



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

## **L'ispirazione calviniana nell'opera di Wang Xiaobo**

Traduzione di alcuni passi del romanzo *Il Tempio  
della Longevità*

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Federica Passi

**Laureanda**

Giulia Tassone

Matricola 870509

**Anno Accademico**

2018 / 2019

## 前言

本论文的题目是“伊塔羅·卡尔维诺对王小波作品的启示 ——《万寿寺》小说的某些段落的翻译”。王小波（1952-1997）是二十世纪末中国文坛最重要的作家之一。他在1997年突然去世（享年44岁），这也使得他在国内迅速成名。因为他的早逝，很多中国人开始对王小波这位作家感兴趣，进而他的作品在中国的传播日趋广泛。因此王小波从全国主要文学圈外的利基作家转变为受许多年轻人阅读和喜爱的邪典作家。由于他特立独行的风格，越来越多读者就开始叫他自由主义者、自由分子、自由职业的知识分子等，而他妻子李银河（一位著名的社会学家）叫他浪漫骑士、行吟诗人和自由思想家。其实，王小波在中国文学全景中构成了一种独特的反传统主义精神，他对现代社会中人的形象思考超出了他所写国家的社会政治和文化特征的范畴。

去世之后王小波在国内越来越有名，甚至有所谓的“王小波现象”。从九十年代末起许多中国大学生和年轻人成为王小波迷，并且许多重要作家也承认从他的作品获得启发了。尽管在中国越来越多的文学学者致力于王小波的研究，然而西方汉学家对他的著作研究却比较少。此外，许多中外评论家主要关注他最著名的作品《黄金时代》，而对王小波《青铜时代》中最前卫的内容的研究却很少。毫无疑问，《黄金时代》的中篇小说和《黄金时代》的全三部曲十分重要，因为它们从崭新的，特殊的角度描述文化大革命的时期，涉及诸如性的禁忌主题。然而，王小波作品最创新的脉络也在于《青铜时代》的三部小说的叙事结构。最后，即使凡是王小波写的小说作品都具有独特而重要的特征，他的尖锐杂文也谈到了大不相同的主题，在国内外都享有盛名。这可能要归功于他的杂文，2004年王小波被《南方人物周刊》杂志列入在中国仍具有影响力的六位已逝的作家之一。

王小波成为一位举足轻重的作家的另一个原因是他接受并吸收了许多大名鼎鼎的外国作家作品的特点。实际上，小时候他在父亲图书馆里已经开始读很多西方作家的作品，包括奥维德、威廉·莎士比亚、乔万尼·薄伽丘和马克·吐温。长大后，由于他搬到了美国，他还有机会看别的外国作家的作品。因此他对伊塔罗·卡尔维诺、玛格丽特·杜拉斯、玛格丽特·尤瑟纳尔、米兰·昆德拉、乔治·奥威尔和萧伯纳等其他外国作家的作品充满热情。这样，这些作家对王小波小说的影响很大。特别是，他对卡尔维诺的接受是通过读卡尔维诺的小说完成的——王小波十分喜欢卡尔维诺的《我们的祖先》、《看不见的城市》和《美国讲稿》(又名《未来千年文学备忘录》)。王小波本人也承认其深受卡尔维诺的影响，曾有记者问“谁对你影响相对大一些”，他说：“我恐怕主要还是以卡尔维诺的小说为摹本吧！”<sup>1</sup>。但是，尽管一位伟大意大利作家如伊塔罗·卡尔维诺为一位重要中国当代作家——王小波树立了榜样，但是在意大利几乎没有关于这一问题的研究。但在中国却根据 CNKI 知网上的报道，在三十多篇学术文章中讨论了该主题。因此，本文的期望是能开始一个填补这一空白的过程，一起互相研究意大利文学和中国文学间的关联及其价值。

伊塔罗·卡尔维诺不仅是一位对意大利文学作出重要贡献的作家，也是一位对世界文学十分有影响的作家。其实，越来越多的中国当代作家宣布受到他的作品启发——例如马原，余华，苏童，残雪，莫言等等。但是我们不能忘记最初的中国作家开始广泛地赞赏卡尔维诺肯定是王小波和在王小波的作品中卡尔维诺的影响可能是最大的。

这本论文的第一章是关于王小波本人的重要性。我将介绍王小波生平故事和他的作品，我也将介绍他作品中最重要特点，如智慧、性、趣味的职能和生命中文学的势力；另外，第一章也介绍所谓“王小波现象”的原因并分析它对后来

---

<sup>1</sup> 徐珊珊，“浅析卡尔维诺‘速度’的艺术追求对王小波创作的影响”，文教资料 [J]，第 29 期，2013 年，84 页。

的深远意义；最后，第一章中我也将对王小波从西方资料获得的启发这一事实作出评论，并且我将翻译一篇关于西方资料的比较重要的杂文叫《我的师承》。

然而，这本论文最重要的内容将呈现在第二章，因为本章中我将对卡尔维诺和王小波之间作出对比。首先表达王小波对卡尔维诺的佩服，诉说他对意大利作家的风格和作品作的一些引用，他关于卡尔维诺的一些采访的回答以及王小波作品中对卡尔维诺的贡献。同样在这一章节中，我将翻译王小波写的一篇杂文《卡尔维诺与未来的一千年》。这篇杂文会说明王小波对卡尔维诺的敬佩之情，并且也同时提到了王小波最喜欢卡尔维诺的哪些作品。

为了更好地说明王小波对伊塔羅·卡尔维诺的接受以及伊塔羅·卡尔维诺在整个中国文学界的发展，我将简要概述卡尔维诺的作品在中国被翻译成中文版本的历史过程，并介绍它们在中华人民共和国传播的主要时刻。实际上，在中国，与前面提到的“王小波现象”平行地发展成了真正的“卡尔维诺热”。

之后，这本论文将对王小波和卡尔维诺作品的主要主题进行比较，从《未来千年文学备忘录》中提出的题目进行的分析开始。正如上文提到的，王小波本人说他很喜欢《未来千年文学备忘录》，这篇卡尔维诺的文章。此后，他说一本真正好的小说应该具有一切卡尔维诺讲的特征：这些就是轻逸、迅速、易见、确切和繁复。实际上，王小波被认为是卡尔维诺“轻逸”的最大继承人，该特点不仅以他的文学风格和所用语言使用，而且还以讽刺的方式出现。王小波作品的一个显著特点就是黑色幽默的运用和他对沉重主题的轻描写，引起读者的微笑。他用一种狂欢性文体和戏谑的叙述风格描写很多伤悲的情况，例如文化大革命的时期、一个未来反面乌托邦的世界和他生活的压抑现实。此外，他通过在叙事文本中使用诗意和简洁的语言来坚持卡尔维诺作品的“迅速”和“确切”的特点。而后，又谈论了文学中的“易见”主题以及自由想象在创作文学作品中的重要性，我还将讨论为什么对童话主题和对古代传统故事的重写对这两位作家十分重要。最后，我将介绍“繁复”的主题：这个主题特别重要，因为小说艺术的无限性可能是卡尔维诺给王小波最大的影响。既然这个主题很重要，本论文将为该主题专门列一

个段落。在这里将介绍后现代主义到中国的历史，并讲述有哪些作家首先在他们的作品中使用了元小说的情况。

最后，在论文的第三章中我将翻译王小波的小说《万寿寺》中的一些段落。我认为我选择的段落能更好地说明在哪个地方王小波又是如何从卡尔维诺那里获得的启发。《万寿寺》可以说是王小波最进步而前卫的小说，在这本作品中我们可以看到王小波的文本间性和元小说、诗意想象、游戏精神及一种特殊的与读者交流的欲望。这些都是王小波最重要、最特定且最地道的特点。

# INDICE

前言 .....	1
INTRODUZIONE .....	7
<b>CAPITOLO 1: CHI È WANG XIAOBO .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. Biografia dell'autore.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2. La produzione letteraria.....</b>	<b>20</b>
1.2.1. Le tematiche fondamentali .....	24
1.2.2. Lo stile .....	31
<b>1.3. Il fenomeno Wang Xiaobo.....</b>	<b>33</b>
<b>1.4. Le fonti occidentali.....</b>	<b>36</b>
1.4.1. “I miei maestri” .....	38
<b>CAPITOLO 2: WANG XIAOBO E ITALO CALVINO .....</b>	<b>42</b>
<b>2.1. L'amore per Calvino.....</b>	<b>42</b>
2.1.1. “Calvino e il prossimo millennio”.....	45
<b>2.2. Promozione e diffusione di Italo Calvino in Cina .....</b>	<b>47</b>
<b>2.3. Due mondi letterari a confronto: Wang Xiaobo e le <i>Lezioni di Calvino</i>... 53</b>	<b>53</b>
2.3.1. Leggerezza .....	54
2.3.1.1. <i>L'umorismo cosmicomico di Calvino e il black humour di Wang Xiaobo</i> .....	59
2.3.2. Rapidità .....	63
2.3.3. Esattezza.....	67
2.3.4. Visibilità .....	70
2.3.4.1. <i>Utopia e mondi distopici</i> .....	74
2.3.5. Molteplicità .....	80
<b>2.4. Elementi postmoderni nell'opera di Wang Xiaobo: l'utilizzo della metanarrazione .....</b>	<b>83</b>

2.4.1. Il contesto letterario: breve panoramica su Postmodernismo e metanarrazione in Cina.....	84
2.4.2. <i>L'età del bronzo</i> e il ruolo del lettore.....	91
<b>CAPITOLO 3: IL TEMPIO DELLA LONGEVITÀ.....</b>	<b>97</b>
<b>3.1. Trama dell'opera e tematiche principali .....</b>	<b>97</b>
<b>3.2. Traduzione di alcuni passi scelti del romanzo.....</b>	<b>103</b>
<b>3.3. Commento al testo tradotto.....</b>	<b>121</b>
<b>CONCLUSIONE .....</b>	<b>131</b>
<b>RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI .....</b>	<b>136</b>

## INTRODUZIONE

Scrittore *sui generis* all'interno del panorama letterario cinese del secondo Novecento, Wang Xiaobo 王小波 (1952-1997) acquista una rapida e diffusa fama in patria solo dopo la morte improvvisa nel 1997, a un mese dal compiere quarantacinque anni di età. La scomparsa prematura determina l'incremento della diffusione delle sue opere in Cina, e così Wang Xiaobo passa dall'essere uno scrittore di nicchia, estraneo ai maggiori circoli letterari del Paese, alla personificazione di un autore di culto, letto e amato da moltissimi giovani cinesi che ne apprezzano lo stile originale, dai toni leggeri e spiritosi, con cui affronta anche le tematiche più dolorose e complesse. Spesso definito un "pensatore libero" (*ziyou sixiangjia* 自由思想家), Wang Xiaobo costituisce un *unicum* all'interno del panorama della letteratura cinese, uno spirito anticonformista la cui riflessione sulla figura dell'uomo nella società moderna travalica le specificità socio-politiche e culturali del Paese in cui scrive.

Tuttavia, se in seguito alla sua morte si assiste a una diffusione ad ampio raggio della sua produzione artistica – al punto da innescare il cosiddetto "fenomeno Wang Xiaobo" (*Wang Xiaobo xianxiang* 王小波现象) per cui le sue opere giungono a costituire una sorta di moda e spopolano tra i giovani studenti della fine degli anni Novanta e di inizio Duemila – e la sua produzione innovativa e fuori dal comune costituisce un modello di riferimento per numerosi scrittori cinesi degli anni successivi, mentre il mondo sinofono sembra riconoscerne il grande valore letterario in svariati manuali e articoli accademici, gli studi sull'autore da parte dei sinologi stranieri rappresentano ancora una minoranza. Inoltre, in Cina e all'estero, è stata studiata principalmente la sua opera più famosa, *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], il cui inedito e particolare approccio al tema della Rivoluzione Culturale in chiave sessuale costituisce senza ombra di dubbio uno dei tratti che più distinguono l'autore dai suoi contemporanei. Scarseggiano però, soprattutto tra gli studiosi non cinesi, studi approfonditi sulle altre opere di narrativa dell'autore, il cui apporto forse più progressista è nello sviluppo di uno stile dalle



caratteristiche postmoderne, ben evidente nei romanzi che costituiscono la sua ultima trilogia *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo]. I testi più letti e analizzati dell'autore restano invece, sia in patria che al di fuori, i suoi brevi e pungenti saggi critici, le cui parole toccano i temi più disparati, in un'ottica piuttosto avanguardista per l'epoca in cui sono stati scritti. Probabilmente proprio grazie a questi Wang Xiaobo è stato inserito tra i sei intellettuali non più in vita ma ancora influenti in Cina nel 2004 dal settimanale *Nanfang renwu zhoukan* 南方人物周刊.<sup>2</sup> Le uniche traduzioni delle opere di Wang Xiaobo pubblicate in lingua italiana sono infatti costituite da tre *zawen*<sup>3</sup> tradotti dalla sinologa Nicoletta Pesaro, mentre la novella *Erlingyiwu* 二〇一五 [2015] è stata tradotta da Hugo Bertello<sup>4</sup> dalla lingua inglese con il supporto di Sha Jiayi, madrelingua cinese. Tuttavia, chi scrive ritiene fondamentale un accurato lavoro di studio dell'intera produzione artistica di Wang Xiaobo da parte di sinologi italiani, che vada di pari passo con l'accrescere di traduzioni dei suoi testi per mano di studiosi ed esperti di letteratura sinofona. Questo non solo per il ruolo fondamentale ricoperto da Wang Xiaobo all'interno del panorama letterario cinese, ma perché egli per primo ha apprezzato e promosso l'opera di un grande autore italiano estremamente influente in Cina oggi, ovvero l'acclamato Italo Calvino.

Nella Repubblica Popolare degli ultimi anni Novanta, infatti, parallelamente al successo di Wang Xiaobo, si è assistito anche a un crescente interesse nei confronti della produzione letteraria di Calvino, autore molto amato e diffusamente menzionato da Wang Xiaobo stesso. I due scrittori iniziarono così a venire associati dal grande pubblico, che sempre più di frequente si interessava a Calvino proprio influenzato dai riferimenti allo scrittore nell'opera dell'autore cinese. La poetica e lo stile calviniani sono stati per l'appunto di grande ispirazione per Wang Xiaobo, che nel corso della sua vita si è avvicinato molto alle tematiche più care a Calvino e alla sua produzione postmoderna. Ma mentre Calvino è ritenuto oggi uno degli autori stranieri che più ispirano la

---

<sup>2</sup> Sebastian VEG, *Minjian: The Rise of China's Grassroots Intellectuals*, New York, Columbia University Press, 2019, p. 82.

<sup>3</sup> Cfr. WANG Xiaobo, "A proposito di Internet", trad. di Nicoletta Pesaro, *A Oriente!*, 9, 2003, pp. 28-31; WANG Xiaobo, "I virus della televisione e del computer", trad. di Nicoletta Pesaro, *A Oriente!*, 9, 2003, pp. 32-35; WANG Xiaobo, "Pensare e vergognarsi", trad. di Nicoletta Pesaro, *A Oriente!*, 9, 2003, pp. 36-41.

<sup>4</sup> Cfr. WANG Xiaobo, *Il significato dell'arte*, traduzione e cura di Sha Jiayi e Hugo Bertello, Salerno-Milano, Oèdipus, 2017.

produzione di numerosi scrittori cinesi contemporanei, quali, per esempio, Ma Yuan 马原, Yu Hua 余华, Su Tong 苏童, Can Xue 残雪 e Mo Yan 莫言, è in Wang Xiaobo che l'influenza dell'opera calviniana e gli omaggi all'autore appaiono per primi e in maniera più evidente. A tal proposito, nelle parole di Alessandra Brezzi, "si è concordi nel ritenere che Calvino abbia 'insegnato' a «sviluppare la funzione inventiva della narrativa attraverso la scrittura di immagini che galoppiano in spazi e tempi fittizi»<sup>5</sup><sup>6</sup> a molti scrittori cinesi, primo fra questi Wang Xiaobo, il cui messaggio di profonda stima nei confronti del "maestro italiano" ha senza ombra di dubbio contribuito a diffonderne le opere su territorio cinese. Proprio per questo la letteratura critica sull'influenza di Italo Calvino su Wang Xiaobo è stata largamente sviluppata in Cina, dove si contano almeno trenta articoli accademici sull'argomento.<sup>7</sup> Ma se nel mondo sinofono si analizza sempre più approfonditamente il rapporto tra le opere dei due autori, la controparte italiana manca di studi sull'argomento, con l'unica eccezione del lavoro di dottorato ad opera di Jinjing Xu sulla ricezione di Italo Calvino in Cina e in Giappone.<sup>8</sup>

Il presente elaborato, dunque, comincerà con il delineare i tratti principali della figura di Wang Xiaobo attraverso la sua biografia e produzione letteraria, presentandone lo stile peculiare e le tematiche chiave, quali il ruolo dell'intelligenza, dell'amore erotico e della letteratura all'interno della vita degli individui, la cui assurdità dell'esistenza è relegata a una realtà abietta e oppressiva. Inoltre, il primo capitolo procederà con la messa in luce dei fattori scatenanti il cosiddetto "fenomeno Wang Xiaobo" (*Wang Xiaobo xianxiang* 王小波现象) successivo alla scomparsa prematura dell'autore e le sue controverse implicazioni. Da ultimo, presenterà il ruolo fondamentale che la letteratura straniera ha avuto sulla definizione della poetica e dello stile di Wang Xiaobo, avido lettore di testi occidentali fin dall'infanzia. A questo proposito si procederà con la

---

<sup>5</sup> ZHANG Yihong 张懿红, "Wang Xiaobo xiaoshuo yishu de yuanyuan yu chuanghua" 王小波小说艺术的渊源与创化 (Fonte e creazione dell'arte narrativa di Wang Xiaobo), in *Zhongguo bijiao wenxue*, 4, 2004, p. 136, cit. in Alessandra Brezzi, "La ricezione di Calvino in Cina", *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, p. 169.

<sup>6</sup> Alessandra BREZZI, "La ricezione di Calvino in Cina", *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, p. 169.

<sup>7</sup> Trentuno è il numero di articoli accademici che analizzano l'importanza di Italo Calvino per la produzione di Wang Xiaobo presenti sul portale CNKI (China National Knowledge Infrastructure - *Zhongguo zhi wang* 中国知网) al 3 febbraio 2020.

<sup>8</sup> Cfr. Jinjing XU, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017.

traduzione di un breve saggio intitolato “Wo de shicheng” 我的师承 [I miei maestri] – posto come prefazione della trilogia *Qingtong shidai* 青铜时代 [L’età del bronzo], che comprende al suo interno il romanzo *Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità] di cui si riporteranno alcuni passi tradotti nell’ultimo capitolo – in cui l’autore delinea le figure chiave per la sua costruzione identitaria in qualità di scrittore e mette in luce l’ispirazione ricevuta anche da alcuni autori stranieri come Italo Calvino.

Nel secondo capitolo si entrerà invece nel cuore del presente lavoro di tesi, in quanto si giungerà a esaminare attentamente il ruolo che la lettura dell’opera calviniana ha esercitato sulla produzione di Wang Xiaobo. Si inizierà con il mostrare l’ammirazione che l’autore cinese nutriva nei confronti dello scrittore italiano, riportandone alcune citazioni al suo stile e alle sue opere, le risposte ad alcune interviste rivoltegli e alcuni omaggi più o meno evidenti alla produzione letteraria calviniana nei suoi testi. Anche in questo caso si procederà con la traduzione di un breve saggio dal titolo “Kaerweinuo yu weilai de yiqiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 [Calvino e il prossimo millennio], in cui Wang Xiaobo parlava espressamente di Calvino e della sua importanza in letteratura, a dimostrazione di quanto affermato precedentemente.

Per meglio inquadrare la ricezione di Italo Calvino da parte di Wang Xiaobo e dell’intero universo letterario sinofono, verrà poi presentata brevemente la storia delle traduzioni dei testi calviniani in lingua cinese e i maggiori momenti di diffusione dell’opera dell’autore sanremese nella Repubblica Popolare, dove, parallelamente al già citato “fenomeno Wang Xiaobo” (*Wang Xiaobo xianxiang* 王小波现象), si sviluppò anche una “febbre calviniana”<sup>9</sup> vera e propria.

Dunque, si entrerà nel vivo dell’analisi delle maggiori tematiche trattate dai due autori e del loro linguaggio letterario in una chiave insolita, servendosi dei cinque valori promossi da Calvino all’interno della sua ultima opera *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, dal momento che fu Wang Xiaobo stesso a dichiarare la sua volontà di adesione al modello promulgato dal testo dell’autore ligure. I paragrafi di questa sezione dell’elaborato prenderanno così le mosse, rispettivamente, dai concetti di Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità e Molteplicità illustrati da Calvino,

---

<sup>9</sup> BREZZI, “La ricezione di Calvino...”, cit., p. 167.

analizzandone il significato fondante nell'opera dell'autore sanremese e la rispettiva interpretazione da parte di Wang Xiaobo. Così facendo, quel che si cercherà di riportare non sarà un mero raffronto tra le opere e lo stile dei due autori, ma una più profonda riflessione sull'importanza di alcune tematiche chiave nelle loro opere, anche quando le specificità proprie di Wang Xiaobo si discostano dal suo maestro. A tal proposito, è bene sottolineare come l'obiettivo che si pone il presente elaborato non sia una sterile messa in luce di quali somiglianze vi siano o risultino assenti tra il lavoro dei due autori, ma analizzare il significato di fondo dell'intera produzione di Wang Xiaobo anche sulla base di una comune concezione di letteratura, che era probabile egli condividesse con Italo Calvino. Quel che il presente lavoro di tesi cercherà di proporre, dunque, è uno studio sui tratti distintivi dell'opera di Wang Xiaobo, che mantiene all'interno di tutta la sua produzione – narrativa e saggistica – una propria cifra stilistica ben definita e certamente autentica. Verrà dunque messo in luce come l'adesione al valore di Leggerezza calviniano si costituisca in Wang Xiaobo in una leggerezza di stile e di linguaggio, presente anche nella trattazione dei temi più tragici, raccontati attraverso una delle maggiori peculiarità dell'autore cinese ovvero il suo pungente *black humour*. Si procederà dunque con il raffronto tra gli ideali di Rapidità ed Esattezza calviniani con la concezione stilistica dell'autore cinese, il quale si serve di un linguaggio poetico anche all'interno dei suoi testi di narrativa. Inoltre, parlando del tema della Visibilità in letteratura e della conseguente importanza riservata all'immaginazione nella creazione di un'opera letteraria, si affronteranno il tema della fiaba e della riscrittura di testi della tradizione popolare antica comuni ai due autori. Da ultimo verrà presentato il tema della Molteplicità, il cui concetto di fondo di una narrativa in grado di attingere a un'infinità di mondi possibili è probabilmente il tema calviniano che più ha influenzato la concezione letteraria di Wang Xiaobo. Per questo, considerando l'elemento della metanarrazione come diretta conseguenza di tale ideale narrativo, si è deciso di parlarne più approfonditamente in un paragrafo dedicato, che seguirà a un breve *excursus* sulla letteratura postmoderna in Cina e sull'introduzione delle tecniche metanarrative nel Paese.

Infine, ritenendo essenziale la lettura dei testi per poter comprendere meglio l'analisi stilistica e lo studio dell'universo letterario di un autore, il terzo e ultimo capitolo di questo elaborato presenterà la traduzione di alcuni passi scelti di *Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità], il romanzo di Wang Xiaobo che forse più espressamente

rivela l'assimilazione dei valori chiave dell'opera calviniana da parte dell'autore cinese, oltre a costituire il testo più sperimentale che egli ci ha lasciato prima della scomparsa improvvisa. Dopo aver presentato la trama e le tematiche chiave del romanzo scelto, verrà dunque proposta una traduzione di alcuni suoi estratti, considerati i brani che forse meglio incarnano lo spirito dell'opera. Un commento ai testi e alle modalità di traduzione seguirà dunque i passi riportati in lingua italiana, al fine di dimostrarne l'aderenza agli obiettivi posti dal presente lavoro di tesi.

# CAPITOLO 1:

## CHI È WANG XIAOBO

All'epoca, scrissi anche che avrei fatto ogni cosa in modo sincero, volevo ragionare come Cartesio, combattere i mulini a vento come Don Chisciotte. Portare a termine ogni cosa con estrema sincerità, che si trattasse di comporre poesie o di fare l'amore. [...] Facevo questo per nessun motivo, soltanto per l'esistenza in sé.<sup>10</sup>

Wang Xiaobo

### 1.1. Biografia dell'autore

Wang Xiaobo 王小波 nasce a Pechino il 13 maggio del 1952, anno in cui il padre Wang Fangming 王方名, studioso di logica e docente all'Università del Popolo, viene accusato di essere “elemento ostile estraneo alla classe” (*jieji yiji fenzi* 阶级异己分子)<sup>11</sup> nel corso della Campagna dei “tre contro” (*Sanfan yundong* 三反运动)<sup>12</sup> ed è espulso dal Partito comunista. Il nome Xiaobo, che significa “piccola onda”, viene scelto dalla madre Song Hua 宋华 proprio in correlazione a questo episodio, con la speranza che l'ondata di

---

<sup>10</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1997, p. 67 cit. in e trd. Nicoletta Pesaro, *La narrativa cinese degli ultimi trent'anni*, in “Griselda Online”, 2014, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/nicoletta-pesaro-narrativa-cinese-ultimi-trenta-anni>, 6 novembre 2019.

<sup>11</sup> Trd. Giorgio CASACCHIA, BAI Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2013, p. 769.

<sup>12</sup> Si tratta di una campagna di massa contro la corruzione, la dissipazione e i fenomeni di cattiva gestione che si sviluppò tra il 1951 e il 1952 sotto la spinta del Partito comunista e che vide come bersagli principali alcuni responsabili del partito, intellettuali e burocrati del tempo (Guido SAMARANI, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2017, p. 199).

campagne politiche del tempo non accresca ulteriormente e con la volontà di incoraggiare il figlio e tutta la famiglia Wang a mantenersi integri in un'epoca di grandi stravolgimenti sociopolitici, proprio come una piccola onda che durante la tempesta si dissolve e ricrea continuamente.<sup>13</sup>

Quarto di cinque figli, Xiaobo cresce in una famiglia numerosa, con le due sorelle maggiori Wang Xiaoqin 王小芹 e Wang Zheng 王征, il fratello maggiore Wang Xiaoping 王小平 e il fratello minore Wang Chenguang 王晨光. Secondo figlio maschio, Xiaobo sarebbe stato identificato come Er 二 (letteralmente “numero due”) dai familiari, seguendo l'onomastica tradizionale cinese: un dettaglio importante, dal momento che il protagonista della maggior parte delle sue opere si chiama proprio Wang Er 王二.

Il giovane cresce in un ambiente fortemente influenzato dal padre, che incoraggia i figli agli studi scientifici, in un periodo in cui perseguire una carriera nelle discipline umanistiche è da considerarsi rischioso e poco proficuo. Il fratello maggiore di Xiaobo, Wang Xiaoping, seguirà dunque in un primo momento la strada del padre, dedicandosi allo studio della logica matematica e simbolica, ma deciderà successivamente di conseguire un dottorato in Filosofia presso l'Università di Tulane. Tuttavia, l'influenza esercitata dall'ambiente domestico sull'educazione di Wang Xiaobo non è da ravvisarsi solo nel sostegno a una *forma mentis* logico-scientifica (il cui linguaggio sarà un elemento costitutivo della cifra stilistica dell'autore), ma è anche opportuno sottolineare come i fratelli Wang godessero del privilegio raro per l'epoca del poter leggere in traduzione numerosi classici della letteratura mondiale raccolti nella biblioteca paterna. Per questo Xiaobo ebbe fin da bambino la possibilità di accedere alle opere di svariati autori occidentali come Ovidio, Shakespeare, Boccaccio e Mark Twain, che, con il fratello Xiaoping, si divertiva a sottrarre di nascosto dalle sezioni della biblioteca tenute sottochiave dal padre.<sup>14</sup> È Wang Xiaobo stesso a raccontarne all'interno del proprio saggio “Wo de jingshen jiayuan” 我的精神家园 [La mia casa spirituale] (1995):

Quando avevo tredici anni, spesso prendevo di nascosto dei libri dall'armadietto in cui mio padre chiudeva tutte le opere che non era conveniente esporre in quel periodo di tensione

---

<sup>13</sup> FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan* 王小波传 (Biografia di Wang Xiaobo), Pechino, Shenghuo shudian chuban youxian gongsi, 2018, p. 25.

<sup>14</sup> Hongling ZHANG, Jason SOMMER, “Introduction”, in Hongling Zhang e Jason Sommer (eds.), *Wang in Love and Bondage: Three Novellas by Wang Xiaobo*, Albany, State University of New York Press, 2007, p. ix.

politica. All'interno vi erano *Le metamorfosi* di Ovidio, le opere teatrali di Shakespeare tradotte da Zhu Shenghao e c'era persino il *Decameron*. L'armadietto era chiuso a chiave, ma mio fratello aveva un modo per aprirlo, convincendo me a togliere le castagne dal fuoco: «Tu sei piccolo e cagionevole, papà non ti picchierebbe». In realtà, per quanto riguardava le botte, papà non era della fazione dei gentiluomini e io, non essendo molto agile, lo lasciavo sempre fare. In breve, a rubare eravamo in due, ma l'unico a prenderle sono sempre stato io. Era questo il modo in cui riuscivamo a leggere alcuni di quei libri e sebbene fosse una sofferenza per me, non me ne sono mai pentito.<sup>15 16</sup>

L'adolescenza di Wang Xiaobo verrà segnata, come per la maggior parte dei suoi coetanei, dall'avvento della Rivoluzione Culturale (*Wenhua dageming* 文化大革命), che scoppiò nel 1966, quando il giovane aveva solo quattordici anni.

Con il termine Rivoluzione Culturale (1966-1976) si fa riferimento all'ultima grande campagna di massa promulgata da Mao Zedong, il quale si rivolse ai giovani e agli studenti, chiedendo loro di ribellarsi e “annientare le quattro cose vecchie” (religione, cultura, tradizioni e abitudini). Masse di studenti – le cosiddette Guardie Rosse – seguirono dunque i dettami del Presidente e, armati del “Libretto rosso”, ovvero le *Citazioni del Presidente Mao* (*Mao zhuxi yulu* 毛主席语录), ridussero le città nel caos, in un clima sempre più teso e violento. Di fronte a un Paese devastato dal disordine sociale più profondo, Mao tentò di mettere fine alle violenze di strada chiamando l'Esercito Popolare di Liberazione e chiudendo scuole e università, costringendo milioni di studenti a “rieducarsi” nelle campagne del Paese.<sup>17</sup> Wang Xiaobo si unisce in un primo momento alle Guardie Rosse e durante questo periodo assiste con i propri occhi al suicidio del Sottosegretario del Ministero dell'Istruzione Liu Shi 柳湜: questo episodio rimarrà impresso nella memoria dell'autore, che descriverà l'accaduto in ben due sue opere future, *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'amore ai tempi della rivoluzione] (1994) e *Si shui liu nian* 似水流年 [Gli anni scorrono come acqua] (1992).<sup>18</sup> Due anni dopo lo scoppio della Rivoluzione Culturale, Wang Xiaobo fa inoltre parte dei numerosi “giovani

---

<sup>15</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Wo de jingshen jiayuan” 我的精神家园 (La mia casa spirituale), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, [1995], 2009, p. 11.

<sup>16</sup> Ove non segnalato diversamente, tutte le traduzioni in italiano citate nel presente elaborato sono state svolte da chi scrive.

<sup>17</sup> Timothy CHEEK, *Vivere le riforme. La Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008 (ed. or. *Living with Reform: China since 1989*, 2006), pp. 37-38.

<sup>18</sup> FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan*, cit., p. 313.



istruiti” (*zhishi qingnian* 知识青年, abbr. *zhiqing* 知青) chiamati a lavorare nelle aree più povere e rurali della Cina per “imparare dalle masse” di contadini (*chadui* 插队). In particolare, il giovane lavora nelle campagne dello Yunnan per due anni, facendo rientro a Pechino nel 1970<sup>19</sup> e l’anno successivo viene inviato a Muping, il distretto d’origine della madre, nella provincia dello Shandong, dove lavora come insegnante in una piccola scuola di paese.<sup>20</sup> Si tratta di un periodo duro e traumatico per l’autore, segnato indelebilmente soprattutto dall’esperienza nello Yunnan, a proposito della quale dichiarerà in seguito: “L’esperienza di rieducazione nello Yunnan mi ha privato della mia innocenza e bontà d’animo”.<sup>21</sup>

La Rivoluzione Culturale lascerà dunque un marchio profondo nella vita di Wang Xiaobo, la cui opera più nota, *Huangjin shidai* 黄金时代 [L’età dell’oro] (1991) sarà ambientata proprio in quel periodo e ne stravolgerà la narrazione convenzionale attraverso il racconto delle vicende di Wang Er, un “giovane istruito” inviato – come l’autore – nelle campagne dello Yunnan, dove vivrà la propria “età dell’oro” insieme alla dottoressa Chen Qingyang: l’opera è infatti caratterizzata dalla descrizione del risveglio della sessualità di Wang Er e dalla fuga dalle costrizioni imposte dallo Stato e dalla politica attraverso una libertà ritrovata grazie alle avventure sessuali dei due giovani.<sup>22</sup>

Fatto ritorno a Pechino, Wang lavora come operaio in una piccola fabbrica fino al 1978, anno di riapertura ufficiale delle università del Paese, ed egli, ormai ventiseienne, si iscrive alla facoltà di Economia e Commercio dell’Università del Popolo di Pechino, dove si laurea nel 1982, trovando immediatamente un impiego come insegnante. L’esperienza del lavoro operaio e l’ambientazione in fabbrica faranno da sfondo a svariate opere dell’autore, come *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L’amore ai tempi della rivoluzione] (1994), *Lümao shuiguai* 绿毛水怪 [Mostro verde] (1977), *Wo zai huangdao shang yingjie liming* 我在荒岛上迎接黎明 [Ho salutato l’alba su un’isola deserta] (anni Settanta) e *Zhe beizi* 这辈子 [Questa vita] (anni Settanta), mentre l’esperienza di

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 85-86.

<sup>20</sup> Brigitte DUZAN, *Wang Xiaobo Présentation*, in “Chinese Short Stories”, 2013, [http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs\\_de\\_a\\_z\\_Wang\\_Xiaobo.htm](http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Wang_Xiaobo.htm), 15 ottobre 2019.

<sup>21</sup> FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo lun* 王小波论 (Dissertazione su Wang Xiaobo), Pechino, Zuojia chubanshe, 2018, p. 65.

<sup>22</sup> Sebastian VEG, “The Subversive Pleasure of Thinking”, *China Perspectives*, 1, 2008, p. 110.

insegnamento universitario ispirerà la scrittura de *Sanshierli* 三十而立 [L'età dell'indipendenza] (1992).<sup>23</sup>

L'anno precedente all'iscrizione all'Università, nel 1977, Wang Xiaobo aveva conosciuto Li Yinhe 李银河, allora redattrice del quotidiano *Guangming ribao* 光明日报, e futura sociologa molto rinomata nel Paese, soprattutto per quanto riguarda le sue ricerche sul tema dell'omosessualità in Cina. I due si sposano nel 1980 e, quando Li Yinhe si trasferisce negli Stati Uniti per conseguire un dottorato in Sociologia presso l'Università di Pittsburgh, Wang Xiaobo la segue l'anno successivo, nel 1984, grazie all'ottenimento di una borsa di studio per studiare all'interno del Dipartimento di Studi sull'Asia orientale della medesima Università. L'esperienza negli Stati Uniti sarà molto formativa per Wang Xiaobo e gli permetterà di entrare in contatto con letture che influenzeranno profondamente la sua opera: in questi anni, infatti, modifica il manoscritto, iniziato nel 1982, di *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro] e comincia a comporre *You cheng Tang ren xiaoshuo* 又称唐人小说 [Anche dette novelle Tang] (1986), una raccolta dove rielabora e riscrive antiche novelle di epoca Tang (618-907).<sup>24</sup> Durante il periodo negli Stati Uniti visiterà il Paese con la moglie e nel 1986 i due compiranno un viaggio in Europa che colpirà molto l'autore e di cui possiamo leggere un resoconto spiritoso in una lettera che scriverà a Liu Xiaoyang 刘晓阳,<sup>25</sup> un suo collega universitario nonché grande amico:

L'Inghilterra è molto diversa dall'Europa continentale, è un Paese vecchio stampo e tutto in ordine, però molto povero. I francesi bramano la grandezza, fanno tutto in pompa magna e perseguono l'innovazione [...]. In Italia ovunque vai ci sono monumenti e ladri. In Austria e Germania non c'è nessuno che non segua le regole. L'Olanda è pulita e bella. Il Belgio è un caos che cade a pezzi.<sup>26</sup>

Nel 1988 Wang Xiaobo fa ritorno a Pechino con la moglie Li Yinhe e dapprima insegna come assistente presso il Dipartimento di Sociologia dell'Università di Pechino, per poi ottenere la cattedra di *Professional English* nel Dipartimento di Ragioneria

---

<sup>23</sup> FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan*, cit., pp. 313-314.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>26</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wang Xiaobo quanji – dijiu juan* 王小波全集 第九卷 (L'opera completa di Wang Xiaobo – volume nove), Nanchino, Yilin chubanshe, 2012, p. 125.

dell'Università del Popolo. È in questo periodo che dà inizio alla sua carriera letteraria: pur avendo cominciato a scrivere alcuni anni prima, Wang Xiaobo esce dal silenzio solo nel 1989 e pubblica *Tang ren michuan gushi* 唐人秘传故事 [Storie inedite della dinastia Tang], la raccolta che aveva abbozzato negli Stati Uniti,<sup>27</sup> in cui il termine “inedite” (*michuan* 秘传) viene in realtà aggiunto dall'editore, la Shandong Yishu Chubanshe.<sup>28</sup> Nel 1991, invece, *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro] viene pubblicato e premiato come miglior testo di narrativa di media lunghezza dal quotidiano taiwanese *Lianhe bao* 联合报, per la sua “descrizione della intricata ed equivoca relazione che intercorre tra sesso e politica”<sup>29</sup> – un'onorificenza che non era mai stata assegnata prima a un autore della Cina continentale. La notizia verrà anche riportata in patria sul numero del 5 ottobre 1991 del *Renmin ribao* 人民日报.<sup>30</sup> Inizia così il successo di Wang Xiaobo, sempre più dedito alla scrittura negli anni a seguire, fino al punto di lasciare la carriera accademica per dedicarsi integralmente a quella letteraria.<sup>31</sup>

Gli anni Novanta lo vedono impegnato nella pubblicazione delle sue opere di narrativa e nella scrittura di numerosi saggi (*zawen* 杂文)<sup>32</sup>, grazie a cui in soli cinque anni riesce a ottenere una rapidissima fama in patria e a Taiwan, dove risulta vincitore di svariati premi e riconoscimenti.<sup>33</sup> Proprio in occasione della ricezione del premio alla sua opera *Weilai shijie* 未来世界 [Mondo futuro] (1994) consegnatogli dal quotidiano *Lianhe bao* 联合报 nel 1995, egli pronunciò questo discorso sul perché del continuare a comporre opere letterarie:

---

<sup>27</sup> Ai Xiaoming 艾晓明, “Bu xu ci sheng —— Jinian Wang Xiaobo” 不虚此生——纪念王小波 (Il viaggio non è stato vano: in memoria di Wang Xiaobo), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, p. 275.

<sup>28</sup> DUZAN, *op. cit.*

<sup>29</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Taipei, Lianjin wenxue chuban shiye gongsi, 1992, p. 3, cit. in Lin Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 175.

<sup>30</sup> FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan*, cit., pp. 214-215.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>32</sup> Gli *zawen* sono saggi brevi, concisi, il cui stile combina a tratti la poesia con la prosa. La massima definizione dello *zawen* è data dai saggi scritti da Lu Xun (1881-1936).

<sup>33</sup> Sebastian VEG, “Wang Xiaobo and the No Longer Silent Majority”, in Jean-Philippe Béja (ed.), *The Impact of China's 1989 Tiananmen Massacre*, New York-Londra, Routledge, 2011, p. 86.

Quando si scrive si è sempre soli con se stessi. Un'opera letteraria è un monologo individuale e una lettera per il prossimo. Io penso di non cogliere abbastanza l'opportunità di relazionarmi con gli altri e credo fortemente che questa sia una consapevolezza comune di chi scrive letteratura seria. Tuttavia, in questo mondo, oltre a se stessi ci sono anche gli altri e oltre ai propri cari c'è un'intera umanità. Il significato dello scrivere dunque risiede proprio nell'entrare in relazione con le altre persone. Per questo motivo io scrivo continuamente.<sup>34</sup>

Ma i riconoscimenti all'opera di Wang Xiaobo non sono circoscritti al mondo letterario: nel 1992 egli infatti pubblica con la moglie Li Yinhe il primo verso studio sociologico sulla condizione degli omosessuali in Cina, intitolato *Tamen de shijie* 他们的世界 [Il loro mondo], opera che gli sarà d'ispirazione per la scrittura di *Si shui rouqing* 似水柔情 [Sentimenti come acqua]<sup>35</sup>, la storia di un ragazzo omosessuale attratto da un poliziotto che, seppur eterosessuale, inizierà a ricambiare l'interesse del giovane nei suoi confronti. *Si shui rouqing* costituirà la base per la sceneggiatura del primo film a narrare di vicende gay in Cina, *Donggong, xigong* 东宫·西宫 [Palazzo orientale, Palazzo occidentale].<sup>36</sup> Il film, diretto dal regista Zhang Yuan 张元, sarà premiato proprio per la sceneggiatura nel 1997, al Festival internazionale del cinema di Mar del Plata, in Argentina, e nello stesso anno verrà proiettato al Festival di Cannes nella sezione fuori concorso "Un Certain Regard".<sup>37</sup>

Pochi mesi prima della proiezione in Francia di *Donggong, xigong* 东宫·西宫 [Palazzo orientale, Palazzo occidentale] e con parecchie opere in corso di scrittura, la notte dell'11 aprile del 1997, all'età di quarantaquattro anni e nel fiore della sua carriera letteraria, Wang Xiaobo muore improvvisamente per un attacco di cuore. La notizia verrà accolta con dolore dalla moglie Li Yinhe, dai familiari e dai suoi sempre più numerosi appassionati lettori.

I giapponesi amano descrivere la vita come un fiore di ciliegio: sboccia fiorente e dopo poco tempo appassisce. La vita di Xiaobo è stata un fiore di ciliegio: è sbocciata fiorente e dopo poco tempo è appassita.

---

<sup>34</sup> Ai Xiaoming 艾晓明, *op. cit.*, p. 278-279.

<sup>35</sup> L'opera è stata tradotta in lingua inglese da Hongling Zhang e Jason Sommer (cfr. "East Palace, West Palace" in Wang Xiaobo, *Wang in Love and Bondage: Three Novellas by Wang Xiaobo*, traduzione e cura di Hongling Zhang e Jason Sommer, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 119-155).

<sup>36</sup> Michael BERRY, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2008, pp. 261-262.

<sup>37</sup> FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan*, cit., p. 318.

Mishima Yukio ne *La decomposizione dell'angelo* scrive di una vita di reincarnazioni dove ogni volta che si compiono diciotto anni si muore, per rinascere in una vita nuova. In questo modo si vivono sempre i propri giorni più belli non è necessario aspettare i denti cadere, i capelli diventare bianchi e l'imbruttirsi della persona per morire in tranquillità.

Così è stato Xiaobo, una persona che se ne è andata al culmine della propria bellezza spirituale.

Posso pensare solo così per reprimere il dolore che provo.

Nel mio cuore e nella mia mente, Xiaobo rimane un cavaliere romantico, un cantastorie, un pensatore libero.<sup>38</sup>

Così la moglie Li Yinhe ricorda Wang Xiaobo in un articolo del 1998 del periodico *Xinwen chuban jiaoliu* 新闻出版交流.

## 1.2. La produzione letteraria

Nonostante tra il 1989, quando Wang Xiaobo decise di dare inizio alla propria carriera artistica pubblicando la prima opera, e il 1997, anno dell'improvvisa morte, siano trascorsi soltanto otto anni, siamo di fronte a un autore estremamente prolifico.

Conosciutissimo in patria soprattutto come saggista, egli si riconosceva di più come scrittore di narrativa.<sup>39</sup> Oltre ai racconti composti in età giovanile, la produzione romanzesca di Wang Xiaobo è costituita principalmente dalla cosiddetta *Shidai sanbuqu* 时代三部曲 [Trilogia delle età]: *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro] (1994), *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] (1997) e *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo] (1997), delle raccolte di novelle<sup>40</sup> (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小说)

---

<sup>38</sup> Li Yinhe 李银河, "Langman qishi, xingyin shiren, ziyou sixiang jia —— Dao Wang Xiaobo" 浪漫骑士·行吟诗人·自由思想家——悼王小波 (Cavaliere romantico, cantastorie, pensatore libero: piangendo Wang Xiaobo), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, p. 157.

