是這樣的。現在我的寫作又用中文寫、又用法文寫，而寫的對象不一定是法國讀者。我是一個面向全世界的。我的作品，現在事實上我的作品已被翻成四十一種語言。我到處跑。我自己，現在我的畫也不是一個中國繪畫，也是很多世界各地，到處很多展覽。人們也不認為是一個中國畫，只不過用的材料是墨。所以我作的電影、戲劇也是，

¹¹ *Ibid.*

戲劇也到處演，每年都在不同的國家都有我的戲上演。他們也不覺得，讀者、觀眾也喜歡，觀眾不覺得這是一個中國戲，好像很懵，看不懂，沒有。我當然有以中文內容的戲，但是很多戲是超越文化背景的。所以我現在，你要怎麼給我定位？我覺得是一個世界公民。

SG: 定位是世界！

高行健: 是，是！

佛洛德對性心理與潛意識的研究找到了打開這令人困惑的自我的一把鑰匙，誠然，也還有別的鑰匙。東方的亞洲，中國大唐時代的慧能和尚對自我也曾提供了深刻的認知，破除我執而訴諸觀審。¹²

SG: 難以逃出的惡別人就是自我內心中的陰影：您在西方提出了自我的地獄的這個觀念？

高行健: 是。

SG: 當然有佛洛德的影響，但是也許有佛教的痕跡？這個慧能和尚留下痕跡？

高行健: 我寫過一個戲，叫《八月雪》，這《八月雪》就是寫的慧能，也是我對禪宗的一個看法。這個對自我的認識，剛剛講佛洛德的是一個方法，主要從心理分析，這個方法來著手。因此把一些潛意識、下意識，性心裡的活動開始讓人們認識。還有另一個方法，就是東方的方法，就是這個禪宗。禪宗其實也是對內心的研究，人的內心的種種困惑。它恰恰相反，它不從分析入手。你看它走的路完全跟那個佛洛德的完全不一樣。他不分析，他佛教的一個基本方法稱作“不二法門”，不把事情分成好的壞的，正確的錯誤的。他不去這個分析。相反他直接進入到那個狀態裡去。他不做分析，而且他的方法恰恰不要分析。他通過禪悟，一個 perfection, 通過悟性去達到，這是他的一個方法。我認為，除了它以外還有別的方法對自我的瞭解。我覺得文學藝術就是這樣的。文學藝術因為它還是一個

¹² Gao Xingjian, “Ziyou yu wenxue”, in ZYW, 56.

宗教的，慧能他的思想還是跟宗教佛教是有關係的。這個文學藝術也有文學藝術的方法來認識自我，像這個文學作品，通過語言。慧能是摒棄語言，他通過悟性超越語言來認識自我。

SG: 您覺得不需要超越語言？

高行健: 他有個說法講明心見性，見到這個心，見到人的本性。他不經過語言分析，這是他的方法。這個文學家作家也有他的方法，比方說我認為通過語言的表述，而不是語言的分析，是語言的表述可以認識人的自我，像我的那些戲和我的這些小說《靈山》都是語言的表述。它通過，*quand'on s'exprime*，如果沒有這個表述無法把我自己內心的感受說出來。*Passer par la langue, expression, par la langue*，它不同於佛洛德的那種分析，它是敘述，*on s'exprime*，也可以來達到內心。

SG: 來認識自我。

高行健: 啊，還有繪畫。也是另一種語言。包括繪畫的畫得那麼有這個內心的感覺很多的畫家，那也是一個表述。那個時候他又不用語言，它只不過使用色彩、光線、線條、空間來表示。這是另一種，所以不同的方法來達到對自我的認識。對外界世界的認識和對自我的認識都有不同的方法。佛洛德提供了一種方法。把這個很難說得清內心的感受表現出來。但是這種很難說的內心的感受，畫家，比方說文藝復興時期的畫家，甚至中世紀畫地獄，很多畫那個地獄裡人的受苦。實際上是一個內心的感受。但是他通過繪畫也表述出來。所以有不同的方法。

SG: 所剩的中國文化還有多少？創作、藝術作品裡還有多少中國文化？

高行健: 你說我現在？要看我寫什麼了？看我畫什麼了？看我的作品的對象，因為很豐富的，比方說，這些寫西方生活的這些戲，就跟中國文化沒關係。完全是西方的感覺，西方的感受。但是你要去細細的分析的話，它也可能有一個中國的觀點在這個後頭，比方說我這個《生死界》這個戲，是一個女人的內心獨白，則完全是一個西方的一個女性的一個感覺。但是我在寫作方法裡頭，你說有沒有中國的？也有，應該說也有。怎麼有中國的呢？就是，其實就是說超越自己，第三人稱“他”，等於是 *un troisième oeil*，第三只眼睛就來觀看自己。這個通常西方人

不這麼表述。通常西方是，如果表述內心是這個“je”，用第一人稱來表述，用第三人稱來表述內心活動。在我之前沒有怎麼去做，沒有這麼表現內心活動的。那麼從這個可以說，跟中國文化有關係。如果你去分析的話。所以說即使我完全寫的是西方，後頭是不是也有中國文化呢，當然，換一個西方作家他不會這麼寫，但即使寫得只用“他”，一個西方作家不會這樣處理的，他不可能想到這麼處理的。這個如果你分析呢，這背後就有一個中國文化的背景。但是你找一個中國作家他絕對不可能寫出來的，一般的中國作家絕對不可能寫得出來的。所以這個幾種文化實際上都融合在一個人身上。

SG: 這是您的痕跡，是嗎？

高行健: 實際上也都吸收了，都在我自己身上。東方文化、西方文化都在我自己身上。作者自己吸收是有選擇的，選擇他所接受的東西，他也不是什麼都吸收。每個人都會有不同的選擇，選擇你自己要接收的東西。

對自由的選擇又首先來至是否覺悟到自由的必要，因此，對自由的認識先於選擇。從這個意義上說，自由乃是人的意識對存在的挑戰。個體的生命企圖確認自己，也即確認生命的意義，才会有這一番抗爭，也才會意識到自由之必要而不可取代。

13

SG: 關於這個必然之自由：您覺得必須是藝術家，藝術是您取得您自己的自由的方式嗎？

高行健: 對。可以說是這樣。你說得對。

SG: 現在您的自由安在？

高行健: 在現實生活中人沒有完全的自由。因為現實生活中種種的社會條件限制，就不可能安在。但是，在藝術中你可以有自由，你在現實生活中不可能做的事情，在藝術創作裡也是可以做的。所以藝術創作是人取得自由的一個方式。想像中你什麼都可以做，現實中有很多事情是不能做的。因此這個人的自由，最大

¹³ Ivi, 52-53.

的自由，現實當然也有。在一個極權專制的國家裡頭，你的自由是受到很大的限制，包括在中國，包括中國的戶口制度，不是每個人我說我要到北京去生活就可以的，你沒有北京戶口。在巴黎誰都可以說我到巴黎來，我要在巴黎生活，我要到羅馬去，這是自由的。在中國沒有，你要去旅行幾天可以，你說，我要在巴黎住下來，我要在北京住下來是不可能的，因為你沒有北京戶口。這是現實條件中，不同的國家，不同的地方，不同的背景，自由的程度是不一樣的。但是即使在巴黎你也沒有無限的自由。為什麼？因為這個現實有限制，種種環境的限制。那麼所以人們需要藝術，需要文學，因為人們想要取得那個精神的自由，只有在這領域是可以實現的。

SG: 那麼，您如何取得自由？

高行健: 我把寫作，藝術當做我的生活方式。我有兩種生活：一種生活是我在現實的生活，現實生活我還要受到很多的限制。我另外還有一個生活，非常豐富的生活，是我的藝術創作。我想要到哪兒，我這樣所能想到，我這樣所能表述的出來，我就有這個自由。因此我取得一種愉快，一個愉悅。這個自由就是說，這個自由是沒有限制的。

Colloquio con Gao Xingjian, Parigi, 21 febbraio 2013¹⁴

Gao Xingjian e “non avere -ismi”

Non avere -ismi costituisce un diritto primario dell'uomo. [...]

Non avere -ismi è il prerequisito minimo per la libertà dell'individuo di oggi [...]

Non avere -ismi è la misura di autodifesa dell'uomo.¹⁵

SG: Come e dove ha maturato questa consapevolezza?

GX: Devo dire che ha preso forma molto presto. Già dall'epoca della Rivoluzione culturale cinese: dopo la morte di Mao Zedong e la fine della Rivoluzione culturale ho

¹⁴ Nostra traduzione del colloquio in cinese sopra riportato.

¹⁵ Gao Xingjian, “Mei you zhuyi. Zixu” [Prefazione a Non avere -ismi], in *Mei you zhuyi*, 5.

cominciato a formulare questo concetto. Se già avevo scarsa fiducia nel Marxismo, ho di seguito iniziato a diffidarne. È stato allora che ho cominciato ad affermare che prima di tutto bisogna disfarsene, liberarsene. Non avere –ismi è non avere Marxismo. Con questa consapevolezza sono arrivato in Occidente e mi sono mosso oltre: ho scoperto che il Marxismo non si limitava alla Cina, si trovava invece all'interno dei circoli intellettuali, perlopiù fra gli intellettuali di sinistra. Il Marxismo aveva già un considerevole ascendente su molte persone, e lo ha tutt'ora. Credo che la letteratura non sia uno strumento di critica sociale, non sia un'arma al servizio dell'ideologia o al servizio della politica, come predicato dal Marxismo. Io mi oppongo a questo genere di trasformazione della letteratura, a questa sua fusione nella politica e nell'ideologia. Già in Cina ero di questa opinione, ma dopo essermi trasferito in Occidente ho scoperto che la diffusione di quel Marxismo che da oltre un secolo esercitava la sua influenza sulla letteratura cinese aveva avuto origine proprio dall'Occidente.

L'intelligenza occidentale di oggi, in particolare l'intelligenza di sinistra, ancora sostiene quest'opinione Marxista. In altre parole, ritiene che la letteratura debba consacrarsi alla politica. Questa concezione della letteratura, questo orientamento della letteratura, o meglio, questo orientamento politico della letteratura, è assunto come condizione primaria. Io non ritengo affatto sia così. Volgiamoci indietro, alla storia della letteratura, che sia letteratura occidentale o pure orientale: prima dell'ideologia la letteratura già esisteva. Questa letteratura e questo Marxismo, quindi, si sono formati negli ultimi cinquant'anni del XX secolo, da allora esercitano la loro influenza, sino ai giorni nostri. E questo è un tipo di –ismo. Esiste un altro genere di –ismo in Occidente: il *liberalismo*. Il liberalismo è un'altra importante corrente ideologica occidentale del XX secolo, frutto di quel liberalismo del XIX secolo degli intellettuali di sinistra. Una premessa fondamentale del liberalismo è costituita dai diritti umani; ma se questi diritti umani non sono posti poi sull'individuo stesso è come parlare del nulla. Oggi, però, l'espressione “diritti umani” appartiene al discorso politico. Di fatto è proprio con il blocco comunista, durante periodo della guerra fredda, dopo la seconda guerra mondiale, che ha avuto luogo la trasformazione di quest'ideologia. In Occidente, vale a dire, si pensa che il Comunismo equivalga all'assenza di umanità e di diritti umani, perciò questi termini diventano un discorso politico, un tema della politica, non della letteratura. Da ciò, non approvo nemmeno questo –ismo. Quali altri –ismi esistono? Possiamo citarne altre, ma la letteratura non è né questo né quell'–ismo.

Ci sono altre due grandi correnti del XX secolo, soprattutto nella sfera dell'arte: una è il modernismo, che è stato del tutto ideologizzato, che è diventato un giudizio di valore. Secondo il modernismo la letteratura dev'essere un'incessante innovazione, un'incessante rivoluzione. Nella letteratura stessa deve avvenire questa rivoluzione, la letteratura stessa deve completamente rinnovarsi e rinnegare i suoi predecessori. E questa è una delle principali correnti del XX secolo, divenuta tanto dottrina quanto ideologia. È nel Marxismo che pone le sue radici uno dei capisaldi dell'ideologia alle spalle del modernismo, postmodernismo a partire dal secondo dopoguerra. Il postmodernismo, anch'esso piuttosto ideologico, ha preso le mosse dal modernismo e ha assunto a fondamento la sovversione, rinnegando e svuotando di ogni significato tutto ciò che veniva prima. E quest'atteggiamento sembra ormai essere una norma dell'arte contemporanea. Tutte le ideologie che stanno sopra la letteratura, l'arte, la politica, sono –ismi. Perciò io non mi oppongo soltanto agli –ismi delle ideologie politiche, mi oppongo anche a tutte quelle correnti ideologiche che si trovano nell'arte.

Non avere –ismi, prima di tutto. Questo è il mio punto di vista, la mia prospettiva essenziale, concepita in Cina e ulteriormente confermata dopo il mio arrivo in Europa. Questa mia linea di pensiero, foggata nei primi anni '90, trova in “Non avere –ismi” piena espressione.

SG: Lei quindi ripete ogni giorno questa scelta?

GX: Ho scritto il saggio “Non avere –ismi” all'inizio degli anni '90, quindi sono trascorsi vent'anni ormai. Penso tuttavia che questo saggio abbia sollevato un tema importante sino ai nostri giorni anche in Europa, fra le cerchie intellettuali occidentali, dove ancora si va in cerca di ogni sorta di –ismo: è possibile oppure no innanzitutto non avere –ismi? Da qui un nuovo tema, una nuova visione. Di fatto non si tratta di un pensiero totalmente nuovo, poiché sin dalla storia, dall'antichità, la letteratura in origine non aveva –ismi.

SG: Dunque non avere –ismi, questa sua visione, si è sviluppata nel corso del tempo.

GX: Non avere –ismi non fissa premesse, non è preceduto da una teoria, non esiste una cornice ideologica che si ponga come prerequisito, non esiste una condizione preliminare. L'unica premessa è questa: noi affrontiamo la realtà, la realtà di questo mondo che è di una sconfinata ricchezza. Questa condizione di esistenza dell'uomo è

universale: l'uomo si pone di fronte ad ogni sorta di difficoltà esistenziale. Questo è ciò che ci troviamo ad affrontare.

Dentro di noi, alla nascita, non abbiamo –ismi. Quest'ideologia degli –ismi, ogni genere di –ismo viene dopo, da ogni tipo di influenza ricevuta dall'esterno, imposta sull'uomo. La natura dell'uomo è di non avere –ismi. Si torni quindi a questa condizione umana, alla condizione originaria di confronto del sé con ogni circostanza della vita. A mio avviso questo è per la letteratura un punto di partenza, e non una qualunque teoria prestabilita, un qualche –ismo o una qualsiasi ideologia.

SG: Ma è lo spirito della letteratura?

GX: Offre un quadro di riferimento alla letteratura, prende le distanze da qualsiasi cornice teorica, all'interno di cui verrebbe meno la ricchezza della letteratura.

SG: Si può affermare che non avere –ismi è un *Leitmotiv* del suo pensiero letterario?

GX: Sì, lo è.

Gao Xingjian e la letteratura

Mi sono dato un principio fondamentale: io parlo la lingua, non è la lingua a parlare me. La ragione della mia ricerca nella lingua è di poter formulare in modo ancor più accurato il mio sentire, così da non permettere alla lingua di prendersi gioco di me.¹⁶

SG: Come descriverebbe il suo rapporto con la lingua oggi?

GX: Queste parole si collocano su uno sfondo particolare, perlopiù del secondo dopoguerra e dei primi anni cinquanta, del periodo in cui fioriva quel genere di teoria letteraria postmoderna iniziata da Roland Barthes, il cosiddetto postmodernismo. Su cosa si fonda il postmodernismo? Sulla prospettiva di analisi linguistica, che a sua volta pone le basi sull'analisi grammaticale. Si pensi ad esempio ai concetti di significante e significato, che sono manifestazioni grammaticali, e nient'affatto uno schema di pensiero. Questa espressione grammaticale è propria solo di alcune lingue, appartiene al latino.

¹⁶ Gao Xingjian, "Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo", in *Lun chuanguozuo*, 100.

SG: Questi sono concetti astratti posti sulla lingua?