<sup>39</sup> Xiaowen XU, *Transgression in Texts: Literary Quality of Qi from Tang Tales of Marvels to Wang Xiaobo's Tang Tales*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2014, p. 138.

<sup>40</sup> La narrativa cinese identifica i testi in base alla loro lunghezza, classificandoli in racconti, (lett. "narrazioni brevi" *duanpian xiaoshuo* 短篇小说), composti da circa 50.000 caratteri, novelle (lett. "narrazioni di media lunghezza" *zhongpian xiaoshuo* 中篇小说), che variano da 50.000 a 150.000 caratteri, e romanzi (lett. "narrazioni lunghe" *changpian xiaoshuo* 长篇小说), dalla lunghezza ancora maggiore

ambientate in diversi periodi storici. Nelle parole di Wang Xiaobo stesso, l'insieme di queste opere, che costituiscono a loro volta delle trilogie, avrebbe dovuto incarnare "il vero volto della storia"<sup>41</sup> in tre dimensioni temporali distinte: il passato recente (età dell'oro), il futuro (età dell'argento) e l'intreccio tra un passato lontano e il tempo presente (età del bronzo). I titoli delle trilogie, in successione, implicano un deterioramento della condizione umana e danno l'idea di una retrocessione della storia.<sup>42</sup> Risulta evidente il richiamo a Ovidio nella suddivisione della storia del genere umano in quattro fasi (oro, argento, bronzo e – in fase di stesura al momento della morte dell'autore – ferro) che rappresentano la caduta umana da una condizione idilliaca originaria: come anticipato, Wang Xiaobo aveva letto Ovidio in giovane età grazie alla biblioteca paterna, e ne era rimasto molto colpito, al punto da selezionare *Le metamorfosi* come uno dei pochissimi libri da portare con sé nello Yunnan, nel corso della Rivoluzione Culturale.<sup>43</sup>

La morte improvvisa dell'autore lo lascia con numerosi testi incompiuti o non ancora pubblicati che Ai Xiaoming 艾晓明, editor dell'autore, nonché sua maggiore studiosa, ha successivamente sistematizzato nella raccolta *Heitie shidai* 黑铁时代 [L'età del ferro] (2002), probabilmente il titolo di un componimento futuro dell'autore. Sarebbe stata proprio Ai Xiaoming a suggerire di utilizzare il concetto di "età", utilizzato dall'autore per intitolare alcuni suoi romanzi, per identificare e sistematizzare proprio le diverse raccolte dello scrittore, così da conferir loro un'aura mitica e l'idea del modificarsi, non necessariamente verso un miglioramento, delle percezioni e delle ambizioni umane con il trascorrere del tempo.<sup>44</sup>

*Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], pubblicata per la prima volta nel 1994 dalla casa editrice Huaxia, è una raccolta di tre componimenti ambientati all'epoca della

---

(Giusi TAMBURELLO, *Antologia di racconti postmaoisti (1977-1981)*, Roma, Aracne editrice, 2017, pp. 18-19). La maggior parte della produzione narrativa di Wang Xiaobo si identifica come *zhongpian xiaoshuo*, termine che viene spesso tradotto come "novella", "romanzo breve", a identificarne la lunghezza che lo contraddistingue, nonostante non si tratti di un genere letterario a sé stante come invece il termine novella implicherebbe nella lingua italiana.

<sup>41</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L'età del bronzo), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1997, p. 252, cit. in Lin Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 176.

<sup>42</sup> LIN Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 176.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 230-231.

<sup>44</sup> Xiaowen XU, *op. cit.*, p. 139.

Rivoluzione Culturale. Di questa trilogia fa parte il romanzo che le dà il nome, *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], composto a sua volta da tre *zhongpian xiaoshuo*: *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro]<sup>45</sup>, novella considerata il capolavoro dell'autore e che dà il nome al romanzo e all'intera raccolta, *Sanshierli* 三十而立 [L'età dell'indipendenza] e *Si shui liu nian* 似水流年 [Gli anni scorrono come acqua]. Inoltre, la collezione comprende *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'amore ai tempi della rivoluzione]<sup>46</sup> e *Wo de yinyang liang jie* 我的阴阳两界 [I miei due mondi: lo yin e lo yang]. Il protagonista di ciascuna novella è il giovane Wang Er, che, in un mondo governato dalla presenza invadente dell'ideologia dominante all'interno della sfera privata, è invece interessato alla sfera sessuale più che a quella politica. L'opera costituisce una sorta di parodia dell'epoca rivoluzionaria, dove le vicende sessuali del ribelle Wang Er rubano la scena ai cosiddetti “alti ideali” della Rivoluzione.<sup>47</sup>

*Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento], trilogia del 1997, si caratterizza invece per l'ambientazione dei propri testi nel futuro: un futuro non molto lontano ma distopico, dove l'individuo è oppresso dal potere politico e l'arte fatica a trovare un modo di esprimersi, un futuro di totalitarismi di orwelliana memoria,<sup>48</sup> dove il protagonista delle vicende narrate, pur costituendo un personaggio a sé stante in ogni novella, si chiama sempre Wang Er, come la voce narrante dei testi che compongono *Huangjin shidai*. La raccolta comprende tre *zhongpian xiaoshuo*: la novella *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età

---

<sup>45</sup> L'opera è stata tradotta in lingua inglese da Hongling Zhang e Jason Sommer (cfr. “The Golden Age” in Wang Xiaobo, *Wang in Love and Bondage: Three Novellas by Wang Xiaobo*, traduzione e cura di Hongling Zhang e Jason Sommer, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 61-117) e in lingua francese da Jacques Seurre (cfr. Wang Xiaobo, *L'Age d'or*, traduzione e cura di Jacques Seurre, Versailles, Éditions du Sorgho, 2001).

<sup>46</sup> L'opera è stata tradotta in lingua inglese da Wang Dun e Michael Rodriguez (cfr. Wang Xiaobo, *Love in an Age of Revolution*, trad. di Wang Dun e Michael Rodriguez, in “MCLC Resource Center”, 2009, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/love1/>, 14 dicembre 2019).

<sup>47</sup> LIN Qingxin, *op. cit.*, p. 176.

<sup>48</sup> È l'autore stesso a citare George Orwell nella prefazione a uno dei testi della trilogia *Baiyin shidai* 白银时代 (L'età dell'argento): Wang Xiaobo ci tiene a discostarsi dalla fantascienza e lo fa proprio citando *1984* di Orwell, anch'esso ambientato in un futuro distopico, ma non per questo considerato un testo fantascientifico (WANG Xiaobo 王小波, *Wang Xiaobo suibi zawen quanji* 王小波随笔杂文全集 (Collezione completa dei saggi di Wang Xiaobo), Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 1998, p. 329, cit. in Lin Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 183).

dell'argento], che le dà il nome, e le due novelle *Weilai shijie* 未来世界 [Mondo futuro]<sup>49</sup> e *Erlingyiwu* 二〇一五 [2015]<sup>50</sup>.

Anch'essa del 1997, *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo] è la trilogia meno conosciuta dell'autore, nonché la più complessa. Ambientata in un'epoca passata con continui rimandi al presente, la raccolta comprende tre romanzi (*changpian xiaoshuo* 长篇小说), le opere più lunghe scritte da Wang Xiaobo, ispirate ai *chuanqi*<sup>51</sup> di epoca Tang, e proprio da delle antiche novelle dell'epoca trae ispirazione e ne rinarra le vicende, attualizzandole e modificandone i contenuti. Si tratta di un lavoro di riscrittura di testi passati, ma è anche il componimento più moderno e all'avanguardia di Wang Xiaobo, che mescola personaggi antichi ed epoca presente, in un'opera che esplora gli intrecci esistenti tra la Storia – intesa come il succedersi razionale degli avvenimenti umani – e la sua narrazione, il ruolo che quest'ultima ricopre nella creazione dell'identità individuale e il legame che intercorre tra eredità culturale e *status quo* sociale.<sup>52</sup> Le tematiche della raccolta verranno analizzate in dettaglio nei capitoli seguenti, in quanto di questa trilogia fa parte *Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità], il romanzo di cui si è scelto di tradurre alcuni passi per il presente elaborato. La trilogia è completata dai romanzi *Hongfu ye ben* 红拂夜奔 [La fuga notturna di Hongfu] e *Xunzhao Wushuang* 寻找无双 [Alla ricerca di Wushuang].

Le tre trilogie verranno poi pubblicate in un'unica collana dalla casa editrice Huacheng nel luglio del 1997, pochi mesi dopo la morte dell'autore, sotto il nome,

---

<sup>49</sup> L'opera è stata tradotta integralmente in lingua francese da Mei Mercier (cfr. Wang Xiaobo, *Le monde futur*, traduzione e cura di Mei Mercier, Arles, Actes Sud, 2013) e parzialmente in lingua inglese da Kevin McCready (cfr. Wang Xiaobo, *Future World*, trad. di Kevin McCready, in "Kevin McCready", 2014, <https://kmccready.wordpress.com/2014/12/18/future-world-by-wang-xiaobo-translation-from-chinese/>, 14 dicembre 2019).

<sup>50</sup> L'opera è stata tradotta in lingua inglese da Hongling Zhang e Jason Sommer (cfr. "2015" in Wang Xiaobo, *Wang in Love and Bondage: Three Novellas by Wang Xiaobo*, traduzione e cura di Hongling Zhang e Jason Sommer, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 1-59) e in lingua italiana dall'inglese da Hugo Bertello e Sha Jiayi (cfr. Wang Xiaobo, *Il significato dell'arte*, traduzione e cura di Sha Jiayi e Hugo Bertello, Salerno-Milano, Oèdipus, 2017).

<sup>51</sup> Per *chuanqi* 传奇 (lett. "trasmissione di fatti straordinari") si intende un genere di racconti o novelle che ha raggiunto il proprio culmine durante l'epoca Tang (618-907), le cui trame sono caratterizzate da avvenimenti straordinari e descrizioni meravigliose, dove l'elemento fantastico è centrale nell'avvicinarsi della narrazione.

<sup>52</sup> LIN Qingxin, *op. cit.*, pp. 186-187.



precedentemente citato, di *Shidai sanbuqu* 时代三部曲 [Trilogia delle età]. Dello stesso anno, postume all'autore, sono anche le due raccolte di saggi *Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数 [La maggioranza silenziosa]<sup>53</sup> e *Wo de jingshen jiayuan* 我的精神家园 [La mia casa spirituale].

### 1.2.1. Le tematiche fondamentali

Wang Xiaobo tocca svariati temi all'interno della sua produzione letteraria: ogni romanzo si concentra infatti su tematiche proprie e ogni saggio si interroga o analizza aspetti diversi della realtà. Tuttavia, è possibile ravvisare un *fil rouge* all'interno dell'*opera omnia* dell'autore, che ruota attorno a delle domande fondamentali e al ruolo che l'arte possa costituire nel trovar loro risposta. La sua produzione si interroga costantemente su questioni importanti e peculiari, quali il ruolo dell'intelligenza (*zhihui* 智慧), dell'amore erotico (*xing* 性) e del dilettevole (*quwei* 趣味) all'interno della vita degli individui. La critica nei confronti di un ambiente culturalmente ostile a questi tre elementi essenziali è onnipresente all'interno della sua opera. In particolare, uno degli elementi chiave presente nell'intera *Trilogia delle età* è l'interrogarsi sul ruolo della Storia e sul rapporto che quest'ultima ha con l'esperienza individuale, dal momento che la storia personale dell'autore ha dimostrato la sconfitta dei tre elementi essenziali sopracitati, la ragione, l'amore erotico e il dilettevole. La Storia, dunque, è per Wang Xiaobo l'incarnazione degli opposti a questi tre elementi: dissennatezza, impotenza e noia.<sup>54</sup>

Per l'autore la storia scritta è data da un insieme di costruzioni umane ed è quindi solo un'ulteriore forma di narrazione, poco diversa da quelle letterarie, frutto della fantasia degli scrittori. Per questo Wang Xiaobo manca completamente di fiducia nel

---

<sup>53</sup> Il saggio "Chenmo de daduoshu" 沉默的大多数 che dà il nome all'intera raccolta è stato tradotto in lingua inglese da Eric Abrahamsen (cfr. Wang Xiaobo, *The Silent Majority*, trad. di Eric Abrahamsen, in "Paper Republic", 2008,

[https://media.paper-republic.org/files/09/04/The\\_Silent\\_Majority\\_Wang\\_Xiaobo.pdf](https://media.paper-republic.org/files/09/04/The_Silent_Majority_Wang_Xiaobo.pdf), 12 novembre 2019).

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 175.

corso della storia, che anzi vede come l'ennesimo luogo del potere e dei soprusi sull'individuo. Un episodio che incarna il pensiero critico dell'autore nei confronti riguardo questo argomento è presente all'interno della novella *Weilai shijie* 未来世界 [Mondo futuro], dove il narratore Wang Er è proprio uno storiografo e ammette apertamente di inventare la storia che scrive.<sup>55</sup> Questo tipo di confessione mostra la mancanza di fiducia nell'obiettività della storia tramandata, impossibilitata a corrispondere ad alcun tipo di realtà oggettiva. Di fatto, per il narratore Wang Er, la storia non è altro che un'opera di narrativa, non molto valida e persino noiosa, in quanto manca dell'elemento essenziale affinché un'opera risulti buona, ovvero la "piacevolezza", l'"interessante" (*you qu* 有趣).<sup>56</sup> La storiografia ufficiale non fa altro che narrare le vicende arbitrariamente, selezionando quali fatti tramandare, che valenza attribuire loro e come riportarli. Quella narrata è sempre la storia di chi vince e, nel caso della Cina, la storiografia è sempre stata uno strumento importante nelle mani del potere per autolegittimarsi. Proprio per mettere in discussione quest'uso politico della storia e la sua obiettività Wang Xiaobo scrive di questa e la altera a suo piacimento all'interno delle proprie opere, dimostrandone la labilità e la molteplicità di interpretazioni possibili.<sup>57</sup> Le opere di Wang Xiaobo offrono dunque un'analisi del potere e del suo ruolo all'interno della storia, non limitandosi a uno studio sterile sul ruolo di quest'ultima, ma indagandone gli intrecci con il potere.<sup>58</sup> Ed è quindi il ruolo dell'individuo all'interno delle costrizioni date dal potere costituito e dalla narrazione storica a venir indagato nelle opere dell'autore, che si interroga su come l'uomo, di fatto, possa fare per non rimanere schiacciato.

Creando un proprio alter ego onnipotente, Wang Er, che affronta l'epoca della Rivoluzione Culturale per poi attraversare mondi diversi, nel passato, nel presente e nel futuro, Wang Xiaobo sta in realtà esplorando le possibilità di un individuo di sconfiggere e trascendere l'onnipotente e onnipotente legge del tempo e della storia. La

---

<sup>55</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Baiyin shidai* 白银时代 (L'età dell'argento), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1997, p. 65, cit. in Alastair Morrison, *Farewell to 'History': New Historical Fiction's Alternative Visions of 20th Century China*, tesi di dottorato, SOAS (School of Oriental and African Studies), 2012, p. 210.

<sup>56</sup> Alastair MORRISON, *Farewell to 'History': New Historical Fiction's Alternative Visions of 20th Century China*, tesi di dottorato, SOAS (School of Oriental and African Studies), 2012, p. 210.

<sup>57</sup> Marjolijn KAISER, *Don't Believe a Word I Say: Metafiction in Contemporary Chinese Literature*, tesi di laurea, University of Oregon, 2011, pp. 74-75.

<sup>58</sup> Wendy LARSON, "Okay, Whatever: Intellectuals, Sex, and Time in Wang Xiaobo's *The Golden Years*", *The China Review*, 3, 1, 2003, p. 48.

moltiplicazione del protagonista Wang Er attraverso tempo e spazio è quindi espressione della possibilità di stabilire una propria posizione soggettiva al di là della storia, per non rimanerne imprigionati. Tale posizione, di fatto, dà ragione all'individuo nel suo ribellarsi nei confronti della Storia, una forza di gravità a cui è impossibile sottrarsi e che schiaccia l'individuo, e, allo stesso tempo, nel contemplare la fragile condizione umana, lasciando come sfondo alle vicende narrate un'immagine spietata della Repubblica Popolare Cinese negli anni della Rivoluzione Culturale e del futuro verso cui il Paese si sta dirigendo. In questo senso, l'opera di Wang Xiaobo è espressione della costante lotta dell'individuo che cerca di affermarsi nella storia della Cina del Ventesimo secolo.<sup>59</sup>

Un'altra tematica chiave dell'opera di Wang Xiaobo, nonché uno degli elementi che lo distingue dal panorama letterario della sua epoca, è la rappresentazione diffusa dell'amore erotico all'interno delle sue opere di narrativa, dove i rimandi alla sfera sessuale dell'individuo sono da leggere in chiave simbolica. Questo argomento è legato infatti al discorso precedente della relazione tra Storia, potere e ruolo dell'individuo, che risulta schiacciata da questi ultimi. La narrazione delle avventure sessuali dei protagonisti delle novelle composte dall'autore è particolarmente presente all'interno di *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], la trilogia ambientata negli anni della Rivoluzione Culturale, anche se non ne sono affatto esenti le altre opere composte da Wang Xiaobo. Di fatto, egli, focalizzando l'attenzione più sulle vicende sessuali dei protagonisti che sugli avvenimenti rivoluzionari e l'impatto di questi sulla loro vita, sfida un tipo di narrazione costituita, quella della Rivoluzione Culturale, che tende a mettere in luce gli effetti repressivi dell'ideologia maoista sulla sfera sessuale. Gli scritti di Wang Xiaobo offrono invece una prospettiva diversa riguardo alla relazione tra potere e sessualità: nelle opere dell'autore, infatti, la Rivoluzione Culturale risveglia, piuttosto che inibire, la libido dei protagonisti. Le novelle mostrano come la persecuzione politica di quegli anni e le discriminazioni sociali nei confronti di protagonisti sessualmente attivi e interessati più alla soddisfazione dei propri istinti che alla persecuzione di astratti ideali rivoluzionari, falliscano nel privarli dei loro impulsi più naturali.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Yibing HUANG, *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 140-141.

<sup>60</sup> Yue MA, "Wang Xiaobo: The Double Temptation of Revolution and Sexual Allurement", *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 31, 2, 2005, p. 209.

La dimensione utopica di una sessualità finalmente priva dell'influenza delle convenzioni sociali, guadagnata proprio grazie alla vita di campagna e nella natura cui è sottoposto il protagonista Wang Er, giovane istruito inviato a "rieducarsi" nelle campagne, richiama in maniera ironica l'utopia rivoluzionaria promessa da Mao Zedong. È indubbio che *Huangjin shidai* presenti volutamente e provocatoriamente un Wang Er che vive una paradossale liberazione dalle costrizioni sociali proprio grazie alla rieducazione forzata. Questa tematica è, in un certo grado, presente in molte opere della letteratura dei "giovani istruiti" (*zhiqing* 知青), autori che hanno vissuto, come Wang Xiaobo, la rieducazione nelle campagne e ne narrano le vicende nella letteratura post-rivoluzionaria. Tuttavia, mentre questo tema è solitamente narrato in maniera sentimentale, per cui la giovane età dell'adolescenza è raccontata con toni affettivi e per questo smorzati, Wang Xiaobo lo rielabora in una forma propria e distinta, dove l'esplicitazione sessuale e il distacco emotivo sono presenti in maniera quasi ridondante.<sup>61</sup> Sebbene la sessualità sembri quindi costituire una forma di resistenza alla forza rivoluzionaria e il ritrovamento del proprio io in un'epoca dove è invece la massa a costituire il cuore della propaganda politica, quello che Wang Xiaobo mette in scena è in realtà il mero ritorno alla soddisfazione dei propri istinti, quasi una regressione alla condizione animale, narrata in maniera fredda e distaccata, dal punto di vista di un essere umano svuotato dei propri sentimenti e della propria umanità dalla ferocia del tempo in cui vive. Quel che a prima vista appare come un'utopia bucolica, si rivela invece, a un'analisi più profonda, come un "incubo distopico"<sup>62</sup> dove i continui rimandi al vigore sessuale implicano in realtà la paura della castrazione nella vita dell'individuo: una castrazione vera e propria degli impulsi vitali e una metaforica della libertà individuale.<sup>63</sup> La sinologa Wendy Larson vede nell'intera novella *Huangjin shidai* un senso di melanconia diffuso, dove l'attività sessuale intesa come resistenza a una politica opprimente passa in secondo piano.<sup>64</sup> In altre parole, Wang Xiaobo non è caduto nella trappola semplicistica dell'indulgere nella fantasia di una moderna Arcadia nel corso di una Rivoluzione Culturale dove sono gli istinti primitivi a prendere il sopravvento. Egli è in realtà molto più cupo e pessimista nell'analizzare quegli

---

<sup>61</sup> Sebastian VEG, "Utopian Fiction and Critical Examination: The Cultural Revolution in Wang Xiaobo's *The Golden Age*", *China Perspectives*, 4, 2007, p. 77.

<sup>62</sup> BERRY, *op. cit.*, p. 267.

<sup>63</sup> Ivi, p. 265.

<sup>64</sup> LARSON, *op. cit.*, p. 42.

anni. Il risveglio narrato in *Huangjin shidai* e simboleggiato dalla nascita dell'attività sessuale del giovane Wang Er è in realtà il risveglio nei confronti della ferocia della storia moderna: mentre Wang Er si risveglia sessualmente ed è nel vigore dei suoi anni, è inconsapevole del fatto che quelli che sta vivendo siano proprio gli "anni d'oro" della sua vita e che, sottoposti alle leggi del tempo e della Storia, saranno presto irreversibilmente passati. Nonostante l'affermazione di sé attraverso la soddisfazione dei propri impulsi nella vita nelle campagne, quel che domina la "età dell'oro" di quegli anni è in realtà costituito dalla forza di castrazione esercitata dal moto della Storia, nei confronti del quale l'individuo non può che assistere impotente. Le leggi della natura cui i giovani Wang Er e Chen Qingyang sottostanno negli anni della Rivoluzione Culturale, non sono altro che le leggi che governano la Storia, contro cui l'individuo nulla può se non estraniarsi in quel breve ed evanescente tentativo di affermazione che è l'atto sessuale.<sup>65</sup> È a questo riguardo che entra in gioco la vera epifania di Wang Er, la graduale e malinconica realizzazione delle leggi che governano l'uomo e la Storia, il dispiegarsi di un destino crudele di privazione e castrazione delle forze umane, un processo espresso dalle parole del narratore Wang Er stesso:

Quel giorno avevo ventun anni, ero nell'età dell'oro della mia vita. Avevo fin troppe speranze: volevo amare, volevo mangiare, e volevo trasformarmi in un lampo in una nuvola nel cielo, per metà chiara e per metà scura. Solo più tardi ho realizzato che la vita è un lento processo di castrazione, le persone invecchiano giorno dopo giorno, e le speranze giorno dopo giorno svaniscono, finché non si diventa come un toro castrato. Ma il giorno del mio ventunesimo compleanno io non avevo ancora previsto tutto questo. Sentivo che sarei stato per sempre così vivo e in forze, e che nulla avrebbe mai potuto castrarmi.<sup>66</sup>

In un contesto simile, ci si può chiedere perché scrivere e quale ruolo possa ricoprire la letteratura in un mondo governato dalle leggi implacabili della natura e della Storia e dal rapporto di queste ultime con il potere. Date queste premesse risulta evidente come Wang Xiaobo non scriva per una causa collettiva: il suo obiettivo si discosta ampiamente dalla letteratura atta a educare le masse promossa dal Partito. Egli scrive fundamentalmente per se stesso, per il piacere della scrittura stessa e per chi abbia l'intelligenza di trarre diletto

---

<sup>65</sup> Yibing HUANG, *op. cit.*, p. 146.

<sup>66</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Pechino, Zuoqia chubanshe, [1991], 2015, p. 7.

dalla lettura di quest'ultima.<sup>67</sup> Scrivere per soddisfare se stessi è un diritto che nessuna ideologica egemonica e totalitaria può negare e Wang Xiaobo ha una risposta arguta per chi gli chiede quale sia il motivo per cui scrive: egli scrive perché pensa di esserne in grado ed è giusto dedicarsi a ciò per cui si ha una predisposizione.<sup>68</sup>

Il suo principio poetico è quello del diletto, del godimento che si trae dalla scrittura e dalla lettura. Non si tratta della volontà di rilassare il lettore, ma di dare l'opportunità di apprezzare una sfida intellettuale a chi ne ha le capacità. Egli non ha nessuna intenzione di costituire un'élite morale (*daode jingying* 道德精英), né scrive per coloro il cui diletto niente ha a che fare con la saggezza e l'intelligenza. Il suo principio poetico del diletto è in realtà una spada a doppio taglio: una letteratura amorale e lontana dalle masse. Per Wang Xiaobo, infatti, le questioni morali e ideologiche non sono tematiche da trattare in un'opera d'arte, poiché sono date da delle scelte arbitrarie compiute dall'autore sul cosa inserire o meno all'interno della propria opera, e non sono invece direttamente connesse con la sua intelligenza.<sup>69</sup> Di fatto Wang Xiaobo non è interessato a elevare l'anima dei suoi lettori, perché per lui la vera letteratura è disinteressata, puramente individuale e, se riesce a toccare il prossimo, lo fa attraverso il piacere che dalla sua lettura può far scaturire, non attraverso costrizioni e norme etiche o sociali.<sup>70</sup>

Qualche anno fa, ero appena uscito dalla maggioranza silenziosa, ho scritto un libro e lo feci leggere a una persona che rispettavo. Non gli piacque, riteneva che i libri dovessero essere scritti in altro modo. Secondo lui, i libri dovrebbero istruire le persone ed elevarle. Parole che valevano oro. Ma tra tutte le persone al mondo, quella che desidero maggiormente elevare è me stesso. Quest'affermazione è spregevole, egoista, ma è anche la verità.<sup>71</sup>

La letteratura è per Wang Xiaobo proprio come la conoscenza e ha, quindi, una sola finalità: procurare piacere e diletto, sia per lo scrittore che per il lettore in grado di

---

<sup>67</sup> Jin WU, *The Voices of Revolt: Zhang Chengzhi, Wang Shuo and Wang Xiaobo*, tesi di dottorato, University of Oregon, 2005, p. 140.

<sup>68</sup> WANG Xiaobo 王小波, "Wo weishenme yao xiezu" 我为什么要写作 (Perché voglio scrivere), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, [1994], 2009, p. 24.

<sup>69</sup> Jin WU, *op. cit.*, p. 141.

<sup>70</sup> VEG, "Wang Xiaobo and the No Longer...", *cit.*, p. 92.

<sup>71</sup> Trd. Laura BOARI, *L'individuo tra finito e infinito: proposta di traduzione e commento traduttologico di una selezione di scritti giovanili di Wang Xiaobo*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2013, p. 7.

apprezzarla. È, in ultima istanza, una concezione antiautoritaria, e profondamente individualista, che la salvaguarda dallo sfruttamento propagandistico o ideologico, e la pone completamente al di fuori dai giochi di potere definiti dalle relazioni sociali e politiche.<sup>72</sup>

Ma che cos'è questa “maggioranza silenziosa” (*chenmo de daduoshu* 沉默的大多数) a cui fa riferimento l'autore nel testo sopracitato? Come si ricorderà, si è parlato del fatto che Wang Xiaobo abbia preso la decisione di pubblicare le proprie opere solo a partire dal 1989, a trentasette anni di età, nonostante la composizione di alcune di queste risalga a molto tempo prima. Infatti, Wang decise di rimanere in silenzio per quasi vent'anni, rifiutandosi di prendere parte a qualsiasi dibattito politico dell'epoca, oltre che evitando di pubblicare i propri componimenti. Questo perché l'autore sostiene di aver fatto parte di quella che lui stesso identifica come la “maggioranza silenziosa” (*chenmo de daduoshu* 沉默的大多数): in un clima totalitario, anche la lingua stessa è investita da dinamiche che la rendono uno strumento di oppressione nelle mani della politica, per cui l'unica soluzione per non venire soggiogati dalle logiche del potere – identificato dallo *yang* 阳 – e per non schierarsi politicamente, è dunque far parte della maggioranza e rimanere in silenzio. Affermando “possiamo sempre fare una scelta tra due mondi diversi: il silenzio e la parola”<sup>73</sup> Wang Xiaobo sceglie il silenzio – appartenente alla sfera dello *yin* 阴. L'umanesimo, dunque, non è scomparso negli anni violenti della Rivoluzione Culturale, ma è sopravvissuto nel silenzio, che, insieme con la sfera privata e interiore dello *yin*, non serve solamente come rifugio, ma come baluardo contro la violenza e le falsità propagandistiche.<sup>74</sup>

Ad ogni modo, come abbiamo visto, Wang Xiaobo deciderà di uscire dal silenzio pubblicando le proprie opere a partire dal 1989, anno che, secondo lo studioso Sebastian Veg non è affatto casuale, in quanto l'autore sceglierà di rivolgersi a un pubblico proprio dopo il massacro di Piazza Tian'an men, dando voce a quello che riteneva essere il problema più grave e urgente della società del tempo: l'esacerbazione e la sovrapposizione sulla vita dell'individuo del potere (politico, ma anche economico,

---

<sup>72</sup> VEG, “Wang Xiaobo and the No Longer...”, cit., p. 92.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 88.

culturale e intellettuale) di fronte a una società quale quella cinese del tempo, inerme e incapace di opporsi a un'egemonia così forte.<sup>75</sup>

Riprendendo il discorso precedente sui motivi che spingono un autore quale Wang Xiaobo a scrivere, risulta dunque evidente come la letteratura possa offrire la risposta a un mondo di oppressione. L'essenza della narrazione è infatti, per Wang Xiaobo, ciò che permette ad autore e lettore di dar vita a un mondo proprio, in grado di estendere, rovesciare o negare il mondo esterno. C'è una forza nella letteratura in grado di avere effetti concreti sulla vita dell'individuo, pur discostandosi dalla politica e dalle logiche del potere. Nella letteratura Wang Xiaobo cerca quindi un canale in grado di sovvertire lo *status quo* dell'agenda politica, che conduca a mondi fantastici e alternativi in grado di sovrastare la quotidianità e di offrire gli strumenti per affrontarla.<sup>76</sup>

### 1.2.2. Lo stile

Ciò che caratterizza Wang Xiaobo e lo distingue dai suoi contemporanei non sono solo le tematiche e gli argomenti trattati all'interno delle sue opere, ma anche lo stile e il linguaggio utilizzati. L'autore costituisce un *unicum* all'interno del panorama letterario cinese in quanto a linguaggio: un ibrido tra cupo scetticismo ed esistenzialismo melanconico, allo stesso tempo ironico e lirico, desolato ed eccentrico.<sup>77</sup> Ciò che nella lettura appare come un testo semplice e scorrevole, sottende invece una lingua complessa, dove voci differenti e diversi tipi di linguaggio coesistono, con un'alternanza di cinese colloquiale, slang, parolacce, inseriti in un contesto letterario che nel complesso non risulta mai volgare o esagerato.<sup>78</sup> Naturalmente, trattando spesso della tematica sessuale, i rimandi all'argomento sono molteplici e il linguaggio estremamente esplicito, pur mantenendosi genuino e mai artificioso. Quel che il linguaggio dice è, però, spesso l'opposto di quel che l'autore pensa: le opere sono caratterizzate da toni ironici, pur

---

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>76</sup> Xiaowen XU, *op. cit.*, p. 143.

<sup>77</sup> Yibing HUANG, *op. cit.*, p. 139.

<sup>78</sup> MORRISON, *op. cit.*, p. 221.



celando molto spesso un duro pessimismo di fondo, e dall'utilizzo diffuso del *black humour*, parodiando la gravità della realtà descritta, mentre l'inserimento di alcuni termini matematici e descrizioni scientifiche non impediscono all'autore di giungere a negare la logica causa-effetto come principio di spiegazione della realtà.<sup>79</sup>

Come si ricorderà, si è visto come la figura del padre, un famoso logico dell'epoca, abbia influito molto sulla vita dei propri figli: l'utilizzo diffuso di dettagliate descrizioni di stampo ingegneristico-matematico e l'argomentazione secondo i principi della logica per creare effetti drammatici nella scrittura di Wang Xiaobo, sembrano infatti derivare dall'educazione ricevuta dal padre e dall'influenza del suo modo di pensare. Inoltre, la frustrante esperienza accademica di Wang Fangming e i rischi che corse come intellettuale negli anni in cui nacque e crebbe suo figlio, hanno sicuramente contribuito a far sbocciare in lui numerose perplessità sul ruolo degli intellettuali cinesi all'era di Mao, costretti a seguire solo una verità, quella dell'ideologia comunista. Proprio per questo Wang Xiaobo si allontana dal concetto scientifico di verità unica e univoca, per avvicinarsi a un'idea di verità empirica, prendendo sempre in considerazione diverse posizioni e possibilità. Rigetta dunque la nozione di verità esclusiva, e ne mette sempre in dubbio la fondatezza.<sup>80</sup> La realtà è descritta all'interno delle opere di Wang Xiaobo come un eterno carnevale di assurdità, dove l'ironia, il riferimento al sesso e la parodia delle condizioni dei protagonisti non sono altro se non la reazione dell'autore a un mondo in realtà oppressivo, che non lascia spazio alla vera spensieratezza. Il linguaggio quasi festoso, carnevalesco è in realtà uno stile letterario che permette più facilmente allo scrittore di ribellarsi nei confronti della narrativa ufficiale della storia, sia questa controllata dal Partito comunista cinese o quella premoderna.<sup>81</sup> L'utilizzo dell'ironia e della parodia nel narrare le vicende dei personaggi dei testi di Wang Xiaobo è infatti accompagnato da un pervasivo *black humour* e quel che appare come un carnevale di esperienze dei protagonisti sfocia spesso in toni grotteschi. Il risultato è una lingua estremamente composita, dove diversi elementi dialogano tra loro a formare un testo apparentemente di semplice lettura, leggero e piacevole, ma il cui linguaggio dice della poetica dell'autore molto di più di quel che mostra. La capacità di trattare di tematiche

---

<sup>79</sup> LARSON, *op. cit.*, p. 34.

<sup>80</sup> Xiaoqi SHEN, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, p. 14.

<sup>81</sup> MORRISON, *op. cit.*, pp. 222-223.

complesse e per nulla superficiali con leggerezza è senza dubbio uno dei tratti distintivi di Wang Xiaobo.

### **1.3. Il fenomeno Wang Xiaobo**

Come abbiamo visto, la morte improvvisa di Wang Xiaobo a poco meno di quarantacinque anni di età avviene proprio quando l'autore inizia a ottenere successo grazie alle proprie opere, stroncandone la carriera letteraria quasi sul nascere. Tuttavia, proprio la morte inaspettata fece balzare sotto i riflettori Wang Xiaobo, che divenne il focus su cui si concentrarono i media cinesi per mesi dopo la sua morte, destando l'interesse di quelle persone che ancora non si erano avvicinate alle opere dell'autore. Dopo la sua morte, le sue opere vennero infatti diffuse largamente e ottennero un grandissimo successo, *Wo de jingshen jiayuan* 我的精神家园 [La mia casa spirituale], la raccolta più intima e riflessiva dell'autore, pubblicata per la prima volta nel giugno del 1997, venne pubblicata in una seconda edizione il mese successivo, e ristampata per la terza volta nell'ottobre dello stesso anno. Le vendite delle raccolte di saggi *Siwei de lequ* 思维的樂趣 [Il piacere di pensare] (1995) e *Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数 [La maggioranza silenziosa] (1997) e delle trilogie *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] e *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo] raggiunsero picchi vertiginosi. Furono organizzati numerosi simposi in suo onore e pubblicati degli scritti commemorativi, tra cui ricordiamo la raccolta di testi postumi curata dalla moglie Li Yinhe e dalla curatrice delle opere dell'autore, nonché sua prima studiosa, Ai Xiaoming, intitolata *Lanman qishi: jiyi Wang Xiaobo* 浪漫骑士: 记忆王小波 [Un cavaliere romantico: ricordando Wang Xiaobo]. I testi dell'autore iniziarono a venir studiati e commentati da ricercatori delle più svariate discipline, quali filosofia, sociologia, letteratura, ed etica. Attraverso la commemorazione dello scrittore ad opera dei familiari e degli amici più intimi, grazie alla crescente fama acquisita all'interno dei circoli letterari e alla pubblicizzazione delle sue opere da parte di giornalisti e librai, Wang

Xiaobo divenne un fenomeno culturale di portata straordinaria in pochissimo tempo, diventando, di fatto, un “fenomeno di massa”.<sup>82</sup>

Si determinò dunque quello che è stato definito il “fenomeno Wang Xiaobo” (*Wang Xiaobo xianxiang* 王小波现象), per cui egli è considerato un vero e proprio autore di culto, la cui fama non si è arrestata nemmeno al giorno d’oggi, più di vent’anni dopo la sua morte. Wang Xiaobo è infatti ricordato come un “martire culturale”, che ha sacrificato la sua vita in onore della libertà di pensiero. Etichettato come “liberale” (*ziyou zhuyi zhe* 自由主义者), “intellettuale di libera professione” (*ziyou zhiye de zhishi fenzi* 自由职业的知识分子), “uomo libero” (*ziyou fenzi* 自由分子) in numerosi articoli di giornale e all’interno di svariate riviste accademiche, Wang viene considerato principalmente fautore di un messaggio di libertà, per quanto ambiguo e indefinito questo concetto possa rimanere. I suoi anni di studio all’estero, la sua decisione di licenziarsi per dedicarsi interamente alla scrittura, la sua dedizione a un tipo di letteratura “pura” all’interno di una società sempre più condizionata dalle logiche di potere e di mercato, le sue ricerche con la moglie sul tema dell’omosessualità, il suo interesse nella rappresentazione degli istinti sessuali dell’individuo e la lotta a ogni tipo di conformismo, artistico, politico e sociale, sono tutte caratteristiche che lo hanno reso un’icona culturale dell’epoca, portavoce dei valori della Cina degli anni Novanta (e non solo).<sup>83</sup> In un’intervista, la moglie Li Yinhe risponde alla domanda sul perché Wang Xiaobo abbia riscosso tanto successo sostenendo che, secondo lei, la motivazione debba essere ascritta all’animo libero, umano e universale di cui sono permeate le sue opere.<sup>84</sup> Lo studioso Wen Zheng, direttore del Dipartimento di Italiano dell’Università delle lingue straniere di Pechino, evidenzia come uno dei grandi motivi del successo nazionale dell’autore siano state proprio l’universalità delle sue opere e l’indipendenza del suo pensiero, in grado di toccare tanto le masse quanto i circoli letterari:

---

<sup>82</sup> ZHANG Huimin 张慧敏, “Yi ge teshu de wenhua xianxiang —— Wang Xiaobo si hou de zhuinian yu huoze de zuopin 一个特殊的文化现象——王小波死后的追念与活着的作品 (Un fenomeno culturale eccezionale: Le opere di Wang Xiaobo durante il corso della sua vita e la commemorazione dopo la sua morte)”, in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 2001, p. 98.

<sup>83</sup> Yue MA, *op. cit.*, p. 220.

<sup>84</sup> ZHU Linyong, *Larger than Life*, in “China Daily”, 2007, [http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-04/24/content\\_858019.htm](http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-04/24/content_858019.htm), 14 novembre 2019.

Wang Xiaobo è considerato uno degli scrittori contemporanei più influenti in ambito sociale.

L'importanza e il significato delle sue opere risiedono nella sua capacità di sanare e colmare, con le proprie idee e la propria arte, il distacco che s'era venuto a formare tra cultura "classica" e cultura di massa. Mentre tanti altri autori si sono trovati indecisi e titubanti sul da farsi, in bilico tra le ragioni di mercato e le ragioni dell'arte, Wang è riuscito, grazie al suo pensiero indipendente e alla sua sublime *ars narratoria*, ad ottenere riconoscimento ed approvazione da entrambe le parti.<sup>85</sup>

Resta comunque da chiarire quanto le interpretazioni della sua opera e la glorificazione della sua figura da parte dei lettori e dei veri e propri fan che si sono costituiti in questi anni siano autentiche e non mistificatorie, dal momento che, come è noto, quando uno scrittore diventa di fatto un autore di culto, la sua produzione viene spesso arricchita di nuovi significati, non necessariamente connessi con la reale volontà e poetica dell'autore stesso. La maggior parte degli appassionati della sua opera era all'epoca costituita da giovani e studenti, disillusi dall'offerta culturale dell'epoca. E infatti, anche dieci anni dopo la sua morte, Wang Xiaobo rimane sempre uno degli autori più letti e amati dai giovani cinesi al di sotto dei trentacinque anni, pur ottenendo riconoscimenti anche dall'*establishment* letterario, dove inizialmente non era visto molto favorevolmente.<sup>86</sup> Ma il 2017, ventesimo anniversario della morte dell'autore, ha segnato una climax ulteriore nelle commemorazioni, a esemplificazione del fatto che l'apprezzamento nei suoi confronti non si è affatto arrestato. Nel 2017, infatti, i media dedicarono nuovamente numerosi servizi all'autore e ulteriori studi sull'importanza e l'analisi della sua opera furono pubblicati. Tuttavia, mentre nei primi dieci anni successivi alla sua morte, Wang Xiaobo venne osannato come un genio assoluto, ed etichettato come "eroe culturale" e "liberale" convinto, molto spesso soprannominato il "maestro al di fuori dei circoli letterari" (*wentan wai gaoshou* 文坛外高手), nella seconda decade successiva alla sua scomparsa l'autore è diventato un vero e proprio fenomeno di massa, ampiamente apprezzato nella cultura popolare, dove il senso della sua opera è stato un po' travisato o, per lo meno, banalizzato. Il Wang Xiaobo ribelle dei canoni letterari e incarnazione di un vero e proprio spirito libero è diventato negli anni il Wang Xiaobo "romantico" di *Ai ni jiu xiang ai shengming* 爱你就像爱生命 [Ti amo come la mia vita stessa], una raccolta

---

<sup>85</sup> WEN Zheng, "Italo il postmodernista", *Cinitalia*, 7, 19, 2015, p. 51.

<sup>86</sup> VEG, "The Subversive...", cit., p. 109.

di lettere d'amore tra l'autore e la moglie Li Yinhe, letta molto spesso superficialmente da chi si professa appassionato dell'autore.<sup>87</sup> Tutto questo è sicuramente frutto della grande popolarità di cui Wang Xiaobo ha goduto dopo la morte e di cui continua a beneficiare, il che lo rende, come spesso accade con gli artisti più conosciuti, un autore di cui vengono spesso lette le opere più per moda che per apprezzarne i contenuti profondi e tutt'altro che sentimentali. Tuttavia, la fama a cui è asceso Wang Xiaobo è sicuramente anche sintomo di come un'intera generazione di cinesi apprezzi il contenuto della sua opera e i continui studi condotti sulla sua figura mostrano come un'analisi più approfondita della sua produzione vada perseguita, dal momento che egli costituisce una figura fondamentale all'interno del panorama letterario cinese.

#### **1.4. Le fonti occidentali**

Come anticipato nei paragrafi precedenti, Wang Xiaobo ha avuto modo di avvicinarsi ad autori stranieri in diverse occasioni della sua vita: di certo la biblioteca paterna, ben fornita di testi occidentali tradotti in lingua cinese, ha acceso l'interesse del giovane Xiaobo nei confronti della letteratura mondiale e gli ha permesso di apprezzare testi diversi da quelli letti in patria per contenuti e stile. Ovidio, Boccaccio, Shakespeare, Mark Twain, Theodor Storm sono solo alcuni degli autori che Wang Xiaobo apprezzò fin dagli anni dell'adolescenza, ma già da questi è possibile intuire la varietà di stili, epoche e luoghi che il giovane Wang Xiaobo incontrò in letteratura. Naturalmente, crescendo l'autore ebbe la possibilità di leggere anche altri autori stranieri in traduzione e poi, una volta negli Stati Uniti, in lingua inglese.

Sebbene egli non l'abbia mai citato espressamente, molti critici sono concordi nel dire che la lettura di *Storia della sessualità* di Michel Foucault – opera ampiamente analizzata dalla moglie Li Yinhe per gli studi sociologici condotti nel campo della sessualità – abbia influenzato il pensiero dell'autore. In particolare, la riflessione di Foucault sul rapporto che intercorre tra potere, sapere e sessualità, dà la conferma a Wang

---

<sup>87</sup> Xiaopi SHEN, *op. cit.*, p. 1.