GX: Questo concetto riguarda la struttura e la grammatica della lingua. È però soltanto la grammatica latina, che non è applicabile a qualsiasi lingua, non è universale, e non esiste quindi nella lingua cinese. In cinese non ci sono queste relazioni grammaticali, addirittura nella lingua cinese la rigidità grammaticale delle lingue occidentali nemmeno esiste. È ovvio, il cinese ha le sue regole, che non sono quelle ricavate dalla grammatica occidentale tradizionale. La teoria linguistica postmoderna fondata su quest'analisi grammaticale è chiamata decostruzionismo. Lo strutturalismo e il decostruzionismo pongono il loro fondamento sull'analisi grammaticale, ovvero hanno origine dalla struttura della lingua, ma non dal pensiero stesso della lingua. La grammatica non corrisponde al pensiero, viene solo dopo l'espressione del pensiero; è la necessità di una lingua, in un tempo determinato, di una determinata struttura per esprimere chiaramente un significato. Dare espressione a quel significato è importante, non il significante. Per contro, il postmodernismo, lo strutturalismo e il decostruzionismo non badano al pensiero a cui si vuole dar voce, fanno invece di significante e significato, di questa analisi grammaticale, la premessa di base per l'analisi della letteratura. Questo porta alla diretta conseguenza dell'inconsistenza del significato. Com'è possibile arrivare a quest'assenza di significato? In ciò che vogliamo dire noi o un'opera letteraria c'è significato, in ciò che un autore desidera dire, naturalmente ci sarà significato, e anche nell'interesse suscitato nel lettore c'è significato.

SG: E nell'espressione del sentimento?

GX: Nell'espressione del sentimento, del pensiero, in tutto c'è significato. Arrivati poi allo strutturalismo e al decostruzionismo tutto ciò che resta non è che una forma grammaticale, il significato non è più importante, non esiste più. Ed è assurdo. Questo ha portato all'assenza di significato della letteratura postmoderna, in cui si scrive per divertirsi con la lingua. Si tratta di un gioco linguistico: non far trasmettere alcun pensiero profondo alla lingua, ma dilettersi invece nell'analizzarla. Una tale analisi linguistica è certo molto intelligente, tuttavia *intelligenza* non è *conoscenza*. E la vera conoscenza non è solo intelligenza. Quest'analisi linguistica è fatta di regole, non di sentimenti, non di contenuti della lingua, non di ciò che l'uomo vuole davvero dire. Non è altro che un'analisi di regole strutturali della lingua. L'analisi della struttura linguistica va dunque a sostituire l'analisi del pensiero e l'espressione del pensiero. Questo è ciò che ha

condotto a tutta una serie di teorie postmoderne di creazione artistica e letteraria, che ha condotto a questo genere di arte postmoderna, di arte contemporanea, di arte contemporanea che rifiuta il significato.

Guardiamo alla pittura dell'antica Grecia o alle statue buddhiste: quelle opere hanno significato, hanno trasmesso molto della sostanza della cultura umana. Nell'arte postmoderna invece c'è solo il materiale, c'è solo un concetto. Per fare del concetto un gioco occorre certo dell'intelligenza, ed è così anche per la letteratura. Questa è allora una letteratura non lascia all'uomo nulla che gli consenta di riflettere. È così. Questa grandiosa letteratura contemporanea quindi non esiste, è svanita, rimpiazzata dal gioco linguistico. Ecco la mia critica al postmodernismo.

Ecco perché dico che dobbiamo di nuovo ricercare il significato, di nuovo tornare alla natura umana, di nuovo confrontarci con la realtà, con le circostanze della vita, con la nostra natura; dobbiamo ritornare alla natura umana e al significato. In altre parole, dobbiamo tornare all'epoca del Rinascimento, dell'antica Grecia, poiché in quei periodi arte e letteratura erano chiara espressione del pensiero dell'artista, si poteva dar voce alla mente. Arrivati nell'epoca del postmodernismo non è più così: vogliamo guardare i musei d'arte postmoderna, l'arte contemporanea. Ma non è altro che un gioco. Quest'arte non può comunicare nulla, non esiste alcun pensiero che abbia significato.

Ciò che cerco io è una lingua viva e vitale, e ciò che cerco nella lingua è il sentimento umano. [...] Io preferisco ricercare un'intonazione vibrante in una lingua sincera e onesta, che è per me lo spirito che muove la mia penna.¹⁷

SG: La ricerca linguistica è la stessa o ha seguito un'evoluzione? Vuole ancora andare a riscoprire la lingua?

GX: Sì, la lingua che voglio ricercare è una lingua viva. Una lingua viva deve trasmettere i sentimenti vitali dell'uomo, e questa lingua ha innanzitutto un suono. Non è una lingua di segni scritti.

SG: Il medesimo orientamento del saggio "Il cinese moderno e la scrittura letteraria", quindi.

GX: Sì. La lingua dev'essere parlata. Deve trasmettere i sentimenti vibranti dell'uomo.

¹⁷ Gao Xingjian, "Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo", in *Lun chuangzuo*, 101.

L'espressione linguistica è già affermazione dell'io.¹⁸

SG: Ricorre solo alla lingua cinese? Come si pone nei confronti del francese della scrittura e del pensiero?

GX: Per quanto riguarda il francese della scrittura, voglio prima ascoltarlo, come per il cinese. Non mi sento costretto a scrivere in francese o in cinese, deve solo piacermi ciò che scrivo. Voglio ascoltare la lingua.

Desidero che il lettore, il pubblico dei miei drammi teatrali non debbano ricorrere alla lettura, ma percepiscano il sentimento della lingua al primo ascolto. Ciò che cerco è una lingua vibrante capace di toccare le corde più profonde dell'uomo, perciò dico che questa lingua deve avere un suono.

SG: La sua lingua infine è il cinese?

GX: Scrivo in cinese come in francese. Ho scritto in francese già cinque opere teatrali. Cerco però un francese subito comprensibile all'ascolto, non voglio una lingua simile a quella dei saggi teorici: il mio francese scritto è l'esatto opposto.

SG: Scrive in cinese quanto in francese.

GX: Sì, scrivo in entrambe le lingue, soprattutto le opere teatrali. Di recente ho scritto cinque nuovi drammi, in francese. Ma se le devo riscrivere in cinese le scrivo daccapo, non le traduco. Non si tratta per nulla di traduzione, quando traduco incontro notevoli difficoltà, mi è molto difficile tradurre da una lingua a un'altra, ottenere una buona traduzione è davvero difficile. Essendo io stesso l'autore non posso permettermi di tradurre liberamente, perché nell'atto di tradurre non c'è tutta questa libertà. Ma siccome l'autore sono io, io stesso mi concedo la libertà. Mi spiego meglio, ho scritto questi cinque drammi in francese, che non c'entrano assolutamente nulla con la Cina. Ciò che ho scritto riguarda solo l'Occidente contemporaneo. *Ai margini della vita, Il sonnambulo, Quattro quartetti per un weekend, Il mendicante di morte, Ballata notturna*: ho scritto queste cinque opere in francese, ma le ho poi riscritte nuovamente in cinese. Scritti in lingua cinese non hanno lo stesso contesto, poiché i contesti sociali e culturali in Francia e in

¹⁸ Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 53.

Cina sono troppo distanti fra loro. Ho scritto sull'Occidente contemporaneo, sulla vita dell'Occidente contemporaneo, e in seguito ho cercato di scrivere in un buon cinese.

Voglio creare una lingua cinese che sia reale, solo così potrà essere un buon cinese. Il cinese che voglio non è una lingua già pronta all'uso, deve ricercare un sentimento nuovo; per mezzo di un cinese attuale voglio arrivare a comunicare l'emozione della vita reale di un contesto occidentale. È senza dubbio una sfida, ma è anche molto interessante. Per me è proprio così. Per questo devo comunque poter ascoltare ciò che scrivo. Che sia francese o cinese, devo ascoltare la lingua.

SG: In merito alla traduzione, ai requisiti di una traduzione, il traduttore come può evitare di tradire l'autore?

GX: È una domanda molto complessa, che ha diverse risposte, non una soltanto. Una risposta è questa: la traduzione deve riportare accuratamente il testo originario. Ne consegue che si dovrà tradurre in modo inflessibile, rigido, parola per parola. Il testo tradotto non sarà però scritto in un buon cinese, un buon francese o un buon italiano. C'è poi un'altra opinione a riguardo, che sostiene si debba tradurre una lingua da un'altra in modo da ottenere una lingua bella alla lettura. Per tradurre bene servirà allora una certa flessibilità. Come fare allora? Dove sono i limiti a questa flessibilità? In che misura ci si può avvalere di questa flessibilità? Flessibilità sì, ma fino a che punto? È una faccenda assai complessa. La traduzione deve comunicare il testo originario in modo preciso e fedele, ma la lingua deve anche essere una piacevole lettura. Non si tratterà allora di una traduzione letterale, parola per parola o frase per frase: il testo tradotto dovrà invece rielaborare le espressioni e i concetti, dovrà creare nuove espressioni, e avrà una sua flessibilità. Credo che il traduttore, in particolare il traduttore letterario, debba concedersi questa flessibilità. Quando discuto con il mio traduttore francese gli suggerisco di ascoltare il testo una volta innanzitutto, di soffermarsi sulla lingua cinese per poi dimenticarsene e pensare a come poter ottenere una lingua gradevole, andando a riorganizzare daccapo l'ordine delle frasi. Io sono a favore di questo tipo di traduzione e voglio accordare una maggiore libertà al traduttore. Alcuni pongono l'accento sull'accuratezza, altri sulla bellezza della lingua: ci sono queste due scuole di pensiero, e tra queste ci sono altri infiniti modi di agire.

SG: Secondo lei la cosa più importante è...

GX: Io penso che per creare una buona traduzione, soprattutto di letteratura, serve una lingua che abbia sapore. Se il lettore smette di leggere è perché la tua lingua non suscita nulla. Credo che una buona traduzione stia nel gusto e nel significato della traduzione stessa; se la lingua tradotta ha sapore la sua lettura sarà di certo molto piacevole.

SG: La cultura è traducibile?

GX: A questa domanda si può rispondere in due modi diversi. Una prima risposta è: sì, la cultura è traducibile. E perché si può tradurre? Perché qualsiasi cultura dell'umanità è fatta anzitutto da uomini, e gli uomini condividono la stessa natura umana. Che si parli questa o quell'altra lingua, che si provenga da questo o quell'altro paese o contesto culturale, i fondamenti della cultura umana sono universali. E questo è un aspetto, per il quale la cultura si può tradurre. Esiste però un altro aspetto, che considera il contesto sociale e le vicende storiche che contraddistinguono ogni cultura. In questo senso sarà molto difficile tradurre, ma non impossibile. Tradurre in modo che il lettore abbia percezione di quel particolare contesto storico è certo complicato e richiede un notevole impegno: bisogna rendere traducibile l'intraducibile. È necessario quindi avvalersi di molti commenti, note e spiegazioni perché il lettore possa avere una chiara comprensione di quel dato ambiente.

Nel mondo d'oggi la trasmissione d'informazioni è così rapida che ormai si può tradurre qualsiasi cultura da una lingua a un'altra. Si traduce senza sosta dalla lingua di partenza a quella di arrivo. Fra gli uomini è sempre più facile mettersi in comunicazione anche perché il tenore e circostanze di vita, come pure gli ambienti socio-culturali, sono sempre più vicini dopo a globalizzazione. Dunque il livello di universalità della cultura umana e della natura umana superano di gran lunga la specificità del contesto che fa da sfondo a ogni cultura particolare. È ovvio che volendo tradurre la cultura dei tempi antichi ci si può trovare di fronte al problema di non capire assolutamente nulla di quella società; si riporta molto più agilmente invece un contesto sociale contemporaneo, secondo me.

La cultura allora si può o non si può tradurre? In primo luogo sì, si può tradurre. C'è poi una parte di cultura difficilmente traducibile, ma pur sempre traducibile. È una sfida tradurre quando due culture sono troppo lontane. Cito ad esempio l'Islam: penso che da molti in Occidente sia vista come cultura estranea. La cultura cinese è complessa,

poliedrica; fatta eccezione per i sinologi o ricercatori esperti in materia, sono in pochi in Occidente a comprenderla. Per quanto enigmatica, la si può comunque tradurre e spiegare.

credo ancora che la lingua in cui scrivo sia notevolmente distante dai miei reali sentimenti. Il mio non è che un tentativo di avvicinarmi il più possibile a questa realtà mediante la parola, ed è anche la mia unica illusione.¹⁹

SG: Cosa dice a proposito di quest'illusione?

GX: La lingua è o non è in grado di esprimere con esattezza le sensazioni dell'uomo? Prima di tutto la lingua può, in effetti, dare espressione al sentimento. Diventa assai difficile però dare esatta espressione a questo sentire, davvero troppo articolato, troppo contorto. Si può dire che la lingua riesca in qualche modo ad avvicinarsi ad una sua espressione; lo scrittore che vuole spiegare con accuratezza i sentimenti deve fare uno sforzo notevole. Chi scrive deve trovare una lingua che possa esprimere in modo chiaro l'inesprimibile, che possa dare al lettore percezione di questo sentire. È un impegno dello scrittore, ma non è l'unico; lo scrittore deve anche accrescere il potere espressivo della lingua. Faccio un esempio: se si vuole rappresentare la vita dei tempi moderni, una lingua antica non sarà sufficiente, che sia il latino o il cinese antico. Né il cinese classico né il latino saranno capaci di darne espressione, non ci riusciranno, non ne saranno all'altezza.

SG: La lingua è inadeguata.

GX: Esatto, non è sufficiente. E da qui, eccoci al cinese moderno. La creazione di un cinese moderno è l'arduo compito degli scrittori. Solo con un enorme impegno dell'autore la lingua può trasmettere il sentimento. L'autore deve dare vita ad una lingua, ad una lingua moderna, ad un cinese moderno, deve dare espressione al sentire dell'uomo moderno. Sono così numerosi e variegati i sentimenti umani che riuscire a ritrarli è un'impresa interminabile. Non si potrà mai dire di aver finito. Io comunque ci provo. Quello che chiamiamo "flusso di coscienza" è uno sforzo espressivo. James Joyce, ad esempio, ha cercato una lingua, un inglese moderno che potesse comunicare tutte le sensazioni e i pensieri confusi ogni istante nella mente, che potesse dar voce alla complessità del sentire dell'uomo. Un impegno incredibile. Ha ricercato una lingua adeguata, un inglese moderno adeguato. Questa è stata la sua grande impresa. Io propongo

¹⁹ Gao Xingjian, "Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo", in *Lun chuanguozuo*, 110.

invece il “flusso di lingua”, che è il mio sforzo nella ricerca di un’espressione per questo sentire. Mi impegno duramente per comunicare il più possibile questo sentire. E proprio su questa linea ho scritto *La montagna dell’anima*.

SG: E ora riesce esprimere completamente il Suo sentire?

GX: È molto difficile. È ancora molto difficile. È un eterno impegno. È impossibile riuscire a comunicare interamente e in modo esaustivo questo sentire sempre così ricco e variegato.

Cerco un cinese moderno puro. Ma quale scrittore assennato non farebbe altrettanto?²⁰

SG: Lei oggi si attiene ancora a questa affermazione? Si dedica ancora alla ricerca di un cinese moderno “puro”?

GX: Sì, è così. Ho però sempre avanzato una critica verso il cinese moderno. Le lingue occidentali sono entrate in contatto con il cinese attraverso le numerose traduzioni di opere, e da qui le norme grammaticali occidentali sono state introdotte nella lingua cinese: anche il cinese moderno quindi è una creazione.

L’occidentalizzazione del cinese piuttosto grave, e cerco per quanto posso di rimuoverne le tracce. Il cinese di cui vado in cerca non è neppure un cinese antico, è un cinese moderno che si conformi però alle regole della lingua cinese moderna. Per citare qualche frase: “Parlo e corro”, *yi bian shuo yi bian pao*. Se dovessi dirlo in inglese dovrei usare la forma in *-ing* del gerundio, *-ant* in francese, “on parle tout en courant”. E come cambierebbe la stessa frase ritradotta in cinese da queste formule? In cinese diventerebbe “sta correndo e parlando”, *ta pao zhe shuo zhe*: un pessimo cinese. L’uso di questo *zhe* si deve all’influenza subita della forma *-ing* tipica del participio presente inglese; è un nesso grammaticale entrato ormai nella lingua, che nel cinese parlato in Cina in origine nemmeno esisteva. La forma “sta” (facendo qualsiasi cosa) non esisteva: ecco come sta cambiando il cinese moderno. Alcuni avverbi sono stati solo introdotti, sono forme totalmente nuove che non si possono rintracciare fra quelle già presenti in cinese. Cito ancora un altro esempio: “si sono lasciati amichevolmente”, *tamen feichang de youhao de fenshou le*. Questo *de* non serve affatto, come pure il *zhe* o il *dang* per indicare la contemporaneità di “mentre...”. Il cinese non ha bisogno di questo *dang*, di queste

²⁰ *Ibidem*.

strutture tipiche delle lingue occidentali. Un'altra dimostrazione: in cinese non serve aggiungere elementi alla frase per costruire una frase ipotetica. Ad esempio di “*se, non appena* diventa buio, diventa buio tu vai”, si dice soltanto “è buio, vai”. Il significato è lo stesso, ma non serve inserire quel *dang* all’inizio della frase. Solo “è buio, vai”: questo è un buon cinese.