Xiaobo che ogni relazione di potere non è mai totalmente asimmetrica, e ciò che è identificato come vittima spesso acquisisce una sorta di posizione di potere nei confronti dell'oppressore.<sup>88</sup> La comprensione che Wang Xiaobo ha della società e delle sue relazioni con lo Stato porta senza dubbio i segni della teoria del potere di Foucault: anche l'autore cinese intende infatti i fenomeni sociali come relazioni di potere, dove le tecniche disciplinari sviluppate dallo Stato vengono contrastate dall'individuo attraverso la resistenza corporea.<sup>89</sup>

Wang Xiaobo è stato certamente influenzato anche da altri autori e pensatori occidentali che ha avuto modo di leggere e di apprezzare nel corso della sua vita fin dalla giovane età: lo studioso Wu Congju ne ha individuati centosettantatré citati ben cinquecentodieci volte nelle sue opere, sia di saggistica che di narrativa, che spaziano da riferimenti a uomini di scienza quali Galileo Galilei, Einstein, Newton e Bohr a pensatori e filosofi di diverse epoche come Socrate e Platone, Leibniz, Nietzsche, Freud, Russell e Foucault. Inoltre, sono numerosissimi i riferimenti rivolti agli scrittori più amati dall'autore come Marguerite Duras, Italo Calvino, George Orwell, Marguerite Yourcenar, George Bernard Shaw, Milan Kundera e Mark Twain, per citare solo i nomi che figurano più spesso all'interno della sua produzione.<sup>90</sup> Mentre dell'apprezzamento speciale nei confronti di Italo Calvino e dell'influenza di quest'ultimo sugli scritti dell'autore si parlerà più approfonditamente nei capitoli successivi, nel paragrafo seguente si riporta integralmente il testo di un saggio scritto da Wang Xiaobo intitolato “Wo de shicheng” 我的师承 [I miei maestri], dove l'autore dichiara l'ispirazione ricevuta dalla letteratura straniera e, in particolar modo dalla lingua utilizzata e perfezionata dai grandi traduttori cinesi del Novecento.

---

<sup>88</sup> VEG, “The Subversive...”, cit., p. 110.

<sup>89</sup> Sebastian VEG, *Commemorating an Anti-Authoritarian Provocateur: Reflections on Wang Xiaobo (May 13, 1952 - April 11, 1997)*, in “Los Angeles Review of Books Blog”, 2017, <http://blog.lareviewofbooks.org/chinablog/commemorating-anti-authoritarian-provocateur-reflections-wang-xiaobo/>, 16 novembre 2019.

<sup>90</sup> WU Congju 仵从巨, “Zhongguo zuojia Wang Xiaobo de ‘Xifang ziyuan’” 中国作家王小波的“西方资源” (Le “risorse occidentali” dello scrittore cinese Wang Xiaobo), in *Wen shi zhe*, 4, 2005, pp. 68-69.

### 1.4.1. “I miei maestri”

Di seguito si riporta la traduzione del saggio “Wo de shicheng” 我的师承 [I miei maestri]<sup>91</sup> inserito da Wang Xiaobo come prefazione alla raccolta *Qingtong shidai* 青铜时代 [L’età del bronzo], l’opera che forse più delle altre dimostra la conoscenza e l’interesse dell’autore nei confronti della letteratura straniera e che analizzeremo più dettagliatamente nei capitoli successivi.

## I MIEI MAESTRI

Finalmente ho trovato il coraggio di parlare dei miei maestri letterari.

Una volta, quando ero piccolo, mio fratello mi fece leggere la traduzione di Mu Dan de *Il cavaliere di bronzo*:

*T’amo, creatura di Pietro,  
Amo il tuo grande ed armonioso aspetto,  
Il regale corso della Neva,  
Delle sue rive il granito*<sup>92</sup>

Si tratta di un poema eroico raffinatissimo – mi disse – e questa è di certo la sua versione migliore. Vedrai che quest’altra traduzione non regge il confronto:

*Ti amo costruzione di Pietro  
Amo la tua esteriorità solenne*

Ho capito: il secondo traduttore deve essere del Nord-est, la sua versione tocca quasi i toni ridicoli dell’opera del Jilin...<sup>93</sup> Non c’è paragone con la traduzione di Mu Dan!

---

<sup>91</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Wo de shicheng” 我的师承 (I miei maestri), in Wang Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L’età del bronzo), Pechino, Zuoji chubanshe, [1997], 2015, pp. 1-4.

<sup>92</sup> N.d.T.: È stata scelta la traduzione di Tommaso Landolfi, scrittore e poeta oltre che traduttore e studioso di letteratura russa, poiché si crede possa rendere giustizia all’intenzione di Wang Xiaobo di riportare la traduzione del testo di Puškin ad opera di un poeta cinese.

(Aleksandr Sergeevič PUŠKIN, *Poemi e liriche*, trad. Tommaso Landolfi, Torino, Einaudi, 1982)

<sup>93</sup> N.d.T.: L’opera del Jilin, anche chiamata *Errenzhuàn*, è un tipo di rappresentazione popolare della Cina nord-orientale. Viene solitamente messa in scena da due attori, che alternano canti, balli e battute

È a quindici anni che ho capito quale tipo di scrittura può considerarsi valida.

Arrivato a quasi quarant'anni, solo dopo aver letto *L'amante* tradotto da Wang Daoqian, mi sono reso conto di quale orizzonte di scrittura può toccare un romanzo. Wang Daoqian è stato un poeta prima che un traduttore, e infatti ha una capacità di scrittura eccellente. Che la sua vita sia stata dura è evidente nella sua abilità di tradurre in età matura, frutto di un dolore profondo. Ascoltate un po' l'incipit de *L'amante*:

*Un giorno, ero già avanti negli anni, in una hall mi è venuto incontro un uomo. Si è presentato e mi ha detto: "La conosco da sempre. Tutti dicono che da giovane lei era bella, io sono venuto a dirle che la trovo più bella ora, preferisco il suo volto devastato a quello che aveva da giovane".*<sup>94</sup>

Questo è anche il ritratto della vita di Wang Daoqian. Il testo di Marguerite Duras è senz'altro buono, ma anche l'abilità traduttiva di Wang Daoqian lo è, sottende le innumerevoli avversità che ha dovuto superare nel corso della sua vita. L'aiuto di Mu Dan e Wang Daoqian è stato per me persino più grande di quello offertomi da tutti gli scrittori cinesi del Novecento. Altre conoscenze sulla letteratura moderna sono facili da acquisire, ma se non ci fossero stati autori come Mu Dan e Wang Daoqian, non ci sarebbero i testi dove poter studiare la miglior lingua letteraria. Oltre a loro due, anche altri traduttori utilizzano un'ottima lingua letteraria: per esempio, all'interno di una raccolta di poesie tedesca troviamo questi versi in traduzione<sup>95</sup>:

*La nebbia cala, cade il fogliame  
Riempiamoci il bicchier di vino!*

Il ritmo è indimenticabile, questa è poesia! Nei confronti di questi maestri io provo molto più che rispetto, li amo. La comprensione e la consapevolezza di questi traduttori nei confronti del cinese moderno non è tutt'oggi paragonabile a nessun altro. Se si può dare un contributo tale alla propria lingua madre, di certo non si è vissuti invano.

---

umoristiche. Nel linguaggio comune, l'opera del Jilin viene spesso associata a sketch comici e ridicoli, che in alcuni casi possono sfociare in volgarità.

<sup>94</sup> Marguerite DURAS, *L'amante*, trad. di Leonella Prato Caruso, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 11.

<sup>95</sup> N.d.T.: Il traduttore a cui Wang Xiaobo fa riferimento in questo caso è Qian Chunqi, mentre il testo è una lirica di Theodor Storm, intitolata *Canto d'ottobre*.



Wang Daoqian e Mu Dan sono stati due poeti brillanti. Poi, grazie a eccezionali doti letterarie e per amor proprio, non hanno più voluto scrivere, ma solo tradurre: hanno preferito lasciarci dei testi che risuonassero come una melodia. Le parole sono fatte per essere lette, per essere ascoltate, non per essere guardate: se volete qualcosa da guardare, ci sono i libri illustrati. Se non si capisce questo punto, allora non si può che scrivere disarmonici testi spazzatura. Il pensiero, la lingua e la scrittura sono un insieme organico, se il testo che si legge è disarmonico, anche il significato non può essere ben veicolato: questa è la verità più semplice, ma se non ci fosse stata la generazione precedente alla mia a dirmelo, come avrei potuto saperlo? Delle volte, anche io scrivo testi piuttosto grezzi, poi quando li rileggo mi sento così in imbarazzo che nessun posto è buono per nascondermi, vorrei davvero calarmi le braghe e prenderle dal maestro Wang Daoqian. Mencio disse: “Ciò che è davvero vergognoso è l'ignorare cosa sia vergognoso”. Se oggi io sono dotato del senso della vergogna in letteratura, è solo merito degli insegnamenti di questi maestri. Per me le loro opere letterarie sono di incitazione molto più di una frusta. Riportarli all'attenzione dei giovani di adesso, ricordarne i nomi e leggerne le opere è un mio dovere.

Ora si potrebbe obiettare che Wang Daoqian e Mu Dan sono traduttori, e che quindi, nella storia della letteratura, non possano essere messi sullo stesso piano degli scrittori. Questo è certamente vero, ma bisogna prendere in considerazione anche che cosa sia il testo scritto. Secondo me, l'ordine letterario del nostro Paese è completamente sottosopra: sono conosciutissime opere di terza categoria, mentre i capolavori letterari risultano ignoti al grande pubblico.

Ma ciò che fa più male, è constatare che le opere migliori non sono state composte: le opere migliori avrebbero potuto essere state scritte da Mu Dan e Wang Daoqian nel fiore degli anni, mentre ora sono solo Giardini pensili di Babilonia... Le loro aspirazioni poetiche in giovane età sono persistite fino alla vecchiaia, ma se avessero vissuto gli anni dell'età adulta in un contesto come quello odierno, avrebbero sicuramente scritto dei pezzi validissimi. Purtroppo però, Mu Dan e Wang Daoqian ora non ci sono più...

Da giovane lessi le traduzioni in prosa di Fu Lei, Ru Long e altri traduttori. Tutta gente brava, eppure, le migliori traduzioni sono quelle ad opera dei poeti: sono stati i poeti ad aver scoperto il ritmo del cinese moderno. Senza di questo, non ci sarebbe la letteratura.

È importante dunque dire che in Cina una lingua letteraria pura e perfetta esiste già, ciò che rimane da fare è facile, bisogna solamente studiarla. Non ci servono dialetti cacofonici, né abbiamo bisogno di scrivere in un *wenyan*<sup>96</sup> astruso e dalla carenza espressiva. Io davvero non conosco il motivo per cui gli autori ancora oggi si ostinino a servirsi di una scrittura scadente, ma sarebbe irragionevole ignorare il contributo che i traduttori della scorsa generazione hanno dato alla letteratura.

Come mostrano i pionieri francesi del Nouveau Roman, la narrativa si sta trasformando nella direzione della poesia; Milan Kundera sostiene che il romanzo debba assomigliare alla musica; un amico italiano mi ha detto che i romanzi di Italo Calvino sono estremamente piacevoli nella lettura, armoniosi come un filo di perle versato a terra. Anche se io non capisco il francese né l'italiano, sono in grado di ascoltare il ritmo di un romanzo, e questo lo devo all'eredità che mi hanno lasciato i poeti.

Ho sempre voluto riconoscere che i miei maestri letterari sono risorse così poco note. Anche se appare come voler cantare le mie lodi, da quando Wang Daoqian e Mu Dan sono morti, io non avevo ancora trovato il coraggio di scrivere un saggio del genere, perché d'ora in poi, se la mia scrittura non fosse buona, sarebbe come infangare il loro nome. Se qualcosa di positivo è ancora ravvisabile nella letteratura cinese moderna, la sua origine risiede nei corpi di quei due traduttori defunti. Quando ero giovane, sapevamo tutti che se eravamo alla ricerca di un buon testo, bisognava leggere quelli tradotti, poiché gli autori migliori sono quelli che traducono. Questo è stato per anni il nostro segreto, nessuno lo ha tramandato. Morto Wang Daoqian, non so se qualche altro autore vivente sia in grado di scrivere testi altrettanto buoni, ma i suoi libri ci sono ancora, e possono diventare modelli di studio della letteratura. I testi che ho scritto negli ultimi tempi sono qui raccolti, non perché il loro livello di scrittura sia già così alto, ma poiché non svelare questo segreto ai più giovani sarebbe ingiusto. Nessuno gliene ha parlato, conoscono la letteratura solo per fama e non sono in grado di distinguere un testo valido da uno scadente.

---

<sup>96</sup> N.d.T.: Prosa classica codificata, considerata per secoli l'unica lingua nobile con cui scrivere letteratura.

## CAPITOLO 2:

### WANG XIAOBO E ITALO CALVINO

Ci sono due tipi di scrittori. Il primo non fa che interpretare se stesso, come Hemingway; il secondo crea attraverso l'immaginazione, come Calvino.<sup>97</sup> Penso che un vero scrittore dovrebbe provare a far parte della seconda categoria.<sup>98</sup>

Wang Xiaobo

#### 2.1. L'amore per Calvino

Come accennato nel capitolo precedente Wang Xiaobo è stato un grande amante della letteratura straniera, che ebbe la possibilità di apprezzare fin da bambino grazie alla ben fornita biblioteca paterna e all'ambiente familiare in cui crebbe. In particolar modo, uno degli autori per cui Wang Xiaobo ha dichiarato più volte e in maniera più esplicita la sua ammirazione è Italo Calvino. Wang entrò in contatto con la sua produzione nel corso dell'età adulta e imparò ad apprezzarne la poetica durante il periodo in cui visse negli Stati Uniti con la moglie Li Yinhe, dove lesse molte opere di Calvino tradotte in lingua inglese. Tutti i maggiori studiosi dell'opera di Wang Xiaobo sono concordi nel ravvisare l'influenza che la lettura di Calvino ha esercitato sulla produzione letteraria dell'autore cinese, che trae ispirazione da alcuni dei tratti più distintivi dell'opera calviniana come la leggerezza, l'ironia e il fantastico. Tuttavia, ciò che ha lasciato maggiormente il segno su

---

<sup>97</sup> Trd. Jinjing XU, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017, p. 131.

<sup>98</sup> HUANG Jiwei 黄集伟, "Wang Xiaobo —— zuichu de yu zuizhong de" 王小波——最初的与最终的 (Wang Xiaobo: quello degli inizi e quello degli ultimi anni), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, p. 89.

Wang Xiaobo è stata senza dubbio la concezione che Calvino aveva della letteratura: il rapporto dello scrittore con il lettore, l'utilizzo della fantasia per creare mondi alternativi, ma non per questo inattuali o illusori, e le infinite possibilità intrinseche all'arte romanzesca. Si tratta di tematiche chiave all'interno della produzione calviniana, ben evidenti nelle opere di Calvino che Wang Xiaobo dichiarò più frequentemente di aver letto e apprezzato, ovvero la trilogia *I nostri antenati* (1960), di cui fanno parte i romanzi *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), la raccolta *Fiabe italiane* (1956), i due romanzi più sperimentali *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e la raccolta di discorsi *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1985). Wang Xiaobo era infatti un avido lettore di Calvino, di cui ammirava non solo la poetica e il pensiero, ma anche lo stile e il linguaggio. Sono numerosi i riferimenti a Calvino che possiamo trovare all'interno delle sue opere, in particolar modo nei suoi *zawen* 杂文 (brevi saggi critici) e nelle svariate interviste<sup>99</sup> rivoltegli. Lo studioso Wu Congju ha contato ben diciotto riferimenti espliciti a Calvino all'interno della produzione scritta dell'autore pechinese,<sup>100</sup> dove si leggono dichiarazioni come “ho sempre amato Calvino”,<sup>101</sup> “leggerei le sue opere centinaia e centinaia di volte senza stancarmi”,<sup>102</sup> e “penso che la mia scrittura ponga le basi principalmente sui testi di Calvino”<sup>103</sup> come risposta nel corso di un'intervista dove gli veniva chiesto chi l'avesse influenzato maggiormente in letteratura.

---

<sup>99</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=TsowwLGCE6Y>: un'intervista a Wang Xiaobo dove si vede chiaramente la versione tradotta in inglese de *Le città invisibili* sul comodino dell'autore, che cita espressamente lo scrittore italiano come suo grande ispiratore.

<sup>100</sup> WU Congju 仵从巨, “Zhongguo zuojia Wang Xiaobo de ‘Xifang ziyuan’” 中国作家王小波的“西方资源” (Le “risorse occidentali” dello scrittore cinese Wang Xiaobo), in *Wen shi zhe*, 4, 2005, p. 73.

<sup>101</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数 (La maggioranza silenziosa), Pechino, Zhongguo qingnian chubanshe, 1997, p. 337, cit. in Wu Congju 仵从巨, “Zhongguo zuojia Wang Xiaobo de ‘Xifang ziyuan’” 中国作家王小波的“西方资源” (Le “risorse occidentali” dello scrittore cinese Wang Xiaobo), in *Wen shi zhe*, 4, 2005, p. 73.

<sup>102</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1997, p. 180, cit. in Wu Congju 仵从巨, “Zhongguo zuojia Wang Xiaobo de ‘Xifang ziyuan’” 中国作家王小波的“西方资源” (Le “risorse occidentali” dello scrittore cinese Wang Xiaobo), in *Wen shi zhe*, 4, 2005, p. 73.

<sup>103</sup> HUANG Jiwei 黄集伟, *Gudao fangtan lu* 孤岛访谈录 (Interviste registrate da un'isola remota), Pechino, Zuojia chubanshe, 1998, p. 298, cit. in Jinjing Xu, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017, p. 129.

Nonostante i riferimenti espliciti e l'apprezzamento nei confronti di Calvino siano presenti soprattutto all'interno dei saggi di Wang Xiaobo, anche la produzione narrativa non è esente da tributi più o meno evidenti nei confronti dell'amato scrittore italiano: per esempio, gli studiosi Wu Yiqin<sup>104</sup> e Shen Xiaoqi<sup>105</sup> mettono in luce come vi siano dei chiari richiami a uno dei romanzi più rinomati di Calvino, *Il barone rampante*, all'interno dell'opera di Wang Xiaobo *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'amore ai tempi della rivoluzione] (1994). La novella racconta le vicende del giovane Wang Er, operaio all'interno di una fabbrica di lavorazione di tofu. Un giorno, nel bagno maschile della fabbrica compare la caricatura di una collega di nome Lao Lu, una signora di mezza età in sovrappeso, spesso oggetto degli scherni degli operai. Il disegno la raffigura nuda con proprio la scritta "Lao Lu" sottostante. Dal momento che Wang Er è l'unico operaio di cui sono note le spiccate capacità artistiche, Lao Lu gli attribuisce la colpa ed è furiosa nei suoi confronti, cercando di percuoterlo ogni volta che le capita a tiro. Così Wang Er per sfuggirle sale su una torre della fabbrica dove la donna non riesce a raggiungerlo,<sup>106</sup> in una parodia di Cosimo, il protagonista de *Il barone rampante*, che sale sugli alberi per allontanarsi dai familiari.

Un'altra scena di *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'amore ai tempi della rivoluzione] costituisce un tributo al romanzo calviniano: questa volta Wang Er è seduto proprio su un albero, da cui osserva un gruppo di giovani scontrarsi con le Guardie Rosse della Rivoluzione Culturale. Nonostante uno di essi stia morendo proprio sotto l'albero su cui Wang Er è seduto, egli si distacca dal mondo sottostante e tutto ciò a cui rivolge i propri pensieri è una danza descritta in un antico libro cinese. Non presta attenzione alla violenza della lotta che procede sotto di lui, concentrandosi invece sulle proprie doti di disegnatore, chiedendosi quali invenzioni tecnologiche servirebbero per la costruzione di

---

<sup>104</sup> WU Yiqin 吴义勤, "Wang Xiaobo shi ruhe 'lian' cheng de" 王小波是如何“炼”成的? (In che modo Wang Xiaobo si è perfezionato?), in Fang Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan* 王小波传 (Biografia di Wang Xiaobo), Pechino, Shenghuo shudian chuban youxian gongsi, 2018, p. 1.

<sup>105</sup> Xiaoqi SHEN, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, pp. 16-17.

<sup>106</sup> WANG Xiaobo 王小波, "Geming shiqi de aiqing" 革命时期的爱情 (L'amore ai tempi della Rivoluzione), in *Zhongpian xiaoshuo* 中篇小说 (Novelle), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 2006, p. 71, cit. in Xiaoqi Shen, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, p. 16.

una catapulta adatta alla lotta sottostante.<sup>107</sup> Nonostante Cosimo, il barone che passa la propria vita sugli alberi descritto da Italo Calvino, rappresenti, nelle parole di Wang Xiaobo stesso,<sup>108</sup> la personificazione del concetto calviniano di Leggerezza, Wang Er, con la sua inclinazione verso il mondo delle macchine e della tecnologia, sembra invece rappresentare il concetto opposto: la pesantezza della società industriale.<sup>109</sup>

Un più articolato e approfondito confronto tra le tematiche chiave dell'opera calviniana e di quella di Wang Xiaobo verrà presentato nelle prossime pagine, mentre prima si propone la traduzione di un saggio dedicato all'autore italiano da Wang Xiaobo stesso, a dimostrazione della grande ammirazione che egli nutriva per Calvino.

### 2.1.1. “Calvino e il prossimo millennio”

Di seguito si riporta la traduzione del saggio “Kaerweino yu weilai de yiqiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 [Calvino e il prossimo millennio]<sup>110</sup>, l'unico *zawen* di Wang Xiaobo completamente dedicato a uno degli autori stranieri che più lo hanno ispirato.

## CALVINO E IL PROSSIMO MILLENNIO

Sto leggendo un libro che mi ha inviato un amico, si tratta di *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* di Calvino. Questo libro è composto dalle bozze

---

<sup>107</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Geming shiqi de aiqing” 革命时期的爱情 (L'amore ai tempi della Rivoluzione), in *Zhongpian xiaoshuo* 中篇小说 (Novelle), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 2006, pp. 246-247, cit. in Xiaoqi Shen, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, pp. 16-17.

<sup>108</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Kaerweino yu weilai de yiqiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 (Calvino e il prossimo millennio), in *Wo de jingshen jiyuan* 我的精神家园 (La mia casa spirituale), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 2006, p. 72, cit. in Xiaoqi Shen, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, p. 16.

<sup>109</sup> Xiaoqi SHEN, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, p. 17.

<sup>110</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Kaerweino yu weilai de yi qiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 (Calvino e il prossimo millennio), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, [1999], 2009, pp. 52-53.

incompiute di alcuni suoi discorsi, che non ha avuto la possibilità di pronunciare a causa della morte improvvisa. I discorsi sono intitolati rispettivamente: Leggerezza, Rapidità, Visibilità, Esattezza e Molteplicità. Era inoltre in programma l'argomento Coerenza, che Calvino non ha fatto in tempo a scrivere. Così io è da tutto il giorno che cerco di comprendere che cosa vi avrebbe scritto, che cosa si possa intendere per "coerenza". Calvino metteva in luce come la letteratura avrebbe potuto continuare a prosperare nel prossimo millennio se si fosse data la giusta importanza a queste sei eredità letterarie. Devo dire che io ho sempre apprezzato Calvino, ma leggendo questo libro, lo apprezzo ancora di più.

La trilogia *I nostri antenati* di Calvino è una lettura che piace a chiunque. Si tratta di un'opera che ha scritto in giovane età, e secondo me costituisce l'esempio di ciò che egli intendeva per Leggerezza. Dei libri che ha composto da adulto, quando ha iniziato a esplorare le infinite possibilità dell'arte narrativa, ho letto *Le città invisibili*, un testo che invece non rappresenta una facile lettura per chiunque. Dal canto mio non posso imporre a tutti di amare ogni suo libro, ma penso che sia necessario apprezzarne l'idea di fondo: ovvero che l'arte narrativa gode di infinite possibilità. Questo può venir forse giudicato negativamente da qualcuno? Negli ultimi tempi un amico ha commentato un mio romanzo dicendo: "Sembra che nel romanzo si utilizzi un modo nuovo di scrivere". Questo giudizio mi ha messo in imbarazzo: in realtà io non avevo ancora esplorato l'infinità dell'arte narrativa ed ero molto lontano da Calvino. L'opinione del mio amico era un problema per me, dal momento che si trattava di un ricercatore in letteratura e non di un lettore comune.

Su invito del mio editor ho abbozzato dei discorsi per una famosa casa da tè, dove finisco per parlare anche di Calvino e dell'eredità letteraria, sebbene questo non sia certamente un argomento da casa da tè. A dir la verità, non so nemmeno di che cosa si possa chiacchierare in una casa da tè. Dopotutto io non ho un gatto, non ho un cane e nemmeno una macchina. Il tempo che un altro utilizza per occuparsi di un gatto o un cane, io lo uso per smanettare con il computer o riflettere su qualche questione letteraria... Se ti andasse di sentir qualcosa sui computer, posso parlatene io, pensa che ora a Zhongguancun si possono acquistare 8 megabyte di memoria per soli 250 yuan, più economico di così! Ho pensato che questo argomento fosse ancora meno adatto a una casa da tè. Magari un

giorno anch'io mi prenderò un gatto o un cane, comprerò un'automobile, e mi verranno i sensi di colpa: a proposito di questo posso infatti dire che secondo me il prezzo delle automobili è veramente indecente. Una macchina di fascia bassa sud-coreana viene venduta a più di 300.000 yuan, mai sentito in tutto il mondo! E per quanto riguarda i gatti e i cani, per me rientrano nella categoria degli alimenti: ho mangiato un gatto una volta, e cinque cani, più di vent'anni fa. Dal punto di vista di chi ama i gatti e i cani, io sono un cannibale dunque. Quindi, io ho potuto parlare solo di Calvino...

La storia alla base de *Le città invisibili* è questa: Marco Polo si trova al cospetto del Gran Khan mongolo e gli narra delle città che ha incontrato nel corso del suo viaggio verso Oriente, ogni città è simbolica, ma può comunque essere vista distintamente. Dopo aver letto questo libro ho fatto un sogno in cui ogni singola città fluttuava nel vuoto come fosse una lanterna dalla forma bizzarra. Ora, un lettore avvezzo alla letteratura comune potrebbe dirmi: “Bene, dato che hai visto queste città in sogno, raccontaci la loro storia...”. Ma stando a quella mente onnipotente di Calvino, quanto è difficile raccontare una storia! E infatti egli non racconta alcuna storia, ma fa del suo meglio per elencare a una a una le nuove città e, così facendo, si giunge alla fine del libro che egli non ha ancora finito di elencarle tutte. Ho capito quale fosse l'intenzione generale di Calvino: come scrittore, egli voleva possedere tutte le qualità letterarie: alle già perfezionate Leggerezza, Rapidità, Visibilità, Esattezza e Molteplicità voleva aggiungere la Coerenza. Senza dubbio, un libro che possiede tutte queste qualità è magnifico e in grado di soddisfare qualsiasi lettore. Sfortunatamente, questo non è affatto facile, ma è necessario provarci affinché vi siano libri da leggere anche nei prossimi mille anni.

Penso che non ci sia nessuno interessato a questo argomento... Ma non so che farci, io so solo questo tipo di cose.

## **2.2. Promozione e diffusione di Italo Calvino in Cina**

Italo Calvino fa il suo ingresso in Cina piuttosto precocemente. Negli anni Cinquanta vengono tradotti da lingue intermediarie due suoi testi: il primo, *Storia del soldato che si portò il cannone a casa* (1950), fu tradotto una prima volta in cinese da Gu Yuan 顾沉



nel 1955, sulla base della traduzione francese di Geneviève Gaudibert dell'anno precedente, e pubblicato sulla rivista letteraria *Renmin wenxue* 人民文学 con il titolo di *Ba dapao dai huijia qu de bingshi* 把大炮带回家去的兵士, per poi essere tradotto una seconda volta da Yan Dachun 严大椿 per una piccola antologia di racconti italiani<sup>111</sup> del 1956. Il secondo testo di Calvino a fare il suo ingresso nella Repubblica Popolare negli anni Cinquanta è invece l'insieme in un unico saggio di due articoli scritti dall'autore italiano sulla vicenda dei fratelli Cervi, partigiani attivi negli anni della Resistenza in Italia che vennero torturati e fucilati dai fascisti nel 1943. I due articoli, tradotti da Yan Danchun nel 1956 dalla traduzione in francese di Armand Monjo, vennero pubblicati come un unico saggio, dal titolo *Saiwei jia de qi xiongdi* 塞维家的七兄弟, inserito nella medesima raccolta di racconti italiani per cui Yan Danchun aveva ritradotto *Storia del soldato che si portò il cannone a casa*. In questa antologia Calvino appariva insieme ad altri scrittori italiani politicamente impegnati in quel periodo: Carlo Levi, Vasco Pratolini, Carlo Cassola e Alberto Moravia.<sup>112</sup>

Un ulteriore racconto di Calvino venne tradotto pochi anni dopo, nel 1961, da Shi Jin 施金, che si basò sulla versione russa<sup>113</sup>: si tratta del racconto *Luna e Gnac* – un estratto poi entrato a far parte della raccolta *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963) – tradotto in cinese con il titolo *Yueliang yu "landi jiu"* 月亮与“兰地酒” per la rivista letteraria *Shijie wenxue* 世界文学.<sup>114</sup>

Dopo questo timido ingresso all'interno della letteratura cinese, certamente dovuto al dichiarato schieramento politico di Calvino a sostegno del Partito comunista italiano, evidente anche nella scelta dei brani tradotti – sicuramente non tra i più significativi dell'autore – le opere di Calvino scomparvero dallo scenario della letteratura in traduzione per decenni: un periodo in cui la letteratura della Repubblica Popolare venne

---

<sup>111</sup> Si tratta di YAN Dachun 严大椿 (a cura di), *Ba dapao daihui jia qu de bingshi* 把大炮带回家去的兵士 (Il soldato che riporta a casa il cannone), Shanghai, Xin wenyi chubanshe, 1956.

<sup>112</sup> Ting ZHOU, “Traduzioni e ricezione di Italo Calvino in Cina”, Zibaldone. *Estudios Italianos*, 5, 2, 2017, p. 69.

<sup>113</sup> Il racconto verrà poi tradotto direttamente dall'italiano successivamente, nel 1986, da Wen Chengde 温承德, con il titolo di *Yueliang yu nihong deng* 月亮与霓虹灯, e inserito nella raccolta *Tianmi de shenghuo* 甜蜜的生活 (La dolce vita), edita dalla casa editrice Lijiang, insieme ad alcuni testi di Luigi Capuana, Grazia Deledda, Alberto Moravia, Gianni Rodari, Umberto Saba e altri autori italiani (Alessandra BREZZI, “La ricezione di Calvino in Cina”, *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, p. 161).

<sup>114</sup> Ting ZHOU, *op. cit.*, p. 69.

fortemente condizionata dal *diktat* politico degli anni della Rivoluzione Culturale (*Wenhua dageming* 文化大革命) (1966-1976) prima e dalla morte di Mao Zedong (1976) con la successiva politica di riforme e apertura promossa da Deng Xiaoping poi. È solo nel corso degli anni Ottanta, quindi, che si assiste a un ritorno delle opere calviniane in traduzione, per lo più ad opera di italianisti cinesi e quindi tradotte direttamente dalla lingua italiana e per il loro valore letterario più che per il pensiero politico dell'autore sanremese. È in questi anni che appaiono le prime traduzioni di testi come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Handong yexingren* 寒冬夜行人, 1979), *La formica argentina* (*Agenting mayi* 阿根廷, 1983), *Fiabe italiane* (*Yidali tonghua* 意大利童话, 1985), e *I nostri antenati* (*Women de zuxian* 我们的祖先, 1989).<sup>115</sup> Tuttavia, allo sforzo dei traduttori non corrispose una diffusione di Calvino all'interno dei maggiori circoli letterari del Paese, né i testi vennero accompagnati da un adeguato riconoscimento da parte dei critici dell'epoca. La sinologa Alessandra Brezzi ha trovato una risposta al perché di questa iniziale assenza di Calvino all'intero del panorama critico-letterario cinese del periodo nelle parole della studiosa Luo Xiyiing:

La forza innovativa e rivoluzionaria dell'arte narrativa contenuta nelle opere di Calvino era eccessiva, probabilmente i lettori cinesi in quel momento non avevano modo di assorbirla. Leggere Calvino era un'attività che richiedeva troppe energie intellettive, le sue opere, con le loro difficoltà tecniche e modi altezzosi, spaventavano terribilmente molti lettori di romanzi popolari.<sup>116</sup>

Luo Xiyiing, inoltre, sottolinea come gli ambienti accademici cinesi di quegli anni abbiano subito probabilmente il condizionamento dato dalla mancanza di riconoscimenti internazionali di grande portata a Italo Calvino, uno su tutti il Premio Nobel, dal momento che nel decennio successivo le opere calviniane riscuoteranno molto più successo nel Paese anche grazie alla crescente fama dell'autore negli Stati Uniti, modello a cui la Cina dell'era delle riforme volgeva la propria attenzione.

Sarà invece negli anni Novanta che si assisterà alla crescente diffusione delle opere di Calvino e all'aumentare di saggi critici sull'autore: si giungerà ad assistere con gli inizi

---

<sup>115</sup> Alessandra BREZZI, "La ricezione di Calvino in Cina", *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, pp. 161-163.

<sup>116</sup> LUO Xiyiing 罗锡英, *Shi yu si — Kaerweinuo de xiaoshuo yishu* 诗与思——卡尔维诺的小说艺术 (Poesia e pensiero: l'arte narrativa di Calvino), tesi di dottorato, Università di Jinan, 2006, p. 15, cit. e trd. Alessandra Brezzi, "La ricezione di Calvino in Cina", *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, p. 164.

del Ventunesimo secolo a quella che è stata definita una vera e propria “febbre calviniana”<sup>117</sup> per cui l’autore italiano balza ai vertici delle classifiche degli autori stranieri più letti, inizia a essere conosciuto diffusamente anche dai lettori più comuni, le case editrici gli dedicano sempre più spazio e attenzione, le ristampe delle sue opere sono innumerevoli e gli scrittori cinesi che lo apprezzano espressamente sempre di più, così da rendere Italo Calvino “lo scrittore degli scrittori”<sup>118</sup> e l’autore italiano più letto e conosciuto – insieme a Dante – nella Cina di oggi.<sup>119</sup> Ma come mai un autore che ha riscosso soltanto un tiepido apprezzamento da parte del grande pubblico cinese, una volta fatto il proprio ingresso nell’orizzonte della letteratura in traduzione del Paese giunge invece a ottenere un così ampio successo negli ultimi anni Novanta fino alla gloria letteraria più alta negli anni Duemila? I maggiori studiosi e critici letterari sono concordi nel vedere, nelle ragioni di questa “febbre calviniana”, accanto ai grandi meriti dei traduttori e delle case editrici che più hanno creduto nel valore dell’opera di Calvino, anche l’influenza esercitata sulla sua diffusione dalla figura di Wang Xiaobo.

Va infatti riconosciuto il merito a numerosi accademici e italianisti per la diffusione dell’opera calviniana e la pubblicazione di diverse versioni tradotte anche della stessa opera, fino alla realizzazione dell’ambizioso progetto editoriale sostenuto dal grande italianista Lü Tongliu 吕同六 di pubblicare l’*opera omnia* calviniana, i cui diritti editoriali vennero acquistati dalla casa editrice Yilin di Nanchino, divenuta oggi la responsabile della pubblicazione di tutte le opere di Italo Calvino che popolano gli scaffali delle librerie cinesi. Un’altra figura di cui non è possibile omettere il nome è proprio l’editor della casa editrice Yilin, Lu Yuanchang 陆元昶, che si occupa dal 2001 della accurata revisione di tutti i volumi, nel tentativo di offrire al lettore un testo quanto più possibile vicino allo stile calviniano e omogeneo nelle scelte traduttive dei diversi collaboratori con cui lavora la casa editrice.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> BREZZI, “La ricezione di Calvino...”, cit., p. 167.

<sup>118</sup> Cfr. JIE Chen 洁尘, “Guanyu Kaerweinuo” 关于卡尔维诺 (Su Calvino), in *Xiaoshuo jie*, 1, 2000, pp. 134-6; WU Congju 仵从巨, “Kaerweinuo de yishu gexing jiqi zhongguo hanyi” 卡尔维诺的艺术个性及其中国含义 (La natura artistica di Calvino e le sue implicazioni cinesi), in *Dangdai waiguo wenxue*, 4, 2002, pp. 102-6, cit. in Alessandra Brezzi, “La ricezione di Calvino in Cina”, *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, p. 165.

<sup>119</sup> BREZZI, “La ricezione di Calvino...”, cit., p. 165.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 166.

Tuttavia, la diffusione così ampia di Calvino in tutti gli ambienti cinesi e il suo apprezzamento da parte di professionisti del settore letterario così come di lettori comuni non è stata frutto del riconoscimento degli studi degli italianisti cinesi che più ne hanno discusso, né degli sforzi di promozione da parte delle case editrici che per prime avevano acquistato i diritti di alcune sue opere. Sembra che la “febbre calviniana” sia in realtà la diretta conseguenza del “fenomeno Wang Xiaobo” di cui si è parlato nel capitolo precedente: accanto alle numerose pubblicazioni e ristampe delle opere di Wang Xiaobo che hanno fatto seguito alla sua morte improvvisa (1997), si assiste infatti a un progressivo interesse del pubblico cinese anche nei confronti di colui che Wang Xiaobo tanto cita ed espressamente apprezza all’interno dei suoi *zawen*, ovvero l’italiano Italo Calvino. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente all’interno della traduzione del breve saggio “Kaerweinuoyu weilai de yiqiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 [Calvino e il prossimo millennio] Wang Xiaobo non considera Calvino e la sua poetica un argomento in grado di appassionare la borghesia dell’epoca, eppure, dopo la morte dell’autore, conseguentemente alla sua ascesa a scrittore *cult* dell’epoca, si osserva anche la crescente ammirazione della poetica calviniana da parte del vasto pubblico. I numerosi lettori di Wang Xiaobo, curiosi di conoscere uno dei grandi maestri del proprio idolo, si avvicinano alla lettura delle opere di Calvino apprezzandone le descrizioni fantastiche, il linguaggio poetico, l’abilità narrativa e lo spessore delle riflessioni.<sup>121</sup>

La popolarità dell’autore italiano in Cina è in realtà dovuta anche ai frequenti accostamenti da parte dei media e delle case editrici con Wang Xiaobo, che spesso compare nella campagna promozionale delle opere di Calvino come suo grande apprezzatore, venendo dunque a costituire il più grande sponsor di uno dei suoi maestri.<sup>122</sup>

I media e gli editori si servirono ripetutamente degli apprezzamenti che Wang Xiaobo aveva rivolto a Calvino: per esempio, la trilogia *I nostri antenati* venne etichettata come "l'opera considerata perfetta da Wang Xiaobo". La commercializzazione di Calvino in Cina ha dunque seguito l'opera commerciale che era stata fatta quindici anni prima con Wang Xiaobo, producendo uno strano ribaltamento culturale: il maestro diffusamente apprezzato da Wang Xiaobo diventa un prodotto di Wang Xiaobo stesso, Calvino indossa l'etichetta di Wang Xiaobo, divenendo di fatto un sub-marchio del marchio Wang Xiaobo.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> WEN Zheng, “Italo il postmodernista”, *Cinitalia*, 7, 19, 2015, p. 48.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>123</sup> KANG Kai 康慨, “Kaerweinuoyu weilai de Zhongguo biaoqian” 卡尔维诺的中国标签 (L’etichetta cinese di Calvino), in *Zhongguo xinwen zhoukan*, 14, 2012, p. 77.

Naturalmente, come nel già discusso caso del “fenomeno Wang Xiaobo”, anche per quanto riguarda la “febbre calviniana” non manca dunque chi ne sottolinei le negatività: dall’apprezzamento dell’autore solo perché spinti dalla volontà di assumere una sorta di *status symbol* senza in realtà conoscerne veramente i contenuti, alla commercializzazione della sua opera più per moda che per reale conoscenza e capacità critica nei confronti dell’autore, è indubbio che numerosi cinesi abbiano acquistato i volumi delle opere di Calvino più per sentirsi parte di quella società piccolo-borghese che si andava delineando con l’inizio del Ventunesimo secolo che per un reale interesse nei confronti dell’autore italiano. È noto come l’affermarsi della società dei consumi influenzi e indirizzi anche la letteratura e infatti Calvino in Cina diventa un vero e proprio prodotto di consumo, soggetto alle mode del momento. Nelle parole dello studioso Wen Zheng:

Nella società dei consumi questo è un fenomeno molto diffuso, giacché “lettura” ricomprende molto di più rispetto a prima: essa non comincia nell’istante in cui si apre un libro, ma proprio nel momento della scelta e dell’acquisto. Può essere addirittura ridotta alla semplice e breve frase “sto leggendo Calvino...”. Con un’espressione così semplice e immediata, la lettura diventa qualcosa in grado di racchiudere in sé connotati sociali, un sistema di valori, implicazioni culturali e un modo per dare concisamente sfoggio di se stessi.<sup>124</sup>

È chiaro come quel che vale per il discorso sul “fenomeno Wang Xiaobo” sia applicabile anche in questo caso: non tutti coloro che acquistano le opere di Calvino in Cina mancano di leggerle o le conoscono solo superficialmente, né sono assenti i cinesi che ben comprendono la poetica calviniana e sono in grado di apprezzare il valore dell’opera dell’autore, certo è anche che l’influenza di Calvino nella letteratura cinese è presente e ben evidente nel caso di alcuni noti autori contemporanei, e comunque importante anche se più celata nel caso di altri. Nonostante la cosiddetta “febbre calviniana” sia stata frutto più di campagne commerciali per la sponsorizzazione delle sue opere che di una reale conoscenza dell’autore, sono comunque numerosi i lettori cinesi a stimare sinceramente Calvino, a conoscerne le opere e a dividerne l’idea di letteratura. Nelle parole di Alessandra Brezzi, infatti, “Calvino insegnò come scrivere [...] e a percorrere le ‘infinite possibilità’ della narrativa”<sup>125</sup> a una grande moltitudine di cinesi pronta ad accoglierne l’eredità.

---

<sup>124</sup> WEN Zheng, *op. cit.*, p. 50.

<sup>125</sup> BREZZI, “La ricezione di Calvino...”, *cit.*, p. 169.

### 2.3. Due mondi letterari a confronto: Wang Xiaobo e le *Lezioni di Calvino*

Entriamo ora nel vivo del presente elaborato parlando della misura in cui Wang Xiaobo ha trovato in Italo Calvino un pozzo di ispirazione, un maestro letterario con cui condividere un orizzonte di valori letterari e interpretativi della realtà. Come vedremo, la ricezione della poetica calviniana e il suo adattamento nella sfera sinofona da parte di Wang Xiaobo non si limita a una mera assimilazione letteraria, ma costituisce un meraviglioso esempio di come i due autori godessero di alcuni punti in comune non solo dal punto di vista stilistico – lo stile calviniano è infatti fortemente apprezzato dall'autore cinese – ma anche nella concezione del ruolo che la letteratura possa svolgere in età moderna. Si vedrà, infatti, che ciò che più accomuna Wang Xiaobo e il suo “maestro italiano” non è costituito dai contenuti delle loro opere, ma può essere ravvisato nella vicendevole reazione all'epoca moderna: la ricerca di una risposta a un'esistenza sempre più caotica e assurda attraverso la letteratura e i suoi mondi, non per discostarsi dalla realtà, ma per osservarla attraverso il filtro interpretativo necessario per poterla affrontare, e per cercare un'alternativa, seppur momentanea, all'opprimente *modus vivendi* dell'uomo moderno. Il confronto tra i due autori ci servirà non per una mera dichiarazione di quanto e come la lettura di Calvino abbia influenzato la produzione artistica di Wang Xiaobo, ma per dimostrare come due grandi autori, benché lontani, appartenenti a mondi diversi, con esperienze di vita altrettanto differenti, siano in realtà più simili di quanto si potrebbe immaginare nella concezione del ruolo che la letteratura può ancora assumere nel Ventunesimo secolo.

Per delineare quali tematiche trattate nell'opera di Calvino abbiano lasciato un'impronta più profonda in Wang Xiaobo e per mettere in luce come egli abbia interpretato alcuni tratti chiave dell'opera calviniana all'interno della sua produzione, talvolta adattandoli, talvolta non potendo fare a meno di discostarsene, si è scelto di far riferimento alla preziosa eredità che Calvino ci ha lasciato con la sua ultima e incompiuta opera, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, che Wang Xiaobo apprezzava profondamente: i seguenti paragrafi saranno quindi intitolati ognuno con il nome delle cinque lezioni (l'autore muore prima di poter comporre la sesta) che Calvino avrebbe dovuto tenere alla Harvard University: Leggerezza, Rapidità, Esattezza,

Visibilità e Molteplicità. Attraverso la definizione di ognuno di questi valori letterari per Calvino, si procederà dunque con il delineare come Wang Xiaobo abbia interpretato tale concetto nella sua opera, talvolta ispirandosi apertamente a quella calviniana, talvolta discostandosene.

### 2.3.1. Leggerezza

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.<sup>126</sup>

Italo Calvino

Calvino dedica la prima delle sue *Lezioni* alla leggerezza, individuata come cifra della sua scrittura. Egli afferma, infatti, che se dovesse trovare una definizione complessiva per il suo lavoro di scrittore, questa sarebbe: “la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso: ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città: soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e del linguaggio”.<sup>127</sup> Calvino sottolinea come la sua decisione di parlare della leggerezza non implichi l'attribuzione di minor valore alla pesantezza, caratteristica del reale cui la vita umana non può sfuggire, ma ribadisce di aver scelto la leggerezza nella sua scrittura poiché considera la letteratura nella sua “funzione esistenziale” e dunque “la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere”.<sup>128</sup> La chiave della nostra analisi risiede quindi in questo punto: la leggerezza è una ricerca per affrontare la pesantezza del reale. E infatti Calvino ammette l'ineluttabilità della gravità nella vita, dal momento che il peso

---

<sup>126</sup> Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, [1988], 2010, p. 16.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 33.

è una caratteristica intrinseca della storia e di tutto ciò che è materiale e ha una sua solidità: il peso è essenzialmente definizione della condizione umana. Risulta dunque chiaro come per Calvino la ricerca della leggerezza non sia una *quête* meramente letteraria ma, forse ancor più, un modo di concepire l'esistenza.<sup>129</sup>

Per meglio spiegare che cosa intende, egli si serve del mito greco di Perseo, l'eroe che sconfisse Medusa, che incarna, secondo l'autore sanremese, "un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo".<sup>130</sup> Perseo riesce a sfuggire allo sguardo pietrificante della Gorgone e a decapitarla seguendone i movimenti indirettamente attraverso l'immagine riflessa nel suo scudo. Da qui, dunque, l'insegnamento che Calvino legge nel mito: "È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo dei mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello".<sup>131</sup> Il leggero Perseo dai sandali alati riesce dunque a sconfiggere la Gorgone Medusa dallo sguardo pietrificante sostenendosi sulla leggerezza dei venti e delle nuvole attraverso una visione indiretta della pesante realtà che gli è toccato affrontare: ma non la dimentica né la rifiuta, portando sempre con sé la testa mozzata di Medusa nascosta in un sacco.

Calvino, quindi, come Perseo, non dimentica la pesantezza del mondo, né vuole celarla nella sua opera, che non può – e non vuole – prescindere dal reale. L'autore sottolinea dunque il collegamento necessario tra leggerezza e riflessività: una "levità pensosa, insieme agile e assorta, che non ha nulla di frivolo, volubile o superficiale".<sup>132</sup>

La leggerezza delineata da Calvino come valore incipitario all'interno delle sue *Lezioni* è senza dubbio la caratteristica della sua opera che più viene apprezzata in Cina e proprio per questo Wang Xiaobo è considerato come il grande erede cinese della lezione calviniana.<sup>133</sup> Lyanne Lai-King Lau<sup>134</sup> vede nella relazione che Wang Xiaobo ha con la storia e il mondo che lo circonda esattamente la figura di Perseo come citata da Calvino: "Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che

---

<sup>129</sup> Albert DE VIVO, "Il valore della letteratura nelle Lezioni di Calvino", *Italica*, 72, 1, 1995, pp. 91-92.

<sup>130</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 8.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>132</sup> Mario BARENGHI, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 115.

<sup>133</sup> Jinjing XU, *op. cit.*, p. 153.

<sup>134</sup> Lyanne Lai-King LAU, *The Unpolitical Politics of Wang Xiaobo*, tesi di laurea, University of Hong Kong, 2009, pp. 51-52.



vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio".<sup>135</sup> Secondo la studiosa, Wang Xiaobo, come Perseo, assiste indirettamente all'immagine della storia che sta vivendo, scegliendo di condurre la propria esistenza lontana dai riflettori politici e decidendo di licenziarsi dalla carica pubblica di insegnante universitario per dedicarsi interamente alla propria scrittura, attraverso la quale egli può utilizzare quel filtro con cui vedere indirettamente lo scenario della storia in cui vive, rianalizzandolo attraverso le sue opere.

Ed è così che Wang Xiaobo parla con toni semplici, leggeri e umoristici del dramma della Rivoluzione Culturale all'interno della trilogia *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], discostandosi dalla pesantezza della storia che egli in prima persona e tutto il suo Paese hanno vissuto, decidendo di focalizzarsi sulla tematica dell'amore carnale come vera forza motrice di quel periodo, spostando l'attenzione dall'irruenza del potere politico nella vita dell'individuo, a un carnevale di immagini e situazioni in cui l'io cerca di affermarsi nonostante il peso dell'epoca in cui sta vivendo.<sup>136</sup> E infatti Wang Xiaobo afferma che la sua esperienza letteraria si basa proprio sullo scrivere di cose leggere come se fossero pesanti e di ciò che è pesante come se fosse leggero (*ju qing ruo zhong, ju zhong ruo qing* 举轻若重, 举重若轻).<sup>137</sup> È in un'opera giovanile di Wang Xiaobo che è possibile ravvisare i primi punti in comune tra la sua poetica e la leggerezza calviniana, a esemplificazione di una comune visione della letteratura da parte dei due autori. Si tratta di *Lümao shuiguai* 绿毛水怪 [Mostro verde], un racconto del 1977, scritto con tutta probabilità prima che Wang Xiaobo leggesse e studiasse l'opera calviniana.

Il mare è un posto meraviglioso, tutto è avvolto nella luce di una gemma azzurra! Potevamo guizzare veloci come siluri tra un banco di pesci, come te che al mattino attraversavi uno sciame di farfalle. La sera, volavamo nel vento e osservavamo la luna che irradiava il lago rotondo, andavamo anche spesso nell'entroterra, siamo stati nei cinque più grandi laghi d'America, nel fiume Congo, nel Rio delle Amazzoni, nuotando fin quasi alla loro fonte. A mezzanotte, siamo volati a Venezia, sopra i tetti di piombo. Abbiamo visto un'eruzione

---

<sup>135</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 8.

<sup>136</sup> LAU, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>137</sup> HUANG Jiwei 黄集伟, "Wang Xiaobo — zuichu de yu zuizhong de" 王小波——最初的与最终的 (Wang Xiaobo: quello degli inizi e quello degli ultimi anni), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, p. 88.

vulcanica sottomarina, e rovine misteriose nel Mediterraneo. Gli innumerevoli relitti sottomarini erano i nostri tesori.<sup>138</sup>

Sebbene siamo di fronte a un testo giovanile, l'esempio sopra riportato viene considerato come l'inizio del percorso che Wang Xiaobo compie verso il perseguimento di una leggerezza stilistica e di immagini all'interno della propria opera.<sup>139</sup>

La ricerca della leggerezza da parte di Wang Xiaobo, ben evidente nell'esempio sopra citato nelle immagini evocative e nelle tinte poetiche utilizzate, si sposta poi, nelle sue opere più adulte, verso toni carnascialeschi e irriverenti. Ne sono un esempio le avventure sessuali e goliardiche del protagonista della maggior parte delle sue opere, il giovane e scanzonato Wang Er, che, per esempio, all'interno della novella *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'amore ai tempi della rivoluzione] vediamo rifugiarsi sull'alta torre della fabbrica di tofu in cui lavora e osservare gli scontri della realtà in cui vive seduto su un albero, rievocando chiaramente – come abbiamo visto nel paragrafo precedente – Cosimo, il protagonista de *Il barone rampante* di Calvino, opera che, insieme con *Il visconte dimezzato* e *Il cavaliere inesistente* forma la trilogia *I nostri antenati*, massimo esempio della leggerezza calviniana per Wang Xiaobo stesso.<sup>140</sup>

Egli tenta, nella sua opera, di combattere la pesantezza del reale attraverso uno “spirito giocoso” (*youxi jingshen* 游戏精神)<sup>141</sup>, un'attitudine di risposta alla realtà, qualunque essa sia, con un “okay, whatever”<sup>142</sup>, ben incarnato dai modi di fare del protagonista Wang Er. Ma il “gioco” di Wang Xiaobo non è dato semplicemente dalla messa in scena di situazioni talvolta assurde talvolta reali narrate con la medesima semplicità espositiva e un'ironia pungente, né dal racconto quasi picaresco delle

---

<sup>138</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wang Xiaobo wenji - di san juan* 王小波文集 - 第3卷 (Raccolta delle opere di Wang Xiaobo III), Zhongguo qingnian chubanshe, 1999, p. 294, cit. in e trd. Jinjing Xu, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017, pp. 153-154.

<sup>139</sup> Jinjing XU, *op. cit.*, p. 153.

<sup>140</sup> PAN Songhan 潘颂汉, “Renwu suzao de jieshou yu chonggou —— Kaerweinuo yu Wang Xiaobo bijiao yanjiu zhi yi” 人物塑造的接受与重构——卡尔维诺与王小波小说比较研究之一 (Ricezione e ricostruzione di un modello di caratterizzazione dei personaggi – Primo studio comparativo tra Calvino e Wang Xiaobo), in *Baise xueyuan xuebao*, 27, 2, 2014, p. 120.

<sup>141</sup> ZOU Hongjin 邹洪锦, “Kaerweinuo yu Wang Xiaobo xiaoshuo de gongtong shenmei quwei” 卡尔维诺与王小波小说的共同审美趣味 (Il medesimo gusto per l'estetica della narrativa di Calvino e di Wang Xiaobo), in *Sichuan jiaoyu xueyuan xuebao*, 27, 6, 2011, p. 29.

<sup>142</sup> Cfr. Wendy LARSON “Okay, Whatever: Intellectuals, Sex, and Time in Wang Xiaobo's *The Golden Years*”, *The China Review*, 3, 1, 2003, pp. 29-56.

avventure del protagonista, Wang Xiaobo si diverte invece a giocare con la sua opera stessa, proponendo al lettore di essergli complice nella creazione di questo carnevale letterario. Numerosi sono gli esempi di giochi narrativi che Wang Xiaobo sperimenta nel corso degli anni, fino a giungere all'opera più complessa sotto il punto di vista della decomposizione romanzesca, ovvero *Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità], di cui si tratterà più approfonditamente nel capitolo successivo. Per il momento, un esempio del “gioco” narrativo che Wang Xiaobo si diverte a sottoporre al lettore può essere costituito dalla novella precedentemente citata *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'amore ai tempi della rivoluzione]: nei capitoli uno e tre il narratore racconta la storia del protagonista Wang Er in terza persona. Nel secondo e quarto capitolo, invece, utilizza la prima persona. Così facendo, il lettore ha l'impressione che si tratti di due storie diverse e di due personaggi diversi, il narratore e Wang Er, il protagonista. Nel quinto capitolo, però, le due storie si intrecciano, rendendo evidente come l'“io” dei capitoli precedenti sia in realtà lo stesso Wang Er. Il narratore si diverte a giocare con il lettore, raccontando di vicende talvolta reali, talvolta fittizie, ponendo il lettore nella posizione di dover risolvere un enigma per comprendere realmente il dispiegarsi della storia che sta leggendo. Wang Xiaobo come Calvino, si rende così libero di nuotare nel mondo immaginario che ha creato, divertendosi a stimolare il lettore decostruendo il ruolo del narratore.<sup>143</sup>

Dunque, sotto l'ispirazione di Calvino, l'opera di Wang Xiaobo tenta in un modo proprio e originale di raggiungere la leggerezza professata dall'autore italiano: egli si serve del “gioco”, del “divertimento”, di un linguaggio umoristico e leggero, per abbattere l'assurda farsa dell'esistenza umana.<sup>144</sup> Va però evidenziato come Wang Xiaobo, in realtà, non riesca completamente a liberarsi della pesantezza all'interno della propria opera. La realtà oppressiva che ha vissuto e la pesantezza della vita non vengono del tutto cancellate dalle sue produzioni letterarie. Ricordiamo che Wang Xiaobo è stato anche un grande lettore di Milan Kundera, autore ceco il cui romanzo più celebre, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, nelle parole di Calvino stesso, “è in realtà un'amara constatazione dell'Ineluttabile Pesantezza del Vivere: non solo della condizione d'oppressione disperata e *all-pervading* che è toccata in sorte al suo sventurato paese, ma d'una condizione umana comune anche a noi”. Dunque, non solo Wang Xiaobo, ma Calvino stesso non aveva

---

<sup>143</sup> ZOU Hongjin 邹洪锦, *op. cit.*, p. 29.

<sup>144</sup> PAN Songhan 潘颂汉, “Renwu suzao...”, *cit.*, p. 125.

potuto fare a meno di abbandonare una visione pessimistica della vita, della società e della storia. A una lettura più attenta, *Lezioni americane* mostra come l'esistenza umana sia considerata come un vero e proprio peso dall'autore. Ed è proprio contro "l'ineluttabile pesantezza del vivere" che Calvino lotta con l'unica forza di cui può servirsi, quella letteraria.<sup>145</sup> Nelle parole dello studioso Albert De Vivo:

Il suo valore non può consistere in altro che nell'offrirci un modo con cui affrontare la pesantezza, il disordine e l'epidemia che affliggono la vita, la storia e il linguaggio; un modo con cui alleviare momentaneamente il male del vivere sapendo che esso ha rappresentato, rappresenta e rappresenterà la condizione reale del nostro *modus vivendi*; non un modo d'eluderlo, e nemmeno di "padroneggiarlo", [...] ma, più accuratamente, un modo di maneggiarlo, di renderlo sopportabile.<sup>146</sup>

E se Calvino non riesce fino in fondo a superare la pesantezza dell'esistenza, Wang Xiaobo, la cui vena pessimistica emerge in maniera più netta ed evidente di quella del suo maestro, rende chiaro il suo pensiero sull'insostenibilità e l'assurdità del vivere anche nelle sue opere. Proprio come Perseo si serve dello scudo per vedere solo indirettamente Medusa, Wang Xiaobo si serve della propria opera letteraria per fronteggiare il reale, senza però discostarsene, ma continuando a "portarlo con sé" proprio come l'eroe greco fa con la testa della Gorgone sconfitta. All'interno dell'opera dell'autore cinese vi sono, dunque, continui richiami alla complessità del vivere e al dolore costante che implica l'esistenza umana: discostandosi dal proprio maestro letterario, egli si serve quindi della tecnica del *black humour* e della creazione di mondi distopici all'interno della sua opera, che non può – e forse non vuole – prescindere dall'assurdità storica, politica e umana in cui l'autore vive.

### **2.3.1.1. L'umorismo cosmicomico di Calvino e il black humour di Wang Xiaobo**

Che lo *humour* sia una caratteristica della leggerezza viene messo in luce da Calvino stesso, che all'interno della *Lezione* sull'argomento sostiene: "Così come la melanconia è la tristezza diventata leggera, così lo *humour* è il comico che ha perso la pesantezza corporea e mette in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li

---

<sup>145</sup> DE VIVO, *op. cit.*, p. 98.

<sup>146</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

costituiscono”.<sup>147</sup> E infatti, all’interno dell’opera di Calvino la vena umoristica è senza dubbio presente in maniera diffusa: per citare solo alcuni dei suoi testi dove è possibile ravvisare chiaramente l’ironia calviniana è doveroso menzionare *Il barone rampante* (1957) – definita una “utopia ironica” da Domenico Scarpa<sup>148</sup> – *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963), la raccolta di racconti *Gli amori difficili* (1970) e la raccolta di saggi *Una pietra sopra* (1980). Inoltre, l’opera dove l’umorismo dell’autore si manifesta più spiccatamente è senza dubbio *Le cosmicomiche* (1965). Il titolo dell’opera è certamente evocativo: il termine “tragicomico” viene subito alla mente, dove però la parola “tragico” è sostituita dall’aggettivo “cosmico”, generando una “vertiginosa dilatazione degli orizzonti spaziotemporali che crea con il piano della quotidianità inattesi cortocircuiti”.<sup>149</sup> Ed è l’autore stesso a chiarirci il senso del titolo dell’opera in un’intervista del 1965: “Nell’uomo primitivo e nei classici il senso del cosmico era l’atteggiamento più naturale; noi invece per affrontare le cose troppo grosse abbiamo bisogno d’uno schermo, d’un filtro, e questa è la funzione del *comico*”.<sup>150</sup> Appare dunque chiaro come il comico costituisca lo scudo di Perseo, lo strumento attraverso cui guardare Medusa, ovvero la pesantezza dell’esistenza, indirettamente, ma non discostandosene mai completamente.

Se, dunque, Calvino vede nel comico “un *metodo*, un tipo di rapporto col mondo”,<sup>151</sup> che permette di raccontare con il giusto distacco le questioni più disparate, Wang Xiaobo, suo grande allievo, si serve dello *humour* per alleggerire il peso della storia di cui narra. Wang Xiaobo sceglie però un umore nero per farlo, il *black humour* di chi non può fare a meno di constatare l’insensatezza e il paradosso della vita umana, dove le sofferenze e il dolore costituiscono il fondamento dell’esistenza.<sup>152</sup> Difatti, rispetto alla leggerezza dell’ironia calviniana, Wang Xiaobo sceglie per le sue opere uno spirito satirico più accentuato, di cui si serve come un’arma per affrontare il reale e smascherarne

---

<sup>147</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 25.

<sup>148</sup> Domenico SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 66.

<sup>149</sup> BARENGHI, *Calvino*, cit., p. 67.

<sup>150</sup> Italo CALVINO, *Le cosmicomiche*, Milano, Mondadori, [1965], 2017, p. III.

<sup>151</sup> Italo CALVINO, “Definizioni di territori: il comico”, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1967], 2012, p. 192.

<sup>152</sup> Jinjing XU, *op. cit.*, p. 142.

l'assurdità.<sup>153</sup> In questa concezione della satira riecheggiano le parole di Calvino stesso, che in un saggio proprio sul comico, sostiene: “Certamente ammiro la satira [...] quando la carica dell'accanimento derisorio è portata alle estreme conseguenze e supera la soglia del particolare per mettere in questione l'intero genere umano, [...] confinando con una concezione tragica del mondo”.<sup>154</sup> Ed è proprio quello che fa Wang Xiaobo nella trilogia *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], dove tratta con toni ironici la follia della Rivoluzione Culturale, in un'amara parodia dell'utopia maoista,<sup>155</sup> dove quel che scaturisce è la messa in discussione della valenza della figura umana all'interno della Storia. Ma se il *black humour* di Wang Xiaobo si mescola con un'ironia arguta nella rappresentazione quasi grottesca degli anni della Rivoluzione Culturale in *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], è invece nelle trilogie successive, *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] e *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], che la vena pessimistica di Wang Xiaobo sprigiona una disillusione ancora più manifesta. *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] è composta infatti da tre novelle ambientate in un futuro distopico, dove l'individuo non ha via di scampo dall'oppressione dei poteri forti, mentre i tre romanzi che compongono *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo] si concludono, come mette in luce la studiosa Jinjing Xu, tutti e tre con toni pessimistici, dove la speranza per una realtà migliore sembra non trovare spazio. “La cosa di cui abbiamo bisogno è la speranza. Nel caso vogliate una metafora, eccola: per essere più chiaro, non c'è speranza. Le nostre vite non possono essere modificate”<sup>156</sup> è infatti la conclusione di *Hongfu ye ben* 红拂夜奔 [La fuga notturna di Hongfu], uno dei tre romanzi che compongono la trilogia. Ma l'autore, pur narrando di una realtà tragica e assurda, che è poi la realtà del vivere umano, lo fa con l'umorismo che lo contraddistingue,

---

<sup>153</sup> PAN Songhan 潘颂汉, “Qing yi: Cong fengci, ‘zhuiqiu youqu’ dao bianyuanhua —— Kaerweinuo yu Wang Xiaobo xiaoshuo bijiao yanjiu zhi er” 轻逸: 从讽刺、“追求有趣”到边缘化——卡尔维诺与王小波小说比较研究之二 (Leggerezza: dalla satira e la ricerca dell'interessante verso la marginalizzazione – Secondo studio comparativo tra Calvino e Wang Xiaobo), in *Mudanjiang daxue xuebao*, 23, 9, 2014, p. 115.

<sup>154</sup> CALVINO, “Definizioni di territori...”, cit., p. 192.

<sup>155</sup> Sebastian VEG, “Utopian Fiction and Critical Examination: The Cultural Revolution in Wang Xiaobo's *The Golden Age*”, *China Perspectives*, 4, 2007, p. 80.

<sup>156</sup> Trd. Jinjing XU, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017, p. 157.

utilizzando un linguaggio dall'ironia pungente e un narratore che non si astiene dal commentare argutamente le situazioni descritte, per quanto tragiche possano essere. È infatti Wang Xiaobo stesso a dichiarare: “Penso che il *black humour* sia nel mio carattere, mi è innato. I personaggi dei miei testi ridono sempre, non piangono mai”.<sup>157</sup> Ed è proprio questa sensazione che Wang Xiaobo suscita nel lettore, una risata nonostante tutto, un sorriso anche nel racconto degli avvenimenti più tragici, che gettano luce su alcune delle problematiche politiche, culturali e sociali della Cina di quegli anni. Ne è un esempio il seguente brano, tradotto dalla studiosa Jinjing Xu, proprio a esemplificazione del *black humour* di Wang:

Il signor Li mi raccontava le storie e le esperienze accadutegli nella Cina continentale. La più assurda delle quali era quella di essere stato picchiato da un vecchio contadino in una scuola. Egli faceva il guardiano notturno per la scuola. Gli era stato raccomandato di essere molto attento perché accadeva spesso che i contadini che vivevano nelle vicinanze vi si recassero per rubare escrementi umani e, se ne avesse sorpreso qualcuno, avrebbe dovuto bloccarlo ed identificarlo, per capire chi stesse rubando gli escrementi senza averli prodotti. Il signor Li eseguiva scrupolosamente ciò che gli era stato raccomandato, finché una volta gli accadde di essere picchiato con un palo all'addome e cadde a terra quasi paralizzato. Quando ripenso a questa storia mi sembra così assurda! Il superbo dottore (il signor Li) che litiga per una simile questione, ossia per degli escrementi! Shit! Torno in Cina per proteggere l'Oriente, per proteggere l'Occidente, e alla fine proteggo la merda! Se tutto questo non è un incubo, io sono senza dubbio uno scarabeo stercorario reincarnato.<sup>158</sup>

In conclusione, l'umorismo nero di Wang Xiaobo è dotato di un'immaginazione e una capacità inventiva straordinarie, che lo rendono un *unicum* all'interno del panorama letterario cinese. Non solo rompe con l'umorismo satirico e realistico dei grandi scrittori moderni, come per esempio Lu Xun 鲁迅 e Sha Ting 沙汀, ma si differenzia anche dai romanzi contemporanei che fanno proprio di un'immaginazione a stampo satirico la propria cifra, quali alcuni testi di Mo Yan 莫言 e Liu Zhenyun 刘震云. Le sue opere sono in grado di rendere anche la più minima unità del discorso con toni leggeri e naturali,

---

<sup>157</sup> HAN Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, p. 33, cit. in Chen Weiyong 陈为勇, “Jian lun Wang Xiaobo dui Dulasi «Qing ren» de jieshou yu beili” 简论王小波对杜拉斯《情人》的接受与背离 (Un breve commento su ricezione e deviazione da parte di Wang Xiaobo nei confronti de L'amante di Marguerite Duras), in *Xiangnan xueyuan xuebao*, 36, 6, 2015, p. 65.

<sup>158</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wang Xiaobo wenji - di yi juan* 王小波文集 - 第1卷 (Raccolta delle opere di Wang Xiaobo I), Zhongguo qingnian chubanshe, 1999, p. 127, cit. in e trd. Jinjing Xu, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017, pp. 142-143.

semplici e piacevoli, facendo sì che nel lettore si crei una sensazione di diletto e piacevolezza durante la lettura, anche quando i fatti narrati sono in realtà tragici. Wang Xiaobo ha unito insieme *humour* e pesantezza del reale, in opere che mettano in risalto l'uno le caratteristiche dell'altro, e li ha resi complementari, distinguendosi, in questo, dai suoi contemporanei.<sup>159</sup>

### 2.3.2. Rapidità

Il secolo della motorizzazione ha imposto la velocità come valore misurabile, i cui records segnano la storia del progresso delle macchine e degli uomini. Ma la velocità mentale non può essere misurata e non permette confronti o gare, né può disporre i propri risultati in una prospettiva storica. La velocità mentale vale per sé, per il piacere che provoca in chi è sensibile a questo piacere, non per l'utilità pratica che si possa ricavarne. Un ragionamento veloce non è necessariamente migliore d'un ragionamento ponderato; tutt'altro; ma comunica qualcosa di speciale che sta proprio nella sua sveltezza.<sup>160</sup>

Italo Calvino

La seconda *Lezione* di Calvino tratta del tema della rapidità in letteratura, una rapidità di stile e di pensiero che, secondo l'autore ligure, non implica negligenza o incuria, ma “vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura”,<sup>161</sup> un'economia espressiva, un messaggio di immediatezza che permea l'opera letteraria. Questo concetto ben si coniuga con un genere tanto caro a Calvino e da cui trae forme, personaggi e linguaggio per la sua opera, ovvero quel del *folktale*, il racconto fiabesco, la leggenda popolare. Forse da qui nasce la predilezione dell'autore per le forme di narrativa brevi, e infatti egli stesso sostiene:

---

<sup>159</sup> ZHANG Yihong 张懿红, “Wang Xiaobo xiaoshuo yishu de yuanyuan yu chuanghua” 王小波小说艺术的渊源与创化 (Origine e creazione dell'arte narrativa di Wang Xiaobo), in *Zhongguo bijiao wenxue*, 57, 4, 2004, p. 140.

<sup>160</sup> CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 52-53.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 53.



“Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d’un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile. È difficile mantenere questo tipo di tensione in opere molto lunghe: e d’altronde il mio temperamento mi porta a realizzarmi meglio in testi brevi”.<sup>162</sup>

La stessa propensione alla scrittura di opere brevi contraddistingue Wang Xiaobo che, come si è visto nel capitolo precedente, scrive prevalentemente *zhongpian xiaoshuo* 中篇小说 e *zawen* 杂文, rispettivamente opere di narrativa dalla media lunghezza, equiparabili in alcuni casi alle nostre novelle, in altri al romanzo breve, e opere di saggistica molto brevi, concise e acute. Dunque, anche Wang Xiaobo si fa portatore di quell’ideale di “rapidità di stile e di pensiero” di cui parla Calvino facendo proprio questo concetto e riflettendolo sulla lingua in cui scrive, naturalmente molto diversa dalla lingua italiana, ma che si prefigge comunque di farsi portatrice di quel ritmo a cui Calvino fa riferimento. Se infatti la prosa calviniana è contraddistinta dall’utilizzo di una sintassi “variata e limpida”, sobria, precisa ma concreta, non per questo carente di diversificazione espressiva,<sup>163</sup> ciò che più Wang Xiaobo apprezza e identifica come cifra sintattica dell’autore italiano è proprio la musicalità, il ritmo della sua opera. Anche egli, infatti, auspica per il futuro della narrativa un linguaggio che vada sempre più verso la direzione di quello poetico, proprio come sostiene Calvino nella citazione sopra riportata. Di questo aspetto si approfondirà più nel dettaglio nella disquisizione della *Lezione* successiva, ovvero l’Esattezza, ma qui ci preme sottolineare come Wang Xiaobo vedesse in Calvino un grande maestro dal punto di vista della musicalità della sua prosa, considerata dall’autore cinese estremamente melodiosa. Nelle sue parole:

Come mostrano i pionieri francesi del Nouveau Roman, la narrativa si sta trasformando nella direzione della poesia; Milan Kundera sostiene che il romanzo debba assomigliare alla musica; un amico italiano mi ha detto che i romanzi di Italo Calvino sono estremamente piacevoli nella lettura, armoniosi come un filo di perle versato a terra. Anche se io non capisco il francese né l’italiano, sono in grado di ascoltare il ritmo di un romanzo, e questo lo devo all’eredità che mi hanno lasciato i poeti.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>163</sup> Mario BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 147.

<sup>164</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Wo de shicheng” 我的师承 (I miei maestri), in Wang Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L’età del bronzo), Pechino, Zuoqia chubanshe, [1997], 2015, pp. 3-4.

Wang Xiaobo sostiene di non essere ancora riuscito ad arrivare a un livello così alto di composizione letteraria, ma in realtà il ritmo è proprio una delle cifre stilistiche della sua opera. La moglie Li Yinhe dichiara infatti che i suoi testi, se analizzati con molta attenzione, nascondono al loro interno una musica propria.<sup>165</sup> Attraverso la ripetizione di alcuni termini, una narrazione concisa, e un'apparente semplicità di linguaggio – dove la scelta espressiva non è in realtà mai lasciata al caso – Wang Xiaobo ottiene quindi un testo melodioso e dal ritmo incalzante allo stesso tempo. Ne è un esempio il seguente brano tratto dalla novella *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro]:

Nonostante tutti credessero che lei fosse una **poco di buono**, lei non sentiva di esserlo perché una **poco di buono tradisce** il proprio compagno, ma lei non lo aveva *tradito*. Sebbene fosse trascorso un anno da quando suo marito era entrato in prigione, lei non lo aveva *tradito*, né lo aveva *tradito* prima di allora. Quindi proprio non capiva com'è che la gente la considerasse una **poco di buono**. Se io avessi voluto consolarla, non sarebbe stato difficile, avrei potuto servirmi della logica per dimostrare che non era una **poco di buono**: se Chen Qingyang fosse stata una **poco di buono**, avrebbe *tradito* il suo compagno, e quindi ci sarebbe dovuto essere un altro uomo con cui farlo. Ma siccome nessuno ad oggi avrebbe potuto dichiarare che vi fosse, il *tradimento* di Chen Qingyang non poteva essere provato. Invece insistei nel dire che Chen Qingyang era una **poco di buono**, e su questo non c'erano dubbi.<sup>166 167</sup>

La versione italiana del testo potrà apparire al lettore piuttosto ridondante e ripetitiva nel succedersi della parola “poco di buono” (*poxie* 破鞋) e nelle declinazioni del concetto di “tradimento”, “tradire” (*han* 汉), ma tali ripetizioni si sono volute mantenere appositamente nella versione tradotta per mettere in luce quello che lo studioso Wang Yinhui sottolinea della ritmicità del testo: la parola “poco di buono” (*poxie* 破鞋) compare

---

<sup>165</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wo de jingshen jiyuan* 我的精神家园 (La mia casa spirituale), Pechino, Wenhua yishu chubanshe, 2002, p. 379, cit. in Wang Yinhui 王银辉, “Xiaoshuo yu shige yishu de jiaocha yu ronghe —— Lun Kaerweinuo xiaoshuo chuanguo de shihua zhuiqiu dui Wang Xiaobo de yingxiang” 小说与诗歌艺术的交叉与融合——论卡尔维诺小说创作的诗化追求对王小波的影响 (Integrare l'arte poetica e la narrativa: sull'influenza calviniana su Wang Xiaobo della ricerca del poetico nella creazione romanzesca), in *Chongqing wenli xueyuan xuebao*, 28, 6, 2009, p. 52.

<sup>166</sup> Grassetto e corsivo sono di chi scrive.

<sup>167</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1999, p. 3, cit. in Wang Yinhui 王银辉, “Xiaoshuo yu shige yishu de jiaocha yu ronghe —— Lun Kaerweinuo xiaoshuo chuanguo de shihua zhuiqiu dui Wang Xiaobo de yingxiang” 小说与诗歌艺术的交叉与融合——论卡尔维诺小说创作的诗化追求对王小波的影响 (Integrare l'arte poetica e la narrativa: sull'influenza calviniana su Wang Xiaobo della ricerca del poetico nella creazione romanzesca), in *Chongqing wenli xueyuan xuebao*, 28, 6, 2009, p. 52.

infatti sei volte, proprio come “tradimento”, “tradire” (*han 汉*), inoltre il loro alternarsi ricorda una sorta di schema metrico, come in un testo poetico dalle rime bacciate e incrociate. Un altro elemento importante in questo passo è dato dalla presenza del sillogismo, una pratica di cui Wang Xiaobo si serve diffusamente all’interno delle sue opere e che contribuisce anch’essa a conferir loro un proprio ritmo logico peculiare.<sup>168</sup>

Un altro esempio del ritmo che contraddistingue le opere di Wang Xiaobo ci è offerto dall’analisi dello studioso Xu Shanshan di un passo del romanzo *Wanshou si 万寿寺* [Il Tempio della Longevità], come riportato qui di seguito:

Chang’an era una città enorme, circondata da una *grigia*<sup>169</sup> cinta muraria. Le mura erano attraversate da dei passaggi ad arco, in cui spesso si vedevano entrare mandrie di asini *grigi* che trasportavano cereali e legna da ardere. Da mattina a sera, il cielo era avvolto da una *grigia* foschia. In questa città non vi era un panno che fosse completamente bianco: potevi avere tra le mani il telo più candido del mondo, ma qui si sarebbe fatto *grigio* in un batter d’occhio. Un tale scenario deprimeva Xue Song, la cui voce, col passare del tempo, si era fatta bassa e roca. Nei giorni freddi, quando guardava la nuvoletta che esalava respirando, si accorgeva che si faceva *grigia* anche lei. Dunque, questa storia ha un inizio *grigio*, una tonalità coerente con l’epoca medioevale in cui è ambientata. Nel Medioevo era usanza tingere le vesti con la cenere *grigia* e le donne usavano le *grigie* ceneri delle piante per imbellettarsi, perciò il *grigio* era dappertutto.<sup>170</sup>

Come fa notare all’interno della propria analisi Xu Shanshan, la parola “grigio” (*hui 灰*) compare ben nove volte in uno stesso paragrafo, donando al testo una cadenza quasi poetica, dove il ritmo dato dal ripetersi della medesima parola non costituisce una casuale ripetizione del termine, ma costruisce una trama ben studiata, seppur a prima vista molto semplice e apparentemente casuale. Naturalmente, la presenza così diffusa del termine, contribuisce a rendere evocativo il testo, imprimendo nella memoria del lettore il clima *grigio* della città di Chang’an.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> WANG Yinhui 王银辉, “Xiaoshuo yu shige yishu de jiaocha yu ronghe —— Lun Kaerweinuo xiaoshuo chuanguo de shihua zhuiqiu dui Wang Xiaobo de yingxiang” 小说与诗歌艺术的交叉与融合——论卡尔维诺小说创作的诗化追求对王小波的影响 (Integrare l’arte poetica e la narrativa: sull’influenza calviniana su Wang Xiaobo della ricerca del poetico nella creazione romanzesca), in *Chongqing wenli xueyuan xuebao*, 28, 6, 2009, p. 52.

<sup>169</sup> Il corsivo è di chi scrive.

<sup>170</sup> XU Shanshan 徐珊珊, “Qian xi Kaerweinuo ‘sudu’ de yishu zhuiqiu dui Wang Xiaobo chuanguo de yingxiang” 浅析卡尔维诺“速度”的艺术追求对王小波创作的影响 (Breve analisi sull’influenza della ricerca artistica della “rapidità” di Calvino sulla produzione di Wang Xiaobo), in *Wenjiao ziliao*, 29, 2013, p. 84.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

Sebbene la ripetizione in lingua cinese svolga un ruolo differente rispetto all'effetto di ridondanza quasi erronea che si avverte in italiano, gli esempi sopra riportati mostrano come un così diffuso utilizzo dei medesimi termini, in posizioni ben studiate dall'autore, contribuisca a scandire quel ritmo letterario caratteristico dell'opera di Wang Xiaobo che tenta, attraverso una personale orchestra narrativa, di ricostruire l'amato ritmo prosastico dei suoi maestri.

### 2.3.3. Esattezza

Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze.<sup>172</sup>

Italo Calvino

Il terzo valore prospettato da Calvino all'interno del ciclo delle sue *Lezioni* è l'esattezza. L'autore denuncia una diffusa malattia di linguaggio, utilizzato approssimativamente e sempre più in maniera casuale nell'era moderna, senza la dovuta attenzione di cui invece necessiterebbe. Questa mancanza è tanto più grave perché, nelle parole di Calvino stesso, una tale inconsistenza non è ravvisabile solo nel linguaggio, ma nelle immagini che tutti i giorni ci vengono sottoposte e, ancor più, nell'intero mondo che ci circonda. Una tale epidemia è naturale, secondo Calvino, dal momento che si è persa la qualità dell'esattezza di linguaggio che permetterebbe, invece, di nominare le cose in maniera giusta e, per questo, avvicinarsi a una loro comprensione. "Il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e

---

<sup>172</sup> CALVINO, *Lezioni*, cit., p. 66.

cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole”<sup>173</sup> sostiene infatti l’autore ligure, che prospetta un’unica risposta alla pestilenza che colpisce l’uomo e la società moderni: la letteratura, la sola forza in grado di “creare degli anticorpi che contrastino l’espandersi della peste del linguaggio”.<sup>174</sup> E nel richiamare il valore della letteratura come unica arma con cui difendersi dall’inconsistenza cui va incontro l’età moderna, egli si rivolge alla poesia, “una tensione verso l’esattezza”,<sup>175</sup> e alla scienza, in quanto per Calvino “la letteratura è scienza dei possibili”.<sup>176</sup> Si è infatti già visto nella trattazione della *Lezione* precedente come l’opera prosastica di Calvino utilizzi un linguaggio poetico, considerando la ricerca del giusto termine in un’opera narrativa alla stregua della riflessione che sottostà alla creazione poetica. È infatti caratteristica intrinseca della poesia la scelta minuziosa dei termini che lo compongono, ed è proprio qui che risiede l’esattezza del testo poetico, nella cui direzione anche la narrativa e il linguaggio tutto dovrebbero volgere lo sguardo. Inoltre, l’esattezza può essere ravvisata nella scienza, una disciplina da cui Calvino ha attinto diverse volte per trarre ispirazione per le sue opere, a cui non viene attribuita meno importanza che alla letteratura stessa. Nelle parole di Domenico Scarpa, infatti, per Calvino “scienza e letteratura, obbediscono a una doppia e reversibile polarità: [...] il razionalismo scientifico è una *passione* e il mito è un *linguaggio tecnico* da decifrare. Calvino scrive e osserva il mondo in base a questo medesimo principio”.<sup>177</sup> Se la letteratura ha quindi la funzione di indagare il reale per meglio comprenderne le assurdità, la scienza risponde alla medesima tendenza razionalizzatrice della mente umana, dal momento che per Calvino l’opera letteraria stessa costituisce un vero e proprio organismo vivente.<sup>178</sup>

Come si è visto nel primo capitolo del presente elaborato, anche Wang Xiaobo fa largo uso della scienza e della tecnologia, nonché del linguaggio logico-scientifico, all’interno dei propri testi. Va ricordato che la pratica utilizzata dall’autore cinese di attingere immagini e ragionamenti dal mondo scientifico è dovuta, con tutta probabilità, all’ambiente familiare in cui egli è cresciuto. Il padre studioso di logica, il fratello

---

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>176</sup> SCARPA, *op. cit.*, p. 245.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>178</sup> CALVINO, *Lezioni*, cit., p. 78.

studioso di matematica, oltre all'educazione di tipo scientifico ricevuta, hanno infatti senza dubbio influenzato Wang Xiaobo nella propria concezione di scienza e realtà, oltre che nell'utilizzo di un linguaggio non esente da tecnicismi e sillogismi logici. Dunque, anche se il ruolo della scienza nella letteratura di Wang Xiaobo non sia da ascrivere all'influenza esercitata su di lui da Calvino, pare opportuno mostrare come, anche in questo ambito, i due autori siano portatori di una visione comune, che non esclude l'universo scientifico da quello letterario. I due scrittori, infatti, si servono della scienza all'interno della propria produzione letteraria, ma entrambi – ognuno a suo modo – ne mettono anche in luce i limiti. Wang Xiaobo condivide principalmente con il mondo scientifico un approccio empirico alla realtà e una visione scettica del mondo, in accordo con la massima socratica secondo cui “saggio è colui che sa di non sapere”. La reale conoscenza (*zhìhui* 智慧) è quindi, per Wang Xiaobo, irraggiungibile.<sup>179</sup>

Lo stesso Calvino, in un'intervista del 1968, aveva dichiarato:

In qualche situazione è la letteratura che può indirettamente servire da molla propulsiva per lo scienziato: come esempio di coraggio nell'immaginazione, nel portare alle estreme conseguenze un'ipotesi ecc. E così in altre situazioni può avvenire il contrario. In questo momento, il modello del linguaggio matematico, della logica formale, può salvare lo scrittore dal logoramento in cui sono scadute parole e immagini per il loro falso uso. Con questo lo scrittore non deve però credere d'aver trovato qualcosa d'assoluto; anche qui può servirgli l'esempio della scienza: nella paziente modestia di considerare ogni risultato come facente parte di una serie forse infinita d'approssimazioni.<sup>180</sup>

Se dunque la scienza può servire allo scrittore nell'utilizzo di un approccio differente alla realtà, è poi attraverso la scrittura che egli può dare un senso al caos del mondo, servendosi del valore dell'Esattezza di cui Calvino parla all'interno della propria *Lezione*. E se, come si è visto, tale esattezza può essere ottenuta solo avvicinandosi a un linguaggio quanto più poetico possibile nella scelta ponderata e precisa dei termini, anche Wang Xiaobo si rivolge ai poeti come coloro che hanno creato la vera lingua del cinese moderno. Nel saggio “Wo de shicheng” 我的师承 [I miei maestri] tradotto all'interno del primo capitolo del presente elaborato, infatti, egli sostiene di aver imparato la miglior lingua letteraria proprio grazie al lavoro di traduttori quali Mu Dan 穆旦 e Wang Daoqian 王道

---

<sup>179</sup> Sebastian VEG, *Minjian: The Rise of China's Grassroots Intellectuals*, New York, Columbia University Press, 2019, p. 60.

<sup>180</sup> Italo CALVINO, “Due interviste su scienza e letteratura”, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1968], 2012, p. 231.

乾, poeti prima di rivolgere le proprie doti alla traduzione. A tal proposito, lo studioso Zou Hongjin, cita il seguente brano tratto da *Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità], a esemplificazione della tendenza poetica della prosa di Wang Xiaobo:

In inverno, a Chang'an nevicava spesso. La neve cadeva a fiocchi grandi come la coda di uno scoiattolo, profumati come fiori di gelsomino. Quando nevicava a lungo, in città si diffondeva un aroma floreale ancora più intenso. Quei fiocchi soffici e umidi scendevano dolcemente dal cielo, cadevano sulle mura di Chang'an, sulle sue pagode finemente lavorate, sui padiglioni di cui era costellata, cadevano sui canali che la attraversavano in lungo e in largo, fattisi lastre di ghiaccio bucherellate. Non importava per quanto nevicasse, il terreno era perennemente coperto da un sottile strato di neve.<sup>181</sup>

Una simile descrizione della città di Chang'an innevata può rendere più chiaro nella mente del lettore l'ideale di un linguaggio poetico all'interno della composizione narrativa, non per svalutare l'importanza della poesia in sé, ma per attribuire alla prosa proprio quel principio di esattezza cui si rifà Calvino. Wang Xiaobo scriveva infatti: “Se questa vita non ci basta, abbiamo ancora il mondo della poesia a cui rivolgerci”,<sup>182</sup> a dimostrazione di quella medesima concezione calviniana di “letteratura come funzione esistenziale”, l'unica risposta “al peso di vivere”.<sup>183</sup>

### 2.3.4. Visibilità

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale:

---

<sup>181</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Quanji: di san juan* 全集: 第三卷 (L'opera completa: volume III), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2006, p. 187, cit. in Zou Hongjin 邹洪锦, “Kaerweinuo yu Wang Xiaobo xiaoshuo de gongtong shenmei quwei” 卡尔维诺与王小波小说的共同审美趣味 (Il medesimo gusto per l'estetica della narrativa di Calvino e di Wang Xiaobo), in *Sichuan jiaoyu xueyuan xuebao*, 27, 6, 2011, p. 30.

<sup>182</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Quanji: di san juan* 全集: 第三卷 (L'opera completa: volume III), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2006, p. 206, cit. in Zou Hongjin 邹洪锦, “Kaerweinuo yu Wang Xiaobo xiaoshuo de gongtong shenmei quwei” 卡尔维诺与王小波小说的共同审美趣味 (Il medesimo gusto per l'estetica della narrativa di Calvino e di Wang Xiaobo), in *Sichuan jiaoyu xueyuan xuebao*, 27, 6, 2011, p. 29.