Ormai nella lingua cinese sono diffuse in ogni dove le regole grammaticali delle lingue occidentali, e questo ne peggiora la qualità. Credo che quel cinese, una sorta di derivazione delle lingue occidentali, sia un pessimo cinese. Tutte queste forme estranee alla lingua sono un marchio delle traduzioni, ma in realtà non vengono usate nell’oralità, nel linguaggio quotidiano.

SG: È un problema della lingua scritta.

GX: Proprio così. Se esaminiamo con attenzione la lingua parlata scopriremo che molte delle frasi europeizzate sono fundamentalmente inutili nel dialogo.

Scrivere letteratura è per lo scrittore anche un modo di vivere.²¹

SG: Secondo la sua esperienza, che senso ha questa frase?

GX: Che senso ha? È una scelta individuale. Se si sceglie di scrivere si sceglie un certo stile di vita. Io sono un tutt’uno con la creazione letteraria. Perché? Perché la scrittura sono io! Perché, per dirlo con le parole di Descartes, “scrivo, dunque sono!”.

SG: È una scelta esistenziale.

GX: Lo è, è una scelta di vita, e ho scelto un modo di vivere.

SG: Quindi Lei è necessariamente uno scrittore.

GX: Esatto, e se mi si chiedesse di non scrivere o non dipingere, per me la vita sarebbe insignificante. Questa è la mia scelta, ma ovviamente solo mia, non di altri. È un modo di vivere che ho scelto per me.

SG: E ha scelto liberamente.

GX: Sì.

²¹ Ivi, 109.

Gao Xingjian e la libertà

La letteratura trascende i confini nazionali, [...] ogni lingua lascia un segno sulle opere letterarie.²²

SG: E la cultura occidentale, le opere letterarie occidentali in che misura hanno influito sul Suo pensiero?

GX: Sin dall'infanzia ho subito l'influenza dalle opere di letteratura occidentali. La mia era una famiglia fuori dal comune. Mia madre amava scrivere, recitare al teatro, e amava molto anche leggere la letteratura occidentale. Una famiglia decisamente di larghe vedute. A mio padre piaceva la letteratura cinese tradizionale, ma anche quella occidentale. Dunque già dall'infanzia ho accolto tanto la cultura cinese quanto la cultura occidentale, già da allora non ritenevo affatto ci fosse una qualche conflittualità fra le due. Ho sempre subito l'influenza della cultura occidentale. Sono arrivato in Francia ormai venticinque anni fa e la mia vita è tutta qui in Occidente. L'Occidente è la mia vita!

SG: L'Occidente è anche una scelta.

GX: È anche una scelta, ma *c'est ma vie!* È la mia Europa, è l'Europa che io vivo. Mi piace molto anche l'Italia, ci sono stato molte volte, almeno dieci, se non di più. Anzi, forse anche di più, ci vado ogni anno.

Le culture d'Oriente e d'Occidente si distinguono, e ritengo sia perché lingue diverse creano il pensiero in modo diverso, e perché la storia dell'umanità, ivi comprese le convinzioni religiose, devono realizzarsi in un dato quadro linguistico.²³

SG: Come si pone infine fra due grandi culture così diverse fra loro? Qual è la sua posizione?

GX: Qual è la mia posizione ora? Io mi definisco "cittadino del mondo". Io stesso dico di avere tre vite: la prima in Cina, la seconda in esilio, la terza in Francia. Dopo aver vinto il Premio Nobel, dall'anno 2000 in poi ho cominciato a viaggiare ovunque, ho girato il mondo intero. Ho viaggiato verso qualsiasi Paese da cui abbia accettato l'invito, e sono davvero tanti gli inviti già ricevuti, da qualsiasi parte del mondo.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

La mia vita reale è questa: oggi mi trovo qui, domani mi troverò lì...vado ovunque. Perciò dico, sono un cittadino del mondo, ed è la pura verità. Naturalmente non esiste un passaporto di cittadino del mondo, ma non per questo mi limito a rimanere in Francia. Potrei benissimo stare in Germania, e ci vado anche spesso, o in Italia, e ci vado spesso, o ancora in Spagna, e vado spesso anche lì; in Belgio, a Lussemburgo, in Russia, in così tanti luoghi d'Europa... Perciò dico, è la mia Europa. Vado anche in America, negli Stati Uniti; ho di recente fatto ritorno da Boston e fine anno andrò a Washington. Ho frequentato spesso l'America, ma sono stato anche in Australia. Ho ricevuto inviti dall'Africa, ma non ho avuto il tempo di andarci, non ho potuto, come non ho avuto tempo di andare in Thailandia e in molti altri luoghi ancora. Perciò dico, sono un cittadino del mondo. È davvero così!

Ora scrivo le mie opere in cinese o in francese, ma non necessariamente sono dirette al lettore francese. Io mi rivolgo al mondo intero. Di fatto le mie opere sono già state tradotte in quarantuno lingue, quarantuno lingue! E io sono arrivato dappertutto. I miei dipinti sono stati esposti in ogni angolo della Terra. La mia non è una pittura cinese, e nemmeno il pubblico la vede come tale, nonostante siano dipinti a china. E anche miei film sono arrivati ovunque, come le mie opere teatrali, messe in scena ogni anno in Paesi diversi. Al pubblico piacciono, lo spettatore non pensa si tratti di un'opera cinese, non c'è nessuno che non lo capisca, nemmeno il più stupido. Certo ho creato anche molte opere teatrali in lingua cinese, ma molte di queste trascendono il contesto culturale.

E allora come si fa ad attribuirmi un posto adesso? Io penso di essere un cittadino del mondo.

SG: Il Suo posto è il mondo!

GX: Sì, è il mondo!

Le ricerche di Freud sulla psicologia sessuale e sul subconscio hanno fornito una chiave di lettura di quest'Io caotico, e senza dubbio ve ne sono altre. In Asia orientale già Hui Neng – monaco buddista cinese d'epoca Tang – aveva raggiunto una profonda conoscenza dell'Io, ricorrendo alla contemplazione per distaccarsi dall'Io.²⁴

²⁴ Gao Xingjian, "Ziyou yu wenxue", in ZYW, 56.

SG: L'altro da cui fuggire e salvarsi è l'oscurità nascosta nell'Io. Ha elaborato in Occidente questo suo concetto dell'"Io caotico e infernale", giusto?

GX: Giusto.

SG: Ed è totalmente freudiano o c'è forse traccia del pensiero buddhista? Il pensiero del monaco buddhista Huineng ha segnato il Suo pensiero?

GX: Ho scritto un'opera, *Neve d'agosto*, che tratta proprio di Huineng e della mia opinione sul buddhismo Chan. Ci sono diversi approcci alla conoscenza del sé, quello dell'appena citato Freud è uno, ad esempio. Il metodo di Freud pone le sue basi principalmente sull'analisi psicologica e da qui si sviluppa: porta alla conoscenza dell'Io partendo dal subconscio, dall'inconscio e dall'attività sessuale dell'uomo. C'è però un altro metodo, che appartiene al mondo orientale, ed è appunto quello del buddhismo Chan. Anche questo vuole esplorare quell'interiorità dell'uomo con tutti i suoi turbamenti, ma non prende le mosse dall'analisi. Infatti procede in maniera del tutto opposta rispetto alla ricerca di Freud, è tutt'altra cosa. Il buddhismo non analizza. Uno dei capisaldi del buddhismo recita "C'è solo un'unica via da percorrere". Il buddhismo non distingue fra bene e male, fra giusto o sbagliato. Il buddhismo si dirige dritto all'interno della condizione della mente, ma senza analizzare nulla, anzi rifiutando del tutto l'analisi. Secondo il metodo buddhista si giunge alla comprensione attraverso la conoscenza che deriva dalla meditazione. Credo che oltre questi vi siano altri approcci per avvicinarsi alla comprensione del sé, tra cui la letteratura. Il pensiero del Buddhista Huineng è comunque vincolato alla religione Buddhista. L'arte della letteratura invece ha un proprio approccio alla conoscenza dell'Io, che si realizza attraverso la lingua.

SG: Huineng non si serve della lingua, la mette da parte.

GX: Huineng mette da parte la lingua, trascende la lingua con la percezione meditativa per raggiungere la conoscenza del sé.

SG: Secondo Lei quindi non è necessario quest'andare oltre la lingua?

GX: Huineng ha un suo modo di spiegare ciò che si all'interno del sé, nel cuore, la natura del sé, la natura umana, e lui ricorre all'analisi. Questo è il suo metodo. Anche l'autore di letteratura ha un proprio metodo. Io credo, ad esempio, che si debba passare attraverso la lingua, che non è analisi linguistica ma espressione linguistica. Attraverso

l'espressione è possibile conoscere l'Io dell'uomo. Le mie opere teatrali, ad esempio, o *La montagna dell'anima* si identificano in questo tipo di espressione linguistica. Senza questa è impossibile dar voce al sentire, alle percezioni all'interno del sé. Bisogna passare attraverso la lingua. E non si tratta di analisi, non è quell'analisi freudiana, è lingua, è narrazione. Quando ci si esprime, con l'espressione si può arrivare fino alla coscienza.

SG: A conoscere il sé.

GX: Sì. E poi c'è la pittura, che è un altro tipo di lingua. Molti pittori dipingono i loro quadri cercando di esprimere questo sentire, è un'altra forma di espressione. Quando dipingono non si servono di parole ma di colori, di luci, di linee, di spazi vuoti per esprimere il sentimento. Perciò esistono diversi metodi per arrivare alla conoscenza del sé, e anche per conoscere il mondo interiore ed esteriore si usano metodi diversi. Freud ne ha proposto uno, ha proposto il suo modo per dare voce alla coscienza ineffabile.

Gli artisti dell'epoca del Rinascimento e ancor più del Medioevo raffiguravano l'inferno, la sofferenza dell'uomo nell'inferno, ed era infatti una sensazione dell'animo. Mediante la pittura quindi davano espressione al mondo interiore della sensazione.

SG: E quanto rimane della cultura cinese nella sua creazione, nelle sue opere d'arte? Intendi ora?

SG: Sì, sì, ora.

GX: Dipende da che cosa andiamo a guardare. Dipende se guardiamo ai miei dipinti e a quali, o ai fruitori delle mie opere, e c'è vastissima scelta. Ad esempio le opere di teatro che ho scritto sull'Occidente non hanno nulla a che fare con la Cina, hanno una percezione tutta occidentale, un sentire tutto occidentale. Ma andando ad analizzarle attentamente si potrebbe trovare anche un punto di vista cinese alle loro spalle: è il caso di *Ai margini della vita*, che è un monologo interiore di una donna, ma esclusivamente il sentire di una donna occidentale.

Mi chiedi se c'è della Cina nel mio modo di scrivere? Devo rispondere che c'è. E in che modo? In effetti nell'uso della terza persona singolare "lui", che supera il sé, che è come un terzo occhio per scrutare all'interno dell'Io. Di norma non è così che in Occidente viene espressa questa interiorità; di solito si usa a prima persona, "io". Ma usare la terza persona per manifestare l'attività della coscienza, questo nessuno scrittore

occidentale l'aveva fatto, nessuno prima di me aveva percorso questa strada. E questo punto si lega alla cultura cinese. Andando bene a guardare, anche se scrivo dell'Occidente, c'è della cultura cinese sullo sfondo? È naturale che ci sia. Un altro autore occidentale non scriverebbe così, non impiegherebbe come me questa terza persona singolare *lui*, e non potrebbe nemmeno venirgli in mente. E se si esamina a fondo la mia scrittura si scopre che poi c'è un contesto di cultura cinese, che uno scrittore occidentale non potrebbe proprio mai creare. Dunque, queste culture si fondono in armonia in una persona sola.

SG: E questa è la sua impronta?

GX: In realtà io ho assimilato tutto dall'esterno: la cultura orientale e la cultura occidentale sono parte di me. Lo scrittore sceglie che cosa assorbire dall'esterno, sceglie di ricevere su di sé la cultura occidentale, ma non potrà comunque assimilarla totalmente. Ogni uomo fa le sue scelte. Si sceglie ciò che si vuole far proprio.

A preferire la libertà, in primo luogo si arriva qualora vi sia consapevolezza della sua necessità, e dunque, riconoscere la libertà per poi scegliere la libertà. Da questo significato proseguo: libertà è la sfida della coscienza dell'uomo nei confronti dell'esistenza. L'individuo nella sua vita tenta di trovare affermazione di sé, di avvalorare il suo senso; in questo caso allora ci sarà una lotta di resistenza, allora potrà intimamente comprendere che la libertà è necessaria e insostituibile.²⁵

SG: In merito a questa necessità della libertà: Lei è necessariamente un artista? È attraverso l'arte che Lei ottiene la Sua libertà?

GX: Sì, si può dire che sia così. Dici bene.

SG: E dove risiede oggi la Sua libertà?

GX: A dir la verità, l'uomo nella vita non avrà mai una libertà assoluta. La vita reale è sempre condizionata da ogni sorta di limite dalla società. Non può esserci totale libertà. Nell'arte invece sì, si può essere liberi. Tutto ciò che non si può fare nella vita si può fare nell'arte. Quindi la creazione artistica è un modo per ottenere la libertà. Nell'immaginazione possiamo fare qualsiasi cosa, ma nella realtà siamo molto limitati.

²⁵ *Ivi*, 52-53.

Quindi la libertà individuale, anche la più grande libertà, nella realtà non c'è. La libertà individuale subisce restrizioni enormi nei Paesi in cui c'è una dittatura totalitaria, qui inclusa la Cina e il suo sistema degli *hukou*. Voglio dire, se volessi andare a vivere in Cina, a Pechino, potrei farlo, tu no perché non hai il permesso di residenza. A Parigi invece chiunque può venire: se volessi rimanere a vivere a Parigi o andare a Roma, potrei farlo. Questa è libertà, che in Cina manca. E ancora dico, vuoi andare via qualche giorno? Puoi farlo. Vuoi stabilirti a Parigi? Puoi farlo. Vuoi stabilirti a Pechino? Non puoi farlo, perché non hai il permesso di residenza. Queste sono le condizioni attuali.

Paesi diversi, luoghi diversi, contesti diversi; anche il grado di libertà è diverso. Anche a Parigi tuttavia non è concessa una totale libertà. Perché? Perché questa realtà è sempre limitata, ogni ambiente è limitato. Ecco perché l'uomo ha bisogno dell'arte, ha bisogno della letteratura. E solo nell'arte e nella letteratura l'uomo può trovare quella libertà spirituale a cui ambisce.

SG: E Lei in che maniera conquista la Sua libertà?

GX: La scrittura, l'arte, sono per me il mio modo di vivere. Ho due vite: una è la vita reale, in cui subisco molti condizionamenti. E poi ho un'altra vita, rigogliosa: è la mia creazione artistica. In questa vita mi è concesso d'andare ovunque desidero, d'esprimermi. Nella creazione artistica ho questa libertà. Così ottengo una sorta di gioia, di piacere. E questa libertà non ha limiti.

IV.II.II

Entretien avec Gao Xingjian, Paris, 10 avril 2015²⁶.

SG : Bonjour Monsieur Gao, aujourd'hui j'aurais des questions à vous poser à propos de l'intertextualité. Je crois que la traduction chinoise d'« intertextualité », le terme de Julia Kristeva, est *huwenxing* 互文性. Maintenant, je suis en train d'étudier le concept de *huwen* 互文, qui n'est pas une nouvelle conception. Dans le *Wenxindiaolong* 文心雕龍, par exemple, on parle de ce concept-là.

GX : Bien *huwenxing* 互文性 ça veut dire [le rapport] du texte avec le contexte, avec les autres textes. Historiquement, c'est avant et arrière, c'est la position de l'auteur. Oui, [le sujet de la thèse] c'est intéressant, mais c'est très canalisé, très canalisé dans cette conception.

SG : Et oui, la thèse du doctorat est très spécifique. Je dois construire une méthode pour ne pas faire une analyse barthesienne de vôtres essais, mais pour les enrichir d'une nouvelle façon, avec une lecture intertextuelle.

GX : Ça c'est pour traiter votre travail, pour après. Mais en gros, qu'est-ce que vous voulez parler dans cette thèse ? Pour vous, qu'est-ce que vous voulez accentuer, saisir ?

SG : Je voudrais parler de polyphonie et de transculturalité. Est-ce que vous connaissez, donc, Bakhtine, son concept de « polyphonie » ?

GX : Bakhtine, oui, c'est russe.

SG : Et donc pensez-vous que ce concept de polyphonie est présent dans votre œuvre critique, ou bien se construit dans vos romans et théâtre ?

GX : On parle en chinois ou bien en français ?

SG : Comme vous voulez. Ça m'est égal. En chinois c'est bien !

²⁶ Colloquio informale, registrato con il consenso dell'autore presso il suo atelier.

GX : En chinois c'est bon ? Alors chinois. *Fudiao* 復調 : ça c'est « polyphonie » traduit en chinois, on appelle ça *fudiao* 復調. C'est *Baheding de fudiao* 巴赫汀的復調. C'est Bakhtine, sa doctrine. Je n'ai rien lu de Bakhtine. Je ne sais pas qu'est-ce qu'il a écrit sur ça, mais je connais ce nom.