<sup>183</sup> CALVINO, *Lezioni*, cit., p. 33

il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini.<sup>184</sup>

Italo Calvino

Calvino dedica la sua quarta *Lezione* al tema della visibilità, ovvero la facoltà di immaginare, la fantasia di cui è dotato l'essere umano come valore da salvaguardare nella letteratura futura. L'opera letteraria si serve dell'immaginazione “come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere”.<sup>185</sup> Dunque la fantasia, la facoltà umana della creazione e riproduzione delle immagini, è considerata da Calvino un valore essenziale da preservare in letteratura. Questo concetto non può che richiamare nella nostra memoria la predilezione dell'autore nei confronti della fiaba, l'universo fantastico della narrazione. Senza dubbio le opere di Calvino dai più spiccati tratti fiabeschi sono *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Fiabe italiane*, i tre romanzi che compongono la trilogia *I nostri antenati* (*Il barone rampante*, *Il visconte dimezzato*, *Il cavaliere inesistente*) e *Il castello dei destini incrociati*, ma l'importanza dell'immaginazione e la vena favolistica sono presenti e caratterizzano l'intera opera dell'autore. È infatti lui stesso a motivare la sua passione per il fiabesco all'indomani della chiusura del suo primo vero lavoro sul tema, ovvero la riscrittura delle fiabe e delle leggende popolari contenute in *Fiabe italiane*, nella cui introduzione scriverà le motivazioni che lo hanno spinto a un lavoro di riscrittura del genere, ovvero “quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo in questo: le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita”.<sup>186</sup>

Anche Wang Xiaobo, come si è visto nel capitolo precedente, compie un'operazione di riscrittura di antiche novelle di epoca Tang, scrivendo nel corso del suo soggiorno negli Stati Uniti *You cheng Tang ren xiaoshuo* 又称唐人小说 [Anche dette novelle Tang] (1986), una raccolta di antiche novelle di epoca Tang rielaborate che verrà poi pubblicata nel 1989 con il titolo di *Tang ren michuan gushi* 唐人秘传故事 [Storie inedite della dinastia Tang]. L'autore procederà dunque nel suo lavoro di riscrittura e

---

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>186</sup> Italo CALVINO, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, [1956], 2002, pp. XIV-XV.



reinterpretazione dell'antico folklore del suo Paese occupandosi della redazione della trilogia *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], dove i tre romanzi contenuti si ispirano a degli antichi *chuanqi* solo come punto di partenza per la creazione di un testo in realtà molto più sperimentale e moderno – a tratti postmoderno – di tutti gli altri componimenti dell'autore. Stimolato senza ombra di dubbio dal lavoro di Calvino, è infatti nelle storie popolari e nelle leggende tramandate nel corso dei secoli che Wang Xiaobo attinge per scrivere un'opera dove il passato lontano e il presente si fondono e si intrecciano, in tre testi dove i personaggi, le ambientazioni e le vicende ricordano proprio il mondo della fiaba.<sup>187</sup>

La trilogia si apre con il romanzo *Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità], che si ispira a *Hongxian zhuan* 红线传 [La storia di Hongxian], un *chuanqi* di epoca Tang scritto da Yuan Jiao 袁郊 (?), prosegue con *Hongfu ye ben* 红拂夜奔 [La fuga notturna di Hongfu], basato su *Qiuran gong ke zhuan* 虬髯公客传 [La storia del Duca Qiuran] di Du Guangting 杜光庭 (850-933) e si conclude con *Xunzhao Wushuang* 寻找无双 [Alla ricerca di Wushuang], tratto dal *chuanqi Wushuang zhuan* 无双传 [Storie di Wushuang], composto da Xue Tiao 薛调 (829-872).<sup>188</sup>

*Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità] si apre nel presente, narrando in prima persona le vicende di Wang Er, un giovane scrittore che perde la memoria a causa di un incidente stradale. Ritrovato il manoscritto a cui stava lavorando, egli, ancora colpito dall'amnesia causatagli dall'incidente, lo legge con un occhio nuovo, in un rimescolamento di ruoli tra scrittore e lettore che costituisce la cifra dell'intera opera. Il romanzo continua esplorando la storia di cui Wang Er stava scrivendo – ovvero la rielaborazione del *chuanqi* di epoca Tang nominato precedentemente – trasferendo così l'ambientazione in un passato lontano. La storia raccontata è quella di Xue Song, inviato dall'Imperatore a governare una terra remota. La trama si basa inizialmente sul prototipo della storia scritta da Yuan Jiao, dove una donna di nome Hongxian aiuta il proprio padrone Xue Song riuscendo a evitare che Tian Chengsi ne invada il territorio grazie a un sotterfugio notturno. Naturalmente, la storia narrata in *Wanshou si* prende poi le distanze da quella originale, assumendo connotati nuovi e piuttosto sperimentali dal punto di vista

---

<sup>187</sup> PAN Songhan 潘颂汉, "Renwu suzao...", cit., p. 119.

<sup>188</sup> Jinjing XU, *op. cit.*, p. 136.

narrativo. Come si è detto, *Wanshou si* è sicuramente tra le opere più complesse di Wang Xiaobo per trama e struttura, sulle cui peculiarità si ritornerà più dettagliatamente nelle pagine seguenti.<sup>189</sup>

Il secondo romanzo della trilogia, *Hongfu ye ben* 红拂夜奔 [La fuga notturna di Hongfu], ha una struttura che richiama il testo precedente, dove il presente si interseca con una storia antica. Protagonista è Hongfu, l'amante del Generale Li Jing, un personaggio storico di epoca Tang la cui biografia è contenuta nelle storie dinastiche ufficiali sia nel *Jiu Tang shu* 旧唐书 che nello *Xin Tang Shu* 新唐书. La storia da cui Wang Xiaobo prende ispirazione per il suo romanzo è quella del Duca Qiuran raccontata da Du Guangtin: Hongfu, consapevole della grandiosità del Generale Li Jing decide di fuggire con lui e seguirlo nelle sue imprese ed è nel corso di una di queste che i due incontrano il Duca Qiuran, uno spadaccino che ambisce a conquistare la Cina centrale. Dopo aver incontrato il figlio del Generale Li Jing, Li Shimin, il Duca Qiuran abbandonerà però il proprio intento, consapevole di non poter competere con un uomo quale Li Shimin. Qiuran lascerà quindi tutti i suoi averi a Hongfu e Li Jing per andare a vivere lontano, nello Stato di Fuyu, del quale diventerà re.<sup>190</sup> La vicenda narrata da Wang Xiaobo distorce invece i personaggi della novella originale, facendo diventare il Generale Li Jing uno scienziato, responsabile di numerose invenzioni e della progettazione della città di Chang'an, capitale dell'Impero Tang e Qiuran un personaggio dissoluto e misero.<sup>191</sup> Li Jing però, pur essendo di grande talento, rimane emarginato dalla comunità della città di Luoyang in cui vive, divenendo anch'egli un personaggio sregolato che trascorre gran parte delle proprie giornate tra alcool e droghe.<sup>192</sup>

L'ultimo testo raccolto nella trilogia *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo] è *Xunzhao Wushuang* 寻找无双 [Alla ricerca di Wushuang], un'opera che racconta della ricerca di Wushuang da parte del cugino Wang Xianke che vuole prenderla in sposa. Tuttavia, Wang Xianke, una volta giunto a Chang'an, dove è sicuro si trovi Wushuang, non solo non riesce a trovarla, ma tutti ne smentiscono l'esistenza. Egli è però convinto

---

<sup>189</sup> LIN Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, pp. 187-189.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 198-202.

<sup>192</sup> Jinjing XU, *op. cit.*, pp. 136-137.

di quel che sta cercando e facendo affidamento solo sui propri ricordi, in una miscela di fantasia e realtà, riesce a ottenere informazioni dal popolo riguardo alla promessa sposa Wushuang.<sup>193</sup>

Quel che contraddistingue le opere di Wang Xiaobo è certamente un richiamo al fiabesco e al fantastico, a dimostrazione della potenza di cui gode l'immaginazione, ma ogni opera non è esente dalla rappresentazione ironica della lotta perenne dell'individuo che tenta di affermarsi in un mondo folle.

I personaggi delle storie di Wang lottano continuamente fra la realtà e il mondo favoloso: se i protagonisti delle varie storie erano stati inizialmente concepiti per resistere all'incubo e all'amarezza della realtà, anche se nessuno riusciva poi a sottrarsi al peso schiacciante del reale, in seguito, rafforzandosi la scissione realtà/favola, viene sottolineato il tema dell'assurdità della politica e della pesantezza del mondo reale.<sup>194</sup>

#### **2.3.4.1. Utopia e mondi distopici**

Se, come abbiamo visto, Wang Xiaobo fatica ad aderire fino in fondo all'ideale di leggerezza che si prefigge, allo stesso modo l'utilizzo della spinta fantastica all'interno delle sue opere non permette ai personaggi di fuggire dalla pesantezza del reale né di trovare un'alternativa all'assurdità cui è sottoposta l'esistenza. Per questo, mentre per Calvino "la fantasia comincia dall'infinità delle immagini gratuite che possono pioverci nella mente"<sup>195</sup> e finisce nell'infinità dei possibili",<sup>196</sup> richiamando una certa dimensione utopica, Wang Xiaobo si serve della propria immaginazione per dar forma a una realtà il più delle volte distopica, dove l'impatto negativo delle forze che governano la vita dell'individuo emerge prepotentemente.

Per Calvino innanzitutto "quello dell'utopia è un problema di *visibilità*",<sup>197</sup> sul come si possa raffigurare la società futura, una società migliore. I critici ravvisano

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>195</sup> Il riferimento è alla citazione dantesca "poi piovve dentro a l'alta fantasia" (Dante, *Purgatorio*, XVII, 25) con cui Calvino apre la *Lezione della Visibilità* (cfr. Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, [1988], 2010, p. 91).

<sup>196</sup> SCARPA, *op. cit.*, p. 124.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 252.

nell'intera sua opera dei riferimenti alla riflessione sull'utopia, ma ciò che contraddistingue la dimensione utopica della produzione calviniana è il rapporto dell'utopia con la razionalità. Non si tratta mai di un'utopia fine a se stessa o autoreferenziale, ma le immagini utopiche presenti nell'opera di Calvino rimandano sempre a una riflessione più ampia.<sup>198</sup> Naturalmente il pensiero calviniano sul significato dell'utopia si evolve nel corso della sua vita, ma le opere dove la dimensione utopica è presente più chiaramente sono sicuramente *Il barone rampante*, *La giornata di uno scrutatore* e *Le città invisibili*.

*Il barone rampante*, uno dei testi di Calvino più amati da Wang Xiaobo, fonda tutta la propria narrazione sull'utopia del protagonista Cosimo di ostinarsi a vivere sugli alberi, dai quali riesce a guardare agli accadimenti terrestri con una prospettiva nuova. La figura di Cosimo sembra quindi ricordare la ricerca dell'intellettuale che interpreta la realtà in cui vive servendosi di un necessario distacco.<sup>199</sup> Ma è il finale del romanzo a dar voce alla netta dimensione utopica della storia: la morte di Cosimo non porrà fine al giuramento di non toccar mai più terra che aveva fatto da bambino, perché egli vola via su una mongolfiera per poi scomparire per sempre. Una conclusione simile, oltre a costituire uno dei più limpidi esempi dell'ideale di Leggerezza calviniano, rappresenta di fatto un lieto fine: la promessa di Cosimo è mantenuta ed egli appare come vincitore agli occhi del lettore. Lo spazio per una realtà utopica non viene quindi negato da Calvino che, anzi, lascia aperta una simile possibilità.<sup>200</sup>

Se la riflessione sul significato e il valore dell'utopia si fa sentire nel corso dell'intera vita di Calvino, nelle sue opere tale tematica è presente in maniera intermittente, tanto da ispirare Milanini a intitolare proprio *L'utopia discontinua*<sup>201</sup> una raccolta di saggi critici sull'opera calviniana. Tuttavia, nelle parole di Barenghi, “gli esiti più felici e duraturi della meditazione calviniana sull'utopia rimarranno consegnati alle sottili trame, agli obliqui percorsi, alle pulviscolari illuminazioni delle *Città invisibili*”.<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> Daniele FIORETTI, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti, Volponi*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 89.

<sup>199</sup> Eugenio BOLONGARO, *Italo Calvino and the Compass of Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 83.

<sup>200</sup> FIORETTI, *op. cit.*, p. 100.

<sup>201</sup> Cfr. Claudio MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>202</sup> BARENGHI, *Italo Calvino...*, cit., p. 237.

L'opera, forse la preferita in assoluto di Wang Xiaobo, racconta attraverso le parole di Marco Polo al Gran Khan una realtà apparentemente intangibile, incorporea e lontana, dove il confine tra ricordi, memoria, immaginazione e descrizione oggettiva si fondono. Le città narrate spaziano tra dimensioni utopiche e mondi distopici, che, pur sembrando il frutto di uno dei punti più alti che la fantasia dell'autore possa toccare, costituiscono in realtà l'amaro riflesso di alcune reali caratteristiche della società moderna.<sup>203</sup> Dunque, l'utopia per Calvino è coerente con la sua idea di scrittura, non è mai un allontanamento dalla realtà né la sterile volontà di evasione dalla pesantezza dell'esistenza. Nelle parole dell'autore stesso:

Io qui tento solo di ricostruire un diario di miei rapporti (soprattutto privati) con l'utopia, nei loro alti e bassi. La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo "scarto assoluto" d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori.<sup>204</sup>

Appare dunque chiara la conclusione cui giunge Domenico Scarpa riguardo l'utopia calviniana, il cui senso risiede nella ricerca costante di una conciliazione – forse impossibile – tra esistenza e letteratura. Nelle parole del critico: “la sua utopia non era altro che la letteratura”.<sup>205</sup>

Anche per Wang Xiaobo la dimensione utopica costituisce un *fil rouge* all'interno della sua opera. La sua *Shidai sanbuqu* 时代三部曲 [Trilogia delle età] pone le basi proprio su tre diverse esperienze utopiche: *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], il cui riferimento al tema dell'utopia è già evidente nell'evocativo titolo, vede nel rapporto sessuale l'affermazione dell'individuo al di fuori dall'oppressione della sfera socio-politica. Nell'utopia bucolica in cui sembra vivere il giovane Wang Er, è certamente ravvisabile l'amaro richiamo all'utopia rivoluzionaria decantata da Mao Zedong,<sup>206</sup> ma

---

<sup>203</sup> FIORETTI, *op. cit.*, p. 114.

<sup>204</sup> Italo CALVINO, “Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare”, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1974], 2012, p. 306.

<sup>205</sup> SCARPA, *op. cit.*, pp. 254-255.

<sup>206</sup> Sebastian VEG, “Utopian Fiction and Critical Examination: The Cultural Revolution in Wang Xiaobo's The Golden Age”, *China Perspectives*, 4, 2007, p. 77.

quella che a prima vista appare come *l'età dell'oro* del protagonista, subito si rivela per quello che è in realtà: l'amara constatazione dell'impossibilità dell'individuo di affermarsi nella società in cui vive, oppresso com'è dalle forze politiche e dal moto implacabile della Storia. Come si ricorderà, questa tematica è già stata trattata in maniera più approfondita nel corso del primo capitolo, dove si è messa in luce la metafora della vita del giovane Wang Er con quella dei buoi che osserva nella novella che dà il nome all'intera trilogia, dove afferma: “Solo più tardi ho realizzato che la vita è un lento processo di castrazione, le persone invecchiano giorno dopo giorno, e le speranze giorno dopo giorno svaniscono, finché non si diventa come un toro castrato”.<sup>207</sup>

Anche nei tre testi che compongono *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] la dimensione utopica è ben presente: le vicende trattate sono ambientate nel futuro, in cui il protagonista vive un'utopia apparentemente perfetta, dove tutto è programmato, definito e ordinato. È facile vedere in una tale organizzazione – se non controllo – della vita dell'individuo in ogni suo aspetto la proiezione di un futuro in realtà distopico, una “utopia fallita”.<sup>208</sup> Tale anti-utopia è ancora più forte in quanto ambientata nel futuro, paralizzando ogni possibilità di speranza per un'avvenire migliore. Il futuro prospettato dall'opera è infatti tanto più totalitario e claustrofobico quanto apparentemente perfetto, in una società dove l'individuo subisce l'oppressione della realtà in ogni sfera della sua vita. Il significato di *età dell'argento* è quindi emblematico della condizione dell'individuo che l'autore sembra prospettare per il futuro: l'incipit della novella *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] che dà il nome all'intera raccolta pone infatti la questione di che cosa si intenda per “il futuro è d'argento”, un'espressione pronunciata dal professore nel corso di una lezione di termodinamica a cui assiste il protagonista Wang Er negli anni dell'università. Più avanti, con il procedere della storia, Wang Er riesce a darsi una parziale risposta al dilemma che gli era rimasto nella memoria fin dagli anni universitari:

Ho trovato nel mio scritto questo enigma: il mondo è d'argento. Sono finalmente riuscito a risolverlo: ti stavi riferendo alla morte termica del mondo. [...] Nella mitologia greca, gli uomini che vivono nell'Età dell'argento sono benedetti dagli dei, non invecchiano con il

---

<sup>207</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Pechino, Zuoqia chubanshe, [1991], 2015, p. 7.

<sup>208</sup> Jinjing XU, *op. cit.*, pp. 149-150.

passare degli anni e non hanno bisogno di procurarsi da vivere. Non hanno sofferenze né preoccupazioni, vivono tutta la vita come bambini. [...] Come ben sai, io ho sempre vissuto come un uomo dell'Età dell'argento.<sup>209</sup>

Ciò a cui si riferisce la voce narrante è il secondo principio della termodinamica, secondo cui l'entropia, che, con il passare del tempo, accresce continuamente e in maniera incontrovertibile, giunta al proprio massimo determinerà la morte termica dell'universo. Dunque, il concetto che Wang Xiaobo abbraccia è che il fine ultimo del progresso umano non può che essere la sua fine, in un lento processo degenerativo e di deterioramento cosmico. Per questo nella novella viene detto che dopo la morte termica l'intero universo sarà alla stessa temperatura, proprio come un pezzo d'*argento*.<sup>210</sup> Come racconta il mito greco, l'essere umano che vive nell'Età dell'argento appare senza spirito vitale, viene infatti presentato come un essere freddo, privo di istinti e sterile. Il futuro dell'uomo è quindi prospettato da Wang Xiaobo come lo svolgimento graduale ma incessante del processo di degradazione dell'esistenza che caratterizza la Storia, un'Età dell'argento dove l'uomo è privato della sua natura dal conformismo incalzante e dal controllo pervasivo di ogni aspetto della sua vita. Il procedere dell'esistenza umana, dunque, per Wang Xiaobo non può che volgere a un mondo distopico.<sup>211</sup>

Diverso è il discorso per quanto concerne la dimensione utopica dell'ultima trilogia dell'autore, ovvero *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], dove il ritorno a un passato lontano permette all'autore di rappresentare “un mondo ironico e favoloso, che rispecchia l'utopia spirituale e la metafora dell'assurdità che governa il mondo”.<sup>212</sup> Nonostante l'autore mantenga il proprio linguaggio vivace e ironico anche in quest'ultima opera, l'emergere del peso della Storia non può comunque esimersi dal farsi sentire in tutti e tre i romanzi che la compongono. Per esempio, *Xunzhao Wushuang* 寻找无双 [Alla ricerca di Wushuang], il romanzo della trilogia dai toni più lievi, offre comunque una

---

<sup>209</sup> Wang XIAOBO, *Baiyin shidai* 白银时代 (L'età dell'argento), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1997, p. 45, cit. in Yibing Huang, *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*, New York, Palgrave Macmillian, 2007, p. 167.

<sup>210</sup> Wang XIAOBO, *Baiyin shidai* 白银时代 (L'età dell'argento), Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1997, p. 14, cit. in Yibing Huang, *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*, New York, Palgrave Macmillian, 2007, p. 167.

<sup>211</sup> Yibing HUANG, *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*, New York, Palgrave Macmillian, 2007, p. 167.

<sup>212</sup> Jinjinx XU, *op. cit.*, p. 148.

conclusione sull'universalità della condizione umana, una condizione che, seppur tenda costantemente al sogno dell'utopia, non può che risvegliarsi da un continuo incubo distopico.<sup>213</sup>

Gli uomini vivono il mondo come se si trovassero in un labirinto: ci sono numerose tracce, numerose diramazioni, c'è chi guarda a destra e chi a sinistra, e tutti camminano verso quello o quell'altro punto. Tuttavia, è certo che ognuno di noi si perderà. Questo perché il nostro è un cuore piccino, incapace di sopportare lo smarrimento, l'irrisolto. Noi vi amucchiamo tutti i problemi, e intrichiamo la trama ulteriormente.<sup>214</sup>

Ogni opera di Wang Xiaobo lascia dunque al lettore un senso di necessità: il bisogno di ricercare il proprio io per contrastare l'incubo utopico della mancanza di ragione, erotismo e dilettevole nella vita dell'individuo. Ed è questa ricerca che contraddistingue l'intera produzione dell'autore.<sup>215</sup> Nonostante una concezione estremamente pessimistica dell'esistenza sembra prendere il sopravvento su di lui, egli cerca il proprio modo di sovrastarne il peso attraverso la letteratura. I maggiori studi sull'influenza di Calvino su Wang Xiaobo<sup>216</sup> sembrano essere concordi nell'affermare che sebbene l'autore pechinese abbia tentato di volgere la propria opera – e forse la propria esistenza – all'ideale di Leggerezza promosso da Calvino, egli non ci sia però mai realmente riuscito. Ma come Calvino fa della funzione della letteratura stessa una grande utopia, “la ricerca di una via d'uscita dalle prigioni del già noto verso un'utopica «città invisibile»”,<sup>217</sup> Wang Xiaobo se ne serve nel costante tentativo di distacco dalla pesantezza della vita. Un distacco che non significa evasione dalla realtà, ma presa di coscienza dell'impossibilità di adeguamento della realtà stessa all'individuo. Wang Xiaobo dichiara così la propria concezione “egoistica” di letteratura: una letteratura con il solo fine di procurare piacere a chi la scrive e a chi, leggendola, sia in grado di coglierne le potenzialità. Ed è in questa istanza antiautoritaria e individualistica della letteratura che risiede la lotta di Wang

---

<sup>213</sup> WANG Baihua 王柏华, “Qingkuai er chenzhong de tiaoyue —— Tan Wang Xiaobo dui xiaoshuo de lijie” 轻快而沉重的跳跃——谈王小波对小说的理解 (Saltare dal leggero al pesante: sulla comprensione della narrativa di Wang Xiaobo), in *Beijing shehui kexue*, 3, 2001, p. 53.

<sup>214</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L'età del bronzo), Pechino, Zuoqia chubanshe, [1997], 2015, p. 618.

<sup>215</sup> WANG Baihua 王柏华, *op. cit.*, p. 53.

<sup>216</sup> Cfr. CHEN Weiyong 陈为勇, Lyanne Lai-King LAU, PAN Songhan 潘颂汉, Xiaoqi SHEN, WANG Baihua 王柏华, *Jinjing XU*.

<sup>217</sup> MILANINI, *L'utopia discontinua*, cit., p. 165.



Xiaobo contro una realtà schiacciante, dove propaganda politica e ideologia opprimono l'individuo senza lasciargli possibilità di fuga.<sup>218</sup>

### 2.3.5. Molteplicità

L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campi d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione.<sup>219</sup>

Italo Calvino

L'ultimo valore letterario che Calvino ci consegna è quello della molteplicità: la capacità della letteratura di ricondurre l'uno al molteplice.<sup>220</sup> L'autore utilizza l'immagine della letteratura come una rete, sostenendo che “la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo”,<sup>221</sup> rivendicando il ruolo enciclopedico del romanzo contemporaneo, che ha dunque il potere di costituire “un metodo di conoscenza”, una “rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo”.<sup>222</sup> Ciò a cui Calvino sta alludendo naturalmente non è una funzione pedagogica della letteratura nella spiegazione del mondo, ma la tensione verso un'opera letteraria che scardini i limiti finora imposti, “un'opera che ci [permetta] d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale”.<sup>223</sup> Il riferimento è senz'altro al lavoro forse più sperimentale dell'autore, l'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: un'opera dove Calvino si interroga sul ruolo della letteratura e sulle sue possibilità, investigando il rapporto tra Lettore e Scrittore, in una interazione

---

<sup>218</sup> VEG, *Minjian*, cit., p. 78.

<sup>219</sup> CALVINO, *Lezioni*, cit., p. 123.

<sup>220</sup> Italo CALVINO, *La squadratura*, introduzione a Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino, 1975, p. XIII, cit. in, Cesare SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 165.

<sup>221</sup> CALVINO, *Lezioni*, cit., p. 123.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 135.

diretta dello scrittore stesso con il proprio lettore, nella direzione di un romanzo dalle infinite prospettive, molteplice e dai confini tanto più labili quanto più geometricamente costruiti. Sebbene *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cominci con un dialogo aperto con il Lettore dell'opera – un lettore ipotetico e indefinito, quanto più vago possibile perché ognuno dei lettori reali ve ne si possano immedesimare – quello che in realtà Calvino fa all'interno del proprio metaromanzo è mettere in scena la figura dell'Autore stesso, la cui funzione demiurgica viene rivelata proprio dalla messa a nudo dei meccanismi di costruzione e progettazione dell'opera letteraria.<sup>224</sup> Quel che appare come un romanzo incentrato sul Lettore è in realtà il romanzo dello Scrittore,<sup>225</sup> dal momento che il Lettore non gode affatto della libertà che il testo sembra concedergli. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* “è piuttosto un catalogo o enciclopedia o algoritmo per calcolare un minimo comune denominatore dell'universo narrabile, un repertorio del romanzo guardato attraverso un prisma ottico e un filtro acustico manovrati da Italo Calvino”<sup>226</sup> e risponde dunque alla ricerca di molteplicità in un'opera, conferendo alla letteratura quell'infinità irraggiungibile nella vita reale.

Sarà proprio questo concetto di Molteplicità, di infinità dei possibili nel mondo narrativo a colpire Wang Xiaobo, che, tra tutte le tematiche dell'opera calviniana trattate sinora, viene ispirato maggiormente proprio da questa concezione: e infatti è lui stesso ad affermare all'interno del suo saggio sull'autore ligure: “Penso che sia necessario apprezzarne l'idea di fondo: ovvero che l'arte narrativa gode di infinite possibilità. Questo può venir forse giudicato negativamente da qualcuno?”.<sup>227</sup> Dunque, la concezione dell'infinità dei mondi possibili che può narrare il romanzo e l'infinità dei modi possibili in cui può farlo è probabilmente la *Lezione* che Wang Xiaobo più ha cercato di imparare e immettere nella propria opera. Questo concetto per cui l'autore nomina espressamente Calvino come maestro, gli viene ispirato anche dall'altro grande filo conduttore dell'influenza che la letteratura straniera ha avuto su Wang Xiaobo: *L'amante* di Marguerite Duras, un'opera che lo scrittore cinese commenta così: “Ogni singolo paragrafo è studiato nel minimo dettaglio”, “la narrazione non si sviluppa secondo una

---

<sup>224</sup> Cesare SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 151.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> SCARPA, *op. cit.*, p. 228.

<sup>227</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Kaerweinuo yu weilai de yi qiannian”, *cit.*, pp. 52-53.

sequenza spazio-temporale, ma segue un altro tipo di logica, ed è questo tipo di logica che per me significare fare arte”.<sup>228</sup> Wang Xiaobo ritiene che il compito di uno scrittore debba essere quello di ricercare con uno sforzo costante di raggiungere una forma narrativa quanto più perfetta possibile. Un compito senza ombra di dubbio molto difficile da raggiungere, se non impossibile, ma è in questa tensione verso la forma perfetta dell'arte narrativa che lo scrittore può esplorare le infinite possibilità del romanzo. Ed è proprio questo che Wang Xiaobo tenta di fare in *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], la propria trilogia più sperimentale, dove la narrazione prende la forma di un assurdo labirinto, complesso e preciso allo stesso tempo.<sup>229</sup> Ed è attraverso la tessitura di un romanzo che travalica i limiti della finitezza della realtà che l'autore può trascendere il proprio io, la propria singolarità individuale, in una ricerca del molteplice, di un'illimitatezza di prospettiva che forse solo la letteratura può dare. Qui emerge la comune concezione – calviniana e di Wang Xiaobo – di una letteratura autosufficiente, che indaghi la realtà allontanandosene sulle ali della fantasia quando e come vuole, una letteratura “come funzione esistenziale”,<sup>230</sup> nella perenne ricerca di una dimensione utopica di “leggerezza come reazione al peso di vivere”<sup>231, 232</sup>.

---

<sup>228</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Yong yi sheng lai xuexi yishu” 用一生来学习艺术 (Studiare l'arte attraverso la vita), in *Wang Xiaobo wenji - di si juan* 王小波文集 – 第四卷 (L'opera completa di Wang Xiaobo - volume IV), Pechino, Zhongguo qingnian chubanshe, 1999, p. 307, cit. in Chen Peihao 陈培浩, “Zou xiang Kaerweino — Lun Wang Xiaobo dui Kaerweino de jieshou” 走向卡尔维诺——论王小波对卡尔维诺的接受 (Alla volta di Calvino: sulla ricezione di Calvino da parte di Wang Xiaobo), in *Wenjiao ziliao*, 5, 2008, p. 19.

<sup>229</sup> CHEN Peihao 陈培浩, “Zou xiang Kaerweino — Lun Wang Xiaobo dui Kaerweino de jieshou” 走向卡尔维诺——论王小波对卡尔维诺的接受 (Alla volta di Calvino: sulla ricezione di Calvino da parte di Wang Xiaobo), in *Wenjiao ziliao*, 5, 2008, p. 19.

<sup>230</sup> CALVINO, *Lezioni*, cit., p. 33

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> CHEN Peihao 陈培浩, *op. cit.*, p. 19.

## 2.4. Elementi postmoderni nell'opera di Wang Xiaobo: l'utilizzo della metanarrazione

L'applicazione del principio d'ispirazione calviniana di una molteplicità in letteratura, la concezione, cioè, che "l'arte narrativa gode di infinite possibilità", merita di essere trattata approfonditamente in quanto costituisce una delle peculiarità della produzione letteraria di Wang Xiaobo, nonché la traccia probabilmente più profonda che la lettura di Italo Calvino ha lasciato sull'opera dello scrittore cinese. Nonostante Wang Xiaobo sia conosciuto in Cina principalmente come l'autore di *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro] e sia ricordato quasi esclusivamente per la sua capacità di trattare tematiche forti, quali l'impatto della Rivoluzione Culturale sull'individuo e il ruolo della sessualità in una società piuttosto restia ad affrontare questa tematica, la sua opera più innovativa all'interno del panorama letterario cinese del periodo potrebbe essere invece quella che è meno conosciuta dal grande pubblico, ovvero *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo]. Difatti, è proprio in questa trilogia che l'autore afferma più prepotentemente la propria libertà di scrittore, travalicando i confini della letteratura tradizionale, strizzando l'occhio a una certa avanguardia letteraria. È nello stimolo che Wang Xiaobo riceve di spingere all'ennesima potenza la propria vena creativa, mettendo in discussione la struttura intrinseca dell'opera narrativa, che emerge più distintamente l'assimilazione del Calvino che Wang Xiaobo più apprezzava, il Calvino "postmoderno"<sup>233</sup> de *Le città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

---

<sup>233</sup> Se Calvino possa realmente essere considerato un autore postmoderno è oggetto di svariati dibattiti all'interno del panorama critico italiano, mentre l'attributo "postmoderno" compare nella maggior parte degli studi sull'autore e sulle sue opere condotti in Cina, probabilmente sulla scia della critica statunitense, i cui manuali sul Postmodernismo non mancano mai di nominarlo come uno degli autori fondamentali (Remo, Raccontare il postmoderno, Torino, Bollari Boringhieri Editore, 1997, pp. 167-169). Un tale dibattito non rientra certamente negli argomenti da approfondire nel presente elaborato, il cui riferimento al postmodernismo di Italo Calvino si riferisce principalmente all'intertestualità, all'utilizzo della metanarrazione e al tema del labirinto nelle sue opere.

### 2.4.1. Il contesto letterario: breve panoramica su Postmodernismo e metanarrazione in Cina

Prima di analizzare più nel dettaglio le caratteristiche della trilogia *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], l'ultima opera composta dall'autore prima della morte prematura e la trilogia dove si percepisce più nettamente l'ispirazione calviniana, appare opportuno discutere brevemente il contesto letterario in cui l'autore scrive la sua opera dagli elementi più avanguardisti. Quello condotto di seguito è dunque un breve *excursus* sulla letteratura postmoderna in Cina e sul nascere dell'utilizzo della metanarrazione nella letteratura sinofona.

Innanzitutto, è necessario delineare che cosa significhi il termine “postmoderno” applicato in ambito sinofono: la questione, tutt'altro che semplice, verrà presentata sulla base dell'interpretazione di Wang Ning, uno dei massimi esponenti dello studio del Postmodernismo in Cina. Prendendo le mosse dal dibattito sull'esistenza o meno di una effettiva corrente del Postmodernismo in Occidente, Wang Ning risponde ai dubbi espressi da alcuni studiosi sulla possibilità di applicazione di tale termine al di fuori del contesto letterario occidentale e, in particolare, proprio sul terreno cinese. Wang Ning replica con un'idea di “postmodernità” cinese, in opposizione al termine “Postmodernismo” che presupporrebbe, invece, una determinata tradizione culturale effettivamente assente all'interno dell'universo cinese.<sup>234</sup> In particolare, secondo lo studioso, le caratteristiche del Postmodernismo globalmente valide, e per questo applicabili anche alla postmodernità nella cultura e nella letteratura cinesi sono le seguenti:

1. Si tratta di un fenomeno culturale che tocca principalmente le società capitaliste o le realtà postindustriali più avanzate, ma che può prendere forma anche in aree più arretrate, dove lo sviluppo industriale ed economico-sociale non è equamente distribuito;
2. L'approccio nei confronti del mondo ne considera primariamente la molteplicità di aspetti, la complessità e la frammentazione;
3. Si costituisce come corrente artistico-letteraria nata dalle ceneri del modernismo – con cui condivide alcuni aspetti mentre prende le distanze da altri – dove avanguardia e cultura popolare costituiscono due importanti punti di ispirazione;

---

<sup>234</sup> WANG Ning, *Il postmodernismo in Cina*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2015, p.148.

4. Lo stile narrativo fa ampio uso della tecnica della metanarrazione, decentralizzando il significato del testo dell'opera;
5. Può costituire un vero e proprio codice interpretativo nella lettura di un testo;
6. Si fa portavoce di un approccio filosofico alla realtà che ne mette in discussione la legittimazione e le modalità di rappresentazione, discostandosi dal dibattito sull'Illuminazione portato avanti dall'*élite*;
7. È un tipo di strategia culturale di cui si servono critici e studiosi in Asia e in Paesi in via di sviluppo nel corso di una modernizzazione economica;
8. Rappresenta un modello critico di tipo post-strutturalista basato sulle interpretazioni di Foucault e Derrida al testo letterario.<sup>235</sup>

Date le caratteristiche generali del Postmodernismo su scala pressoché globale, Wang Ning dichiara che, nonostante il concetto di postmoderno e le sue specificità siano sicuramente da ricondurre al movimento occidentale, anche la postmodernità cinese ha sviluppato delle “caratteristiche indigene”.<sup>236</sup> In particolare, lo studioso ravvede nell'opera più famosa di Lu Xun 鲁迅 *AQ zheng zhuan* 阿 Q 正传 [La vera storia di Ah Q] (1921) un'anticipazione di numerose tecniche di cui si farà poi uso l'Avanguardia cinese. Dunque, Wang Ning circoscrive le peculiarità dello stile postmoderno in Cina a cinque tendenze letterarie: il cortocircuito narrativo, il crollo del confine tra storia e narrazione, la mescolanza di linguaggio aulico e cultura popolare, la violazione dei canoni e delle convenzioni estetico-linguistiche, una tendenza disumanizzante nella nomenclatura dei personaggi.<sup>237</sup>

Se dunque è possibile parlare di letteratura postmoderna cinese, non si tratta solo di un fenomeno di matrice occidentale mutuato dagli artisti sinofoni, ma è possibile individuare un vero e proprio sviluppo della postmodernità nel Paese, sviluppatasi secondo la tradizione e una logica nazionali.<sup>238</sup>

Il Postmodernismo prende le mosse nella Repubblica Popolare Cinese nel corso dei primi anni Ottanta, dopo la “riscoperta”<sup>239</sup> del Modernismo a partire dal 1978, grazie al

---

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>237</sup> WANG Ning, “A Reflection on Postmodernist Fiction in China: Avant-Garde Narrative Experimentation”, *Narrative*, 21, 3, 2013, p. 299.

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>239</sup> Wang Ning sottolinea come il discorso sul Modernismo sia nato nel Paese già negli anni Venti, per poi venire accantonato nel corso dell'affermarsi del periodo maoista.

clima di tolleranza e apertura promosso dal periodo delle riforme. È grazie alla pubblicazione della traduzione del saggio “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction” di John Barth sulla rivista *Waiguo wenxue baodao* 外国文学报道 nel 1980 che il movimento della letteratura postmoderna fa il suo ingresso nel Paese. Seguono interventi di numerose altre riviste letterarie sul tema e vengono pubblicate le prime opere dei postmodernisti stranieri come Borges, Nabokov, Salinger, Beckett, e Calvino.<sup>240</sup> Ma sebbene alcuni accademici e critici letterari comincino a volgere una timida attenzione al tema, è principalmente nel lavoro degli scrittori che operano in quel periodo che possiamo ravvisare i primi segni di una letteratura postmoderna cinese. Wang Ning individua sei versioni della postmodernità in Cina, suddividendole come segue:

1. La narrativa d'avanguardia (*xianfeng xiaoshuo* 先锋小说) dei giovani Can Xue 残雪, Ge Fei 格非, Hong Feng 洪峰, Liu Suola 刘索拉, Lü Xin 吕新, Ma Yuan 马原, Mo Yan 莫言, Sun Ganlu 孙甘露, Wang Shuo 王朔, Xu Xing 徐星, Ye Zhaoyan 叶兆言 e Yu hua 余华 e la poesia sperimentale (*shiyianpai shige* 实验派诗歌) di poeti come Daozi 岛子 e Zhou Lunyou 周伦佑, i cui testi sperimentali sembravano sfidare le opere canoniche della tradizione realista e i testi modernisti.
2. La “Nuova scuola realista” (*xin xieshi pai* 新写实派), nata in risposta alla sperimentazione estrema delle opere d'avanguardia. Gli scrittori appartenenti a questa “scuola” sono Chi Li 池莉, Fang Fang 方方, Liu Heng 刘恒, Liu Zhenyun 刘震云, Su Tong 苏童 e anche Ye Zhaoyan 叶兆言.
3. Quello che è stato definito “effetto Wang Shuo” per l'unicità dell'autore nella direzione di una commercializzazione dell'opera letteraria. Si tratta di opere in cui è presente una mistione di tendenze, tutte orientate a una popolarizzazione della letteratura nell'epoca moderna: la letteratura della raccomandazione (*shuo weituo wenxue* 说委托文学), la letteratura dei mass media (*chuanmei wenxue* 传媒文学), la letteratura di consumo (*xiaofei wenxue* 消费文学) e la letteratura di trattativa delle royalty (*yixia wenxue* 益下文学). Naturalmente, un tipo di letteratura del genere, non può che prendere le mosse da una crisi

---

<sup>240</sup> WANG Ning, *Il Postmodernismo*, cit., pp. 150-151.

rappresentativa e culturale ben radicata e dall'adattamento della letteratura a una società che non sembra chiedere altro se non il suo adattamento all'epoca dei consumi.

4. Il “Nuovo Storicismo” dove vengono parodiati alcuni personaggi storici piuttosto dibattuti o si scrivono storie a tematica popolare sia in letteratura che per i media, che ne influenzano stile e contenuti.
5. Una via all'interno del mondo accademico e della critica, che pone le proprie basi sul post-strutturalismo in particolare di Derrida e attraverso cui numerosi critici (come Chen Xiaoming, Dai Jinhua, Wang Fengzhen, Wang Min'an, Zhang Guofeng, Zhao Yifan, Zheng Min, e Wang Ning stesso) hanno avuto il merito di introdurre e stimolare il dibattito sul Postmodernismo in Cina.
6. Il cosiddetto “postcolonialismo” per cui numerosi studiosi cinesi d'oltremare tentano di dare una nuova forza al pensiero cinese tradizionale servendosi della filosofia classica, per affermare l'esistenza di un modo di pensare cinese in opposizione al modello eurocentrico. Si tratta di accademici quali Liu Kang, Sheldon Lu, Xiaobing Tang, Xu Ben, Zhang Xudong e Henry Zhao.<sup>241</sup>

Mentre una tale panoramica sull'universo della postmodernità sinofona è tesa a dimostrare la presenza diffusa di connotati postmoderni all'interno della produzione letteraria e della riflessione culturale cinesi, nel tentativo di inquadrare i tratti postmoderni dell'opera di Wang Xiaobo all'interno del contesto culturale di appartenenza, un altro elemento chiave – senz'altro figlio della spinta postmoderna – di cui è necessario esaminare l'introduzione in Cina è l'utilizzo della metanarrazione.

In primo luogo, che cosa si intende per metanarrazione? Nella definizione di Linda Hutcheon, il termine metanarrazione indica “a self-reflexive fiction about fiction-making”,<sup>242</sup> ovvero, ciò che Patricia Waugh spiega più dettagliatamente come una strategia letteraria dove la narrazione rivolge intenzionalmente e sistematicamente la propria attenzione sul proprio stato di artificialità, così da mettere in discussione la

---

<sup>241</sup> *Ivi*, pp. 154-162.

<sup>242</sup> Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 2013, p. IX, cit. in Xiaohui Liang, “Chinese Metafiction in the Context of Globalization: Strategies and Typology”, *MFS Modern Fiction Studies*, 62, 4, 2016, p. 590.



relazione che intercorre tra narrativa e realtà.<sup>243</sup> Sebbene la metanarrazione in senso stretto – ovvero la presentazione del mondo narrato come prodotto di una necessaria mediazione costituita dalla presenza dello scrittore stesso – sia alla base di tutta la letteratura, ciò che differenzia la metanarrazione contemporanea è la denaturalizzazione e l’attribuzione di una sfera semantica nuova alle specificità tradizionali del concetto metanarrativo, distruggendo la fiducia che il lettore comunemente riserva nei confronti dello scrittore, in un continuo dialogo tra i due, dove l’autore si libera della propria autorevolezza.<sup>244</sup> Comunque, mentre la questione sull’effettiva presenza di una corrente postmoderna in Cina è stata ed è tuttora oggetto di dibattito all’interno di numerosi ambienti accademici, l’utilizzo della tecnica metanarrativa d’avanguardia all’interno di un vasto repertorio di testi composti a partire dagli anni Ottanta nel Paese è indubbio. Naturalmente, come nel caso del Postmodernismo, anche per la metanarrazione c’è da chiedersi se si tratti della mera assimilazione di un elemento della letteratura straniera o se, invece, possa considerarsi un prodotto autoctono. Probabilmente, come spesso accade, la verità risiede nel mezzo: senza determinate condizioni caratteristiche sia della letteratura cinese sia del periodo storico in cui la metanarrazione si è affermata, questa non avrebbe preso piede. Ma è anche vero che senza la spinta esercitata dall’influenza di alcune opere occidentali, eventuali esperimenti nella direzione della metanarrazione non avrebbero raggiunto un livello così alto di maturazione. È stato dunque proprio grazie alla commistione di elementi tipici del Modernismo e del Postmodernismo, di specificità locali e tendenze globali che la metanarrazione cinese si è potuta sviluppare su un terreno fertile.<sup>245</sup>

È possibile riscontrare alcuni elementi metanarrativi all’interno della letteratura cinese contemporanea anche prima dell’affermarsi della letteratura d’avanguardia, i cui esponenti faranno largo uso della metanarrazione. All’interno dell’opera di Wang Anyi 王安忆, *Jinxiugu zhi lian* 锦绣谷之恋 [Amore in una valle incantata] (1986), infatti, la

---

<sup>243</sup> Patricia WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra, Methuen, 1984, p. 2, cit. in Xiaohui Liang, “Chinese Metafiction in the Context of Globalization: Strategies and Typology”, *MFS Modern Fiction Studies*, 62, 4, 2016, p. 590.

<sup>244</sup> Yiheng ZHAO, “The Rise of Metafiction in China”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 55, 1, 1992, pp. 91-92.

<sup>245</sup> Xiaohui LIANG, “Chinese Metafiction in the Context of Globalization: Strategies and Typology”, *MFS Modern Fiction Studies*, 62, 4, 2016, p. 591.

scrittrice riflette sulla presenza dell'autore all'interno dei propri testi: in questo romanzo breve il narratore, pur essendo implicito, rivela la propria presenza attraverso allusioni e intrusioni nel testo, che ne mettono in discussione la verosimiglianza, senza mai distruggerla completamente.<sup>246</sup> Questo tipo di tecnica è chiamato "narrativa a metà" (*mid-fiction*), un termine coniato da Alan Wild che indica un tipo di narrativa a metà tra realismo e riflessività.<sup>247</sup>

Mentre la tecnica utilizzata da Wang Anyi può considerarsi metanarrativa solo in alcuni elementi, la maturazione effettiva di questo tipo di processo è rappresentata da quella che Zhao Yiheng definisce "metanarrazione auto-riflessiva" (*self-reflexivity metafiction*), per cui il narratore interviene continuamente all'interno del testo, sottolineando la propria presenza per mettere in luce che le vicende narrate non sono altro che il prodotto della fantasia dello scrittore. I primi esempi di questo tipo di metanarrazione sono forniti dall'opera di Ma Yuan 马原 che in *Jiu Si* 旧死 [Vecchia morte] e *Xugou* 虚构 [Fabbricazione] (1982-1986) racconta due storie apparentemente reali, dove però il narratore interviene continuamente per sottolinearne la totale invenzione da parte sua, e in *Haibian yeshi yige shijie* 海边也是一个世界 [Anche la spiaggia è un mondo] (1982) e *Gangdisi de youhuo* 冈底斯的诱惑 [La tentazione di Gangdisi] (1985) affida il compito ai due personaggi Lu Gao e Yao Liang di sfidare costantemente il narratore di entrare a far parte delle vicende narrate, nella figura di un nuovo personaggio chiamato proprio come l'autore Ma Yuan.<sup>248</sup> Seguendo l'esempio di Ma Yuan altri autori utilizzeranno questo tipo di stile sperimentale all'interno delle proprie opere, dove la metanarrazione prenderà forma per lo più nell'organizzazione di una struttura interna a una cornice in cui il narratore può commentare più facilmente le vicende descritte. È il caso, per esempio, di Hong Feng 洪峰 in *Han hai* 瀚海 [Il vasto oceano] (1988) e Su Tong 苏童 in *1934 nian de taowang* 1934年的逃亡 [L'esilio del 1934] (1988).<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Yiheng ZHAO, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>247</sup> Larry MCCAFFERY, *The Rise of Metafictional Muse*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982, p. 263, cit. in Yiheng Zhao, "The Rise of Metafiction in China", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 55, 1, 1992, pp. 91-92.

<sup>248</sup> Yiheng ZHAO, *op. cit.*, p. 93.

<sup>249</sup> Xiaohui LIANG, *op. cit.*, p. 598.

L'utilizzo della strategia metanarrativa in Cina si costituisce anche nella strategia che Zhao Yiheng identifica come "metanarrazione pretestuale" (*pre-textual metafiction*), dove il concetto di "narrazione dell'atto del narrare" ("*fiction about fiction*") fa riferimento anche a testi esterni all'opera stessa. La narrazione in questo caso dipende da un pre-testo, un testo precedente, che viene richiamato attraverso la sua parodia, atta a metterne in luce le criticità ideologiche o del contesto storico di cui si fa portavoce.<sup>250</sup> L'esempio più significativo di tale strategia è senz'altro costituito da alcune opere di Yu Hua 余华, come per esempio *Yijiubaliu nian* 一九八六年 [1986] (1987), una parodia insieme del genere storiografico cinese e della corrente della Letteratura delle cicatrici (*shanghen wenxue* 伤痕文学),<sup>251</sup> e *Shishi ru yuan* 世事如烟 [Le cose del mondo sono fumo] (1988) che sovverte i valori portati avanti dai testi tradizionali che promuovono la pietà filiale e il concetto di famiglia patriarcale.<sup>252</sup>

L'ultimo tipo di strategia metanarrativa utilizzata all'interno del panorama della letteratura cinese contemporanea è la "metanarrazione para-narrativa" (*para-fictional metafiction*) per cui il concetto di "narrazione dell'atto del narrare" ("*fiction about fiction*") è portato ai suoi massimi livelli: tutti i sistemi interpretativi che connettono l'uomo al mondo – coscienza, immaginazione, esperienza, conoscenza, relazioni umane, storia, cultura, ideologia, ecc. – possono dunque essere visti come dei "testi", nel senso più ampio del termine, dal momento che sono tutti portatori di significato. Nelle opere in cui viene utilizzato questo tipo di metanarrazione ciò che si mette in discussione è dunque l'intero sistema narrativo, in una continua esposizione dell'impatto che l'autore ha nella creazione della storia, proprio come l'essere umano crea le sue relazioni col mondo in maniera del tutto fittizia. Un buon esempio dell'utilizzo di questa tecnica è costituito dalla produzione di Ge Fei 格非, che può essere suddivisa in due gruppi: nel primo, rappresentato da opere come *Hese niaoqun* 褐色鸟群 [Uno stormo di uccelli marroni] (1988) e *Qing huang* 青黄 [Blu-giallo] (1988), l'autore tenta di creare una realtà impossibile, dove l'immaginazione umana sovrasta la realtà, in un'atmosfera quasi onirica; nel secondo gruppo, invece, opere come *Mi zhou* 迷舟 [La barca perduta] (1988),

---

<sup>250</sup> Yiheng ZHAO, *op. cit.*, p. 93.

<sup>251</sup> Xiaohui LIANG, *op. cit.*, p. 595.

<sup>252</sup> Yiheng ZHAO, *op. cit.*, pp. 93-94.

*Danian* 大年 [La vigilia dell'anno nuovo] (1988) e *Fengqin* 风琴 [L'armonium] (1988) si schierano apertamente contro l'assurdità dell'epoca moderna cinese, narrandone gli accadimenti più violenti, senza però costituirsi come romanzi storici.<sup>253</sup>

#### 2.4.2. L'età del bronzo e il ruolo del lettore

Mentre Wang Xiaobo non viene nominato praticamente in nessuno dei maggiori manuali sul Postmodernismo cinese,<sup>254</sup> quasi tutti gli studi condotti specificatamente sulla sua opera ne mettono in luce i connotati postmoderni e le peculiarità nell'utilizzo della tecnica metanarrativa. Naturalmente, l'opera dagli aspetti più spiccatamente postmoderni è *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], dove tutti e tre i tipi di metanarrazione elencati nel capitolo precedente vengono utilizzati, ma alcune caratteristiche della postmodernità cinese sono ravvisabili anche negli altri suoi scritti. È il caso, per esempio della novella *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro], dove l'autore si avvicina ai concetti del decostruzionismo in chiave derridiana<sup>255</sup> e utilizza il terzo tipo di metanarrazione, ovvero la “metanarrazione pretestuale”, facendo ampio uso della parodia per mettere in discussione l'intero sistema valoriale maoista promosso nel corso della Rivoluzione Culturale.<sup>256</sup> Inoltre, in molti passi delle sue opere raccolte in *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'età dell'oro] e *Baiyin shidai* 白银时代 [L'età dell'argento] Wang Xiaobo si serve della “metanarrazione pretestuale” anche per parodiare la Letteratura delle cicatrici (*shanghen wenxue* 伤痕文学) degli ultimi anni Settanta, i romanzi politico-

---

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> Cfr. WANG Ning, *Il postmodernismo in Cina*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2015; Xiaobin YANG, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002; Arif DIRLIK, Xudong ZHANG (eds.), *Postmodernism & China*, Durham-Londra, Duke University Press, 2000.

<sup>255</sup> DAI Jinhua, “Imagined Nostalgia”, in Arif Dirlik, Xudong Zhang (eds.), *Postmodernism & China*, Durham-Londra, Duke University Press, 2000, p. 214.

<sup>256</sup> Xiaohui LIANG, *op. cit.*, p. 596.

riflessivi e alcuni testi della Letteratura delle radici (*xungen wenxue* 寻根文学) della fine degli anni Ottanta.<sup>257</sup>

Tuttavia, come già anticipato, è senza ombra di dubbio nella trilogia *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo] che Wang Xiaobo si allontana più nettamente dalle convenzioni della letteratura tradizionale per esplorare le “infinite possibilità dell'arte narrativa” ispirategli da Calvino. Egli utilizza uno stile non lineare per rinarrare le novelle Tang da cui i tre romanzi prendono ispirazione in un modo nuovo, dove l'intervento massiccio dell'autore non è presente solo nella modifica di trama e personaggi, ma soprattutto nelle tecniche letterarie impiegate. Un aspetto importante dello stile utilizzato da Wang Xiaobo in *Qingtong shidai* è costituito dai reiterati ritardi nella narrazione della storia, che non segue la logica spazio-temporale tradizionale. Questa tecnica mette in luce anche la posizione dell'autore nei confronti della storia stessa, la cui linearità e intrinseca natura progressiva vengono messi in discussione. Presentando al lettore diverse versioni delle sue storie, l'autore rifiuta implicitamente il concetto di autenticità della storia narrata, suggerendo l'idea che storia e narrazione non sono altro che costruzioni umane.<sup>258</sup> L'intera trilogia ruota attorno ai temi dell'intertestualità, della memoria e della Storia, affrontati, rispettivamente, attraverso le diverse strategie metanarrative, la tematica dell'amnesia e la messa in discussione dell'autorevolezza storiografica.

In particolare, *Xunzhao Wushuang* 寻找无双 [Alla ricerca di Wushuang] narra del tema di un'amnesia collettiva, impersonata dal popolo che sembra dimenticare dell'esistenza di Wushuang, la donna che Wang Xianke dovrà trovare facendo affidamento solo sui suoi ricordi: è così che all'interno del romanzo la dimensione onirica si fonde con la memoria e il confine tra storia e immaginazione appare sempre più indefinito.<sup>259</sup> Mentre nella novella da cui *Xunzhao Wushuang* prende ispirazione il finale è a lieto fine (Wang Xianke sposa Wushuang e i due vivono insieme felici per oltre cinquant'anni), Wang Xiaobo sceglie un'altra conclusione per la propria opera: anche se

---

<sup>257</sup> DAI Jinhua, “Immediacy, Parody and Image in the Mirror: Is there a Postmodern Scene in Beijing?”, in Jenny Kwok Wah Lau (ed.), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Philadelphia, Temple University Press, 2003, p. 163.

<sup>258</sup> CHEN Wenye, “Blending Past and Present: Wang Xiaobo's The Bronze Age”, in Arthut K. Wardega (ed.), *Belief, History and the Individual in Modern Chinese Literary Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 49.

<sup>259</sup> LIN Qingxin, *op. cit.*, p. 204.

Wang Xianke riesce a capire che fine abbia fatto Wushuang, egli non sa più cosa fare a riguardo. Un esito simile è stato analizzato dalla studiosa Ai Xiaoming come la rappresentazione della perdita di sicurezza di sé che attanaglia la società cinese moderna.<sup>260</sup>

La presenza di elementi metanarrativi è invece più evidente all'interno di *Hongfu ye ben* 红拂夜奔 [La fuga notturna di Hongfu], che, se comparata con l'originale di Du Guangting, presenta alcune novità: innanzitutto la voce narrante si esprime in prima persona, commentando occasionalmente la propria scrittura della storia e facendo esplicito riferimento alle proprie fonti; inoltre, la maggior parte dei documenti storici a cui il narratore dice di aver attinto in realtà non esiste, mentre la storia ci è presentata come assolutamente vera; da ultimo, le descrizioni si fanno divertenti e parodiche.<sup>261</sup> Questi elementi sono certamente delle novità introdotte da Wang Xiaobo e fanno tutti afferenza al mondo della metanarrazione: rispettivamente, il primo alla “metanarrazione auto-riflessiva” tramite gli occasionali interventi diretti del narratore; il secondo alla “metanarrazione para-narrativa” perché nonostante la storia ci venga presentata come vera, in realtà quel che viene messo in discussione è l'autenticità della narrazione stessa; il terzo alla “metanarrazione pretestuale” dal momento che viene fatto ampio uso della parodia per mettere in dubbio il valore del genere storiografico.

*Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità] è invece il romanzo all'interno della trilogia e nell'intera produzione di Wang Xiaobo in cui l'utilizzo della metanarrazione è presente in maniera più diffusa e funzionale al testo. In *Wanshou si* il tema dell'amnesia è centrale ed è proprio sul processo di riacquisizione della memoria da parte del protagonista Wang Er che è fondata l'intera vicenda. All'interno della storia di Wang Er che tenta di riacquisire la memoria è inserita però un'altra storia, quella scritta da Wang Er stesso all'interno di un suo manoscritto ambientato in epoca Tang, che Wang Xiaobo mette in scena attraverso una *mise en abyme* ben progettata. La giustapposizione dei ricordi personali del protagonista e degli accadimenti storico-legendari narrati nel

---

<sup>260</sup> Ai Xiaoming 艾晓明, “Xunzhao zhihui” 寻找智慧 [La ricerca della saggezza], in Li Yinhe 李银河 (a cura di), *Wang Xiaobo shi zhou nian ji* 王小波十周年祭 [Il decimo anniversario della morte di Wang Xiaobo], Nanchino, Jiangsu meishu chubanshe, 2007, p. 196, cit. in Chen Wenye, “Blending Past and Present: Wang Xiaobo's The Bronze Age”, in Arthur K. Wardega (ed.), *Belief, History and the Individual in Modern Chinese Literary Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 53.

<sup>261</sup> LIN Qingxin, *op. cit.*, p. 198.

suo manoscritto, serve dunque a Wang Er per ricercare la propria identità, frutto tanto dell'individualità quanto della Storia. Inoltre, Wang Er non si limita a rileggere il proprio manoscritto, ma lo riscrive ulteriormente, così da rendere Xue Song, il protagonista della sua opera, la figura centrale dell'intero romanzo e una sorta di *alter ego* di Wang Er stesso. Passato e presente si intrecciano continuamente, nella ricerca di un significato per l'esistenza dell'individuo all'interno della Storia, una forza motrice devastante, portatrice di oppressione e decadimento per l'umanità. Ma l'intertestualità del romanzo non è presente solo nel richiamo alla novella di epoca Tang cui si rifà la storia narrata nel manoscritto, perché Wang Er legge anche un altro libro, il quale racconta proprio le vicende di un uomo affetto da amnesia. Il libro in questione è un'opera che esiste realmente e si tratta di *Rue des Boutiques Obscures* (1978) di Patrick Modiano. Ma a differenza del protagonista del romanzo di Modiano, quello del romanzo di Wang Xiaobo non sembra incline a voler ricordare chi fosse e come fosse la propria vita prima della perdita della memoria. L'ossessione nei confronti della riscrittura della storia di Xue Song narrata nel manoscritto appare dunque come una sorta di rifugio per Wang Er, che tenta di ricostruire la propria identità attraverso l'atto dello scrivere.<sup>262</sup> Anche in quest'opera Wang Xiaobo fa uso di tutte e tre le tecniche metanarrative presentate nel paragrafo precedente: innanzitutto il narratore interviene di frequente all'interno della sua narrazione, e lo fa a tal punto che la frase che si ripete più spesso (nove volte) all'interno dell'intero romanzo è "la mia storia ricomincia da capo" pronunciata da Wang Er che modifica l'incipit del manoscritto narrando una storia diversa riguardo gli stessi personaggi di epoca Tang di cui aveva raccontato in una versione precedente.<sup>263</sup> L'intromissione così esplicita del narratore all'interno della propria narrazione costituisce l'esempio della cosiddetta "metanarrazione auto-riflessiva", per cui il rimando all'esistenza del narratore nella creazione delle vicende raccontate è ben evidente. Inoltre, la rappresentazione di Xue Song in *Wanshou si* si discosta nettamente dalla figura eroica descritta nella novella cui Wang Xiaobo si ispira, in una chiara parodia del discorso storico tradizionale, attraverso l'utilizzo della "metanarrazione pretestuale".<sup>264</sup> Ma probabilmente la tecnica più importante all'interno del romanzo è quella della

---

<sup>262</sup> *Ivi*, pp. 187-188.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>264</sup> Xiaohui LIANG, *op. cit.*, p. 599.

“metanarrazione para-narrativa” per cui il concetto di narrazione in tutti i suoi significati è messo in dubbio: il narratore, come si è visto, riscrive continuamente la propria versione della storia, in una commistione tra passato e presente in cui la sua vera natura sembra trovare la propria identità. Ma se l’identità è costituita attraverso una scrittura che viene continuamente modificata, l’impossibilità di trovare un senso netto e definito all’esistenza umana risulta evidente. Il narratore diventa l’ultima figura di cui è possibile fidarsi nella ricostruzione delle vicende descritte, a dimostrazione del fatto che storia narrata e Storia dell’uomo sono entrambe dei costrutti arbitrari e non delle portatrici di verità. Con il procedere del romanzo Wang Er si identifica sempre più spesso con Xue Song, determinando l’abbattimento della fiducia che il lettore tradizionalmente ripone nel narratore e mettendo in luce le dinamiche fittizie che sottostanno alla produzione letteraria. Ma quello di cui l’opera di Wang Xiaobo realmente ci parla non è la mancanza di veridicità della Storia tramandata né la rivelazione della natura artificiale della letteratura, quello che Wang Xiaobo mette in scena è l’impossibilità di una realtà assoluta e di un effettivo senso della Storia nella vita degli individui. La Storia non è altro che la testimonianza di come l’uomo sia costantemente privato della propria libertà di intenzioni e di pensiero. La tecnica metanarrativa serve dunque a Wang Xiaobo per ben rappresentare l’assurdità dell’esistenza proprio attraverso l’assurdità della creazione letteraria.<sup>265</sup>

Se l’esistenza e la Storia dell’uomo sono dunque il folle succedersi di eventi traumatici che negano la libertà di affermazione dell’io, mentre Wang Xiaobo rivendica, come si è visto, il proprio diritto di provare piacere e soddisfazione esclusivamente nell’atto della scrittura, rimane da indagare quale ruolo venga a costituire il lettore nelle sue opere. Il lettore cui Wang Xiaobo si rivolge è infatti in grado di provare piacere nella mera lettura della sua opera, di cui è in grado di apprezzare la facoltà immaginativa sottostante. È un lettore stimolato da un tipo di lettura attiva, in cui poter liberamente interpretare il testo nella ricerca di una risposta che varia da persona a persona e che può essere guidata dalla riflessione stimolata dall’opera letteraria, ma che non è direttamente fornita dall’opera letteraria stessa, che non si fa portatrice di alcuna verità.<sup>266</sup> Perciò la

---

<sup>265</sup> LIN Qingxin, *op. cit.*, p. 197.

<sup>266</sup> Jin WU, *The Voices of Revolt: Zhang Chengzhi, Wang Shuo and Wang Xiaobo*, tesi di dottorato, University of Oregon, 2005.



relazione che intercorre tra scrittore, lettore e personaggi dell'opera è mutualmente dipendente,<sup>267</sup> in quanto non solo i personaggi dipendono dalla penna del proprio scrittore, ma è lo scrittore-narratore a ricercare la propria identità e il proprio senso attraverso i personaggi che ha creato, e come il lettore dipende da ciò che lo scrittore decide di mettere in scena, anche lo scrittore stesso trova nel proprio lettore la legittimazione del proprio atto di piacere, del proprio temporaneo antidoto alla pesantezza del mondo: la creazione letteraria. A tal proposito, Wang Xiaobo dichiarò nel corso di un'intervista: “[Quando scrivo] mi sento come se stessi conversando con il lettore, come se fossimo sullo stesso livello. È un dialogo”.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Marjolijn KAISER, *Don't Believe a Word I Say: Metafiction in Contemporary Chinese Literature*, tesi di laurea, University of Oregon, 2011.

<sup>268</sup> LIU Wei 刘为, Wang Xiaobo 王小波, video intervista per la CCTV del 1995, in “Youtube”, 2006, [https://www.youtube.com/watch?v=dF0xz\\_wzOWE&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=dF0xz_wzOWE&feature=player_embedded), 5 gennaio 2020.

## CAPITOLO 3:

### IL TEMPIO DELLA LONGEVITÀ

Quando ogni cosa degenera ineluttabilmente nella realtà, la mia storia si conclude.<sup>269</sup>

Wang Xiaobo

#### 3.1. Trama dell'opera e tematiche principali

*Wanshou si* 万寿寺 [Il Tempio della Longevità] è il romanzo che apre *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo], l'ultima opera di Wang Xiaobo. Come si è visto nel capitolo precedente ciascuno dei tre romanzi che compongono la trilogia prende le mosse da un'antica novella di epoca Tang. In particolare, la storia narrata in *Wanshou si* si ispira al *chuanqi* composto da Yuan Jiao 袁郊 (860-874) intitolato *Hongxian zhuan* 红线传 [La storia di Hongxian].<sup>270</sup>

Nonostante l'operazione che Wang Xiaobo compie nella trilogia *Qingtong shidai* appaia come la riscrittura di testi del passato, le opere contenute al suo interno sono in realtà strettamente connesse con il presente. *Wanshou si* è ambientato in una Pechino degli anni Settanta, in cui il protagonista è uno scrittore di nome Wang Er 王二 – come la maggior parte dei protagonisti delle opere di Wang Xiaobo – che vive e lavora all'interno della struttura che dà il nome all'intera opera, il Tempio della Longevità (*Wanshou si* 万寿寺), un edificio buddhista realmente presente a Pechino. Il romanzo si

---

<sup>269</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si* 万寿寺 (Il Tempio della Longevità), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, [1997], 2013, p. 279

<sup>270</sup> LIN Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 189.

apre con la citazione dell'incipit di un'altra opera: *Rue des Boutiques Obscures* (1978) di Patrick Modiano, il cui protagonista ha perso la memoria proprio come il protagonista di *Wanshou si*. La narrazione è in prima persona e al tempo presente, permettendo subito al lettore di entrare nella mente e nei pensieri di Wang Er, il protagonista-narratore che si sveglia ricoverato in ospedale in seguito a un incidente stradale che gli ha provocato una forte amnesia. Una volta dimesso, pur non ricordando assolutamente nulla della sua persona e del suo passato, riesce a risalire al suo luogo di lavoro e si reca dunque nel Tempio della Longevità, all'interno del quale trova alcuni suoi manoscritti. Il narratore diventa così lettore di un'opera che lui stesso ha composto e di cui ha perso ogni ricordo, grazie alla quale riuscirà però a dare forma al proprio io del presente. Tra la moltitudine di fogli scritti si sofferma su un manoscritto che narra le vicende di Xue Song 薛嵩, governatore di una regione remota ai tempi della Dinastia Tang. Xue Song vive nella città di Chang'an 长安 prima di divenire governatore e venir inviato nella Roccaforte della Fenice (il villaggio di Fenghuang) 凤凰寨, da cui governerà le lande desolate della prefettura dello Xiangxi 湘西, nella provincia dell'Hunan 湖南. La narrazione della storia si divide in tre fasi: una fase iniziale, ambientata nello Xiangxi e scritta da Wang Er prima della perdita della memoria, una seconda parte, sempre ambientata nello Xiangxi, ma che il Wang Er colpito da amnesia modifica in continuazione e una terza parte composta interamente dal Wang Er amnesico ambientata invece nella città di Chang'an, storica capitale dinastica, dove oggi è situata la città di Xi'an 西安. Nella fase iniziale l'intervento del narratore Wang Er all'interno del manoscritto che sta leggendo si limita solo ad alcuni commenti sulla struttura e il contenuto del testo, criticando piuttosto aspramente quasi tutte le scelte narrative e il pensiero del Wang Er precedente. Nella seconda fase, invece, il Wang Er amnesico si lascia coinvolgere maggiormente dalla storia, che rielabora e modifica in maniera ben più pesante. Inoltre, è in questa fase che egli, oltre a immedesimarsi profondamente con il proprio protagonista, iniziando a chiedersi se non si tratti di lui stesso, comincia a pensare di essere anche la sua sposa Hongxian 红线, in una commistione di personaggi, generi e ruoli ai limiti della fantasia stessa. Nella terza e ultima fase è proprio il personaggio del narratore a venir rovesciato, attraverso l'alternanza della voce narrante di Wang Er con quella di Xue Song e persino di altri personaggi interni alla vicenda che ne narrano gli accadimenti in prima persona dal proprio punto di vista. Le identità dei personaggi si fanno quindi ancora più vaghe e

confuse, fino al raggiungimento della riacquisizione della memoria da parte di Wang Er, che non deve quindi più servirsi dei personaggi del suo manoscritto.<sup>271</sup>

Fin da subito appare dunque chiaro come Wang Er tenda a riconoscersi nella figura di Xue Song e a immedesimarsi nelle vicende di cui legge. Ma la sua non è una semplice lettura di un testo che egli stesso ha composto tempo prima, ma un'attiva riscrittura dell'opera che legge, in un continuo processo di fusione e rimescolamento tra passato e presente, tra realtà e immaginazione. La storia di Xue Song viene infatti rinarrata continuamente con un inizio nuovo, dove le diverse versioni che Wang Er aveva composto prima di perdere la memoria si fondono con le nuove versioni che egli immagina rileggendo il manoscritto. L'opera che Wang Xiaobo compie non è dunque solo la riscrittura di un antico *chuanqi*, ma la riscrittura continua di una storia già riscritta, in cui Wang Er, il protagonista del romanzo di Wang Xiaobo, si fonde con il proprio protagonista Xue Song. Ciò che viene messo in scena non è quindi il mero racconto di un amnesico che tenta di riacquisire la memoria leggendo un'opera da lui composta, ma la messa a nudo dei processi che sottostanno alla creazione letteraria: Wang Er infatti, con il procedere della lettura del suo manoscritto, si fa sempre più critico nei confronti di come è costruita la narrazione e si diverte a modificarla servendosi di diversi stili e tecniche di scrittura. In alcuni punti egli si trova invece in comune accordo con la scrittura del Wang Er del passato, in un'alternanza continua tra la figura di Wang Er narratore e quella di Wang Er lettore. Acquisendo una maggiore consapevolezza della propria posizione di scrittore e del ruolo costituito dal lettore di un testo, egli nel corso del romanzo si rivolge sempre più dichiaratamente al proprio lettore reale, interrompendo la narrazione e abbattendo il confine che comunemente si instaura in letteratura tra vicende narrate e realtà dei fatti.

Come anticipato, con il procedere della narrazione Wang Er non si identifica soltanto con il proprio protagonista Xue Song ma anche con la sua sposa Hongxian, in un'inversione di ruoli e commistione di generi dove la forza dell'immaginazione dell'autore scardina ogni concetto preconstituito. È Wang Er stesso a dichiarare:

---

<sup>271</sup> Xiaoqi SHEN, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, p. 39.

Alcune volte sono Xue Song, alcune volte la sua amante, e poi divento suo cugino. Detto così, potrebbe sembrare scorretto. Ma poi ho realizzato che sto scrivendo letteratura. Dunque, non ho limiti.<sup>272</sup>

Infatti, le possibilità dell'immaginazione del narratore sono sconfinite, e la fusione dei personaggi all'interno della testa di Wang Er si rende evidente anche in un ulteriore personaggio: la sua moglie reale, che egli non riconosce per tutto il romanzo e a cui fa riferimento con il misterioso appellativo di "donna in bianco" (*bai yi nüren* 白衣女人) – in un'ulteriore commistione tra dimensione onirica, immaginazione ed effettivi ricordi – viene infatti identificata con Hongxian, la sposa di Xue Song, in cui Wang Er stesso si era identificato. Nel romanzo è infatti importante anche la figura delle due donne, le rispettive spose di Wang Er e Xue Song, perché – come spiegato più approfonditamente nel primo capitolo del presente elaborato – per Wang Xiaobo gli elementi essenziali che rendono interessante un'opera letteraria e che danno un senso all'esistenza umana sono riconducibili all'intelligenza, al dilettevole e proprio all'amore erotico.<sup>273</sup>

A intrecciarsi non sono solo i personaggi del passato e del presente, ma anche le città in cui questi vivono. Tuttavia, mentre la Chang'an del passato è presentata utopicamente come la città dei sogni, la Pechino del presente incarna invece un incubo. Sempre di più con lo svolgersi del romanzo risulta evidente al lettore come Chang'an costituisca allo stesso tempo un *alter ego* di Pechino nonché la realtà utopica in contrasto con la distopia della città pechinese. Chang'an è descritta come un luogo meraviglioso, una città bianca e dai paesaggi fiabeschi in cui "non sono importanti i nomi delle persone né dei luoghi. L'importante è l'essenza".<sup>274</sup> Pechino, invece, è grigia, concreta e spenta, nelle parole di Wang Er stesso: "Pechino è costellata di nomi. Io ho una nonna, un cugino e me stesso, e tutti noi abbiamo il nostro nome. Viviamo in una strada nella parte orientale

---

<sup>272</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si* 万寿寺 (Il Tempio della Longevità), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 2006, p. 180, cit. in Xiaoqi Shen, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019, p. 39.

<sup>273</sup> GAO Xiuchuan 高秀川, "Cong Wanshou si kan Wang Xiaobo de xiaoshuo benti guan" 从《万寿寺》看王小波的小说本体观 (Analisi sull'ontologia dei romanzi di Wang Xiaobo a partire da *Il Tempio della Longevità*), in *Taiyuan shifan xueyuan xuebao*, 9, 5, 2010, p. 87.

<sup>274</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si* 万寿寺 (Il Tempio della Longevità), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, [1997], 2013, p. 254.

della città, e persino la strada ha il suo nome”.<sup>275</sup> Chang’an, dunque, rappresenta l’universo immaginario in cui rifugiarsi quando la dura e grigia realtà incarnata da Pechino diventa insostenibile. Chang’an, come dichiarerà Wang Er stesso alla fine del romanzo, è il mondo poetico cui l’uomo non può fare a meno per affrontare la volgarità del reale. Chang’an è l’universo dell’immaginazione e della creatività artistica in cui rifugiarsi per trovare un senso alla concretezza dell’esistenza. L’intera vicenda narrata in *Wanshou si*, dunque, non è altro che la rappresentazione della vita dello scrittore che tenta di dare forma e senso al proprio io attraverso la creazione letteraria, proprio come Wang Er acquisisce progressivamente maggior consapevolezza di sé e dà forma alla propria persona attraverso la lettura e la riscrittura del proprio manoscritto. Quel che Wang Xiaobo mette in scena attraverso la vicenda di Wang Er scrittore e lettore della sua opera è quindi il potere che la letteratura ha di plasmare la vita dell’individuo, mentre la lettura ha il potere di modificare la vita di Wang Er, è nella scrittura che egli decide che direzione imprimere alla propria esistenza, forgiando il proprio io attraverso un perpetuo processo di riscrittura del proprio romanzo e, forse, della vita stessa. Tuttavia, il finale del romanzo è fondamentale nell’interpretazione dell’intera opera: Wang Er prende coscienza definitivamente di sé e della realtà in cui vive e si dichiara costretto a dover abbandonare il mondo fantastico in cui ha trovato il senso del proprio io per affrontare concretamente la realtà in cui vive. Ma sebbene il ritorno alla grettezza del reale appaia inevitabile, il finale offerto da Wang Xiaobo al suo lettore gli lascia in realtà una duplice scelta: come Wang Er è passato da scrittore a lettore della sua opera, per poi riscriverla ulteriormente, anche il lettore di Wang Xiaobo può decidere cosa fare a questo punto. Egli può affidarsi all’inaffidabile narratore dell’opera e concludere con lui il viaggio nel mondo poetico di Chang’an oppure creare a sua volta il proprio universo immaginario attraverso cui trovare la chiave di lettura della propria personale realtà.<sup>276</sup> Wang Er stesso, nonostante dichiararsi di aver concluso il suo viaggio, sostiene la necessità di un mondo poetico da affiancare a quello reale come unica possibilità per l’uomo di fare i conti con la pesante assurdità dell’esistenza.

---

<sup>275</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L’età del bronzo), Xi’an, Shaanxi Normal UP, 2004, p. 250, cit. in Xiaowen Xu, *Transgression in Texts: Literary Quality of Qi from Tang Tales of Marvels to Wang Xiaobo’s Tang Tales*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2014, p. 206.

<sup>276</sup> Xiaowen XU, *Transgression in Texts: Literary Quality of Qi from Tang Tales of Marvels to Wang Xiaobo’s Tang Tales*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2014, p. 208.

Appare dunque chiaro come le tematiche chiave dell'intera opera di Wang Xiaobo, ovvero il rapporto tra mondo letterario e realtà, il ruolo che l'individuo può assumere all'interno di quell'irrazionale processo che è il succedersi della Storia e il binomio scrittore-lettore come fondamento dell'opera letteraria stessa siano presenti anche in questo romanzo d'ispirazione postmodernista, dove – come discusso nel capitolo precedente – l'utilizzo della tecnica della metanarrazione assume un ruolo centrale. Wang Xiaobo in *Wanshou si* attraverso il racconto delle rocambolesche vicende di Xue Song in un mondo lontano nel tempo e nello spazio costruisce l'intera struttura dell'opera, in un continuo processo di creazione, smantellamento e ricreazione attraverso la scrittura e la riscrittura della medesima storia. Egli ricerca pazientemente e immagina continuamente le infinite possibilità di cui l'arte narrativa può servirsi. Attraverso la messa a nudo dei meccanismi che sottostanno al processo di creazione letteraria e delle dinamiche che si innescano nel rapporto tra scrittore e lettore, egli afferma con forza il diritto e il privilegio di scrivere che ogni uomo dovrebbe avere. Assumendo il ruolo di uno storico egli indaga l'assurdità che governa la vita di ogni essere umano, in ogni epoca e in ogni luogo. Così, un uomo come Wang Er, romanziere che ha perso la memoria del proprio passato, può fare esperienza solo del mondo dell'immaginazione: solo attraverso la propria fantasia gode di una libertà incredibile e inalienabile, ha il diritto di trasformare tutti i personaggi che lo circondano, tutte le storie e tutte le situazioni, il tutto all'insegna di una vena ironica sempre presente e di black humour pungente che è poi la cifra stilistica di Wang Xiaobo stesso. Solo nel mondo dell'immaginazione Wang Er può godere dei sentimenti più autentici dell'animo umano, del fervore di chi si ribella alle autorità e dell'eternità dell'universo poetico.<sup>277</sup> È solo nel mondo dell'immaginazione che troviamo descrizioni della bellezza, incarnata appieno dalla città di Chang'an, mentre, come ci ricorda Wang Er stesso a conclusione del romanzo, “la cosiddetta realtà è una volgarità incontrastabile”.<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Ai Xiaoming 艾晓明, “Qiongjin xiangxiang —— Tan Wang Xiaobo de Wanshou si” 穷尽想象——谈王小波的《万寿寺》 (Estendere al massimo l'immaginazione: *Il Tempio della Longevità* di Wang Xiaobo), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, pp. 441-442.

<sup>278</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si*, cit., p. 279.

## 3.2. Traduzione di alcuni passi scelti del romanzo

### Capitolo 1

Modiano in *Via delle Botteghe Oscure* scriveva: “Il mio passato è una macchia indistinta...”. Avevo trovato questo libricino dalla copertina gialla e nera e la carta grezza sul davanzale della finestra, illuminato dalla luce rossastra dell’alba. Nella stanza dell’ospedale i malati erano tanti, per cui non sapevo di chi fosse. Lo osservai a lungo, ma sembrava non appartenere a nessuno... Lo presi e ne sfogliai le pagine agitato, pronto a rimmetterlo al suo posto in ogni momento, ma nessuno venne a reclamarlo per cui me ne appropriai. Solo dopo mi resi conto all’improvviso che questo libro era già mio. In questo mondo dovevano esserci ancora da qualche parte le mie cose... Sembrerà un pensiero scontato, ma io non ci avevo mica pensato. Il reparto d’ospedale era pervaso dagli odori: frutta, riso bollito, sudore, sedano cotto... In questo posto affollato e maleodorante in cui ero bloccato, accolsi con piacere la luce dell’alba. E pensai: “Il mio passato è una macchia indistinta...”.

Nella stanza d’ospedale c’era un finestrone di vetro ruvido attraverso cui ogni mattino entravano i raggi del sole, creando delle strisce rosso fuoco sulla parete. Steso in questa luce, mi sembrava di galleggiare su una colata di lava. In realtà me ne stavo sereno e beato a leggere quel libro su un semplice letto d’ospedale di un rosso acceso dai raggi solari. Ma d’un tratto mi accadde la cosa peggiore che potesse capitarmi: “Puoi essere dimesso. L’ospedale manca di posti letto sufficienti per il numero di malati che hanno bisogno di essere ricoverati...”. Capii cosa intendeva dire quel medico, come se la mancanza di altri posti letto fosse una mia responsabilità. Volevo dirgli che io non potevo mica farci niente – un’automobile mi aveva investito in pieno – e continuare a starmene lì, quello però non aveva affatto l’aria di uno che avesse voglia di sentire ciò che io avevo da dire, così non ebbi scelta.

Mi ritrovai in strada a spingere una bicicletta nuova di zecca, non sapendo dove andare. Il panico incombeva su di me come un grosso ammasso di nebbia grigia, sembrava di avere un enorme ratto grigio sulla testa. La mattina presto in città c’era una



leggera foschia, l'aria era inquinata, e io mi portavo addosso l'odore nauseante dell'ospedale. Avevo pensato che prendere una boccata d'aria sarebbe stato rinfrescante, una ventata di acre profumo di fiori... E invece era come se *Via delle Botteghe Oscure* mi perseguitasse nel cervello...

Il protagonista di Modiano aveva perso la memoria esattamente come me. La differenza tra di noi era che io avevo il badge con l'indirizzo del mio posto di lavoro. Seguendo questa pista, arrivai fino alla periferia occidentale della città, all'entrata di un tempio. Sulla porta d'ingresso lessi: *Tempio della Longevità. Eretto per ordine imperiale*. Io però non ero mica un monaco buddhista... Il tempio era vecchio e logoro, gli arcarecci tutti martoriati che sbucavano dalle gronde erano diventati la dimora delle rondini, i cui escrementi insozzavano di bianco l'intera area oltre l'entrata principale, l'unico punto il cui passaggio si era mantenuto del proprio colore nero. Oltrepassare il portone d'ingresso sarebbe stato impossibile: alle rondini non importava chi camminasse lì sotto, avrebbero subito tirato fuori il culo dai nidi lì intorno e lo avrebbero ricoperto del loro sterco, riempiendolo di chiazze bianche come uno che lavora la farina. Quegli escrementi sarebbero scesi come dentifricio che un bambino si diverte a schizzar fuori dal tubetto. Nel cortile c'erano pini e cipressi così vecchi da risultare irriconoscibili. Mi sembrava di aver già visto prima tutto questo... Ma la mia sede di lavoro non poteva essere un posto così fatiscente. A proposito, sul badge non c'era segnato alcun indirizzo di casa, altrimenti sarei andato subito lì. Vedere dove abitavo mi sarebbe interessato molto di più... All'entrata del Tempio della Longevità c'era un pantano di più di tre piedi<sup>279</sup> di fango, pezzi di mattoni e pietre. Esitai lì davanti a lungo, sentendomi inquieto nel profondo e non sapendo se entrare o tornare indietro. A un certo punto una donna piuttosto in carne si avvicinò dicendomi: "Dai entra, ma cosa fai lì impalato?". In quei giorni me ne stavo sempre impalato da qualche parte, non pensavo ci fosse qualcosa di male. Ma visto che qualcuno me lo stava dicendo con quel tono, era evidente che starsene lì impalati non fosse una cosa normale. Quindi entrai.

Prima di uscire dall'ospedale avevo lasciato *Via delle Botteghe Oscure* sullo scarico del gabinetto. Basandomi sulla mia striminzita esperienza, sapevo che quando la gente è lì seduta la sua voglia di leggere cresce. Me ne pentii, e pensai di tornare in ospedale a

---

<sup>279</sup> N.d.T.: L'unità di misura utilizzata dall'autore è il "piede" (*chi* 尺). Un piede corrisponde a circa 30 centimetri.

riprendermelo. Ma subito dopo cambiai idea e abbandonai questo proposito: dare a qualcun altro un libro dopo averlo letto è da considerarsi una buona azione, anche se io dubito di essere davvero così buono. In ospedale ero tranquillo fino a quando non ho visto quel libro, e proprio a partire da quel momento ha iniziato ad andarmi sempre peggio. Spero tanto che porti un po' di sfortuna anche a qualcun altro che ha perso la memoria: dopotutto perdere la memoria e non sapere più chi si è costituisce il periodo più lieto nella vita di una persona...

Con davanti agli occhi questa città cupa pensai: "Posso vivere qui, e posso vivere anche da un'altra parte; posso vivere in una città dove non si vede che cemento, si cammina su strade di cemento e si respirano nuvole di polvere, e posso vivere anche in una città di pietra, dove si cammina su strade lastricate di pietra che paiono gusci di tartaruga e si respira profumo di lillà lungo la via. Davanti agli occhi posso avere questa foschia che pare uno strato biancastro di cataratta, questa luce offuscata come una lampadina smerigliata, e posso avere anche un cielo nero e terso, fluttuante come un fuoco fatuo. Gli uomini possono procedere a passo deciso come fanno qui, ma possono anche cavalcare il vento". Probabilmente penserai che questi pensieri siano irrazionali, ma tu non hai mai perso la memoria... Il tesserino nella mia tasca si trovava in una custodia di plastica marrone decorata, contenente la fotografia di un uomo in bianco e nero che mi guardava. A dir la verità, non sapevo chi fosse. Ma, siccome era venuto fuori proprio dalla mia tasca, non potevo che essere io. Forse, è proprio per questo documento che ero destinato a essere qui in questo momento.

---

È mattina presto, uscito dall'ospedale sono arrivato fino al Tempio della Longevità. Sto entrando nell'ala laterale del tempio camminando sugli aghi di pino giallognoli che cospargono il sentiero. Vorrei togliermi le scarpe per sentire gli aghi di pino pungere i miei piedi scalzi. Gli olmi antichi, i bassi cespuglietti di agrifoglio, tutto mi sembra familiare. Purtroppo, però, c'è un odore ambiguo, come di latrina, che toglie la voglia di ispirare più profondamente. Nella sala laterale del tempio c'è una stanzetta appartata, al cui interno è posto un tavolo con sopra una pila di fogli scritti a mano su una vecchia carta

a quadri. Tutte queste cose mi sembrano familiari: sento nell'aria diversi pezzi di quello che ero. Non ho bisogno che qualcuno me lo dica, so già che questi sono la mia stanza, il mio tavolo, i miei manoscritti. Oltre alla veste grigia che sto indossando, doveva esserci da qualche parte nel mondo altra mia roba: ma nessuna delle cose che ho di fronte agli occhi mi sembra rilevante, deve esserci da qualche parte anche il posto dove ero solito mangiare e dormire. L'unica cosa importante è che almeno in questo momento ho trovato un posto dove stare. Sedendomi al tavolo, mi sento già un po' più tranquillo. Vedo i fogli di fronte a me: si tratta di una storia. Non ho scelta, devo iniziare a leggerla.

“All'epoca del tardo periodo Tang, Xue Song, governatore della prefettura dello Xiangxi, prese con sé la lancia e si diresse alla volta della guarnigione di frontiera”. La storia inizia così. La calligrafia è decisa, scritta con dell'inchiostro di china sui fogli a quadri che ho davanti. I fogli sono in carta di riso beige, delicatissimi – basterebbe una piccola piega per romperli – ed emanano un leggero odore di muffa. Sul tavolo che ho di fronte i fogli come questi sono tantissimi, tutti arrotolati in fasci legati da un elastico. Ne slego uno, ed è proprio l'inizio di un'altra storia. Prima di entrare nel Tempio della Longevità, non pensavo che avrei incontrato così tante storie. Ora, potrei scrivere alcuni caratteri per comparare un po' la calligrafia e capire se tutte queste storie sono state scritte da me. Ma non ce n'è bisogno: quando mi svegliai in ospedale, l'indice e il medio della mia mano sinistra avevano entrambi segni di inchiostro nero. Questo dimostra che io scrivevo proprio con l'inchiostro di china. Sul mio tavolo c'è un portapenne pieno di pennini rivolti tutti verso l'alto, sembra una pianta di agave. Di fianco, vedo una bottiglietta di inchiostro di marca Chung Hwa. Davanti a questo tavolo mi ritrovo a pensare che se non fossi io l'autore di queste storie, non potrebbe proprio essere nessun altro. Non importa se non ne ricordo nulla, questi manoscritti sono qui, proprio come *Via delle Botteghe Oscure* era lì sul davanzale della finestra dell'ospedale. Se non l'avessi preso io, nessun altro lo avrebbe fatto. Se in questo mondo ci sono cose che non appartengono a nessuno è perché ci sono persone che hanno perso la loro memoria...

Leggo un altro manoscritto: Piena estate, le pendici di terra rossa dello Xiangxi si stagliano su un paesaggio desolato. Le piante sono tutte appassite, non a causa del vento autunnale, ma per l'intenso caldo estivo. In questo momento le erbacce sui pendii sono gialle, persino le tre foglie di taro selvatico sul bordo dell'acqua cadono in tre direzioni

diverse. L'aria sembra riversare acqua calda in viso, tra le pendici soffia un vento caldo e secco. Un uomo cosparge la pelle di un pollo spennato di sale e lo lascia appeso con un bastoncino di bambù al soffio del vento per mezza giornata. A sera lo arrostitisce sul fuoco ricavato con lo sterco di vacca e se lo mangia. Il pollo emana una fortissima puzza. Uccelli rapaci si agitano in cielo, attirati dall'odore delle carogne che il caldo amplifica e diffonde fino alle quote più alte. Oltre agli uccelli, anche gli scarabei stercorari tutto a un tratto si comportano diversamente dal solito e cominciano a ronzare sulle pendici della collina alla ricerca della fonte di quel tanfo. Oltre agli scarabei stercorari, c'è anche Xue Song. È uscito con la lancia di ferro per procurarsi un po' di legna da ardere. Tutti gli altri se ne stanno rintanati nei boschi a prendere un po' di fresco. Lontano sale nel cielo il fumo caldo del bivacco, sembra vapore che sale da una pentola di zuppa. Le pendici dello Xiangxi stanno bollendo proprio come una zuppa... La storia incominciava così.