On a souvent parlé de la polyphonie dans mes textes, surtout dans mes pièces. Dès le début, quand j'ai écrit *Chezhan* 《車站》 ... *Chezhan* 《車站》 c'est déjà une pièce polyphonique, parce qu'il y a plusieurs personnes qui parlent en même temps. A cette époque-là, je croyais que c'était inventé, parce que le texte pour le théâtre c'est toujours le dialogue, un après l'autre. Voilà. S'il y a des effets, plusieurs fois...mais le texte non, c'est en même temps. J'ai écrit *L'arrêt d'autobus*, c'est quand même un papier comme partition musicale, comme on écrit la musique : il y a des partitions, on a des personnages qui parlent, des morceaux. Le plus nombreux c'était sept personnes, chacun parle à sa façon. Et après, avec cette méthode j'ai écrit aussi l'autre pièce, *Yeren* 野人. Même *Yeren* c'est une pièce polyphonique. Ça c'est ce que j'ai fait, et souvent dans mes pièces de théâtre c'est très consciente et même cherchée cette structure de la polyphonie. Pourquoi ? Parce-que dans le théâtre ça c'est la voix vivante, c'est comme la musique. La musique c'est polyphonie : il y a plusieurs instruments, plusieurs partitions, chacun a sa façon d'évoluer. Si l'on prend cette notion, cette technique dans le théâtre, ça c'est très intéressant. D'ailleurs, ce n'est pas seulement pour les textes, parce que je fais aussi la mise en scène. Ça c'est beaucoup plus structuré est c'est pas linéaire. C'est beaucoup plus riche. Mais pour l'écriture théorique non, je n'ai pas pensé à elle. Je n'ai jamais pensé à une écriture polyphonique des essais. Je n'ai jamais eu cette idée-là.

SG : Et si l'on pense la polyphonie bakhtinienne comme la coprésence et l'interaction de plusieurs langages dans un texte ? Pensez-vous qu'il y a ce genre de polyphonie dans vos essais ?

GX : D'abord, dans mes romans c'est ça. Mes romans aussi ce n'est pas polyphonie, à mon avis, mais c'est très structuré à plusieurs niveaux. On peut le prendre comme polyphonie. Par exemple dans *La montagne de l'âme* au moins il y a trois personnes : « il », « tu », « je ». Et la femme, ça c'est « elle ». En fait c'est une variation de forme, il n'y a pas un nom propre pour designer cette femme.

On peut le comparer comme une écriture polyphonique la structure de ce roman. L'autre roman c'est *Le livre d'un homme seul*, *Yigeren de shengjing* 一個人的聖經, aussi, il y a « tu », 'il', *ni he ta* 你和他. Les deux c'est la même personne. Ça crée un décalage. *Ni shi* 你是 actuel, simultané. *Ta* 他 c'est le passé, *guoqu* 過去. Ça peut être aussi polyphonie.

Mais l'écriture, comment l'écriture devient polyphonique ? En fait je n'ai jamais pensé à ça. Et même aussi pour les essais. Encore, moi je n'ai vraiment pensé dans l'écriture théorique à cette notion de polyphonie. Mais si on fait une analyse, si on est chercheurs, autre chose, bien sûr on peut interpréter comme ça. Si on est auprès de ce sens-là, bien sûr, il y a plusieurs références. Dans mon écrit c'est très évident. Il y a la culture chinoise et en même temps la culture occidentale, *dongxi* 東西. Et pour moi, ce n'est pas basée sur la culture chinoise, pour introduire l'occidentale. Non, ce n'est pas ça. Pour moi, il n'y a pas qui est plus important. Non plus, qui est dominant, qui est assimilé, qui est l'identité. Ça ne se pose pas pour moi. Tout est assimilé dans ma pensée, dans mon écriture.

Mais si on fait une analyse, bien sûr, il y a évidemment une pensée d'origine chinoise, même il y a une façon de penser, une méthode... *shenzhi you yige fangfalun* 甚至有一個方法論. Et aussi pour l'Occident, parce que j'ai appris le français. Le français, grammaticalement, c'est très structuré. La rationalité et tellement marquée. Au contraire, la culture chinoise n'est pas rationalité, il n'y a pas de forme.

SG : C'est du pragmatisme.

GX : Oui, il n'y a pas ce que ça veut dire rationalité. Non plus, la logique c'est très peu important. Parce que il y a l'autre façon de penser. Ça vient d'abord de Laozi 老子 e Zhuangzi 莊子, et après *Chanzong* 禪宗. C'est tout à fait une pensée : on peut dire que c'est une pensée très orientale, chinoise, très spéciale. Mais aussi pour les occidentaux c'est difficile de comprendre. Comment est si facile passer d'un point vers l'autre ? Si 'oui' devient 'non', si noir [devient blanc] ... *Yinyang* 陰陽、*heibai* 黑白、*shifei* 是非、*duicuo* 對錯。Tout ça devient l'autre. La pensée occidentale c'est bien marqué par...

SG : Dichotomies ?

GX : Voilà. Dichotomies, antinomies. Et aussi c'est dialectique, et aussi... marquée par la pensée de *Heige'er* 黑格爾。C'est tout un système basé sur la rationalité, c'est la base de la pensée occidentale, et même c'est bien marqué dans la langue. La langue occidentale c'est analytique, surtout en français, très analytique...l'allemand encore plus. Ça vient du latin, de cette culture occidentale. Mais [dans] le chinois, même [dans] la pensée chinoise, il n'existe pas la grammaire. Et personne n'a vraiment remarqué, ressorti ce point-là.

Même il y a des linguistes chinois, comme *Ma Jianzhong* 馬建忠, qui a inventé la grammaire chinoise. D'après la grammaire latin-français, parce qu'il a appris en France, et puis pour que les prêtres occidentaux apprissent le chinois, il a en fait inventé la première grammaire chinoise, *Mashiwentong* 馬氏文通, pour faciliter les occidentaux de comprendre cette pensée. Ça veut dire dans la pensée chinoise, cette rationalité, cette logique n'est pas apparente : ça c'est la grande différence. Alors, dans mon écriture je pense j'ai bien montré les deux. Parce que je suis très conscient du côté chinoise, si dans la poésie, dans mes pièces de théâtre, dans mes romans. Souvent je m'amuse à faire ça. On peut dire c'est très chinois, quelque fois on peut dire c'est très occidental, très bien défini, structuré. Et même quand j'exprime mon esthétique - j'ai écrit pas mal sur l'esthétique - je définis. C'est tellement défini, tellement nette, tellement précis, pas encore le chinois normalement. *Mashiwentong* c'est autre chose : C'est la théorie mais c'est tout à fait autre chose. Voilà, il y a deux pensées. Ça c'est intéressant de poser cette question-là, *zai wo de wenzhang de huwenxing* 在我的文章里的互文性。Mais comment ça se réalise, il faut en faire des recherches, des analyses, parce que moi je n'ai jamais vraiment pensé. Cette notion qui peut poindre dans l'écriture théorique, ça c'est assez évident pour les romans et le théâtre. Pour l'écriture plutôt j'ai une pensée, ça c'est pour la théorie, pour l'esthétique. Mais l'esthétique pour le chinois n'existe pas ; c'est les occidentaux qui ont inventé cette notion-là, et bien le chinois a traduit. Bien sûr, sur l'art, sur la littérature, le chinois a sa façon de parler, mais on ne l'appelle pas 'esthétique'. Toutes les notions de base d'esthétique viennent de l'Occident.

J'ai beaucoup de réflexions sur l'esthétique, parce que j'invente des formes d'expressions dans mes romans, dans toutes arts (la peinture, le théâtre). Et donc pour

exprimer mes réflexions théoriques je ne peux pas m'exprimer à la façon chinoise. Tous ces essais-là sont très bien définis, et c'est plutôt très à l'occidentale cette façon d'écrire.

Il y a une autre pensée, j'ai une critique pour la pensée chinoise, la façon d'écrire des chinois, parce que – surtout pour la théorie – on n'a assez pas bien défini. C'est flou, il y a beaucoup de choses floues. Mais on peut dire que la pensée chinoise est floue.

SG : Et oui, il n'y a pas de vraies définitions.

GX : Il n'y a pas de définitions, ça c'est tout à fait une autre pensée. Mais moi je trouve c'est une lacune pour le chinois, c'est pourquoi quand j'écris esthétique je définis très très bien. J'ai fait beaucoup de réflexions là-dessus aussi. Même des formes esthétiques c'est moi qui a inventé. Il doit s'adresser à cette façon d'écrire tellement explicite, tellement logique, tellement bien définie.

Ça c'est un côté. Et d'un autre côté je critique que l'on a occidentalisé la langue chinoise moderne. Ça a appauvri la richesse, le charme de cette langue.

SG : A partir, par exemple du *Mashiwentong*.

GX : Oui, il a introduit dans le chinois moderne encore plus, même formellement, par exemple...

SG : Singulier et pluriel, ou bien masculin et féminin...

GX : Voilà, voilà, et puis verbes, adjectifs, noms. Mais pour la vraie langue chinoise, le *zhongwen* 中文, *lǜ* 綠, la couleur verte, ça peut être verbe : *chunfeng you lǜ jiang liang'an* 春風又綠江兩岸, « le printemps a verdi le sud de la rivière ». En français ça donne deux verbes, verdier c'est deux mots, et la couleur verte, *lǜde* 綠的, c'est adjectif. C'est pourquoi *ta chuan le yijian lǜ de yifu* 她穿了一件綠的衣服, ce n'est pas bon en chinois. *ta chuan yijian lǜ de yifu* 她穿一件綠衣服. Pourquoi c'est *chuan de yifu* 綠的衣服? Ce n'est pas la peine ! Ce n'est pas un bon chinois. *Ta lian dou lǜ le* 他臉都綠了 : ça veut dire il est en colère, il a eu un choc, mais c'est une expression tellement vivante en chinois. Mais si on écrit *Ta lian bian lǜ le* 他臉變綠了, ça c'est tout à fait ridicule.

Il y en a beaucoup. Par exemple marcher : *man zou man zou* 慢走慢走! Ça veut dire « marchez tranquillement »! Maintenant c'est *manman zou de* 慢慢地走, *de* 地 c'est l'adverbe. [Ou bien] *ta jijimangmang de pao le* 他急急忙忙地跑了, ça serait *ta jimang pao le* 他急忙跑了. Ou encore, on *bian shuo bian chi* 邊說邊吃, en chinois [moderne c'est] *shuozhe chizhe* 說著吃著: c'est [la structure anglaise] « -ing ».

SG : Le présent progressif.

GX : Voilà, c'est ça, c'est « être en train de », « en faisant » quelque chose, et donc « tout en parlant on mange ». Mais cette forme-là non, *shuozhe chizhi* 說著吃著 : il n'y a pas cette forme grammaticale pour cette langue-là. C'est pourquoi dans mon écriture littéraire, artistique, je [n'utilise] pas cette forme. Ce que je critique c'est que on a occidentalisé la langue chinoise.

SG : Mais je crois, dans votre œuvre, en général, il y a beaucoup d'invention, de création. Qu'est-ce que vous pensez de l'imitation ? Imitation comme pratique et comme valeur culturel de la tradition chinoise, à l'origine de la création.

GX : Oui, la langue chinoise c'est beaucoup plus souple. J'ai appris en peu quand j'étais en Allemagne, l'allemand c'est encore plus [rational] que le français, j'ai appris un peu de russe. Alors, la langue chinoise c'est très souple, c'est ça.

Moi, je défends cette souplesse, qui est l'origine du chinois, si on veut écrire un bon chinois, c'est comme ça. Dans la vie moderne, cette langue vieillit, ça ne suffit pas. Il faut créer. Comment créer, c'est le problème. Introduire grammaticalement les langues occidentales dans cette langue-là ? Non. Il faut trouver le germe qui est déjà dans cette langue-là. C'est pourquoi si je définis quelque chose, [si je veux] exprimer une sensation que l'ancien chinois n'arrive pas à faire, comment faire ? Alors j'invente. Mais j'invente d'une autre façon, ce n'est pas à travers la grammaire des langues occidentales. Je me dois baser sur cette langue-là. Mais c'est une émotion.

Et où est la référence ? C'est bon ou mauvaise ? Je pense qu'il y a un filtre : c'est la langue parlée. La langue parlée c'est la langue vivante. Si cette langue, quand on parle, est difficile de comprendre, de regarder, ça ne va pas. Parce que c'est déjà dans la mentalité des chinois. C'est pourquoi le théâtre s'adresse à la langue tout à fait vivante. Je prends plutôt la manière, les façons de parler par la langue parlante, vivante, pour

enrichir l'écriture littéraire. Ça c'est ma façon de moderniser cette langue chinoise, ça c'est une remarque.

SG : Ça n'a pas à faire avec les Classiques, par exemple ?

GX : Les Classiques ? Non. La langue classique c'est une langue de l'écriture, pas une langue vivante. *Mashiwentong* c'est pas une langue vivante. Alors, sauf dans es pièce de théâtre, *xiqu* 戲曲, ou bien quelque fois *zaju* 雜劇, parce que c'est chanté. Ou bien, *huaben xiaoshuo* 話本小說. Dans cela on a utilisé beaucoup de langage vivant.

SG : Et donc cette imitation se réalise par la langue de l'oralité, pas à travers les textes.

GX : A mon avis, il faut introduire cette langue vivante dans l'écriture d'aujourd'hui pour enrichir, pour la rendre encore plus expressive, mais ce n'est pas, dans l'autre sens, introduire la grammaire occidentale dans l'écriture. Ça devient lourd. Ce que je critique, même maintenant, c'est très répandu, parce que on n'est pas conscients de ça. Même la grammaire enseignée n'est pas la grammaire pour les chinois, mais la grammaire pour les occidentaux. Ça c'est ma remarque. Mais dans mon écriture théorique qu'est-ce ça veut dire cette intertextualité ? Je n'ai pas l'idée. On va discuter...qu'est-ce que tu as pensé ?

SG : Par exemple, à la valeur de la référence. Ou bien, le style, le langage marquent visiblement l'écriture. Moi je vois l'intertextualité au niveau de mots, de structures, de thèmes ; au niveau rhétorique et sémantique. Et, par exemple, quand on examine le niveau « micro-textuel » on se réfère aux mots, et d'un point de vue rhétorique on recherche la raison pour laquelle l'écrivain a choisi certains mots, même le fonctionnement de la phrase, du discours.

GX : J'ai plutôt une autre critique. Parce que je pense ça peut être tout à fait à l'opposition de cette théorie. Je trouve on n'a pas seulement Roland Barthes, on a au début du XXème siècle, l'autre philosophe, Wittgenstein : il a déjà introduit les notions linguistiques, grammaticales, pour expliquer et aborder la philosophie. Sa philosophie n'est pas comme avant métaphasique, c'est plutôt linguistique. Il est plutôt le pionnier de la philosophie moderne, analytique. Il a substitué le problème philosophique par la linguistique, parce que toutes les réflexions se doivent baser sur la langue. Est-ce que

la langue est capable de faire ces réflexions ? Alors, comment trouver un langage qui est tellement efficace pour exprimer ces réflexions. Est-ce que la langue est capable ? Parce que la langue lui-même a des ambiguïtés.

Alors, comment trouver le langage qui est tellement efficace pour exprimer cette pensée ? Y a-t-il la vraie pensée ? Y a-t-il la vraie réflexion ? Plutôt, c'est un jeu linguistique, parce que on est déjà dans l'outil, l'outil c'est la langue

SG : Une question bien ancienne dans la culture chinoise... *yan bu jin yi* 言不盡意

GX : Mais c'est beaucoup plus fondamental, ce n'est pas ce qui a dit en Chine. Mais je pense on peut trouver des références dans la culture chinoise.

J'ai une autre remarque, une critique de cette théorie. Cette théorie a substitué trop, par l'outil de la langue, pour parler de la philosophie, pour parler de la pensée. Ça devient une analyse de la langue elle-même. Roland Barthes aussi, a dit 'l'auteur est mort'. Maintenant c'est le texte : comment interpréter le texte ? Bien sûr, dans une certaine mesure il a raison, parce que l'auteur parle toujours dans un contexte. Dans quel contexte il parle ? Mais, quand même, il a sa pensée. Si on fait une analyse, d'accord, mais c'est une interprétation. L'auteur n'est pas mort, il est là. C'est pourquoi, dans ce sens, je critique Roland Barthes. On a [donné] trop d'importance pour cette interprétation, jusqu'à dire 'l'auteur est mort', seulement parce que ce qui est établi valable, c'est son interprétation. Moi je trouve ce n'est pas juste, c'est faux, c'est déjà erroné. Mais si on examine dans le contexte de ce texte-là, c'est intéressant. Bien sûr, si on examine l'intertextualité dans ce contexte-là, oui, je pense ça c'est très intéressant. Dans ce cas-là, j'ai des choses à dire.

Par exemple, je fais un pont. J'ai une pensée chinoise, j'ai une pensée occidentale. Je connais assez bien tous les deux. Même, entre les deux, il n'y a pas qui est dominante, qui est assimilée. Non.

SG : Mais il y aura, bien sûr, des clés pour les saisir.

GX : Oui. Tantôt je critique le côté chinois, tantôt je critique le côté occidental pour établir ma pensée. Par exemple je critique la courant postmoderne, parce qu'elle substitue la vraie pensée par ce genre d'analyse. Par exemple 'l'auteur est mort', 'le sens n'est pas dans l'œuvre, c'est la forme qui est le sens'. Non, je ne suis pas d'accord. Dans ce sens-là je critique la pensée postmoderne.

Mais d'un autre côté je critique la pensée chinoise. Ça veut dire derrière, il faut baser sur son identité chinoise comme son identité de la personne. Non, je ne trouve pas cette identité sur moi.

Même, je trouve cette identité c'est une fausse problématique. On doit parler concrètement des choses. Penser cette identité ça veut dire créer d'abord une valeur de base, pour justifier cette identité. Moi je trouve il ne peut pas vraiment préétablir une valeur chinoise pour moi. Ce n'importe pas. Ce qui est important, dans cette circonstance-là, ce qui est vraiment valable...on s'en fout si c'est de Chine ou d'Occident. C'est pourquoi dans ce cas-là, il n'y a pas une identité préétablie. Ce n'est pas 'moi, je suis chinois'...non. Je suis un individu.

S'il y a un côté italien qui m'impressionne, bon, moi je prends. S'il y a un côté chinois [qui m'impressionne], j'assimile. On assimile tout ce qui est nécessaire, intéressant. Mais ce n'est pas pour créer son identité. Plutôt, cette identité n'existe pas. Cette identité déjà préétablie, cette valeur-là, c'est toujours car il y a un intérêt autre, politique, du pouvoir. Par exemple il y a le pouvoir chinois, un état. Voilà, ça c'est de nationalité chinoise qui est capitale. Cette valeur-là, cette identification correspond aussi à une région. Par exemple, on est taiwanais, on défend tout ce qui est taiwanais. Ou bien on est occidental, on refuse toutes les autres cultures. Je pense, ce genre d'identité c'est pas la vraie pensée dont on a besoin. Ce n'est pas la personne, les individus, c'est plutôt le pouvoir politique qui a besoin de ça. Tous les pouvoirs veulent une nation. Qui influence ? S'il y a une identité, on est de gauche, de droite, parce que il a les partis, le parti gauche et le parti droite. Pour le pouvoir on a fabriqué toutes ces théories-là. Et d'ailleurs ça demande où on se situe, dans quelle circonstance. Dans ce cas-là, la valeur fondamentale c'est quoi ? C'est l'individu vivant, un homme, une femme. La valeur fondamentale est ce qui est humaine, sauf ce qui est humain. C'est le pouvoir : ce n'est pas culture occidentale, orientale, de quel pays, de quelle nation, de quelle région. Ça c'est la politique. Les politiciens ont besoin de créer son identité pour dire « on est citoyens ». On est plutôt citoyens du monde.

Moi je pense, à nos jours, surtout à nos jours (dans l'antiquité non, parce que on vit sur cette terre, on ne bouge pas), on est chinois, on est italiens...mais les frontières n'ont pas de sens. Ce genre de pouvoir politique c'est le pouvoir politique qui nous ne regarde pas beaucoup. Dans ce cas-là, la valeur fondamentale c'est l'individu, humain. Ce qui est valable est ce qui est humain, l'être humain. Ce qui est universel est ce qui

est universellement parlant. Dans ce cas-là, la différence entre cultures peu importe. Mais bien sûr ça laisse une trace. Parce que tout le monde, quand même, est éduqué, on parle une telle langue...bien sûr, ça a une certaine influence, mais ce n'est pas important. Il ne vaut pas la peine de souligner ça. La vraie valeur fondamentale est l'humain universellement communicable, traduisible, qui se peut comprendre, apprendre.

S'il y a ce contexte de la culture, cette identification, j'ai une critique. Ce qui est important c'est plutôt comment tu prends, tu crées quelque chose d'intéressant. Ce qui est parlant est vivant, personnel : ça c'est ce que je défends. Je pense à la littérature, à l'art...mais ça dépasse une identité culturelle. J'utilise, par exemple, la langue de Chine, mais c'est tout à fait une matière chinoise. Derrière il y a une longue tradition de pratiquer l'art. Mais si on dit c'est la calligraphie...non ! Ce n'est pas calligraphie. C'est l'image, c'est parlant, à tout le monde. C'est pourquoi j'ai fait cette série, par exemple, sur la subconscience, que je vous ai montré tout à l'heure. Tout le monde face à ces tableaux-là et peut évoquer sa réaction. C'est parlant. Si on fait un personnage avec une robe chinoise, c'est de la chinoiserie, que je critique.

Ce qui est vraiment parlant est quelque chose d'humain. La peinture italienne de la Renaissance, qui est tellement forte parce qu'elle est humaine. Ce n'est pas ce genre de décorations : oui, à l'époque il y a les modes, les meures, mais ça peu importe. Ce qui est important sont les traits humains, expressifs, vivants, le charme. Pour moi l'art, la littérature, ce qui est essentiel, ce n'est pas cette identité culturelle. Au contraire, c'est dépasser cette identité culturelle, cette valeur humaine, universellement communicable.

[Ce thème de l'identité culturelle] c'est très en vogue, hein ! Mais ça c'est ma réflexion, je ne veux pas créer des problèmes pour ta thèse. À nos jours il y a une époque de la crise de pensée, on n'a pas de vraie pensée, ça c'est le vrai problème de notre époque. On a toutes sortes d'idéologie du XXème siècle : il y a le marxisme, socialisme, communisme, nationalisme nazi, anarchisme...On a mille types. C'était quand même intéressant, mais c'était une invasion de l'idéologie. Est-ce qu'il y a vraiment de la valeur ? Moi, je trouve non, c'est une façon d'interpréter les choses. Ce qui est valable finalement, ce qui dépasse tout cela, est ce qui est existentiel, humain.

On n'est pas encore sortis de tous ces genres d'idéologies du XXème siècle. Une autre chose qui influence notre pensée est une notion de modernité. Derrière cette modernité il y a encore tous genres de structures de la pensée, d'historisme. Et donc on doit toujours

faire des progrès, et aussi faire la révolution, table rase de ce qui est devant nous pour créer quelque chose de nouveau.

SG : Mais ça c'est, peut-être, car l'homme - dans une certaine mesure - a besoin de catégories, définitions, il recherche un cadre de référence idéologique, jusqu'à quelque « isme ».

GX : On revient alors à l'autre thème, à ma critique du modernisme. En Chine j'ai introduit ce modernisme, ma enfin et finalement je critique ce modernisme. Mais ce modernisme c'est pas ce que je critique, je critique cette notion figée. Ça veut dire, le modernisme n'est pas une valeur éternelle, parce que la modernité c'est une valeur de temps. À cette époque-là c'était quelque chose de nouveau, et après non, cela n'est plus nouveau. Quand tout est déjà figé, ça devient un cliché. C'est pourquoi on doit renouveler la pensée. Cette pensée de la modernité, on doit – comment dit-on – vivre la révolution, l'histoire, ça c'est toujours évoluer, faire le progrès, faire toujours table rase de ce qui est devant. De toute cette pensée-là je fais la critique.

Je fais appel à quoi ? À la Renaissance. Qu'est-ce que ça veut dire la Renaissance ? Ça veut dire revenir à la valeur humaine fondamentale. Si tout cela étouffe cette valeur-là, il faut réfléchir. J'ai une pensée, d'abord cette critique du modernisme, déjà figé, de cette idéologie, déjà figée. L'histoire a bien montré : ce genre de communisme, de marxisme, ce qui devient finalement la réalisation de ces genres de –isme c'est la dictature. C'est le cauchemar, c'est le fléau. Mais on n'a pas suffisamment réfléchi sur ce XXème siècle qui vient de passer. Si on réfléchit, si on prend la distance, est-ce que ces idéologies-là, est-ce que cette conception sur l'histoire doit aller toujours en avant ? On est peut-être souvent en arrière. Tu vois ? Est-ce que l'on fait vraiment le progrès ? On face toujours à la barbarie. Tu vois tout ça ? Qui peut défendre l'homme de ça ? Parce que c'est dans la nature humaine, il y a le mal. On n'est pas conscients que ce mal-là est là ! 是吧 ? Ça se répète partout. Avant c'étaient les révolutionnaires, maintenant c'est les théoriciens.

Il faut réfléchir ! Dans ce cas-là, il y a l'autre problématiques. Ça veut dire, ce n'est pas seulement on condamne ce qui est mauvais (le système, la politique, ceci cela), non. On oublie aussi la nature humaine et d'un côté, aussi, le mal. Dans le cas où on n'est pas conscient...c'est pourquoi je montre la subconscience. À l'intérieur on est fous, pleins de conflits, mais on devrait observer ce monde-là, et observer soi-même.

À l'intérieur on est aussi chaotiques. Quand on est lucide on arrive à voir qu'est-ce que on peut choisir, qu'est que on peut faire. Ça c'est positif, c'est bien pour toi-même et aussi pour les autres. Sinon, on est dans la folie.

C'est pourquoi, dans ce cas-là, ce que je critique c'est la pensée de Sartre : « l'enfer c'est les autres ». Non. L'autre peut être enfer, mais soi-même peut aussi – si on n'est pas conscient – [être l'enfer]. Il y a beaucoup de folie, tout cela vient de soi-même. C'est pourquoi il faut, avec un regard lucide, observer le monde extérieur, et en même temps son intérieur. Alors cela devient une conscience, une conscience réveillée. Cette conscience réveillée tout le monde peut l'avoir, apprendre et tenir cette lucidité. Tout le monde peut parce que c'est la base de l'être humain. Ça c'est communicable, cette connaissance-là se peut transmettre. C'est pourquoi la littérature, l'art, se transmettent. C'est une connaissance sous une forme esthétique ; ou bien la science, ou bien la science sociale, ce sont des connaissances, mais transmissibles. Dans ce cas-là l'histoire est accumulation de générations et générations de cela, c'est passif. Mais à notre époque, dans notre société, est-ce que on peut encore faire quelque chose de bon ? Ça c'est ma vraie réflexion. C'est pourquoi je fais un appel à la Renaissance, à la valeur fondamentale humaine. À ce moment-là, on aura un bon jugement esthétique, éthique et esthétique. Et on aura la sagesse de savoir comment soient les relations entre les individus dans la société. Pas seulement toi-même, il y a l'autre. Ça c'est la conscience à laquelle l'art et la littérature doivent s'appeler. Ça c'est, je pense, la vraie pensée de nos jours. On est trop pollués par le brouillard de la politique, pas l'abus. On pense à la conservation, à acheter ceci cela, à la mode...mais c'est la pollution. C'est détruire la nature. Est-ce que l'on a vraiment besoin de ces choses-là ? Voilà. Ça c'est le vrai problème de notre société.

Si on fait une littérature, on doit faire réveiller cette conscience-là, à mon avis. C'est pourquoi dans cette circonstance-là j'ai une critique du XXème siècle. Est comment cela est dans mes textes ? Dans mes textes il y a un côté où je critique beaucoup la Chine, et [il y a un autre côté où] je critique beaucoup l'Occident. Je critique aussi la politique. La politique c'est un fantôme, le pouvoir c'est un fantôme. La société humaine c'est de plus en plus lourd.

Maintenant quand je revois la mythologie grecque, à ce temps-là il y avait déjà des états. L'époque grecque c'était déjà comme ça. Tous ces héros, finalement, ils pouvaient tuer ou se faire tuer. Tous ces tragédies, ça c'est la tragédie humaine. Eternelle. Pour toujours.

Ce monde est chaotique. Et Kafka a bien dit : c'est indéchiffrable. Est-ce que la rationalité peut tout faire ? Non. Un grand penseur c'est Kafka. Tout cela est absurde, les êtres humains sont comme ça. Mais si on est lucide on sait bien comment réagir.

C'est pourquoi mon texte si c'est oriental, chinois, ou bien [occidental]...non. C'est contemporain. C'est un individu, un citoyen du monde, qui n'a pas d'identité précise. Je pense, même, ce n'est pas la peine de cette identité. Aussi, ça c'est une critique : je critique cette identité. Ça c'est la politique, le pouvoir qui a besoin de ça, qui a fabriqué ce genre d'identité pour prendre les gens, mais les êtres humains n'ont pas besoin de souligner cette identité. Tu dois, comme être, reconnaître ta propre valeur. Comment établir la relation avec les autres ? et comment tu peux créer quelque chose de bon ? Voilà. Dans mes textes j'ai beaucoup de critiques de la Chine, du communisme, des idéologies du XXème siècle. Et de l'autre côté de l'Occident, de notre société de consommation, de la politique qui maintient le système démocratique...la politique aussi c'est chaotique. Qui a une raison de bien réfléchir l'ennui de ces pays ? Il faut une nouvelle pensée. Il faut une nouvelle Renaissance pour faire réveiller cette conscience humaine. Ça c'est l'essentiel dans mes textes.

SG : Je vous remercie beaucoup !

IV.II.III

Entretien avec Gao Xingjian, Milan, 21 septembre 2016²⁷.

SG : Le thème du colloque d'aujourd'hui est la création artistique et littéraire, et surtout le rapport avec les langues et les cultures. Vous êtes un artiste et écrivain bilingue, et donc vous vivez toujours dans une double dimension linguistique, celle du chinois et celle du français. Comment décrivez-vous aujourd'hui votre rapport avec vos langues ?

GX : Je vis à Paris déjà depuis 27 ans. C'est très rare de trouver des occasions pour parler en chinois sauf avec mon épouse, et souvent on parle aussi en français. Dans les rencontres normales dans la vie quotidienne, y compris la vie professionnelle et artistique, on parle français, plutôt. C'est très pratique pour moi, ça devient une langue courante sans traduction dans ma tête.

J'écris aussi en deux langues : j'ai eu ma première commande de Ministère de la culture de France, pour une pièce de théâtre. C'était au début des années '90 : à ce temps-là j'avais déjà quitté la Chine et tous mes livres étaient déjà censurés en Chine. Voilà, j'ai pensé, si j'écris encore en chinois il n'y a pas de public, il n'y a pas de possibilité d'être monté. Alors pourquoi en chinois ? D'ailleurs je vis en occident. Et il m'intéressait de me lancer dans cette aventure d'écrire dans une autre langue qui n'est pas maternelle, très très difficile. Je dois vous avouer, pour écrire une première page...c'était une longue phrase, en français, bien structurée, à la française. Et aussi musicalement – il faut bien jouer avec la musicalité – c'était à la française. J'ai mis trois jours et trois nuits pour écrire cette longue phrase. Puisque si on écrit en français, il faut une belle écriture en français, mais ce n'est pas ma langue maternelle. Et donc, à côté de plusieurs dictionnaires, c'était réécrire, reconstruire, c'était une aventure. Mais une fois qu'on est entré, on y va sans passer par la traduction dans la tête. Dès le début, les phrases, les idées viennent directement en français. C'est pourquoi si j'écris en français je pense en français. Si j'écris en chinois c'est chinois, sans passer par l'interprétation ou bien la traduction. Et parce que les deux langues sont tellement loin l'une de l'autre... le chinois est très souple, même il n'y a pas de conjugaisons, pas de mode de temps. Un caractère chinois peut être le nom,

²⁷ Trascrizione di un video-colloquio registrato dal CTU dell'Università degli Studi di Milano, presso il Polo di Mediazione Interculturale e Comunicazione, il giorno prima dell'intervento dell'autore al convegno dottorale CONfini, CONtatti, CONfronti. L'autore ha chiesto espressamente di parlare in francese per evitare la necessità del sottotitolaggio.

l'adjectif, le verbe, l'adverbe...tout est possible. Ça dépend de la structure, de comment disposer l'ordre des éléments de la phrase. Mais en français tout est très logique, très rationnel, mais aussi très structuré. Et j'ai déjà écrit cinq pièces, directement en français, et aussi certains poèmes, directement en français. Mais si je dois aussi publier en chinois, ce n'est pas la peine de traduire mes propres œuvres écrites directement en français par un traducteur. Et pour une belle écriture en chinois je fabrique une façon. Ce n'est pas Beckett, je ne peux pas confronter son écriture en anglais et en français, même dans *En attendant Godot*, par exemple, je ne sais pas quelle est la différence entre les deux versions, comment ça se passe pour lui, mais pour moi c'est une autre écriture. J'ai déjà l'original en français : la manière de vivre, la façon de s'exprimer, c'est très française, très occidentale, très loin de l'habitude de penser chinoise. Mais si j'écris en chinois, pour une belle écriture il faut inventer. Mais on ne peut pas inventer n'importe quoi. Une fois il n'existait pas ce monde-là, la grammaire. Cela n'existe que depuis cent ans. C'était un prêtre chinois, qui est venue en France, qui a étudié le latin, et puis pour faciliter les occidentaux pour qu'ils puissent apprendre le chinois plus facilement, lui il a introduit la grammaire du latin, du français, pour expliquer la langue chinoise. Ça c'est la première grammaire chez le chinois, mais plutôt occidentalisée.