In ospedale il mio letto era molto caldo, stavo lì tutto il giorno come se fossi in una pentola sul fuoco. Non ricordavo nulla e non mi lamentavo di nulla, del caldo non mi importava affatto. Mi sentivo solo sereno e beato. Non capisco che cosa ci sia da lamentarsi del caldo... Questo manoscritto ha un nonsoché di estraneo. Stamattina ho incontrato moltissime cose: la città di Pechino, il Tempio della Longevità, il tesserino da lavoro, lo studiolo, e le ho accolte tutte. Ma questo manoscritto qui... Mi sento molto fermo nel rifiutarlo. Posso accettare ciò che ho fatto io nel passato, ma con quel che non ho scritto io... Che ci faccio?

Il manoscritto continuava così: Xue Song è uscito di casa con tutto ciò che possiede: i sandali di bambù ai piedi, i capelli sciolti, una lancia di ferro sulle spalle e una stecca di vimini legata in vita, da cui sporge il suo sesso penzolante. È il pieno dell'estate. Se fosse inverno, il paesaggio sarebbe molto diverso: in quel periodo l'erba sulle pendici dello Xiangxi è coperta da una leggera brina bianca, la quale inizia a sciogliersi solo a mezzogiorno, fino alle quattro del pomeriggio, quando ricomincia a gelare, e così l'intera collina viene ricoperta da uno strato di gelo. L'erba verde è completamente ghiacciata, come se una pellicola trasparente la coprisse... Il manoscritto dice così, ma io dubito che in quei luoghi subtropicali faccia così tanto freddo. D'inverno Xue Song veste una palandrana imbottita e avvolge la lancia di ferro nella paglia. Senza, gli si appiccicherebbe alla mano per il freddo. Esce comunque a cercare un po' di legna da

ardere, così come fa anche in primavera e in autunno: se si vuole mangiare, la legna da ardere serve in ogni stagione. Proprio per questo porta sempre con sé la sua grande lancia di ferro.

Ho un vago ricordo... Ho scritto io di Xue Song, ricominciavo ogni volta a scrivere partendo proprio da quelle pendici di terra rossa a mezzogiorno, perché il paesaggio rosso e il mezzogiorno richiamano l'idea di una landa remota e questo tipo di atmosfera mi affascinava. Il paesaggio di quel luogo è aspro, vasto, spopolato, la solitudine palpabile: camminando e camminando sulle pendici di quella collina, d'un tratto si arriva a percepire il cielo abbassarsi, persino le nuvole bianche scendono dallo zenit, e lo spazio tra cielo e terra si fa sottile. È un attimo e cielo e terra diventano un'enorme ciotola, sul cui fondo cammina solo Xue Song. Si sente come una formica in un mortaio che presto verrà schiacciata, e allora non riesce a trattenersi dal gettare all'aria il fascio di legna per buttarsi a terra e cominciare a rotolare. Poi, raccoglie la legna e cammina, entra in un villaggio dalla vegetazione lussureggiante, si addentra dove non c'è nessuno, solo case di bambù nell'ombra. A questo punto la solitudine non sembra più una vaga follia, ma diventa una spina che trafigge il corpo. Xue Song non riesce più a sopportarla e decide di andare a rapire Hongxiang perché diventi sua moglie. In questo modo, la solitudine non potrà più trafiggerlo, né schiacciarlo. Se si sentirà solo, si rifugerà tra le braccia di Hongxian, proprio come chi sente mal di stomaco cerca una borsa d'acqua calda. Se Xue Song viene presentato così, tutto il resto della storia procederà molto in fretta. Questo stile di scrittura è troppo diretto, far apparire Hongxian in questo momento è prematuro. Questo è il problema di scrivere solo di Xue Song e delle pendici di terra rossa. Questa storia raccontata così è praticamente già finita, ma ricomincia su un'altra pagina, con un diverso stile di scrittura.

Ho letto fino a quando Xue Song cammina sulle pendici di terra rossa, mi sembra di vederlo lì in piedi sotto la volta celeste, il cielo blu e le nuvole bianche gli incombono tutt'intorno, come un grosso occhio sporgente. Questa scena mi fa sentire a casa, come se anch'io avessi provato questa sensazione. Purtroppo, però, oltre a questo non mi viene in mente nient'altro... Quindi, Xue Song cammina deciso e in fretta con la legna da ardere sulle spalle, proprio come se la sua lancia puntasse a una roccia durissima e si librasse in volo... Come puoi vedere, questi vaghi ricordi e il manoscritto hanno dei punti in comune. A quanto pare, devo essere stato io a scriverlo.

Visto che c'è già una storia che mi appartiene, essermi liberato di *Via delle Botteghe Oscure* non è più un peccato. Tuttavia, io non so chi sia Xue Song, né so chi sia Hongxian; proprio come non so chi sia Modiano, né chi sia Guy Roland. Non so nemmeno chi sono io.

---

A mezzogiorno, una coltre di denso fumo bluastro pervade le pendici della collina. Attraversandola, l'uomo con la carnagione più bianca del mondo diverrebbe subito scuro, quello con i denti giallognoli se li vedrebbe sbiancati, e quello dai capelli dritti tutto a un tratto si vedrebbe la testa piena di riccioli... Il manoscritto dice così, come se il caldo torrido non fosse stato abbastanza... Xue Song cammina sulle pendici della collina, la lancia di ferro sulle spalle si fa sempre più bollente, sembra essere appena uscita da una fornace. Se l'è portata per utilizzarla come bilanciere, nonostante risulti piuttosto scomoda: oltre a diventare bollente, infatti, pesa più di trenta *jin*<sup>280</sup>. Ma anche se quella lancia non è per nulla adatta, Xue Song non vuole utilizzare un bilanciere qualunque. Sull'estremità di quell'asta di ferro c'è infatti una piccola lama affilata con intorno della stoppa di canapa tinta di rosso. A non sapere che quella fosse la nappa della lancia, se ne sarebbe sicuramente fraintesa la funzione, ricollegandola più a una pezza per pulire i pavimenti che a un'arma. Attorno al suo ombelico una cinta di bambù, da cui sembra penzolare un fungo bello grosso. Avanza così sulle pendici della collina, alla ricerca della sua legna da ardere.

Xue Song era un uomo alto e imponente di statura, sano e robusto, ma non appena lo tirava fuori perdeva la sua disinvoltura. Quando camminava tutto nudo in aperta campagna, quel suo coso era sempre un po' più turgido del solito, quindi evitava con grande attenzione tutti i luoghi a bassa quota. Lì sarebbe stato facile trovare uno stagno dall'acqua verde, dove da una parte tutte le impronte si mescolano nel fango nero e dall'altra crescono rigogliose piante di taro e di sagittaria dai fiorellini bianchi. Nel fruscio dell'acqua, ecco infatti fare capolino tra le foglie la testa di una ragazza, che, guardando

---

<sup>280</sup> N.d.T.: Un *jin* 斤 equivale a circa mezzo chilogrammo.

dritto tra le gambe di Xue Song, scoppia a ridere: “Ma guarda un po’ come vai in giro! Ti serve mica una mano?”. Una tale umiliazione rivolta a un uomo maturo era sempre stata l’incubo di Xue Song, che, dopo aver rifiutato la proposta di aiuto, guarda quella donna reimmersi nello stagno. Dall’acqua torbida sbucano solo le canne vuote, insieme con una ciocca di capelli neri. Nelle zone subtropicali durante la stagione secca anche l’acqua più melmosa appare piacevolmente fresca. Xue Song rimane attonito per un po’, per poi mettersi in cammino verso la cresta della collina, dove trova i suoi fasci di legna da ardere e li appende alla lancia, diretto verso casa come gli scarabei stercorari che si portano dietro la loro palla di sterco. In quel momento, schiacciato sotto il peso dei fasci di legna, sembra un millepiedi che scala una montagna. La legna è così pesante da non permettergli di camminare normalmente, ma solo a piccoli passi, come una donna dalla gonna molto stretta. Basterebbe un soffio di vento e inizierebbe a rotolare giù per la collina con la sua legna. Anche se la storia è ambientata nel Medioevo, alcune scene possono sembrare ancora più antiche riferendosi a una terra remota.

Questa storia suscita in me una reazione particolare, mi sembra di essere davvero Xue Song che avanza nudo nel caldo rovente dello Xiangxi come se stesse entrando in una fornace di mattoni ardente. La lancia di ferro che porta sulle spalle è talmente pesante da solcargli la carne e la cinta di bambù stringe così forte da incidergli il pene... Tutto questo è molto interessante, e la parte migliore è quella in cui una ragazza di etnia Miao esce dall’acqua per venire ad aiutarmi. Lo scrittore però non è del tutto soddisfatto di questa storia, sostiene che Xue Song tutto solo non vada bene. Un romanzo dove il protagonista è sempre in solitaria non è affatto interessante, per cui questa storia deve incominciare in un altro modo: Nel tardo periodo Tang Xue Song viveva nella città di Chang’an.

Chang’an era una città enorme, circondata da una grigia cinta muraria. Le mura erano attraversate da dei passaggi ad arco, in cui spesso si vedevano entrare mandrie di asini grigi che trasportavano cereali e legna da ardere. Da mattina a sera, il cielo era avvolto da una grigia foschia. In questa città non vi era un panno che fosse completamente bianco: potevi avere tra le mani il telo più candido del mondo, ma qui si sarebbe fatto grigio in un batter d’occhio. Un tale scenario deprimeva Xue Song, la cui voce, col passare del tempo, si era fatta bassa e roca. Nei giorni freddi, quando guardava la nuvoletta che esalava respirando, si accorgeva che si faceva grigia anche lei. Dunque,

questa storia ha un inizio grigio, una tonalità coerente con l'epoca medioevale in cui è ambientata. Nel Medioevo era usanza tingere le vesti con la cenere grigia e le donne usavano le grigie ceneri delle piante per imbellettarsi, perciò il grigio era dappertutto. Xue Song aveva sempre pensato di fare qualcosa di straordinario, come per esempio scrivere alcuni testi di etica, così da diventare un uomo saggio, sostenere in pubblico interessanti e fondate opinioni sulla situazione politica, così da diventare un funzionario rinomato, espandere il territorio della Dinastia Tang, così da diventare un grande generale. Pensava sempre che non fossero cose troppo difficili e che sarebbe stato piuttosto portato nel compierle. Naturalmente queste erano tutte fantasie senza alcun fondamento...

Un giorno, Xue Song riuscì a ottenere la nomina di governatore dello Xiangxi. Quella di governatore regionale era la carica maggiore nel periodo Tang, tanto che alcuni governatori erano persino più potenti dell'Imperatore stesso. A Xue Song sembrava di aver vinto il primo premio della lotteria. Vendette l'intero suo patrimonio e comprò cavalli, armi e stendardi imperiali, assunse una truppa di soldati, e lasciò quella grande città di mattoni grigi per andare su una collina di terra rossa a compiere grandi imprese. Piantò alberi e bambù sulle pendici di quella collina rossastra, eresse nuovi villaggi e, per commemorare la sua sontuosa residenza di Chang'an, edificò la sua nuova dimora in bambù con un tetto a tripla gronda, uno stile che non appena sarebbe arrivata la stagione delle piogge avrebbe perso acqua da tutte le parti. Si costruì anche un giardino posteriore, al cui interno scavò uno stagno. Dunque, egli si stabilì in questo modo come governatore dello Xiangxi. Quando arrivava la stagione delle piogge sfruttava i rari giorni di sole per mettere la propria armatura ricoperta di muffa ad asciugare al sole. Trascorsero così alcuni anni, Xue Song e il suo esercito invecchiarono, ed egli iniziò a ripensare con nostalgia alla grigia Chang'an. Tuttavia, non poteva dimenticare la sua grande aspirazione di compiere grandi imprese.

Nel frattempo, io sono ancora qui seduto nel mio studiolo all'interno del Tempio della Longevità, con una cicatrice grossa come un pezzo di tofu sulla mia testa, che mi tira il cuoio capelluto. Mille anni e mille *li*<sup>281</sup> mi separano da Xue Song, anche se volessi insistere nel sostenere che tra me e lui ci sia qualche legame, sarebbe davvero difficile da

---

<sup>281</sup> N.d.T.: Un *li* 里 equivale a circa mezzo chilometro, anche se qui il narratore sta certamente approssimando la distanza per rendere la sola idea di lontananza.



immaginare. Io però sento davvero il bisogno di volgermi verso di lui... Eccetto Xue Song, non saprei cos'altro immaginare: il me del passato potrebbe essere andato in un posto tropicale, aver visto un edificio di bambù a tripla gronda, essersi scavato uno stagno, e lì aver sentito la mancanza di una città grigia come Pechino, senza però dimenticarsi di dover assolvere ai propri doveri... Un pensiero come questo non mi pare affatto irragionevole. Ma se lo pensassi veramente, sarei proprio uno stupido.

La storia di Xue Song inizia nel passato nella città di Chang'an e solo quando giunge sulla collina di terra rossa dello Xiangxi si fonde con il presente. Questo fa sì che tutti quei ricordi grigi si affollino nella mente di Xue Song, e, oltre a questi, anche i soldati mercenari sembrano essere molto numerosi. Secondo me così potrebbe andar bene, se ci fossero anche altri personaggi diventerebbe un po' troppo caotico.

Prima di trovare qualcuno che li assumesse, i mercenari al servizio di Xue Song erano una banda di bricconi. Se ne stavano tutto il giorno spaparanzati fuori dalle mura di Chang'an a prendere il sole, che aspettavano fin dalle prime ore del mattino. Visto così, il sole potrebbe sembrare molto prezioso, ma a mettersi adesso al sole tutto il giorno vedi la miliaria che ti viene. All'entrata di Chang'an c'era una lunga fila di panche sempre piene di gente, sotto i cui piedi si poteva leggere un'iscrizione: *Il soldato diretto a Sud, a Nord e in qualsiasi altro posto, oltrepassata questa linea deve pagare il pedaggio*. Per entrare Xue Song pagò, infatti, oltre alla tassa di ufficiale imperiale, anche quella di transito per i propri soldati. Naturalmente, questi soldi non li aveva spesi invano, ma era proprio a Chang'an che voleva far tatuare le facce dei suoi soldati: sulla guancia sinistra la scritta "esercito della Fenice" e sulla guancia destra "soldato della guardia imperiale". Questi tatuaggi sarebbero stati il contratto tra Xue Song e i suoi soldati. La garanzia data con queste sette parole sul volto li avrebbe resi gli uomini di Xue Song, ed egli non sarebbe mai più stato solo. Sfortunatamente però il tatuatore li conosceva e disegnò queste scritte molto superficialmente sui loro volti. Non fecero nemmeno in tempo ad arrivare nello Xiangxi, che i tatuaggi erano già spariti, e Xue Song si sentì nuovamente sprofondare nella solitudine.

Stando così le cose era ovvio che Xue Song sentisse di aver speso i soldi inutilmente, pensò di chiedere a qualcuno di ricalcare i tatuaggi sulle facce dei suoi soldati, ma quelli si rifiutarono, minacciando l'ammutinamento. Allora Xue Song fece qualcosa di indecente: si tolse i pantaloni incitandoli a guardargli il culo. Era uno che divideva

tutto con i suoi soldati, e quando aveva deciso di stabilirsi con loro nello Xiangxi, aveva chiesto al tatuatore di disegnare anche su di lui: sulla chiappa sinistra si era fatto tatuare “esercito della Fenice” e sulla chiappa destra “governatore imperiale”. Ritenendo che un tatuaggio sul viso non fosse adatto alla carica di alto funzionario dell’Impero, si era infatti fatto tatuare le chiappe. Ma per sua sfortuna quelle scritte sul culo non toccarono neanche un po’ gli animi di quei mercenari. Per di più, in questo caso le parole erano state incise in profondità e non sarebbero mai più sbiadite e questo avrebbe costituito per Xue Song un motivo di derisione per tutta la vita. Quei soldati, poi, viste le scritte, ci sputarono sopra. Mi sembra di poterle vedere, scritte piatte piatte in stile cancelleresco, come i caratteri incisi sulle pedine degli scacchi. E poi sento un impulso irrefrenabile di togliermi i pantaloni e controllarmi il culo. Se non lo faccio è solo perché in questa stanza non c’è uno specchio, e poi non è abbastanza appartata. Se qualcuno mi vedesse fare una cosa del genere non saprei come motivarla...

---

Una volta le chiappe di Xue Song erano bianchissime e quei caratteri sembravano semi di sesamo nero piantati lì sopra. Col tempo, la sua carnagione si fece più scura, ma quelle scritte continuarono a risultare ben evidenti. L’unico modo che aveva per coprirle era spalmarsi dell’inchostro nero su tutto il culo. Dalla nuda collina di terra rossa era possibile vedere tutto ciò che succedeva nei dintorni, e sicuramente avere un culo colorato di nero risultava piuttosto ridicolo, ma tutto sommato era sempre meglio che averci tatuato sopra la scritta “governatore imperiale”. Inoltre, sebbene Xue Song avesse dato a ogni soldato dei soldi per comprarsi un’armatura in ferro, questi le avevano comprate farlocche, in legno e colorate con l’inchostro, leggerissime e fresche da indossare. Alla prima pioggia tutto l’inchostro nero colò via dalle armature, mostrando il legno bianco sottostante. Resosi conto della situazione, Xue Song disse ai suoi soldati: “Se veramente pensate di andare a combattere con delle armature in legno, allora non vi è affatto cara la vita!”. I soldati sorrisero, in un’espressione che sembrava quella di Monna Lisa. Aspettarono che Xue Song si voltasse, per scoppiare in una fragorosa risata. Colpendosi

la pancia dissero tra loro: “Combattere! Ma chi ha detto che dobbiamo andare a combattere?!”. La parola combattere suonava come una divertentissima battuta alle loro orecchie, a dimostrazione del fatto che, nonostante fossero dei mercenari, non erano affatto preparati al combattimento. Costruirsi una casa propria e trovare qualche moglie da rubare costituiva il massimo dei loro obiettivi.

In realtà, ciò in cui eccellevano davvero quei mercenari non era combattere, né costruirsi una casa o rubare una moglie, ma erano bravissimi a vendere. Xue Song, naturalmente, non ne aveva idea. Un generale che ha al proprio seguito dei mercenari è come una persona comune con delle banconote contraffatte, il cui problema maggiore è riuscire a disfarsene. Per riuscire a far morire dei soldati del genere sul campo di battaglia, era necessario fare ricorso alle più raffinate tecniche dell'arte della guerra. Ma ovviamente Xue Song non possedeva affatto tali doti da stratega. Ho sentito dire che alcuni governatori si servirono della cavalleria per convincere i propri soldati mercenari a combattere, ma non importa che cosa effettivamente si usi, quegli uomini sarebbero in grado di correre via dal campo di battaglia più veloci della cavalleria stessa. Altri governatori, invece, misero i mercenari a guardia di alcuni villaggi fortificati, chiudendoli a chiave all'interno della palizzata, ma anche questa soluzione parrebbe infruttuosa: qualora il nemico si fosse avvicinato al villaggio, non si sarebbe vista nemmeno l'ombra di alcun mercenario. Dal momento che erano abili come marmotte nello scavare cunicoli sotterranei, si sarebbero nascosti nelle loro cave al primo segnale di pericolo. Dunque, la cosa migliore sarebbe stata pestare il terreno e coprirlo di cemento, così da rendere impossibile la creazione di buche. Quest'operazione, però, avrebbe richiesto un lavoro veramente troppo impegnativo. Ho anche sentito dire che alcuni governatori astutissimi assunsero la cosiddetta “milizia dalla lunga asta”, una schiera di soldati affidabili con una lunga asta in legno massello, dalle cui estremità pendeva una catena di ferro da legare al collo dei mercenari, che venivano così spinti alla battaglia. Solo in questa maniera, i mercenari si sarebbero convinti a partecipare al combattimento. I miliziani della lunga asta dovevano però stare estremamente attenti, perché alla minima distrazione avrebbero rischiato di venire legati loro stessi a quel bastone, diventando a loro volta mercenari da lanciare contro le file nemiche. Ma i soldati mercenari non solo odiano combattere, adorano anche creare problemi: portano scompiglio tra le paghe dei soldati, confondono le razioni di cibo e importunano le donne. Xue Song, infatti, finì nei guai non appena

arrivò nello Xiangxi con le sue truppe: fu coinvolto in una rissa provocata da quei mercenari, nella quale tutte le loro teste si riempirono di bozzi violastrì. Per precisione quei bernoccoli erano il risultato di numerosi pugni ricevuti con la nocca del dito medio all'infuori. Non so se venir bussato come una porta facesse davvero così male a Xue Song, ma siccome mi rivedo in lui, questa situazione non mi piace per niente. È davvero sbagliato permettere a quei soldati di comportarsi così da selvaggi.

Quando Xue Song compì con la sua banda di mercenari il lungo viaggio da Chang'an fino alla Roccaforte della Fenice nello Xiangxi, era lui che, a cavallo e con la mappa tra le mani, indicava la strada verso il territorio su cui aveva giurisdizione. Così, solo una volta giunto a destinazione, venne a scoprire che il suo territorio era un desolato colle di terra rossa, e la Roccaforte della Fenice una collinetta rossiccia. In breve, quella era una landa remota da quattro soldi, che non valeva sicuramente l'aver venduto l'intero patrimonio di famiglia. Quando i mercenari videro quella vallata cominciarono a fare un gran fracasso, tirarono giù Xue Song dal cavallo, gli tolsero l'elmo e lo riempirono di botte. Dopodiché rimasero tutti lì impalati perché lì intorno non c'era altro che lande selvagge... Come abbiamo detto prima, questi qua erano bravi solo a vendere, ma in questa terra non sapevano veramente a chi poter vendere Xue Song. Allora, visto che non era possibile trovare alcun acquirente, ridiedero a Xue Song l'elmo, lo rimisero sul cavallo e accettarono di ascoltare i suoi ordini. Xue Song dispose di stabilirsi lì dov'erano e quelli, anche se naturalmente non erano per nulla contenti di dover costruire canali, piantare alberi e occuparsi dell'agricoltura nella valle, fecero quel che aveva detto. Quei fannulloni non avevano mai fatto niente di così pesante e in più faticavano ad acclimatarsi in quel luogo, così metà di loro morì. Ho già detto che la questione di come riuscire a far morire i propri mercenari è un problema che ha sempre fatto venire il mal di testa a ogni governatore, per cui un risultato del genere da parte di Xue Song provocò l'ammirazione di tutti, anche se naturalmente non conquistò la stima dei suoi mercenari, che comunque, non l'avrebbero ammirato lo stesso. Così, questa storia è iniziata col grigio e ora è diventata rossa.

Qui nel Tempio della Longevità mi sforzo di ricordare, ma tutto ciò che riesco a ricollegare alla mia persona è questo: la mia testa è fasciata. Mentre ne stavo bello sereno sul mio letto d'ospedale ho saputo da un'infermiera che un furgone mi aveva buttato a terra mentre andavo in bicicletta. Il colpo mi ha provocato una frattura del cranio, lasciandomi privo di sensi. Nella mia serenità ho creduto a ogni sua parola, ma solo ora mi rendo conto che questa è una storia raccontatami, io personalmente non ricordo nulla. Non posso mica dare retta a qualsiasi cosa dica la gente, come minimo avrei dovuto chiedere perché quel furgone mi fosse venuto addosso... A questo punto, devo necessariamente fare affidamento sulla mia mente. Per un attimo ho sospettato di essere Xue Song, ma quello che ho davanti agli occhi è senza dubbio il Ventesimo secolo. In questo momento sono nel Tempio della Longevità, il sole splende alto nel cielo, abbassando l'ombra nella stanza che ho di fronte così da proiettarla sulla carta delle finestre che ho davanti. Non è possibile che io sia qui senza un valido motivo, deve esserci necessariamente una ragione.

## Capitolo 8

Chang'an mille anni fa era una città meravigliosa. Una bassa cinta muraria finemente lavorata si snodava al suo esterno per poi proseguire al suo interno, rendendo l'intera città un labirinto di mura. I mattoni grigi levigati le cui fessure erano state stuccate con il gesso rendevano la cinta muraria un vero e proprio ornamento. Fuori dalle mura si arrampicavano glicini sempre in fiore, che non appassivano neppure nella stagione invernale.

In inverno, a Chang'an nevicava spesso. La neve cadeva a fiocchi grandi come la coda di uno scoiattolo, profumati come fiori di gelsomino. Quando nevicava a lungo, in città si diffondeva un aroma floreale ancora più intenso. Quei fiocchi soffici e umidi scendevano dolcemente dal cielo, cadevano sulle mura di Chang'an, sulle sue pagode finemente lavorate, sui padiglioni di cui era costellata, cadevano sui canali che la

attraversavano in lungo e in largo, fattisi lastre di ghiaccio bucherellate. Non importava per quanto nevicasse, il terreno era perennemente coperto da un sottile strato di neve. Le impronte lasciate dai passanti si riempivano di acqua, come fossero tanti piccoli laghetti. I cumuli di neve sembravano fluttuare sull'acqua. Una nebbiolina bianca si spandeva su tutta la terra e in tutto il cielo, nell'intera città di Chang'an, sulle mura, sugli edifici finemente lavorati e sui canali che la attraversavano. Qualcuno ha detto che il motivo per cui Chang'an esisteva fosse aspettare la neve d'inverno...

La città di Chang'an era un vero giardino: le sue strade lastricate in pietra, i ponti ad arco che incorniciavano i canali, la cui acqua limpida era così tersa da sembrare nera... Era come se l'acqua sbucasse senza sosta dal terreno, i ciottoli sul letto dei canali si erano fatti giallognoli. Ogni singolo ponte, anche il più piccolo, aveva il proprio padiglione sull'acqua, le cui finestre erano arricchite da grate in legno di bosso intarsiato. C'erano inoltre lunghi viali di alberi da frutto, sui cui rami in ogni stagione crescevano nespole gialle e germogliavano verdi foglie. Con una canoa era possibile raggiungere ogni punto della città, ma dovevi conoscerla bene perché la rete dei suoi corsi d'acqua era complessa, e dovevi saper navigare in mezzo alle rapide, perché sotto ai ponti ad arco si formavano spesso dei mulinelli. Tutto l'anno sui corsi d'acqua di Chang'an potevi vedere qualcuno nuotare. In particolare, l'inverno – la stagione bianca e nera – era perfetto: in questo periodo l'acqua dei fiumi era bella come le nuvole... Ragazze americane dai lunghi capelli e dagli ampi scialli si toglievano i loro licenziosi abiti bianchi per immergersi dolcemente nelle acque dei canali, la cui superficie nera rifletteva i corpi candidi. Ignorate da tutti, scorrevano in quelle acque, come in un sogno le nuvole in cielo... Questa è la mia Chang'an, una città dalla fragranza pungente. Qui non sono importanti i nomi delle persone né dei luoghi. L'importante è l'essenza.

A Chang'an le strade parevano degli specchi, costruite con pietre nere attraversate da strisce d'oro. Quando nevicava, l'intera città si tingeva di bianco, solo le strade mantenevano il loro colore nero che risaltava tra i viali di sofora pendula. Quegli alberi pendenti ricoperti di neve spargevano le loro foglie dal cuore verde intenso e i bordi rossicci. Stimolate dalla fragranza floreale dei fiocchi di neve, anche sulle chiome delle sofore pendule sbocciavano qua e là infiorescenze dal profumo dolce e penetrante. Chi poteva camminare lungo quei viali era davvero fortunato. Lei entrò così in un simile

dipinto, camminando sulle strade a specchio della città, e diffondendo attorno a sé la propria aura bianca.

Per tutto questo tempo e in ogni luogo ho inseguito la donna in bianco. Cammina lungo le strade nere di Chang'an, i suoi capelli sono corti e in ordine, solo una ciocca lunga le cade all'indietro in una treccina. Sulle spalle porta uno scialle bianco quadrato, sembrerebbe una di quelle mantelle sudamericane messa attorno al collo. Per essere più precisi non è bianca, ma color crema, dal tessuto estremamente pregiato e i cui quattro angoli cadono perfetti ai quattro lati del suo corpo. Sotto lo scialle indossa un abito crema. Lungo le strade nere, il color crema è ancora più piacevole all'occhio rispetto al bianco. Tra il profumo pungente dei fiori, la squadro da dietro, quell'abito color crema sembra fatto di seta e lana di pecora pregiata... I suoi piedi indossano un paio di sandali in legno legati alla caviglia da strisce di pelle finissima. Incede, e dalla suola dei suoi sandali vedo spuntare piccole scintille sul lastricato... Scrivo queste parole come se stessi dicendo addio a una vita senza ricordi.

[...]

Il mio passato non è più una macchia indistinta. Nel mio passato mi sono sposato, sono andato a prendere su un'auto in prestito la mia sposa e ho sentito sua sorella maggiore dirmi: "Mia sorella è lunatica. Se 'sta sera si rende insopportabile, non darle retta e vai dritto al sodo". È difficile immaginare che quella cognata suggerisse al futuro cognato di violare sua sorella, però loro si conoscevano bene. Io invece non conoscevo affatto la sorella di mia moglie. Aveva una testa era molto grossa incorniciata da due trecce e una pesante frangia, sulla groppa teneva un bambino. Quando si era chinata per farlo salire sulle spalle mi era trovato davanti la cima della sua testa: tre solchi profondi e un mare di forfora dritti davanti ai miei occhi. Questa scena mi aveva ricordato il mercato dei contadini alle dieci di sera: a quell'ora per terra era pieno di foglie di ortaggi e cartacce. Posso giurare che questa donna col bambino in spalla l'avrò vista neanche tre volte, una delle quali è proprio questa, in quella stanza dai soffitti bassi. Sulle nostre teste c'era un

pezzo di intonaco che penzolava, con una chiazza d'acqua giallognola sopra. Per tutta la stanza aleggiava un forte odore di piscio...

Guardo fuori dalla finestra, c'è una vista che non conosco, dalle tonalità grigie. Sembra una fotografia. Nel cortile c'è un albero di giuggiole malato dal tronco fino ai rami. Anche questo cortile mi è estraneo. Sento la voce di una signora anziana che discute, il suono del clacson di un'auto per strada che non finisce mai di suonare, come se fosse andato in corto circuito. Fatico a reprimere il mio impulso da tuttofare, vorrei andare a ripararlo. Alla fine mi trattengo, come sposo non è appropriato avere le mani sporche di olio. Mia moglie dovrebbe essermi stata presentata da qualcuno che conosco, ma spero che non sia la donna in bianco. Questi sono i miei pensieri, ma poi mi rendo conto di quanto siano irrealistici. Poi, eccola precipitarsi fuori dalla stanza sul retro con un'espressione di stupore. Porta una camicia da notte bianca, i piedi nudi, un piccolo specchio tra le mani, e sul viso pallido una costellazione di brufoli rosso fuoco. Sembra che siano stati tutti schiacciati da poco, ai lati della sua bocca vedo ancora un po' di sangue... "Wow, è terribile! Devo aver sposato un brufolo vivente!". Lei va verso la toilette, prende dei batuffoli di cotone e poi scappa via. È chiaramente la stessa ragazza che conoscevo già prima, e assomiglia molto alla donna in bianco di adesso. Devo capire immediatamente chi sia.

Finalmente ho corretto i miei errori, stamattina, appena alzato, ho detto francamente a quella donna in bianco che ho perso la memoria, ci sono molte cose del passato che non riesco a ricordare. Un uomo che perde la memoria praticamente diventa un'altra persona. Sono diventato un altro senza dichiararlo espressamente e ho trascorso così quasi una settimana. In questo periodo ho commesso ripetutamente il crimine di possedere il corpo di un'altra persona illegalmente. Questo errore è un illecito così atroce che non c'è speranza di perdono. Tuttavia, dopo avermi ascoltato, era solo leggermente turbata, e mi ha detto sorridendo: "Ma davvero? E poi? Sbrigati va'...". Ora voglio dire anche a me stesso alcune cose: probabilmente te ne sarai accorto anche tu, il mio cuore è buono, il mio stile è semplice, ho molte qualità, e adoro il sesso. La mia intenzione originale era quella di dire che sebbene non sono il Wang Er di prima, comunque ho dei meriti e spero che lei continuerà ad amarmi. Chi lo sapeva che quando ha sentito questa frase (adoro il sesso) sarebbe scoppiata a ridere e, un po' combattuta, mi avrebbe detto: "*Me too! Me*



*too!*” a singhiozzi. Una così tenera ragazza aveva detto proprio quelle parole, perdendo un po’ il controllo, al che io non ho potuto fare a meno di inarcare le sopracciglia. Quindi lei ha smesso di ridere e dandomi delle sberlette in viso ha aggiunto: “Mi hai già stuzzicato abbastanza, adesso smettila di fare lo scemo!”. Solo in quel momento ho capito, anche il me di prima doveva essere una persona spiritosa.

[...]

Quando ogni cosa degenera ineluttabilmente nella realtà, la mia storia si conclude. Tra i colori pastello dell’alba ho finalmente trovato i nostri *hukou*<sup>282</sup>, sulla prima pagina c’è scritto il suo nome, seguito dalle parole “capo famiglia”. Il mio nome è sulla seconda pagina, seguito dalla scritta “marito del capo famiglia”. Finalmente ho scoperto il suo nome, ma non oso dirglielo, ho paura che mi salterebbe addosso urlando: “Adesso sai anche il mio nome! Com’è possibile?”. Ora non è il momento di festeggiare, ma prima o poi glielo dirò.

Hai già letto come va a finire questa storia: io e il me del passato ci siamo fusi insieme, siamo diventati una persona sola. La donna in bianco e quella donna del mio passato si sono fuse insieme, diventando una persona sola. Io poi mi sono riunito con lei e siamo diventati meno di quello che eravamo. La cosiddetta realtà è una volgarità incontrastabile.

Sebbene io abbia riacquisito la memoria e adesso ho una storia che mi appartiene, in realtà vorrei ancora tornare a Chang’an. Ma questa è diventata ormai una vecchia abitudine. Solo quel che si possiede in questa vita e in questo mondo non è abbastanza, l’uomo necessita anche di un universo poetico. Per me, questo universo poetico risiede nella città di Chang’an. Entro nella mia stanza, in quel padiglione in mezzo al lago, apro i miei occhi rossi nell’oscurità di quelle quattro mura ricoperte da una carta da parati bianco pallido, il focolare emana l’odore acre del carbone. Sento il forte muggito delle onde qui fuori, un suono che porta il peso dei fiocchi di neve inzuppati dall’acqua.

---

<sup>282</sup> Si tratta dei certificati di residenza facenti parte del sistema di passaporti interni attraverso cui la Cina regola gli spostamenti dei suoi cittadini.

Un'acqua mischiata con la neve e una neve che si è rimescolata nell'acqua, e che infine si sono mischiate insieme come un pentolone di zuppa. Seduto nell'oscurità, sollevo il coperchio del braciere, dai pezzi di carbone nero corvino al suo interno salgono fiamme rosso-bluastré. Il tappeto di feltro sotto le mie gambe è pieno di carte, ci sono fogli di pergamena resistente e finissimi fogli di carta di gelso. Qui in mezzo c'è il mio giaciglio. Non ho acceso la luce e non ho disfatto le lenzuola, sono steso nel disordine di quelle carte, i miei occhi guardano senza speranza nell'oscurità. Da domani mattina non intraprenderò più la strada che porta alla Roccaforte della Fenice nello Xiangxi. Xue Song deve arrivare lì per unirsi con Hongxian e io devo tornare al Tempio della Longevità per unirmi con la donna in bianco. A Chang'an è tutto finito ormai. Ogni cosa degenera ineluttabilmente nella volgarità.

### **3.3. Commento al testo tradotto**

I testi tradotti riportano quattro passi scelti del romanzo, ovvero l'incipit, due estratti dell'ultimo capitolo del libro e la conclusione. La scelta è ricaduta sulle pagine che si ritiene meglio illustrino la struttura dell'opera, le peculiarità della narrazione e l'ispirazione calviniana del testo. Inoltre, nei brani riportati in traduzione è possibile ravvedere chiaramente le caratteristiche identificative della scrittura di Wang Xiaobo.

In particolare, non si è potuto prescindere dalla traduzione delle prime pagine dell'opera per delinearne lo svolgersi dei fatti principali e inquadrarne le specificità narrative. È infatti già nell'incipit *in medias res* che è possibile percepire i tratti essenziali dell'intero romanzo: una narrazione in prima persona dove l'intervento attivo del narratore alterna commenti sagaci e spiritosi ad attimi di vero e proprio flusso di coscienza, raccontando e riscrivendo continuamente la storia di Xue Song e la propria, nella realizzazione di un perfetto incastro tra le vicende del narratore-scrittore e quelle del proprio protagonista, servendosi magistralmente della tecnica della metanarrazione. Come si è visto, l'opera si apre con la citazione della frase incipitaria di *Via delle Botteghe Oscure* di Patrick Modiano, un romanzo il cui protagonista tenta di riacquisire la conoscenza di sé dopo aver perso la memoria, proprio come fa il narratore di *Wanshou si*

万寿寺 [Il Tempio della Longevità], che inquadra fin da subito la propria situazione con le parole di Modiano<sup>283</sup>: “Il mio passato è una macchia indistinta...” (*Wo de guoqu yi pian menglong... 我的过去一片朦胧.....*). Naturalmente il richiamo a un altro libro e la propensione a riconoscersi nella storia contenutavi non sono ravvisabili nei meri riferimenti al testo di Modiano, ma acquistano sempre maggior vigore all’interno del romanzo grazie alla lettura e riscrittura del manoscritto che il narratore amnesico aveva composto in precedenza, ispirandosi a sua volta a una novella Tang. La sezione di testo tradotta, quindi, comprende anche la scena del ritrovamento del manoscritto di Wang Er e mostra sia l’abile *mise en abyme* su cui si regge l’intero romanzo, sia la volontà di intervento nel testo e di riscrittura del manoscritto del narratore stesso. Sempre in questa prima parte, inoltre, risulta già ben evidente come Wang Er tenda a identificarsi con il proprio protagonista Xue Song, giungendo addirittura a mischiare le voci narranti, in un clima di fusione e commistione di narratore, protagonista e storia narrata che può confondere – e far riflettere – il lettore stesso, il quale, fin dalle prime pagine, si rende conto di trovarsi di fronte a un’opera fuori dal comune. A tal proposito si veda, per esempio, il passo riportato in traduzione a pagina 110:

Questa storia suscita in me una reazione particolare, mi sembra di essere davvero Xue Song che avanza nudo nel caldo rovente dello Xiangxi come se entrasse in una fornace di mattoni ardente. La lancia di ferro che porta sulle spalle è talmente pesante da solcargli la carne e la cinta di bambù stringe così forte da incidergli il pene... Tutto questo è molto interessante, e la parte migliore è quella in cui una ragazza di etnia Miao esce dall’acqua per venire ad aiutarmi. Lo scrittore però non è del tutto soddisfatto di questa storia, sostiene che Xue Song tutto solo non vada bene. Un romanzo dove il protagonista è sempre in solitaria non è affatto interessante, per cui questa storia deve incominciare in un altro modo.<sup>284</sup>

Dunque, la tendenza di Wang Er a identificarsi totalmente con Xue Song appare lampante, al punto da utilizzare l’espressione “venire ad aiutarmi”<sup>285</sup> (*yao bang wo de mang 要帮*

---

<sup>283</sup> In realtà, il romanzo di Modiano si apre con la frase “Je ne suis rien. Rien qu’une silhouette claire” (“Non sono nulla. Soltanto una sagoma chiara” nella traduzione italiana di Giancarlo Buzzi). Wang Xiaobo, però, fece senza dubbio riferimento alla prima traduzione dell’opera che circolò in Cina, risalente al 1986, ovvero la versione del traduttore Xue Lihua 薛立华, il quale aveva inserito la frase riportata dal nostro autore (HU Yaping 胡亚平, “Chubanshe nao wulong ba xun yizhe tao banquan” 出版社闹乌龙八旬译者讨版权 (Guai in casa editrice: Traduttore ottantenne richiede il riconoscimento del diritto d’autore), *Guangzhou ribao*, 11 ottobre 2014). Considerando i rimandi diffusi a questa citazione presenti in *Wanshou si* e per fedeltà al testo originale di Wang Xiaobo, si è dunque deciso di tradurre la frase inserita dal traduttore Xue Lihua nell’opera piuttosto che riportare l’incipit vero e proprio del romanzo di Modiano.

<sup>284</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si*, cit., p. 8.

<sup>285</sup> Il corsivo è di chi scrive.

我的忙), in un gioco di parole dove non è più chiaro se la voce narrante sia quella di un narratore che si è completamente immedesimato nel suo protagonista o il protagonista stesso a prendere parola. Tuttavia, non è solo il narratore-scrittore a confondersi con il protagonista del proprio manoscritto, ma è Xue Song a pronunciare espressamente la frase seguente, affermando: “Lo scrittore però non è del tutto soddisfatto di questa storia, sostiene che Xue Song tutto solo non vada bene” (*Dan zuozhe dui zhe gushi bus hi quanran manyi, ta shuo: Zhe shi yinwei Xue Song shi gulingling de yi ge ren* 但作者对这故事不是全然满意, 他说: 这是因为薛嵩是孤零零的一个人), una frase in cui l'utilizzo della terza persona per Xue Song stesso richiama la commistione di ruoli tra narratore e protagonista del punto precedente. L'intero romanzo è costellato di rimandi, inversioni di prospettiva, commenti e capovolgimenti di ruolo come questi, attraverso cui Wang Er cerca di ricostruire chi è servendosi insieme della creazione letteraria e dell'atto della lettura, in un'opera che tende a uscire dai limiti entro cui la narrativa viene tradizionalmente confinata. Per di più, sempre all'interno del primo capitolo, è possibile individuare distintamente le caratteristiche della scrittura di Wang Xiaobo di cui si è parlato diffusamente nei capitoli precedenti: notiamo infatti fin da subito uno stile semplice e diretto e un linguaggio immediato, dai toni canzonatori. Inoltre, come si ricorderà, il riferimento alla sessualità e l'utilizzo di espressioni scurrili contraddistinguono le opere dell'autore, il cui richiamo alla sfera sessuale come unica possibilità di tentata affermazione dell'individuo in una società oppressiva è un tema ricorrente. Lo stesso *black humour*, considerato da molti come la cifra stilistica di Wang Xiaobo, pervade il testo fin dal primo capitolo, dove, per esempio, risulta ben evidente nella scena di Xue Song e i soldati mercenari. Dunque, quel che si è cercato di fare nella traduzione è stato rendere il più possibile fedelmente il clima spiritoso e vivace del testo, senza smussarne gli sprazzi di riflessione del narratore in cui emergono una disperazione e sfiducia di fondo nei confronti della vita e dell'essere umano.

A tal proposito, si è scelto di proseguire con la traduzione di alcuni passi dell'ultimo capitolo del romanzo, che si apre con la descrizione estremamente poetica della città di Chang'an e si chiude con una presa di consapevolezza amara da parte del narratore-scrittore: “La cosiddetta realtà è una volgarità incontrastabile” (*Suowei zhenshi, jiu shi*

*zhe yang lingren wuke naihe de yongsu* 所谓真是，就是这样令人无可奈何的庸俗).<sup>286</sup>

Il primo passo scelto dell'ottavo e ultimo capitolo del libro è stato tradotto sia perché costituisce uno dei maggiori esempi di leggerezza nell'opera di Wang Xiaobo, sia poiché la città di Chang'an descritta rappresenta per Wang Er quell'universo poetico cui l'uomo tende nella ricerca di una risposta alla volgare e sterile realtà in cui vive. Se Chang'an simbolizza, dunque, il mondo della poesia, si è cercato di tradurne la descrizione estremamente evocativa mantenendo il più possibile la tendenza lirica e i termini idilliaci che contribuiscono alla sensazione provata nella lettura del testo originale.