Je veux une belle écriture en chinois, mais pas archaïque. Je veux aussi faire vivre cette langue parlée, même si c'est littéraire. Ça ne doit être pas seulement un langage parlé, mais aussi une écriture littéraire. C'est pourquoi j'ai aussi écrit un texte sur le chinois moderne, dont on va parler après. Mais pour une autre version chinoise, ce que je fais c'est une invention. Je dois faire disparaître toutes les traces de la traduction, comme si c'était une version originale : c'est une création. Mais il y a de façons de dire qui on ne peut pas traduire phrase par phrase, mot-à-mot. Et si c'est une langue vivante, ça c'est encore plus difficile. Dans ce cas-là, ça c'est tout à fait une réécriture. La version chinoise est une réécriture de la même pièce de théâtre.

SG : Et donc on parle précisément de ces cinq pièces : *Au bord de la vie*, *Le somnambule*, *Quatre quatuors pour un weekend*, *Quêteur de la mort* et *Ballade nocturne*. Votre travail d'auto-traduction ou bien de réécriture est particulièrement intéressant. Mais quelle est l'exigence de réécrire une pièce?

GX : Je pense le premier critère c'est parce que la pièce de théâtre c'est pour jouer. Ce n'est pas la lecture, ce n'est pas intellectuelle, il faut vraiment un langage vivant. Bien

sûr il y a aussi une valeur littéraire, mais ce n'est pas comme le chinois archaïque : le chinois archaïque est très concis. Pour s'adresser à la sensibilité de l'écoute, il faut vraiment faire attention à l'intonation, aux tons, et tout doit être très vivant. Immédiatement ça peut évoquer la réaction du public, et donc c'est encore plus difficile de traduire. En chinois il y a beaucoup d'expressions toutes faites dans la langue archaïque. On appelle ça *wenyan wen* 文言文, ça veut dire « écriture des lettrés », une langue qui à l'écoute pas tout le monde peut comprendre, sauf les lettrés. J'évite ces expressions toutes faites de la langue chinoise archaïque, mais je dois inventer, créer une expression tellement concise, vivante et sensible à l'écoute.

SG : Dans l'essai du 1996 "Le chinois moderne et l'écriture littéraire" vous écriviez que pour obtenir une belle écriture vous deviez enregistrer votre langue et puis l'écouter. Est-ce que vous réaffirmez tout cela aujourd'hui ?

GX : Oui, je pense qu'il y a un filtre très important pour l'écriture. L'écriture, oui, c'est écrire à la main ou bien avec la machine. Mais qu'est-ce que c'est l'essentiel pour une langue ? C'est aussi une quête. Pour moi, je pense qu'on parle la langue, avec une voix, pas par l'écriture. L'écriture c'est après, elle laisse une trace. Mais la sensibilité directe c'est la voix, les intonations, et aussi la compréhension dans l'immédiat pour celui qui écoute ce texte-là. Pour moi le premier critère est simplement si on peut écouter ce texte-là, si ça va ou non, si c'est bon ou non, si c'est sensible ou non, si c'est impressionnant ou non. Ce n'est pas une recherche de structure de l'écriture, ça c'est autre chose. J'ai aussi des exigences pour mon écriture en français autant que en chinois.

SG : Pensez-vous que la connaissance de la langue française a influencé votre écriture en chinois ?

GX : Pas directement, parce que les deux langues sont très loin. Mais le français influence la façon de penser. Pas pour l'écriture de pièces de théâtre, non plus pour la poésie, parce que cette rationalité, cette logique, c'est très grammaticale. L'écriture en français est très très bien structurée. Mais ça influence la façon de penser, parce que le chinois c'est trop souple, et souvent il n'y a pas cette précision de la pensée. Si on écrit pour exprimer une pensée, si on fait de la théorie, si on veut vraiment définir quelque chose, je pense, le français est magnifique, tandis que le chinois n'est pas si précis. C'est pourquoi je peux dire que la langue française m'a beaucoup aidé à réfléchir sur mes écrits

théoriques. Par exemple j'ai aussi écrit beaucoup d'articles sur l'esthétique, surtout l'esthétique de la création basée sur mes propres expériences. Et après, ça devient une écriture quelque fois philosophique, esthétique et très théorique. Dans ce cas-là, on peut voir l'influence de la façon de penser par la langue française. C'est pourquoi c'est si facile à être traduit par les traducteurs de langue occidentale, parce que c'est tellement logique, tellement défini, tellement précis. Pour s'exprimer, cette précision est très importante, ce n'est pas comme la poésie.

SG : À propos de la création plurilingue, votre dernier *cinépoème*, *Le deuil de la beauté*, mêle de différentes langues (chinois, français et anglais) et de différents langages artistiques. Voulez-vous commenter ce choix ?

GX : Mon dernier film *Le deuil de la beauté* est en trois langues, mais il n'y a pas de sous-titrage. Je pense que ça dérange, quand on voit le film et il y a le sous-titrage. Et aussi parce que je suis aussi peintre : toutes les images doivent être parfaites. S'il y a le sous-titrage c'est bien dommage, voilà pourquoi je m'adresse en trois langues. Si on comprend une langue on peut comprendre sans passer par la traduction, par le sous-titrage. C'est pourquoi le film est réalisé en trois langues.

Et dans le film d'abord la vision est dominante. Souvent on dit que le cinéma est audiovisuel. Et alors à côté c'est la voix, et puis viennent le son, la musique, la parole, l'image. Et l'image est dominante pour le film conventionnel, et les paroles sont pour expliquer cette image-là. Dans l'audiovisuel il y a la dominance de l'image, et ça c'est le critère actuel du cinéma. Moi, je trouve que l'on peut faire de choses encore plus riches. Il y a deux langages : la langue ou la musique et l'image. Mais si on examine de plus près on voit qu'entre le son, la musique on a des réactions immédiates sans interprétation. Mais si on ne comprend la langue, on ne comprend rien du tout. Il y a un travail intellectuel de compréhension. C'est pourquoi la langue est audible, mais pas au même niveau du son et de la musique, et c'est pourquoi j'ai mis la langue comme élément à côté dans mon cinéma. C'est pourquoi j'invente ce terme, le cinéma de « triple jeu », ça veut dire qu'il y a la langue, l'image et le son. Pourquoi pas un autre cinéma où l'image n'est pas dominante ? Si on doit montrer un morceau de la musique de Mozart, comme dans mon film *Le deuil de la Beauté*, où il y a le *Requiem* de Mozart, il faut créer l'ambiance, il faut laisser la musique bien s'exprimer. A ce temps-là, la dominance c'est de la musique,

le son. Alors toutes les autres langages doivent ressortir à ce que le rôle principal soit de la musique. Quelque fois c'est l'image le langage plus important, quelque fois la poésie.

D'ailleurs ce n'est pas un film de narration. Je me débarrasse de modes de narrations des films actuels. J'ai écrit ce film comme si c'était de la poésie. Et donc la poésie, l'image, la musique peuvent s'exprimer librement, et les autres éléments les accompagnent. C'est comme la composition de la musique : il y a au moins trois éléments, ça peut être comme une orchestre. On peut jouer l'écriture du cinéma, et ça devient très riche. Tout est possible et tout est plus compliqué. L'image est un langage qui parle tout seul. Et c'est vrai ! Voyez les grands chefs d'œuvres de la Renaissance, l'image est là, il y a tout, la vie sociale, la religion, la nature. Face à l'image on comprend tellement de choses, bien si c'est un mythe ou bien un épisode de la *Bible*. L'image peut transmettre un message si riche, si complexe, et donc c'est un autre langage. A l'autre côté il y a la langue. La musique est aussi un langage, un troisième langage, très riche. Et si on joue avec trois langages on peut aller encore plus loin.

Je suis peintre aussi, et si on prend la peinture comme un élément...mais il y a la photographie aussi, que j'ai fait dans tout le monde et puis j'ai projeté dans mon atelier derrière les comédiens, quand on a réalisé le film. Ça vient de la réalité, mais cela crée tout à fait un univers intérieur. Mais si on prend l'élément picturale cela doit être un art pictural. J'ai eu cette exigence : j'ai introduit mes propres peintures de l'encre dans mon film. Et la peinture ne bouge pas, c'est figée, et donc on doit synchroniser pour trouver un autre langage dans le cinéma. Et encore il y a la danse, l'acrobatie, le jeu de comédien. Je crois que le jeu des comédiens n'est pas seulement l'interprétation d'un texte : si on prend le jeu des comédiens comme un art, alors tout l'art peut entrer dans le cinéma et prendre son autonomie. Alors quelle richesse, quelle palette dans la création cinématographique ! Et, dans ce cas-là, la narration est totalement disparue, et la dominance de l'image a cédé la place à multiples choses.

SG : Et pourrait-on encadrer cette œuvre dans la réflexion sur les confins de la création artistique et littéraire ?

GX : On ne peut pas analyser ce côté littéraire. Mon film, je le prends comme un art total. Ça c'est mon art idéal, et avec cette nouvelle technologie c'est beaucoup plus facile à réaliser. Même s'il n'y avait pas de producteur, pas de grands financements, j'ai réalisé avec un ordinateur et une petite équipe ce grand film de deux heures et quarante

comédiens. Moi, j'ai acheté l'appareil de photos, il y avait une équipe d'amis...avec très peu de moyens on a fait un grand film. J'ai eu le rêve de faire ce *cinépoème* depuis ma jeunesse.

SG : dans votre dernier essai « Yuejie de chuangzuo » 越界的創作 vous écrivez qu'une création multiculturelle est possible et nécessaire. Qu'est-ce c'est un création multiculturelle e transculturelle ?

GX : D'abord je vis à Paris, en Occident, mais je me prends aussi comme un citoyen du monde, parce que en fait j'ai voyagé dans le monde entier, il y a plein d'invitations, de projets partout. Comme dans le film, le film en fait a été réalisé avec des images recueillies de Berlin, New York, Seoul, Tokyo, Hong Kong, Singapour, et aussi beaucoup de l'Italie (de Venise, Rome, même aussi de Milan), de l'Espagne, de Portugal, de l'Irlande... Voilà, je pense dans la vie, et dans ma vie, on est vraiment citoyens du monde. Et tous les intellectuels et tous les artistes à nos jours, je pense, ont reçu l'influence de la culture du monde entier, parce que l'information est si facile que la frontière n'existe pas. Dans ce cas-là la distinction entre cultures n'existe plus parce que depuis son enfance on a reçu l'éducation, on a lu les chefs d'œuvres qui sont le patrimoine universel de la culture humaine. Et si on a l'envie, on peut tout connaître. C'est pourquoi je pense que l'artiste à nos jours est canalisé dans les esprits nationalistes, et moi je pense que c'est tout à fait ridicule ; il y a un besoin et un intérêt politique derrière, peut-être. Mais l'artiste n'a pas d'intérêt dans cela, on a plutôt la curiosité de connaître toute cette richesse universelle. C'est pourquoi récemment j'ai fait appel pour une nouvelle Renaissance. Mais cette nouvelle Renaissance c'est pas comme avant, en Italie : à notre époque de modernisation, tous les produits ont déjà une commercialisation mondiale, et pourquoi pas la création artistique ? Pour un artiste de nos jours il vaut mieux plutôt une création multiculturelle et universelle.

SG : Comment réaliser une œuvre universelle ?

GX : J'ai déjà lancé – il y a quelques mois, à la Milanesiana, aussi à Milan – cet appel à la Renaissance. A ce temps-là j'ai dit qu'à nos jours une Renaissance ce n'est pas seulement pour certains pays ou pour certains artistes. Je pense à nos jours ça doit être universellement communicable, pour tout le monde. Dans n'importe quel lieu de la planète, si l'artiste est conscient de cette nécessité de faire renaitre la création artistique

ou bien littéraire, on s'adresse évidemment à cette Renaissance. C'est pourquoi cette Renaissance n'a pas de frontières à nos jours. Il n'y a pas un certain caractère national de tel ou tel pays, de telle ou telle culture, mais c'est une création tout à fait de nos jours. Mais ce qui est particulier, c'est l'artiste lui-même : l'artiste a marqué sa création par ses propres expériences, sa langue, ses connaissances... dans ce cas-là, il n'y a qu'une marque personnelle parce que c'est l'œuvre de tel artiste, de tel écrivain, de tel poète. Et ce n'est pas la peine de marquer s'il est chinois, si l'œuvre est chinoise, italienne, etcetera. Je pense qu'il n'y a pas de distinctions à nos jours, et même dans l'antiquité. Il y avait Dante, on ne dit pas qu'il était italien, on dit qu'il est universel, que son œuvre est universelle. La *Divine comédie* est universelle, tout le monde a une réaction, une compréhension, une inspiration par soi-même, par ses propres expériences. Ce n'est pas la peine de dire si Dante était du Moyen-âge, de l'Italie : ce qu'on capte à nos jours est ce côté universellement parlant.

SG : Et donc la langue est seulement véhicule de la culture universelle ?

GX : Aussi l'image, la peinture, le théâtre... tout art.

SG : Quel est le langage artistique que vous préférez pour vous exprimer ?

GX : Je remonte au début de mon enfance : j'ai eu une famille assez rare en Chine à l'époque, très ouverte. Mon père avait une grande passion pour la littérature classique chinoise, ma mère aimait la littérature occidentale et le théâtre. Et depuis mon enfance il n'y avait pas de distinction entre l'Orient et l'Occident. Tout était accessible, chez moi, et j'aimais tout. J'étais très jeune et je jouais au violon, à l'âge de cinq ans j'ai monté sur la Seine avec ma mère, qui participait à ce temps-là à une troupe de résistance (c'était la guerre sino-japonaise). Et le dessin aussi. Je me souviens, à l'âge de dix ans j'ai fait ma première fiction, c'était une aventure fantastique de l'enfance, j'ai rempli un cahier avec des illustrations. Je me souviens encore *Le petit nègre*.

Tout cela, l'art, la littérature, le théâtre, le cinéma aussi... pour moi il n'y a pas de distinction de métier, c'est une passion. Quand on prend l'art comme une passion, pas simplement pour gagner sa vie, on peut tout faire. Mais il y a une seule exigence : si on fait quelque chose on doit bien faire, sinon c'est un amusement.

J'ai réalisé déjà trois films, que j'appelle « *cinépoème* ». J'ai aussi fait un grand-opéra, l'opéra me fascine. Je connais aussi l'opéra italienne, depuis mon enfance, j'aime

beaucoup la musique, les symphonies, alors ça c'était mon rêve de faire un grand-opéra. Et finalement, à Paris, avec les amis de Taiwan et l'Opéra de Marseille j'ai réalisé l'opéra de mon rêve. Le chef d'orchestre français a dit sur cet opéra que dans l'histoire de l'opéra il n'y a pas un opéra de ce genre, parce que j'ai fait entrer cinquante comédiens du théâtre traditionnel de Pékin. J'ai fait les auditions, j'ai sélectionné avec les amis de Taiwan les meilleures stars de l'opéra de Pékin : tous ces comédiens ont reçu une formation très stricte depuis l'enfance, et ils n'ont jamais joué dans un opéra occidental. Alors j'ai fait venir des chorégraphes de la danse contemporaine pour casser le code conventionnel et danser sur la Seine librement, avec une musique contemporaine.

SG : Ça c'est la vraie liberté de création !

GX : Oui, si ça n'est pas un métier, si on ne se plie pas au code et à la commercialisation on est libre, on peut y arriver. Ça c'est mon exemple.

SG : Merci beaucoup !

IV.III Tavola cronologica del corpus di saggi di Gao Xingjian²⁸

1972

“Ba Jin zai Bali” 巴金在巴黎 [Ba Jin a Parigi]. *Dangdai* 當代 2 (Pechino).

1979

“Bali guan ju suibi” 巴黎觀劇隨筆 [Note sulla visione del teatro a Parigi]. *Shiyue* 十月 (Pechino) 3.

“Guanyu Ba Jin de chuanshuo” 關於巴金的傳說 [Ciò che si dice su Ba Jin]. *Huacheng* 花城 6 (Canton).

1980

“Ba Jin zai Bali” 巴金在巴黎 [Ba Jin a Parigi]. *Dangdai* 當代 1 (Pechino).

“Bali yinxiang ji” 巴黎印象記 [Impressioni su Parigi]. *Renmin wenxue* 人民文學 2 (Pechino).

“Faguo xiandaipai renmin shiren Piliwei’er he ta de ‘Geciji’” 法國現代派人民詩人普列維爾和他的《歌詞集》 [Il poeta modernista francese Jaques Prévert e il suo *Paroles*]. *Huacheng* 花城 5 (Canton).

“Faguo dangdai wenxue de yi ge zhuti: zhuiqiu; ping liang pian Faguo duanpian xiaoshuo” 法國當代文學的一個主題——追求——評兩篇法國短篇小說 [Un tema della letteratura francese moderna: la ricerca. Discussione su due racconti francesi]. *Shiyue* 十月 3 (Pechino): 249-251.

“Falanxi xiandai wenxue de tongku” 法蘭西現代文學的痛苦 [L’agonia della letteratura francese contemporanea]. *Waiguo wenxue yanjiu* 外國文學研究 1 (Wuhan).

“Meng hai” 夢海 [Oceano di sogni]. *Huacheng* 花城 6 (Canton).

“Shidai de haoshou: zai Bali zhaokai de kangzhan shiqi Zhongguo wenxue guoji luntanhui shang de fayan” 時代的號手——在巴黎召開的抗戰時期中國文學國際討論會上的發言 [Il richiamo dell’epoca: discorso per il forum internazionale di Parigi sulla letteratura cinese durante la guerra di resistenza contro il Giappone]. *Shi tansuo* 詩探索 1 (Pechino).

²⁸ Abbiamo effettuato una ricerca attraverso le già citate cronologie delle pubblicazioni di Gao Xingjian presenti in ZYW, in *Lun chuangzuo* e in *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論. Ci siamo riferiti, inoltre, al Gao Xingjian Repository presso la Chinese University of Hong Kong, e al portale www.worldcat.org.

“Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan” 現代小說技巧初探 [Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno]. *Suibi* 隨筆 1 (Canton).

“Wenxue chuanguo zaji” 文學創作雜記 [Appunti sulla creazione letteraria]. *Suibi* 隨筆 10 (Canton).

“Zai tan xiaoshuo de xushu yuyan: wenxue chuanguo zaji” 再談小說的敘述語言——文學創作雜記 [Ridiscutendo del linguaggio della narrativa nel romanzo: appunti sulla creazione letteraria]. *Suibi* 隨筆 10 (Canton).

1981

“Faguo dangdai xiju de xiwang” 法國當代戲劇的希望 [Le speranze del teatro francese contemporaneo]. *Wenhui yue kan* 文匯月刊 3 (Shanghai).

“Ji wudaojia Zhao Qing” 記舞蹈家趙青 [Appunti sulla danzatrice Zhao Qing]. *Dadi* 大地 2 (Taipei).

“Guaidan yu fei luoji: wenxue chuanguo zaji” 談怪誕與非邏輯——文學創作雜記 [Sull’assurdo e l’illogico: appunti sulla creazione letteraria]. *Suibi* 隨筆 15 (Canton).

“Tan shiyi: wenxue chuanguo zaji” 談詩意——文學創作雜記 [Sulla poesia: appunti sulla creazione letteraria]. *Shikan* 詩刊 (Pechino).

“Tan xiandai wenxue yuyan: wenxue chuanguo zaji” 談現代文學語言——文學創作雜記 [Il linguaggio della letteratura moderna: appunti sulla creazione letteraria]. *Suibi* 隨筆 18 (Canton).

“Tan xiangzheng: wenxue chuanguo zaji” 談象徵——文學創作雜記 [Sul simbolo: appunti sulla creazione letteraria]. *Suibi* 隨筆 16 (Canton).

“Tan yishiliu: wenxue chuanguo zaji zhiwu” 談意識流——文學創作雜記之五 [Sul flusso di coscienza: appunti sulla creazione letteraria. Parte 5.]. *Suibi* 隨筆 14 (Canton).

Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan 現代小說技巧初探 [Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno]. Canton: Huacheng chubanshe. Include:

1. “Xiaoshuo de yanbian” 小說的演變 [L’evoluzione del romanzo];
2. “Xiaoshuo de xushu yuyan” 小說的敘述語言 [La lingua della narrazione nel romanzo];
3. “Rencheng de zhuanhua” 人稱的轉換 [Cambiare pronomi personali];
4. “Disan rencheng ‘ta’” 第三人稱他 [La terza persona ‘lui’];
5. “Yishiliu” 意識流 [Flusso di coscienza];
6. “Guaidan yu fei luoji” 怪誕與非邏輯 [L’assurdo e l’illogico];
7. “Xiangzheng” 象徵 [Simbolo];

8. “Yishu de chouxian” 藝術的抽象 [Il lato astratto dell’arte];
9. “Xiandai wenxue yuyan” 現代文學語言 [Il linguaggio della letteratura moderna];
10. “Yuyan de kesuxing” 語言的可塑性 [Plasticità della lingua];
11. “Cong qingjie dao jiegou” 從情節到結構 [Dalla trama alla struttura];
12. “Shijian yu kongjian” 時間與空間 [Tempo e spazio];
13. “Zhenshi gan” 真實感 [Senso di realtà];
14. “Juligan” 距離感 [Senso di distanza];
15. “Xiandai jiqiao yu xiandai liupai” 現代技巧與現代流派 [Tecniche moderniste e corrente modernista];
16. “Xiandai jiqiao yu minzu jingshen” 現代技巧與民族精神 [Tecniche moderniste e carattere nazionale];
17. “Xiaoshuo de weilai” 小說的未來 [Il futuro del romanzo].

1982

“Du Wang Meng de Zase” 讀王蒙的《雜色》 [Leggere Zase di Wang Meng]. *Dushu* 讀書 10 (Pechino).

“Tan xiaoshuoguan yu xiaoshuo jiqiao” 談小說觀與小說技巧 [Sulla visione del romanzo e sulle tecniche del romanzo]. *Zhongshan* 鍾山 6 (Nanchino).

“Tong yi wei guanzhong tan xi: xiandai xiju zatan zhiyi” 同一位觀眾談戲——現代戲劇雜談之一 [Dal punto di vista di un fruitore: discussione sul teatro moderno]. *Suibi* 隨筆 6 (Canton).

Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan 現代小說技巧初探 [Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno] (Riedizione). Canton: Huacheng chubanshe.

“Yi pian keyi dang shi de xiaoshuo: pin *Hexian*” 一篇可以當詩讀的小說——評《和弦》 [Un romanzo da leggere come poesia: commenti su *Hexian*]. *Chouxiaoya* 醜小鴨 9 (Pechino).

1983

“Dongzuo yu guocheng” 動作與過程 [Azione e sviluppo]. *Suibi* 隨筆, 4 (Canton).

“Guanyu Juedui xinhao de tongxin” 關於《絕對信號》的通信 [Sulla risposta a *Segnale d’allarme*]. *Shiyue* 十月 3 (Pechino).

“Lun xijuguan” 論戲劇觀 [Sulla mia visione del teatro]. *Xijujie* 戲劇界 1 (Shanghai).

“Mu’ou de shijie” 木偶的世界 [Il mondo dei pupazzi], in *Waiguo xiju* 外國戲劇 1 (Pechino).

“Shijian yu kongjian” 時間與空間 [Tempo e spazio]. *Suibi* 隨筆 5 (Canton).

“Tan duoshengbu xiju shiyan” 談多聲部戲劇實驗 [Sulla sperimentazione della polifonia nel teatro]. *Xiju dianying bao* 戲劇電影報 25 (Pechino).

“Tan jiadingxing” 談假定性 [Sulla supposizionalità]. *Suibi* 隨筆 6 (Canton).

“Tan juchanxing” 談劇場性 [Sulla teatralità]. *Suibi* 隨筆 2 (Canton).

“Tan leng shuqing yu fan shuqing” 談冷抒情與反抒情 [Sull’anti-lirica e sul liricismo freddo], in *Wenxue zhishi* 文學知識 3 (Zhengzhou).

“Tan xiandai xiju shouduan” 談現代戲劇手段 [Sulle tecniche del dramma moderno], *Suibi* 隨筆 1 (Canton).

“Tan xiaoshuo chuanguo” 談小說創作 [Sulla scrittura narrativa]. *Qingnian* 青春 (Chengdu).

“Tan xijuxing” 談戲劇性 [Sulla drammaticità]. *Suibi* 隨筆 3 (Canton).

“Tan jiadingxing” 談假定性 [Sulla supposizionalità]. *Suibi* 隨筆 6 (Canton).

“Xiandai xiaoshuo jiyi de xin keti: xiandai xiaoshuo yu duzhe de guanxi” 現代小說技藝的新課題——談現代小說與讀者的關係 [Un nuovo tema sull’arte del romanzo: sul romanzo moderno e sul rapporto col lettore]. *Qingnian zuojia* 青年作家 (Chengdu).

“Zhipu yu chunjing” 質樸與純淨 [Sulla purezza e sulla semplicità]. *Wenxuebao* 文學報, 19 maggio 1983 (Shanghai).

1984

“Wo de xijuguan” 我的戲劇觀 [La mia visione del teatro], in *Xiju luncong* 戲劇論叢 4 (Pechino).

1985

“Guanyu Huadou de shuoming” 關於《花豆》的說明 [Sulla spiegazione di *Huadou*]. *Chouxiaoya* 醜小鴨 (Pechino).

Juedui xinhao de yishu tansuo 《絕對信號》的藝術探索 [Segnale d’allarme: un’indagine artistica]. Pechino: Zhongguo xiju chubanshe.

“Huadou: yi bu huamian, yuyan he yingxiang de dianying shi” 花豆——一部畫面、語言和音響的電影詩 [*Semi di fiori: un cinépoème di immagini, linguaggi, suoni*]. *Chouxiaoya* 醜小鴨 (Pechino).

“Tan ge xiju liupai de tedian he chuangzuo fangfa” 談各戲劇流派的特點和創作方法 [Sulle tecniche e le caratteristiche di ogni genere teatrale]. *Zhongguo ju shi xin chaoliu* 中國劇視新潮流 2 (Pechino).

“Yeren he wo” 《野人》和我 [*L'uomo selvaggio ed io*]. *Xiju dianying bao* 戲劇電影報 19 (Pechino).

“Wo yu Bulaixite” 我與布萊希特 [Io e Brecht]. *Qingyi* 青藝 (n.d.).

1986

“Cong minzu xiju chuantong zhong jiqu yinyang” 從民族戲劇傳統中汲取營養 [Trarre spunto dal teatro cinese popolare tradizionale]. *Xin juben* 新劇本 5 (Pechino).

“Ji Xi Bolin” 記西柏林 [Su Berlino ovest]. *Suibi* 隨筆 5 (Canton).

“Ping Geluotoufusiji de *Mai xiang zhipu xiju*” 評格洛多夫斯基的〈邁向質樸戲劇〉 [Critica a *Per un Teatro Povero* di Grotowski]. *Xiju bao* 戲劇報 7 (Pechino).

Tan xiqu bu yao gaige yu yao gaige 談戲曲不要改革與要改革 [Sul teatro musicale: ciò che si deve e non si deve cambiare]. *Xiqu yanjiu* 戲曲研究 21 (Pechino).

“Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇 [Di che genere di teatro abbiamo bisogno?]. *Wenyi yanjiu* 文藝研究 4 (Pechino).

“Yong ziji ganzhi shijie de fangfa lai chuangzu” 用自己感知世界的方式來創作 [La propria percezione del mondo per la creazione letteraria]. *Xin juben* 新劇本 3 (Pechino).

1987

“Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu” 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di una forma moderna di teatro]. *Wenxue yanjiu* 文藝研究 6.

“Jinghua yetan” 京華夜談 [Conversazione notturna a Pechino]. *Zhongshan* 鍾山 (Nanchino).

1988

“Chidao le de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到了的現代主義於當代中國文藝 [Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi]. *Wenxue pinglun* 文學評論 3 (Pechino): 11-15.

Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di una forma moderna di teatro]. Pechino: Zhongguo xiju chubanshe.

Include:

1. “Xiandai xiju shouduan chutan zhiyi: xiandai xiaoshuo shouduan” 現代現代戲劇手段初探之手段初探之一：現代戲劇手段 [Prima discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: i metodi del teatro moderno];
2. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi er: juchangxing” 現代戲劇手段初探之二：戲劇性 [Seconda discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: la drammaticità];
3. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi san: juchang xing” 現代戲劇手段初探之三：劇場性 [Terza discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: la teatralità];
4. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi si: dongzuo yu guocheng” 現代戲劇手段初探之四：動作與過程 [Quarta discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: Azione e sviluppo];
5. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi wu: shijian yu kongjian” 現代戲劇手段初探之五：時間與空間 [Quinta discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: tempo e spazio];
6. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi liu: jiadingxing” 現代戲劇手段初探之六：假定性 [Sesta discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: la supposizionalità];
7. “Wo de xijuguan” 我的戲劇觀 [La mia visione del teatro];
8. “Wo yu Bulaixite” 我與布萊希特 [Io e Brecht];
9. “Da Qingnian yishujia jizhewen” 答《青年藝術家》記者問 [Risposta all'intervista di *Giovani artisti*];
10. “Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇 [Di che genere di teatro abbiamo bisogno?];
11. “Tan xiqu bu yao gaige yu yao gaige” 談戲曲不要改革與要改革 [Sul teatro *xiqu*: ciò che si deve e non si deve cambiare];
12. “Ping Maixiang zhipu xiju” 評《邁向質樸戲劇》 [Critica a *Verso un teatro moderno* di Grotowski];
13. “Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu” 對一種現代戲劇的追求 [In cerca di una forma moderna di teatro];
14. “Dui Juedui xinhao yanchu de jidian jianyi” 對《絕對信號》演出的幾點建議 [Alcune proposte sulla messa in scena di *Segnale d'allarme*];
15. “Tan Juedui xinhao de yishu gousi” 談《絕對信號》的藝術構思 [Sulla composizione di *Segnale d'allarme*];
16. “Zai tan Juedui xinhao de yishu gousi” 再談《絕對信號》的藝術構思 [Di nuovo sulla composizione di *Segnale d'allarme*];
17. “Dui Chezhan yanchu de jidian jianyi” 對《車站》演出的幾點建議 [Alcune proposte sulla rappresentazione di *Fermata d'autobus*];
18. “Tan duoshengbu xiju shiyan” 談多聲部戲劇試驗 [Sulla sperimentazione del teatro polifonico];
19. “Chezhan yiwen yiben xu” 《車站》義文譯本序 [*Fermata d'autobus*: prefazione alla versione italiana];
20. “Dui xiandai zhezixi yanchu de shuoming yu jianyi” 對現代摺子戲演出的說明與建議 [Spiegazioni e proposte rispetto ai punti salienti della rappresentazione nel teatro moderno];
21. “Yeren he wo” 《野人》和我 [L'uomo selvaggio ed io];

22. “Jiu Yeren da Yingguo youren” 就《野人》答英國友人 [L'uomo selvaggio risponde ad un amico inglese];

23. “Bi'an yanchu de shuoming yu jianyi” 《彼岸》演出的說明與建議 [Spiegazioni e proposte per la rappresentazione di *L'altra riva*];

24. “Dui Mingcheng yanchu de shuoming” 對《冥城》演出的說明 [Spiegazioni sulla rappresentazione di *Città dei morti*].

“Yao shenmeyang de xiju?” 要甚麼樣的戲劇 [Di che genere di teatro abbiamo bisogno?]. *Lianhe wenxue* 聯合文學 41 (Taipei).

1990

“Taowang yu wenxue” 逃亡與文學 [Letteratura e fuga]. *Zhongshi wanbao* 中時晚報, supplemento di *Shidai wenxue* 時代文學 21 ottobre (Taipei).

“Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇 [Di che genere di teatro abbiamo bisogno?]. *Guangchang* 廣場 2 (Princeton).

“Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” 我主張一種冷文學 [Per una letteratura fredda]. *Zhongshi wanbao* 中時晚報, supplemento *Shidai wenxue* 時代文學 20 agosto (Taipei).

1991

“Bali Suibi” 巴黎隨筆 [Note da Parigi]. *Guangchang* 廣場 4 (Princeton).

“Guanyu Taowang” 關於《逃亡》 [Su *La fuga*]. *Lianhebao* 聯合報 17 giugno (Taipei).

1992

“Geri huanghua” 隔日黃花 [Crisantemi del giorno prima]. *Minzhu Zhongguo* 民主中國 (Princeton).

“Wenxue yu xuanxue: guanyu Lingshan” 文學與玄學·關於《靈山》 [Letteratura e studio del mistero: su *La Montagna dell'anima*]. *Jintian* 今天 3 (Stoccolma).

“Xiju chuangzuo xu kuangson tiaojian” 戲劇創作需寬鬆條件 [La scrittura teatrale ha bisogno condizioni rilassate]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 (Hong Kong).

“Zhongguo liuwang wenxue de kunjing” 中國流亡文學的困境 [Le condizioni della letteratura cinese in esilio]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 (Hong Kong): 105-108.

1993

“Mei you zhuyi” 沒有主義 [Non avere –ismi]. *Lianhebao* 聯合報 (Taipei).

“Secai de jiaoxiang – Ping Zhao Wuji de hua” 色彩的交響—評趙無極的畫 [Sinfonia di colori: sulla pittura di Zhao Wou-ki]. *Ershiyi shiji* 二十一世紀 10 (Hong Kong).

“Tan wo de hua” 談我的畫 [Sulla mia pittura]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 (Hong Kong).

“Guojia shenhua yu geren diankuang” 國家神話與個人癡狂 [Mito della nazione e follia dell’individuo]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 3 (Hong Kong).

1994

“Dangdai xifang yishu wang hechu qu?” 當代西方藝術往何處去 [Dove sta andando l’arte occidentale contemporanea?]. *Ershi shiji* 二十世紀 (Hong Kong).

“Xiju: ronghe xifang yu Zhongguo de changshi” 戲劇：揉合西方與中國的嘗試 [Teatro: un tentativo di fusione fra occidente e Cina]. *Ershiyi shiji* 二十一世紀 21 (Hong Kong).

“Zhongguo xiju zai xifang, lilun yu shijian” 中國戲劇在西方，理論與實踐 [Il teatro cinese in Occidente: teoria e pratica]. *Ershi shiji* 二十世紀 1 (Hong Kong).

1995

“Bi’an daoyan hou ji” 《彼岸》導演後記 [Commenti su *L'altra riva*]. *Lianhebao* 聯合報 (Hong Kong) 21 maggio 1995.

“Mei you zhuyi” 沒有主義 [Non avere –ismi]. *Wenyi bao* 文藝報 (Hong Kong).

1996

“Dui huihua de sikao” 對繪畫的思考 [Riflessioni sulla pittura]. *Yishujia* 藝術家 1 (Taipei).

Mei you zhuyi 沒有主義 [Non avere –ismi]. Hong Kong: Tiandi tushu chuban gongsi. Include:

1. “Mei you zhuyi” 沒有主義 [Non avere –ismi];
2. “Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue” 我主張一種冷文學 [Per una letteratura fredda];
3. “Bali Suibi” 巴黎隨筆 [Note da Parigi];
4. “Lun wenxue xiezuo” 論文學寫作 [Sulla scrittura letteraria];
5. “Geren de shengyin” 個人的聲音 [La voce dell’individuo];

6. “Chidao de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到的現代主義與當今中國文學 [Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi];
7. “Zhongguo liuwang wenxue de kunjing” 中國流亡文學的困境 [Le condizioni della letteratura cinese in esilio];
8. “Liuwang shi women huode shenme?” 流亡使我們獲得什麼 [A che cosa ci ha portato l’esilio?];
9. “Geri huanghua” 隔日黃花 [Crisantemi del giorno prima];
10. “Wenxue yu xuanxue: guanyu Lingshan” 文學與玄學·關於《靈山》 [Letteratura e studio del mistero: *La Montagna dell’anima*];
11. “Guanyu Taowang” 關於《逃亡》 [Su *La fuga*];
12. “Ling yi zhong xiju” 另一種戲劇 [Per un altro teatro];
13. “Duihua yu fanje daobiao yantan” 《對話與反詰》導表言談 [Discorso d’apertura a *Dialogare/Interloquire*];
14. “Shengsijie yanchu shouji” 《生死界》演出手記 [Al confine fra vita e morte. Appunti di scena];
15. “Bi’an daoyan hou ji” 《彼岸》導演後記 [Commenti su *L’altra riva*];
16. “Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇? [Di che genere di teatro abbiamo bisogno?];
17. “Wo de xiju he wo de yaoshi” 我的戲劇和我的鑰匙 [Chiavi per il mio teatro];
18. “Juzuofa yu zhongxing yanyuan” 劇作法與中性演員 [Far teatro e neutralità dell’attore];
19. “Wusheng de jiaoxiang — ping Zhao wuji de hua” 無聲的交響 — 評趙無極的畫 [Sinfonia muta. Critica alla pittura di Zhao Wuji];
20. “Ping Faguo guanyu dangdai yishu de lunzhan” 評法國關於當代藝術的論戰 [Critica al dibattito francese sull’arte contemporanea];
21. “Tan wo de hua” 談我的畫 [Sulla mia pittura];
22. “Dui huihua de sikao” 對繪畫的思考 [Riflessioni sulla pittura].

Weishenme xiezuo? 為什麼寫作? [Perché scrivere?]. Hong Kong: Xianggang shehui sixiang chubanshe.

“Zhongguo xiandai xiju de huigu yu zhanwang” 中國現代戲劇的回顧與展望 [Retrospective e prospettive del teatro cinese moderno]. *Zhongyang ribao* 中央日報, 16-17-18 settembre (Taipei).

1998

“Da ti, xiao zuo” 大題小做 [Parlare molto, fare poco]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 7 (Hong Kong).

“Guanzhao” 觀照 [Contemplazione]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 3 (Hong Kong).

“Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo” 現代漢語與文學寫作 [Il cinese moderno e la scrittura letteraria]. *Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 1 (Hong Kong).

1999

“Kan Ke Xijie Sheying” 看柯錫杰攝影 [Guardando la fotografia di Ke Xijie]. *Yishujia* 藝術家 2 (Taipei).

“Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo” 現代漢語與文學寫作 [Il cinese moderno e la scrittura letteraria]. *Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 1 (Hong Kong).

2000

“Juxiang yu chouxiang” 具象與抽象 [Il concreto e l’astratto] e *Wenxuexing yu shiyi* 文學性與詩意 [Letterarietà e senso poetico]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 11 (Hong Kong).

“Rensheng de xiaoyu” 人生小語 [Altri piccoli linguaggi della vita]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 11 (Hong Kong).

“Wenxue de liyou” 文學的理由 [La ragion d’essere della letteratura]. *Lianhebao* 聯合報·副刊 8 dicembre 2000 (Taipei).

“‘Wenxue de liyou’ jingju” 〈文學的理由〉警句 [Aforismi da *La ragion d’essere della letteratura*]. *Yazhou zhou kan* 亞洲週刊 51 (Hong Kong).

“Wenxue yu xiezuo dawen” 文學與寫作答問 [La letteratura e la risposta della scrittura]. *Ershiyi shiji* 二十一世紀 62 (Hong Kong).

“Wo yu zongjiao de yinyuan” 我與宗教的因緣 [Il karma ed io]. *Yazhou zhou kan* 亞洲週刊 51 (Hong Kong).

“Wenxue yu studio del mistero: guanyu *Lingshan*” 文學與玄學·關於《靈山》 [Letteratura e studio del mistero: *La Montagna dell’anima*]. Hong Kong: Tiandi tushu youxian gongsi.

“Wo ba wenxue chuanguo zuowei ziqiu de fangshi” 我把文學創作作為自救的方式 [Faccio della creazione letteraria la mia salvezza]. *Duowei zhoukan* 多維周刊 20, 13 ottobre (Hong Kong).

“Yishujia de meixue” 藝術家的美學 [L’estetica dell’artista]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 10 (Hong Kong).

“Lixing yu sixiang” 理性與思想 [Ragione e pensiero]. *Ziyou shibao* 自由時報, 10 ottobre (Taipei).

2001

Ling yi zhong meixue 另一種美學 [Per un'altra estetica]. Taipei: Linking books.

Mei you zhuyi 沒有主義 [Non avere -ismi]. Taipei: Linking books.

“Wenzi de yuyan” 文字的語言 [Il linguaggio dei caratteri cinesi]. *Lianhebao* 聯合報 · 副刊, 31 gennaio (Supplemento, Taipei).

“Wo de Xibanya” 我的西班牙 [La mia Spagna]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 12 (Hong Kong).

“Wo de xiezuo” 我的寫作 [La mia scrittura]. *Lianhebao* 聯合報 · 副刊, 5 febbraio (Supplemento, Taipei).

2002

“Biyao de gudu” 必要的孤獨 [La solitudine necessaria]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 10 Hong Kong).

“Wenxue de jianzheng: dui zhenshi de zhuiqiu” 文學的見證——對真實的追求 [La testimonianza della letteratura: la ricerca del reale]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 1 (Hong Kong).

2006

Xin de shi jie: ke xi jie de she ying mei xue 心的視界——柯錫杰的攝影美學 [Un nuovo mondo: l'estetica della fotografia di Ke Xijie]. Taipei: Kuai wenhua chuban youxian gufen gongsi.

2008

“Guanyu ceying huo dianying” 關於《側影或電影》 [A proposito di *Silouhette sinon l'ombre*] e *Xiaoyao ru niao* 逍遙如鳥 [Liberi come un uccello] (Poema in prosa). *Lianhe wenxue* 聯合文學 (Numero speciale, Taipei).

Lun chuangzuo 論創作 [Sulla creazione]. Taipei: Linking books; Hong Kong: Mingbao yuekan chubanshe; Singapore: Xinjiapo qingnian chubanshe shuju.

Include:

1. “Wenxue de liyou” 文學的理由 [La ragion d'essere della letteratura];
2. “Wenxue de jianzheng”: dui zhenshi de zhuiqiu 文學的見證——對真實的追求 [La testimonianza della letteratura: la ricerca del reale];
4. “Zuojia de weizhi” 作家的位置 [La posizione dello scrittore];
5. “Xiaoshuo de yishu” 小說的藝術 [L'arte del romanzo];
6. “Xiju de qianneng” 戲劇的潛能 [Il potenziale del teatro];
7. “Yishujia de meixue” 藝術家的美學 [L'estetica dell'artista];

8. “Xiandai hanyu yu wenxue xiezu” 現代漢語與文學寫作 [Il cinese moderno e la scrittura letteraria];
9. “Guanyu ceying huo dianying” 關於《側影或電影》 [A proposito di *Silhouette sinon l'ombre*];
10. “Ling yi zhong meixue” 另一種美學 [Per un'altra estetica];
11. “Xunzhao xinzhong de lingshan” 尋找心中的靈山 [La ricerca interiore della montagna dell'anima];
12. “Lingshan yu xiaoshuo chuanguo” 《靈山》與小說創作 [La montagna dell'anima e la creazione narrativa];
13. “Wenxue de yuyan” 美學的語言 [Il linguaggio della letteratura];
14. “Di sanzhi huiyan” 第三只慧眼 [Il terzo occhio];
15. “Liu Zaifu Gao Xingjian Bali duitanlu” 劉再復高行健巴黎對談錄 [Dialogo a Parigi fra Liu Zaifu e Gao Xingjian];
16. “Dajiang Jiansanlang Gao Xingjian Bali duitanlu” 大江健三郎巴黎對談錄 [Dialogo a Parigi fra Oe Kenzaburo e Gao Xingjian];
17. “Nuobeier wenxuejiang lingjiang daxieci” 諾貝爾文學獎領獎答謝詞 [Discorso di ringraziamento per il Premio Nobel per la letteratura];
18. “Wo de Xibanya” 我的西班牙 [La mia Spagna];
19. “Biyao de gudu” 必要的孤獨 [La solitudine necessaria];
20. “Daonian Ba Jin” 悼念巴金 [Ricordando Ba Jin];
21. “Sinaite meishuguan Gao Xingjian shuimoizhan xuyan” 斯奈特美術館水墨序言 [Discorso alla galleria d'arte Snite];
22. “Zili yu hongxue zhi lin” 自立與紅學之林 [Indipendenza e i circoli di studio de *Il sogno della camera rossa*]

2010

“Huanjing yu wenxue” 環境與文學——我們今天為什麼寫作？ [Ambiente e letteratura: perché scriviamo oggi?]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 10 (Hong Kong).

Lun xiju 論戲劇 [Sul teatro]. Taipei: Linking books. Include:

1. “Qiannege de xiju” 全能戲劇 [Teatro onnipotente];
2. “Di san zhi yanjing” 第三隻眼睛 [Il terzo occhio];
3. “Fangxia jiazi, huajie chengshi” 放下架子，化解程式 [Abbandonare lo schema, dissolvere la forma];
4. “Qianneng yanyuan” 全能演員 [Attore onnipotente];
5. “Biaoyan de sanzongxing he zhongxing yanyuan” 表演的三重性和中性演員 [Rappresentazione tripartita e attore neutrale];
6. “Xiju yu juzuoxing” 戲劇性與劇作法 [Far teatro e drammaticità];
7. “Xiju de jiadingxing” 戲劇的假定性 [Supposizionalità dell'opera teatrale];
8. “Queren juchang xing” 確認劇場性 [Verificare la teatralità];
9. “Guanzhong cong ye zaichang” 觀眾總也在場 [Anche lo spettatore è sempre sulla scena];
10. “Rencheng yu yishi” 人稱與意識 [Le tre persone e la coscienza];

11. “Neishi yu qingting” 內視與傾聽 [Visioni interiori e ascolto];
12. “Ziwo de yishi yu guanshen” 自我的意識與觀審 [Coscienza del sé e introspezione];
13. “Rencheng zhuanhuan” 人稱轉換 [Cambiare le tre persone];
14. “Chuancha, fudiao, duiwei yu duoshengbu” 穿插、複調、對位與多聲部 [Interludio, polifonia, contrappunto e multivocalità];
15. “Qingjing, wutai kongjian yu wujian” 情境、舞台空間與物件 [Contesto, spazio scenico e oggetti];
16. “Yanyuan: juese yu” 演員—角色與舞台形象 [Attore: ruolo e immagine scenica];
17. “Chuangzao huo de yuyan” 創造活的語言 [Creare una lingua viva];
18. “Juzujia de shiming” 劇作家的使命 [Il ruolo del drammaturgo];
19. “Xiandai ren de kunjing” 現代人的困境 [La situazione dell’uomo moderno];
20. “Jinghua yu chaoyue” 淨化與超越 [Purificazione e trascendenza];
21. “Huangdan, guaidan yu heise youmo” 荒誕、怪誕與黑色幽默 [Assurdo, strano, humor nero];
22. “Xiju zhong de shiyi” 戲劇中的詩意 [Lo spirito poetico del teatro];
23. “Wudao shiju” 舞蹈詩劇 [La ballata];
24. “Huidao yanyuan” 回到演員 [Ritornare all’attore];
25. “Xiju yu dianying biao xian de chubie” 戲劇與電影表現的區別 [La differenza di rappresentazione fra il teatro e il cinema];
26. “San yuan dianying yu dianying shi” 三元電影與電影詩 [Tre meta-film e cinépoème];
27. “Chan yu xiju” 禪與戲劇 [Il Buddhismo Chan e il teatro];
28. “Lunshu fangfa, buli tixi” 論述方法，不立體系 [Metodo espositivo, sistema instabile];
29. “Lun wutai biao yan yishu” 論舞臺表演藝術 [Sull’arte della recitazione].

“Zouchu ershi shiji de yinying” 走出二十世紀的陰影 [Fuggire dalle ombre del XX secolo]. *Xindi wenxue* 新地文學 21 (Taipei).

2011

“Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 [Ideologia e letteratura]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 7 (Hong Kong).

“Ziyou yu wenxue” 自由與文學 [Libertà e letteratura]. *Mingbao yuekan* 明報月刊 3 (Hong Kong).

2014

Ziyou yu wenxue 自由與文學 [Libertà e letteratura]. Taipei: Linking books. Include

1. “Huanjing yu wenxue” 環境與文學 [Ambiente e letteratura];
2. “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 [Ideologia e letteratura];
3. “Ziyou yu wenxue” 自由與文學 [Libertà e letteratura];

4. “Rentong——wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛 [L’identificazione: il male della letteratura];
5. “Zouchu ershi shiji de yinying” 走出二十世紀的陰影 [Fuggire dalle ombre del XX secolo];
6. “Yishixingtai shidai de zongjie” 意識形態時代的 [Sunto dell’epoca delle ideologie];
7. “Fei gongli de wenxue yu yishu” 非功利的文學與藝術 [Arte e letteratura senza profitto];
8. “Huhuan Wenyi fuxing” 呼喚文藝復興 [Appello a un nuovo Rinascimento];
9. “Honghuang zhihou” 洪荒之後 [Après le deluge];
10. “Guanyu Mei de zangli: jianlun dianying shi” 關於《美的葬禮》——兼論電影詩 [Su *Le deuil de la Beauté* e sul ciné-poème];
11. “Shanhaijingzhuan: Taiwan guojia xijuyuan yanchu ganyan” 《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言 [Shanhaijingzhuan: discorso di ringraziamento presso il Taiwan National Theatre];
12. “Chuangzuo meixue” 創作美學 [Estetica della creazione];
13. “Dutelai yu Gao Xingjian duitan” 杜特萊與高行健對談 [Colloquio fra Dutrait e Gao Xingjian];
14. “Lin Zhaohua de daoyan yishu” 林兆華的導演藝術 [L’arte della regia di Lin Zhaohua];
15. “Ma Sen de Yeyou ” 馬森的《夜遊》 (Yeyou di Ma Sen).