La scelta del passo successivo, il secondo brano tradotto dell'ottavo capitolo, è ricaduta invece su una scena dal linguaggio e il clima opposti rispetto alla descrizione di Chang'an citata poco prima: il narratore ha riacquisito la memoria, la citazione all'opera di Modiano ritorna rovesciata ("Il mio passato non è più una macchia indistinta" *Wo de guoqu bu zai shi yi pian menglong* 我的过去不再是一片朦胧)<sup>287</sup> e lo scenario che ci viene presentato è quello mediocre, piuttosto becero e volgare della vita reale. Il contrasto con il mondo poetico incarnato dall'amena Chang'an di poche pagine prima non potrebbe risultare più chiaro e la misteriosa donna in bianco che Wang Er insegue nei propri ricordi, descritta fino a poche pagine prima con toni soavi e positivi, ci appare in una scena quotidiana quasi ripugnante. Se il narratore ha cercato per tutto il romanzo di ritrovare il se stesso del passato e capire meglio che cosa identifichi il se stesso del presente, quando finalmente riesce a riacquisire la memoria, quel che trova è una realtà con cui è molto più difficile convivere rispetto al mondo dell'immaginazione in cui si era rifugiato attraverso la creazione letteraria. Tutto questo sarà Wang Er stesso a esprimerlo nell'ultimo estratto che si è scelto di tradurre, ovvero la riflessione conclusiva dell'intero romanzo. Una volta riacquisita completamente coscienza della propria realtà, il protagonista dell'opera non può che prendere amaramente consapevolezza del fatto che il mondo di Xue Song, di Chang'an e della donna in bianco esisteva solo nella sua testa, mentre la sua storia è costretta a concludersi "quando ogni cosa degenera ineluttabilmente nella realtà" (*dang yiqie dou wuke huan hui de lun wei zhenshi, wo de gushi jiu yao jieshu le* 当一切斗无可换回地沦为真实，我的故事就要结束了). Il passo conclusivo che si è scelto di tradurre

---

<sup>286</sup> WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si*, cit., p. 279.

<sup>287</sup> Ivi, p. 273.

ci è apparso fondamentale non solo per l'analisi del romanzo *Wanshou si* in cui è contenuto, ma come chiave interpretativa dell'intera opera di Wang Xiaobo, dove l'individuo sa di non poter abbattere la pesantezza della realtà in cui è confinato né di poter comprendere la crudeltà della Storia dell'uomo, ma non può fare a meno di continuare a ricercare una dimensione dove il proprio io possa affermarsi e trovare un momento di evasione dall'assurdità della vita, che tenta di interpretare servendosi della creatività letteraria, l'unica arma che non gli può venire negata.

Tutti e quattro i passi scelti, inoltre, mettono in luce come l'adesione ai valori promossi da Italo Calvino in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* – l'opera su cui il presente elaborato ha impostato il raffronto tra le tematiche principali dell'autore ligure e quelle presenti nell'opera di Wang Xiaobo – sia netta e particolarmente evidente nei testi dell'ultimo periodo, quali, per l'appunto, i romanzi contenuti in *Qingtong shidai* 青铜时代 [L'età del bronzo]. Tuttavia, se l'ispirazione calviniana è ravvisabile in tutta l'opera di Wang Xiaobo, è proprio in *Wanshou si* che il modello del Calvino postmoderno tanto apprezzato negli Stati Uniti e in Cina si fa sentire prepotentemente. Senza ombra di dubbio, la ricezione calviniana nel romanzo di Wang Xiaobo è ben evidente nella struttura con cui è architettato tutto il testo, dove la *mise en abyme* su cui si regge, si serve abilmente della tecnica metanarrativa per mettere in scena un'inversione di ruoli tra scrittore, narratore, protagonista e lettore che costituisce l'elemento chiave di tutta l'opera. Certo è il richiamo al capolavoro postmoderno di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un romanzo il cui contenuto principale esula dall'opera stessa, mettendo in scena i meccanismi che regolano la creazione letteraria, in una acuta e provocatoria riflessione sulla figura dello scrittore e il ruolo del suo lettore. Anche *Wanshou si*, infatti, aderisce al modello di un'opera che analizza i processi sottostanti alla creazione letteraria, svelandone le trame implicite, in un romanzo il cui soggetto principale non sono le vicende descritte, ma il continuo interrogarsi da parte dello scrittore sul senso del proprio ruolo e sul significato dello scrivere, chiedendosi, di rimando, quale funzione l'opera letteraria possa ricoprire nella vita di un individuo alla ricerca del proprio essere più profondo. Appare dunque chiaro il rimando al valore calviniano della Molteplicità, il cui concetto delle infinite possibilità di cui gode l'arte narrativa costituisce probabilmente l'eredità calviniana più forte nell'opera di Wang Xiaobo. Sarebbe impossibile, infatti, non ricondurre la sperimentazione narrativa di

*Wanshou si* all'insegnamento di Calvino che stava più a cuore all'autore pechinese, che ne sosteneva l'estrema importanza all'interno del suo *zawen* “Kaerweinuo yu weilai de yi qiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 (Calvino e il prossimo millennio).

Inoltre, un altro valore calviniano presente diffusamente nel testo e nei passi tradotti è quello della Leggerezza. Come si è visto, Wang Xiaobo è considerato in Cina l'erede principale della leggerezza di Calvino,<sup>288</sup> il che risulta evidente nello stile, nel linguaggio e nei toni su cui è fondato l'intero romanzo. Nei passi tradotti è possibile vedere come, anche se il tema principale del romanzo sia tutt'altro che leggero – data la conclusione disperata cui giunge Wang Er nelle ultime pagine del libro – il tutto viene raccontato con un linguaggio umoristico e scanzonato, dove l'ironia pungente del narratore smorza i toni delle amare constatazioni che intervallano la narrazione delle vicende. Quel che si ottiene è un testo piacevole nella lettura, che strappa un sorriso al lettore anche dove l'umorismo del narratore si fa nero, a dimostrazione del fatto che la cifra stilistica di Wang Xiaobo permanga nel corso dell'intero romanzo e la ricezione della lezione calviniana faccia da ispirazione a un autore che mantiene un proprio personalissimo e ben definito stile in tutte le sue opere. Risulterà evidente come i temi trattati nel capitolo precedente siano tutti chiaramente presenti nei testi tradotti, dove l'idea di leggerezza che scaturisce dal testo non si esaurisce nel linguaggio semplice, dai toni umoristici, a tratti divertenti, dell'opera. In *Wanshou si*, infatti, Wang Xiaobo si diverte anche a giocare con il proprio lettore, punzecchiandone l'intelligenza e stimolandone la riflessione, in un'opera che si legge a cuor leggero, pur giungendo alla disperata conclusione dell'impotenza dell'individuo rispetto alla realtà in cui vive. Inoltre, è impossibile non notare come la descrizione della città di Chang'an e in particolare del suo paesaggio innevato, costituiscano un grande esempio del valore di leggerezza che prospettava Calvino nelle sue *Lezioni*. La neve che cade soave sulla città di Chang'an non può che riportare alla nostra memoria uno dei modelli più importanti per il concetto di leggerezza calviniana: le parole di Guido Cavalcanti che è Calvino stesso a riportare come “esempio più felice” di leggerezza in letteratura, ovvero il verso poetico “e bianca neve scender senza venti”.<sup>289</sup> Comunque, al di là del richiamo al verso di Cavalcanti, l'immagine di Chang'an racchiude in sé uno

---

<sup>288</sup> Jinjing XU, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017, p. 153.

<sup>289</sup> Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, [1988], 2010, p. 17.

spirito lieve, talmente piacevole da volercisi rifugiare, ed è importante che proprio attraverso un grande esempio di leggerezza Wang Xiaobo ci descriva la città patria dell'universo letterario cui l'uomo tende per sconfiggere la pesantezza del reale: lo scudo attraverso cui Perseo riesce a sconfiggere Medusa, pur portando sempre con sé la sua testa decapitata. È ciò che fa lo scrittore Wang Er, che grazie all'universo poetico creato con la propria immaginazione, riesce a riacquisire conoscenza di sé e a trovare la chiave di lettura della realtà in cui vive. Ma proprio come si è visto nel capitolo precedente, la pesantezza del mondo non può essere completamente sconfitta e la leggerezza è un qualcosa di perseguibile solo in letteratura: per questo l'opera si chiude con l'impossibilità di continuare a raccontare una storia quando la volgare realtà prende ineluttabilmente il sopravvento. Anche in questo caso, Wang Xiaobo mantiene il pensiero di fondo di tutta la sua produzione artistica, non discostandosi dalle proprie peculiarità di scrittore, pur servendosi dell'influenza esercitata su di lui da Calvino per elevare il proprio stile letterario.

In questo discorso, si inserisce il rimando a un altro valore prospettato da Calvino all'interno delle sue *Lezioni*, ovvero quello della Visibilità. Nonostante Wang Xiaobo sia noto per la creazione di mondi distopici all'interno della sua opera, Chang'an costituisce la grande utopia della letteratura stessa, in una concezione che ci ricorda quella calviniana discussa nel capitolo precedente. La descrizione evocativa e simbolica della città di Chang'an rimanda senza ombra di dubbio alle descrizioni contenute ne *Le città invisibili*, l'opera di Calvino preferita dall'autore cinese. A tal proposito non possono che risuonare nella nostra mente le parole che abbiamo visto enunciare da Calvino stesso nel capitolo precedente:

L'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori.<sup>290</sup>

Ed è proprio questo il processo cui si rifà la mente di Wang Er, che crea e modella la città di Chang'an nella propria immaginazione e, fondandosi su questa, trova la forza di

---

<sup>290</sup> Italo CALVINO, "Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare", in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1974], 2012, p. 306.



affrontare la propria realtà. Il potere dell'immaginazione risulta dunque evidente in *Wanshou si*, dove l'intero romanzo ruota intorno al frutto della fantasia sconfinata dello scrittore Wang Er. È infatti un altro elemento chiave dell'opera calviniana a risultare importante anche per il romanzo di Wang Xiaobo, i cui brani tradotti mostrano come il mondo della fiaba e la volontà di riscrittura di testi appartenenti all'immaginario collettivo siano preponderanti. La vera storia raccontata in *Wanshou si* non è tanto quella di Wang Er, ma la riscrittura continua delle vicende di Xue Song, in una terra lontana e in tempi remoti. È già stato anticipato come l'operazione di riscrittura che Calvino compie in *Fiabe italiane* possa trovare dei parallelismi nella riscrittura delle antiche novelle Tang che Wang Xiaobo compie all'interno della sua ultima trilogia *Qingtong shidai*. Il richiamo a un mondo fantastico e all'epoca imperiale che permea la narrazione delle avventure di Xue Song, rimanda inoltre nella nostra memoria al mondo medievale di cui Calvino si era servito per alimentare il clima fiabesco della propria trilogia *I nostri antenati*. Naturalmente, per Wang Xiaobo come era per Calvino, la potenza dell'immaginazione e la rappresentazione di un mondo di fiaba non costituiscono la base per un'evasione forzata dalla grettezza della vita reale, ma lo strumento attraverso cui analizzarne le peculiarità e affrontarne l'assurdità in letteratura.

Questo uso della forza dell'immaginazione e della vena creativa all'interno di un'opera letteraria in grado di scardinare tutti i limiti imposti è basato sulla medesima idea dell'utilizzo di un linguaggio poetico in un testo narrativo, un concetto cui Wang Xiaobo dichiara espressamente di aspirare nel saggio posto come introduzione alla trilogia *Qingtong shidai* e di cui abbiamo visto la traduzione nel primo capitolo, ovvero lo *zawen* "Wo de shicheng" 我的师承 [I miei maestri], dove l'autore sostiene:

Come mostrano i pionieri francesi del Nouveau Roman, la narrativa si sta trasformando nella direzione della poesia; Milan Kundera sostiene che il romanzo debba assomigliare alla musica; un amico italiano mi ha detto che i romanzi di Italo Calvino sono estremamente piacevoli nella lettura, armoniosi come un filo di perle versato a terra. Anche se io non capisco il francese né l'italiano, sono in grado di ascoltare il ritmo di un romanzo, e questo lo devo all'eredità che mi hanno lasciato i poeti.<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> WANG Xiaobo 王小波, "Wo de shicheng" 我的师承 (I miei maestri), in Wang Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L'età del bronzo), Pechino, Zuoji chubanshe, [1997], 2015, pp. 3-4.

Non solo il rimando a Calvino è chiaro, ma la volontà di permeare il testo narrativo di un linguaggio poetico appare netta, in una concezione che richiama gli ideali di Rapidità ed Esattezza dispensati dalle *Lezioni* calviniane. La narrativa, come l'arte poetica, deve scegliere con cura ogni singolo termine che la compone, in una rappresentazione tanto più puntuale e precisa, quanto immediata e diretta, del mondo letterario che l'opera artistica mette in scena. Ogni parola utilizzata da Wang Xiaobo sembra essere stata scelta ponderatamente, in un testo il cui linguaggio poetico, visibile espressamente nella descrizione già citata di Chang'an, è in realtà presente in maniera diffusa. Ad esempio, quel che appare evidente nei brani riportati in traduzione è un utilizzo dei colori estremamente preciso ed evocativo, in cui le tinte rosseggianti dell'alba iniziale richiamano le rosse pendici delle terre dello Xiangxi di cui Xue Song si ritrova a essere governatore, allontanandosi dal grigio scenario della Chang'an iniziale, proprio come Wang Er si rifugia nei caldi colori dell'alba, fuggendo dal grigiore di una Pechino opprimente. Un altro colore estremamente evocativo è poi il bianco: il soave color crema della donna in bianco che Wang Er insegue in una dimensione onirico-immaginaria e il candido bianco di una Chang'an innevata. Naturalmente, all'interno del romanzo l'utilizzo pensato e ragionato dei colori in un linguaggio che alterna sapientemente momenti lirici a scene dissacranti è diffuso molto più ampiamente, ma si ritiene che i passi selezionati in traduzione possano offrire un'idea della dimensione evocativa cui il testo giunge servendosi di una scelta di termini puntuale e precisa, dove l'esattezza delle parole scelte risulta chiara anche nell'utilizzo di qualche tecnicismo in riferimento alle descrizioni del paesaggio naturale. Certamente, se il valore dell'Esattezza di un linguaggio poetico in un'opera narrativa è ben presente nella mente di Wang Xiaobo, anche in questo caso egli non si limita semplicemente ad aderirvi, ma – come dichiarato all'interno dello *zawen* precedentemente citato – le peculiarità del testo cinese si rifanno principalmente a una fonte più personale, ovvero la lingua utilizzata dai grandi poeti-traduttori che Wang Xiaobo considera suoi maestri fin dalla giovane età, a dimostrazione di una comune idea di letteratura tra Wang Xiaobo e Calvino che, in questo caso come in altri, potrebbe prescindere dall'amore per l'autore italiano dichiarato da Wang Xiaobo stesso. Inoltre, il concetto di Rapidità prospettato da Calvino è evidente nell'immediatezza del linguaggio che, pur servendosi di un'economia espressiva priva di inutili vezzi, non manca di veicolare in maniera esplicita e chiara il proprio contenuto. In

traduzione, dunque, si è cercato di rendere anche in lingua italiana l'immediatezza e la disinvoltura che caratterizzano il testo cinese, il cui ritmo deciso e al tempo stesso armonico caratterizza senza ombra di dubbio lo stile dell'intera opera di Wang Xiaobo.

In conclusione, sebbene i passi in traduzione offrano soltanto uno spaccato sull'intero romanzo analizzato, ci è sembrato di riuscire a mettere in luce quanto più possibile sia l'importanza dell'ispirazione calviniana nell'opera di Wang Xiaobo, sia le peculiarità proprie e caratterizzanti dello stile dell'autore cinese.

## CONCLUSIONE

“Ho quarant'anni ormai, e quel maiale è l'unico essere vivente che posso dire aver visto fregarsene in quel modo di ciò che era stato stabilito per lui. Al contrario, ho visto moltissime persone voler disporre delle vite degli altri, e altrettante accettare serenamente che qualcuno disponesse di loro”.<sup>292</sup> Con queste parole Wang Xiaobo chiudeva un breve saggio intitolato “Yi zhi teli duxing de zhu” 一只特立独行的猪 [Un maiale anticonformista] in cui narrava la storia di un maiale diverso dai suoi compagni, il cui spirito indipendente, capace di non lasciarsi condizionare dai comportamenti del gruppo e di non accettare passivamente quel che gli è imposto, gli permette di sfuggire al macello e di vivere liberamente nella natura. Negli anni, sempre più appassionati della figura di Wang Xiaobo lo hanno ricondotto all'animale di cui ha raccontato in questo saggio, al punto da attribuirgli in molte occasioni proprio l'epiteto di “maiale anticonformista” (*teli duxing de zhu* 特立独行的猪). La speranza di chi scrive è che questo elaborato sia riuscito anche solo in parte a far comprendere il perché un tale appellativo possa risultare appropriato nella descrizione di quello che è stato Wang Xiaobo: uno spirito libero, anticonformista, indipendente e cosmopolita, in grado di evadere dal recinto delle costrizioni socio-politiche del tempo in cui scriveva per condurre un'esistenza svincolata da grossi temi morali, politici e culturali, ma non per questo scevra di una riflessione profonda sul ruolo dell'individuo nel mondo e sulle possibilità della letteratura, discostandosi da fini moralistici e pedagogici cui l'arte è stata ricondotta per secoli. L'immagine simpatica e al tempo stesso irriverente di un maiale associata alla figura di uno scrittore, inoltre, non può che risultare calzante per inquadrare la persona di Wang Xiaobo e la metafora di “animale in gabbia” che egli attribuiva proprio alla condizione dell'uomo moderno.

---

<sup>292</sup> WANG Xiaobo 王小波, “Yi zhi teli duxing de zhu” 一只特立独行的猪 (Un maiale anticonformista), in Wang Xiaobo 王小波, *Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数 (La maggioranza silenziosa), Pechino, Zuoqia chubanshe, [1997], 2015 p. 142.

Dunque, l'obiettivo principale del presente elaborato è stato focalizzarsi sulla figura di Wang Xiaobo e sulla sua produzione artistica, mettendone in luce le specificità all'interno del panorama letterario cinese del secondo Novecento. Infatti, nonostante Wang Xiaobo costituisca un personaggio importante all'interno della letteratura sinofona, la sua figura risulta assente in moltissimi libri di letteratura cinese e la sua produzione è raramente analizzata da una prospettiva che ne riconosca le caratteristiche più d'avanguardia e postmoderne. Il raffronto tra le tematiche più care a Wang Xiaobo e i punti chiave della poetica calviniana non è stato quindi condotto nell'ottica di una mera comparazione, volta a mettere in luce quali tratti dell'opera dell'autore cinese possano o meno considerarsi autoctoni – ammesso che qualsiasi opera artistica possa mai essere considerata completamente e intrinsecamente autoctona, senza che si tenga conto dei condizionamenti naturali che da sempre contribuiscono a determinare la personalità di un autore, quali, per esempio, il periodo in cui vive, l'educazione ricevuta, le letture compiute. Perciò l'operazione svolta in questo lavoro di tesi, pur rientrando nell'ambito della letteratura comparata, non è nata dalla volontà di ritrovare elementi dell'opera di un autore di fama mondiale quale Italo Calvino nella produzione di uno scrittore certamente noto in patria ma sconosciuto al di fuori del panorama sinofono, bensì si è voluto affrontare un tema che chi scrive ritiene non potesse essere dimenticato nell'ottica di una più approfondita analisi sull'opera e sulla portata di Wang Xiaobo. Nonostante il personale interesse nei confronti della letteratura di entrambi gli autori presi in esame e, dunque, la volontà di mettere per iscritto quel che risuona nella mente di chi, avendo letto Italo Calvino, si avvicina all'opera di Wang Xiaobo, il presente lavoro di tesi è stato quindi condotto perché ritenuto essenziale proprio nello studio di un autore *sui generis* come Wang Xiaobo. Non sarebbe stato possibile, infatti, affrontare l'analisi di certe tematiche chiave nella produzione dell'autore pechinese prescindendo dall'importanza che ha esercitato su di lui la lettura dell'opera calviniana. L'analisi dei fenomeni di ricezione, assimilazione e possibile sinizzazione conseguenti alla lettura di opere straniere da parte del pubblico cinese è infatti un elemento fondamentale non solo per studiare da un altro punto di vista la letteratura e la cultura cinesi, ma risulta essenziale nell'ottica di una migliore e più ampia comprensione anche della letteratura occidentale. Calvino stesso, in un intervento a un convegno sulla traduzione, sosteneva che “tradurre è il vero modo di leggere un testo; [...] per un autore il riflettere sulla traduzione d'un proprio testo, il

discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché”.<sup>293</sup> Se questa citazione offre senza ombra di dubbio un utilissimo spunto di riflessione sul ruolo della traduzione e sulla figura stessa dello scrittore, questo concetto può riferirsi anche alla letteratura in senso lato: gli studi comparatistici e l’analisi di come un determinato autore straniero si affermi e venga letto in un altro Paese possono dunque servire non solo a chi studia quel determinato Paese straniero, ma anche per approfondire gli studi sull’autore stesso, considerando che l’apertura a mondi diversi pone senz’altro in essere prospettive nuove e magari mai considerate prima con cui analizzare un determinato fenomeno, personaggio o documento. Dunque, l’analisi dell’ispirazione che Wang Xiaobo ha senza ombra di dubbio – come dichiarato da lui stesso – ricevuto dalla lettura delle opere di Italo Calvino, è stata condotta con l’intento di contribuire allo studio sia della ricezione di Calvino nella letteratura mondiale – tema su cui sono state scritte certamente copiose pagine – sia, e principalmente, nell’ottica di un approfondimento sulle peculiarità della figura di un autore quale Wang Xiaobo. Si ricorderà infatti quanto accennato nell’introduzione al presente elaborato, ovvero che gli studi su Wang Xiaobo scarseggiano nel panorama della sinologia occidentale (e soprattutto italiana), mentre un’analisi della sua lettura di Italo Calvino, pur costituendo una delle maggiori tematiche per cui è ancora studiato in Cina, risulta quasi completamente assente. Inoltre, proprio dall’ispirazione calviniana è scaturito uno dei tratti che più distinguono Wang Xiaobo all’interno dei suoi contemporanei, ovvero l’utilizzo di tecniche proprie del postmodernismo quale, per esempio, l’importanza attribuita alla metanarrazione. Chi scrive, ha ritenuto dunque che, volendo trattare di questa tematica, non sarebbe stato possibile prescindere dallo studio dell’ispirazione ricevuta da Calvino, considerando soprattutto il fatto che la sua diffusione e affermazione all’estero, e in particolare in Cina, sia frequentemente associata alle caratteristiche postmoderne della sua opera.

Vi è poi un ulteriore tratto in comune tra i due autori che non è stato riportato espressamente nei capitoli dell’elaborato, in quanto non costituisce un’influenza stilistica e non è d’ispirazione narrativa, ma è probabilmente un connotato che entrambi gli scrittori maturarono ognuno in maniera propria e indigena come risposta al periodo storico e, forse più in generale, alla condizione dell’esistenza cui è sottoposto l’essere umano, in

---

<sup>293</sup> Italo CALVINO, “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, in Italo Calvino, *I saggi - II*, Milano, Mondadori, 1995, p. 1827.

qualunque parte del mondo si trovi. Vi è infatti tra Italo Calvino e Wang Xiaobo un affine senso della modernità, una concezione comune della figura dell'uomo del Ventesimo secolo. Calvino, nello stesso convegno sulla traduzione citato precedentemente, affermava:

Gli scrittori italiani possono insegnare solo questo: ad affrontare la depressione, male del nostro tempo, condizione comune dell'umanità del nostro tempo, difendendosi con l'ironia, con la trasfigurazione grottesca dello spettacolo del mondo. [...] È per questo che, per quanto difficile sia tradurre gli italiani, vale la pena di farlo: perché viviamo col massimo d'allegria possibile la disperazione universale. Se il mondo è sempre più insensato, l'unica cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile.<sup>294</sup>

Anche se Calvino non ha avuto la fortuna di conoscere l'opera di Wang Xiaobo e di vedere il proprio successo in Cina, queste sue parole non possono che farci pensare che forse avrebbe apprezzato la lettura dei suoi testi da parte dell'autore cinese. Se infatti Wang Xiaobo sembra aver tratto ispirazione da diverse peculiarità dell'opera calviniana, è certamente nella reazione conseguente alla constatazione della realtà disperata toccata in sorte all'uomo moderno – o forse all'uomo tutto – che risiede il tratto che più accomuna i due autori. Quel che Wang Xiaobo fa nella sua opera è certamente ciò che Calvino descrive come unico insegnamento che si può trarre dalla letteratura italiana: l'utilizzo dell'ironia e dell'immaginazione per trasfigurare il mondo. Quel che Calvino intende con “se il mondo è sempre più insensato, l'unica cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile” è probabilmente ciò che, inconsapevolmente rispetto al discorso del proprio “maestro italiano”, ha fatto proprio Wang Xiaobo, tentando di affrontare l'assurdità dell'esistenza attraverso la letteratura, nei modi e nei limiti espressi nel corso del presente lavoro di tesi. Quel che i testi di Wang Xiaobo suggeriscono al lettore è infatti l'idea che non importi quanto la realtà risulti oppressiva, caotica e folle, nel mondo esistono ancora delle cose che vale la pena custodire e di cui l'uomo non può venir privato: l'amore, il sesso, la poesia, la fantasia, l'intelligenza. Sta al singolo riuscire a trarne piacere, non evadendo completamente dalla realtà in cui vive, ma aggirandola nella ricerca di una libertà individuale al di là dei limiti impostigli dalla società moderna. Le peculiarità dell'opera di Wang Xiaobo sono tutte infatti riconducibili a un minimo comun denominatore, che, nonostante prescinda certamente dall'influenza che egli possa aver ricevuto dalla lettura dell'opera calviniana, può essere individuato anche come

---

<sup>294</sup> CALVINO, “Tradurre è il vero modo...”, cit., p. 1831.

fondamento dell'opera di Calvino stesso: l'ansia della modernità è infatti il motore che accende la riflessione presente nelle opere dei due autori, sebbene in ognuno assuma delle prerogative personali e certamente autentiche. Il *black humour* di Wang Xiaobo, lo spirito canzonatorio e giocoso che pervade ogni suo testo e l'immaginazione straordinaria sottostante alla sua creazione letteraria sono infatti tutte caratteristiche peculiari della sua figura, indipendentemente dall'ispirazione che può aver ricevuto da altri testi letterari, e costituiscono ognuno a suo modo la risposta ai totalitarismi nella vita dell'individuo, intesi nel loro senso più assoluto, al di là delle specificità storiche.<sup>295</sup> Egli, attraverso l'invenzione letteraria e un'immaginazione spinta, non si dimentica del mondo in cui vive, ma ne mette in luce l'assurdità e ne denuncia la follia: l'unica scelta che può compiere in una realtà oppressiva, che castra il volere del singolo individuo, è dunque quella di cambiare la propria vita attraverso la creazione artistica. In questo concetto risiede l'intero senso della sua scrittura.

È forse questo l'elemento che più accomuna Italo Calvino e Wang Xiaobo, una comunione di pensiero forse inconscia ma che pervade l'intera produzione dell'autore cinese. Quella "ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere"<sup>296</sup> che solo la letteratura riesce a offrire, in una concezione che richiama quella di un importante autore italiano senza ombra di dubbio sconosciuto a Wang Xiaobo, ma con cui siamo sicuri sarebbe stato d'accordo, e di cui riportiamo la riflessione, nella prospettiva di una funzione della letteratura che travalichi le specificità nazionali e nell'epoca della globalizzazione si affermi sempre di più come letteratura mondiale. Ugo Foscolo sosteneva infatti: "Il mondo in cui viviamo ci affatica, ci affligge e, quel che è peggio, ci annoja; però la poesia crea per noi oggetti e mondi diversi".<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> ZHANG Yihong 张懿红, "Wang Xiaobo xiaoshuo yishu de yuanyuan yu chuanghua" 王小波小说艺术的渊源与创化 (Origine e creazione dell'arte narrativa di Wang Xiaobo), in *Zhongguo bijiao wenxue*, 57, 4, 2004, p. 141.

<sup>296</sup> Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, [1988], 2010, p. 33.

<sup>297</sup> Ugo FOSCOLO, *Sulla lingua italiana. Discorsi sei*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1914, p. 176.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AI Xiaoming 艾晓明, “Bu xu ci sheng —— Jinian Wang Xiaobo” 不虚此生——纪念王小波 (Il viaggio non è stato vano: in memoria di Wang Xiaobo), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, pp. 272-281.
- AI Xiaoming 艾晓明, “Qiongjin xiangxiang —— Tan Wang Xiaobo de Wanshou si” 穷尽想象——谈王小波的《万寿寺》 (Estendere al massimo l’immaginazione: *Il Tempio della Longevità* di Wang Xiaobo), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, pp. 440-442.
- BARENGHI, Mario, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- BARENGHI, Mario, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- BERNARDINI, Francesca, “Tipologie strutturali e linguistiche del romanzo del Secondo Dopoguerra: Moravia, Calvino, Gadda”, in Alessandra Brezzi (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Roma, Tiellemmedia Editore, 2008, pp. 147-163.
- BERRY, Michael, “Wang Xiaobo”, in Edward L. Davis (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, New York-Londra, Routledge, 2005, p. 889.
- BERRY, Michael, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2008.
- BOARI, Laura, *L'individuo tra finito e infinito: proposta di traduzione e commento traduttologico di una selezione di scritti giovanili di Wang Xiaobo*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2013.

- BOLONGARO, Eugenio, *Italo Calvino and the Compass of Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- BREZZI, Alessandra (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Roma, Tiellemmedia Editore, 2008.
- BREZZI, Alessandra, “La ricezione di Calvino in Cina”, *Bollettino di italianistica*, 1, 2013, pp. 158-173.
- BREZZI, Alessandra, “Introduzione. Libri in viaggio: la letteratura italiana in Cina nel XX secolo”, *Sulla via del Catai*, 10, 17, 2017, pp. 9-13.
- CASACCHIA, Giorgio, BAI Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2013.
- CEGLIE, Nancy, *La Dirty Reality di Wang Xiaobo: proposta di traduzione di alcuni saggi tratti dalla raccolta “La Maggioranza Silenziosa”*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, 2018.
- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollari Boringhieri Editore, 1997.
- CHEEK, Timothy, *Vivere le riforme. La Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008 (ed. or. *Living with Reform: China since 1989*, 2006).
- CHEN Peihao 陈培浩, “Zou xiang Kaerweinuo —— Lun Wang Xiaobo dui Kaerweinuo de jieshou” 走向卡尔维诺——论王小波对卡尔维诺的接受 (Alla volta di Calvino: sulla ricezione di Calvino da parte di Wang Xiaobo), in *Wenjiao ziliao*, 5, 2008, pp. 17-20.
- CHEN Weiyong 陈为勇, “Jian lun Wang Xiaobo dui Dulasi *Qing ren* de jieshou yu beili” 简论王小波对杜拉斯《情人》的接受与背离 (Un breve commento su ricezione e deviazione da parte di Wang Xiaobo nei confronti de *L'amante* di Marguerite Duras), in *Xiangnan xueyuan xuebao*, 36, 6, 2015, pp. 63-67.

- CHEN Wenye 陈文焯, “Fanpan wu zhi, wu qu, wu ai de shengcun —— Du Wang Xiaobo *Qingtong shidai*” 反叛无智、无趣、无爱的生存——读王小波《青铜时代》 (Ribellarsi alla mancanza di saggezza, diletto e amore: leggere *L'età del bronzo* di Wang Xiaobo), in *Zuojia zuopin lun*, 6, 2009, pp. 60-67.
- CHEN Wenye, “Blending Past and Present: Wang Xiaobo’s *The Bronze Age*”, in Arthut K. Wardega (ed.), *Belief, History and the Individual in Modern Chinese Literary Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 42-57.
- DAI Jinhua 戴锦华, “Zhizhe xixue —— yuedu Wang Xiaobo” 智者戏谑——阅读王小波 (L’arguzia del saggio: leggere Wang Xiaobo), in *Dangdai zuojia pinglun*, 2, 1998, pp. 21-34.
- DAI Jinhua, “Imagined Nostalgia”, in Arif Dirlik, Xudong Zhang (eds.), *Postmodernism & China*, Durham-Londra, Duke University Press, 2000, pp. 205-221.
- DAI Jinhua, “Immediacy, Parody and Image in the Mirror: Is there a Postmodern Scene in Beijing?”, in Jenny Kwok Wah Lau (ed.), *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, Philadelphia, Temple University Press, 2003, pp. 151-166.
- DE VIVO, Albert, “Il valore della letteratura nelle *Lezioni* di Calvino”, *Italica*, 72, 1, 1995, pp. 91-104.
- DENTON, Kirk, *Translations by Author U – X. Wang Xiaobo 王小波*, in “MCLC Resource Center”, 2019, <https://u.osu.edu/mclc/bibliographies/lit/translations-aut/u-x/#W>, 14 dicembre 2019.
- DIRLIK, Arif, ZHANG, Xudong (eds.), *Postmodernism & China*, Durham-Londra, Duke University Press, 2000.
- DURAS, Marguerite, *L’amante*, trad. di Leonella Prato Caruso, Milano, Feltrinelli, 1985.

- DUZAN, Brigitte, *Wang Xiaobo Présentation*, in “Chinese Short Stories”, 2013, [http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs\\_de\\_a\\_z\\_Wang\\_Xiaobo.htm](http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Wang_Xiaobo.htm), 15 ottobre 2019.
- FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo lun* 王小波论 (Dissertazione su Wang Xiaobo), Pechino, Zuoja chubanshe, 2018.
- FANG Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan* 王小波传 (Biografia di Wang Xiaobo), Pechino, Shenghuo shudian chuban youxian gongsi, 2018.
- FIORETTI, Daniele, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti, Volponi*, Cham, Palgrave Macmillian, 2017.
- FOSCOLO, Ugo, *Sulla lingua italiana. Discorsi sei*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1914.
- FU Qingquan 付清泉, “Bu neng chengshou de xianshi zhi zhong —— Cong Kaerweinuo kan Wang Xiaobo xiaoshuo chuanguo de beimiu” 不能承受的现实之重——从卡尔维诺看王小波小说创作的悖谬 (Non poter sopportare la pesantezza del reale: analisi sul tema dell’assurdo nella produzione narrativa di Wang Xiaobo a partire da Calvino), in *Xiaoshuo pinglun*, 2, 2011, pp. 143-147.
- GAO, Gengsong, *Debating Modernity: Contemporary Chinese Public Intellectuals and Novelists*, tesi di dottorato, University of South Carolina, 2015.
- GAO Xiuchuan 高秀川, “Cong Wanshou si kan Wang Xiaobo de xiaoshuo benti guan” 从《万寿寺》看王小波的小说本体观 (Analisi sull’ontologia dei romanzi di Wang Xiaobo a partire da *Il Tempio della Longevità*), in *Taiyuan shifan xueyuan xuebao*, 9, 5, 2010, pp. 85-87.
- GIOVANNETTI, Paolo, “‘Faccio delle cose coi libri’ Calvino vs anni Settanta”, *Enthymema*, 7, 2012, pp. 401-408.
- HAN Liang 韩亮, “Tong xiang ‘qing yi’ de xiaojing —— Cong Kaerweinuo kan Wang Xiaobo de xiaoshuo chuanguo” 通向“轻逸”的小径——从卡尔维诺看王小波

- 的小说创作 (Percorrere il sentiero della “leggerezza”: analisi della creazione narrativa di Wang Xiaobo partendo da Calvino), in *Dangdai xiaoshuo*, 6, 2011, pp. 78-79.
- HAN Yuanhong 韩袁红, “Kaerweino yu Wang Xiaobo xiaoshuo shijie zhong de tonghua zhuiqiu” 卡尔维诺与王小波小说世界中的童话追求 (La ricerca del fiabesco nel mondo narrativo di Calvino e Wang Xiaobo), in *Anhui daxue xuebao*, 30, 5, 2006, pp. 82-86.
- HAN Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009.
- HONG Dongniu 洪东牛, “Wang Xiaobo xiaoshuo zhong xushi de houxiandai yinsu bianyi fenxi” 王小波小说中叙事的后现代因素变异分析 (Analisi della variazione degli elementi postmoderni nella narrativa di Wang Xiaobo), in *Yuwenxue kan*, 3, 2009, pp. 74-75.
- HU Yaping 胡亚平, “Chubanshe nao wulong ba xun yizhe tao banquan” 出版社闹乌龙八旬译者讨版权 (Guai in casa editrice: Traduttore ottantenne richiede il riconoscimento del diritto d’autore), *Guangzhou ribao*, 11 ottobre 2014.
- HU Zhencai, “Le opere letterarie italiane pubblicate dalla Casa editrice della Letteratura del Popolo”, in Alessandra Brezzi (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Roma, Tiellemmedia Editore, 2008, pp. 95-97.
- HUANG, Yibing, *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- HUANG Jiwei 黄集伟, “Wang Xiaobo —— zuichu de yu zuizhong de” 王小波——最初的与最终的 (Wang Xiaobo: quello degli inizi e quello degli ultimi anni), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, pp. 83-92.

- JIN, Wenhao, *Sexuality as Rebellious Gesture in Wang Xiaobo's The Golden Age Trilogy*, tesi di laurea, Yantai University, 2008.
- KAISER, Marjolijn, *Don't Believe a Word I Say: Metafiction in Contemporary Chinese Literature*, tesi di laurea, University of Oregon, 2011.
- KANG Kai 康慨, "Kaerweinuo de Zhongguo biaoqian" 卡尔维诺的中国标签 (L'etichetta cinese di Calvino), in *Zhongguo xinwen zhoukan*, 14, 2012, pp. 76-77.
- LARSON, Wendy, "Okay, Whatever: Intellectuals, Sex, and Time in Wang Xiaobo's The Golden Years", *The China Review*, 3, 1, 2003, pp. 29-56.
- LARSON, Wendy, *From Ah Q to Lei Feng: Freud and Revolutionary Spirit in 20<sup>th</sup> Century China*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- LAU Lai-King Lyanne, *The Unpolitical Politics of Wang Xiaobo*, tesi di laurea, University of Hong Kong, 2009.
- LIANG, Xiaohui, "Chinese Metafiction in the Context of Globalization: Strategies and Typology", *MFS Modern Fiction Studies*, 62, 4, 2016, pp. 590-609.
- LI Yinhe 李银河, "Langman qishi, xingyin shiren, ziyou sixiang jia —— Dao Wang Xiaobo" 浪漫骑士·行吟诗人·自由思想家——悼王小波 (Cavaliere romantico, cantastorie, pensatore libero: piangendo Wang Xiaobo), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2009, pp. 157-161.
- LIN Qingxin, *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986-1999)*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005.
- LIU Wei 刘为, *Wang Xiaobo* 王小波, video intervista per la CCTV del 1995, in "Youtube", 2006,  
[https://www.youtube.com/watch?v=dF0xz\\_wzOWE&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=dF0xz_wzOWE&feature=player_embedded), 5 gennaio 2020.

- LU Yuanchang, “Sulla traduzione delle opere letterarie italiane”, in Alessandra Brezzi (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Roma, Tiellemmedia Editore, 2008, pp. 99-105.
- MA, Yue “Wang Xiaobo: The Double Temptation of Revolution and Sexual Allurement”, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 31, 2, 2005, pp. 210-225.
- MARKEY, Constance, *Italo Calvino: A Journey toward Postmodernism*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.
- MIALARET, Bertrand, *The Cult Writer Wang Xiaobo: Sex as Resistance to Oppression*, in “My Chinese Books”, 2013, <http://mychinesebooks.com/cult-writer-wang-xiaobo-sex-resistance-oppression/?lang=en%5d>, 11 novembre 2019.
- MILANINI, Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- MODENA, Letizia, *Italo Calvino's Architecture of Lightness*, New York-Londra, Routledge, 2011.
- MODIANO, Patrick, *Rue des Boutiques Obscures*, Parigi, Gallimard, 1982.
- MODIANO, Patrick, *Via delle Botteghe Oscure*, trad. di Giancarlo Buzzi, Milano, Bompiani, 2014.
- MORRISON, Alastair, *Farewell to 'History': New Historical Fiction's Alternative Visions of 20<sup>th</sup> Century China*, tesi di dottorato, SOAS (School of Oriental and African Studies), 2012.
- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- PAN Songhan 潘颂汉, “Renwu suzao de jieshou yu chonggou —— Kaerweinuo yu Wang Xiaobo bijiao yanjiu zhi yi” 人物塑造的接受与重构——卡尔维诺与王小波小说比较研究之一 (Ricezione e ricostruzione di un modello di caratterizzazione dei personaggi – Primo studio comparativo tra Calvino e Wang Xiaobo), in *Baise xueyuan xuebao*, 27, 2, 2014, pp. 119-125.

PAN Songhan 潘颂汉, “Qing yi: Cong fengci, ‘zhuiqiu youqu’ dao bianyuanhua —— Kaerweinuo yu Wang Xiaobo xiaoshuo bijiao yanjiu zhi er” 轻逸: 从讽刺、“追求有趣”到边缘化——卡尔维诺与王小波小说比较研究之二 (Leggerezza: dalla satira e la ricerca dell’interessante verso la marginalizzazione – Secondo studio comparativo tra Calvino e Wang Xiaobo), in *Mudanjiang daxue xuebao*, 23, 9, 2014, pp. 115-117.

PERRELLA, Silvio, *Calvino*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999.

PESARO, Nicoletta, “Letteratura cinese moderna e contemporanea”, in Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Verso la modernità*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011, pp. 693-745.

PESARO, Nicoletta, “L’Italo Calvino di Can Xue: l’appropriazione di un modello intellettuale”, *Sulla via del Catai*, 10, 17, 2017, pp. 129-145.

PESARO, Nicoletta, *La narrativa cinese degli ultimi trent’anni*, in “Griselda Online”, 2014, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/nicoletta-pesaro-narrativa-cinese-ultimi-trenta-anni>, 15 novembre 2019.

PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič, *Poemi e liriche*, trad. Tommaso Landolfi, Torino, Einaudi, 1960.

QIU Hui 邱慧, “Wanshou si li de shijian” 《万寿寺》里的时间 (Il tempo ne *Il Tempio della Longevità*), in *Chongqing wenli xueyuan xuebao*, 29, 6, 2010, pp. 39-41.

QIU Hui 仇惠, “Cong Wanshou si kan Wang Xiaobo zuopin de xifang ziyuan ji qi yiyi” 从《万寿寺》看王小波作品的西方资源及其意义 (Analizzare le fonti occidentali e il significato dell’opera di Wang Xiaobo a partire da *Il Tempio della Longevità*), in *Wen jiao ziliao*, 9, 2012, pp. 103-104.

SABATTINI, Mario, SANTANGELO, Paolo, *Storia della Cina*, Bari-Roma, Laterza, 2005.

SAMARANI, Guido, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell’Impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.



- SCARPA, Domenico, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- SHEN, Xiaoqi, *The Ironic Self: The Intertextual Narrator in Wang Xiaobo's Fiction*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 2019.
- SHERNUK, Kyle, SUHER, Dylan, "From the Margins to the Mainstream: A Tale of Two Wangs", in David Der-Wei Wang (ed.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2017, pp. 821-826.
- SHU Tan 舒坦, "Zuojia shengyin" 作家声音 (La voce di uno scrittore), in *Wenxue jiaoyu*, 1, 2010, pp. 159-160.
- SONG Rushan 宋如珊, *Zhengzha fansi tansuo —— Dalu dangdai xianshizhuyi xiaoshuo de shanbian* 挣扎反思探索——大陆当代现实主义小说的嬗变 (Lottare, riflettere, esplorare: l'evoluzione del romanzo realista contemporaneo nella Cina continentale), Taipei, Hua pin wen chuang chuban gongsi, 2010.
- TAMBURELLO, Giusi (a cura di), *Antologia di racconti postmaoisti (1977-1981)*, Roma, Aracne editrice, 2017.
- VEG, Sebastian, "The Subversive Pleasure of Thinking", *China Perspectives*, 1, 2008, pp. 109-113.
- VEG, Sebastian, "Utopian Fiction and Critical Examination: The Cultural Revolution in Wang Xiaobo's The Golden Age", *China Perspectives*, 4, 2007, pp. 75-87.
- VEG, Sebastian, "Wang Xiaobo and the No Longer Silent Majority", in Jean-Philippe Béja (ed.), *The Impact of China's 1989 Tiananmen Massacre*, New York-Londra, Routledge, 2011, pp. 86-94.

VEG, Sebastian, *Commemorating an Anti-Authoritarian Provocateur: Reflections on Wang Xiaobo (May 13, 1952 - April 11, 1997)*, in “Los Angeles Review of Books Blog”, 2017, <http://blog.lareviewofbooks.org/chinablog/commemorating-anti-authoritarian-provocateur-reflections-wang-xiaobo/>, 16 novembre 2019.

VEG, Sebastian, *Minjian: The Rise of China's Grassroots Intellectuals*, New York, Columbia University Press, 2019.

WANG Baihua 王柏华, “Qingkuai er chenzhong de tiaoyue —— Tan Wang Xiaobo dui xiaoshuo de lijie” 轻快而沉重的跳跃——谈王小波对小说的理解 (Saltare dal leggero al pesante: sulla comprensione della narrativa di Wang Xiaobo), in *Beijing shehui kexue*, 3, 2001, pp. 46-54.

WANG Ning, “A Reflection on Postmodernist Fiction in China: Avant-Garde Narrative Experimentation”, *Narrative*, 21, 3, 2013, pp. 296-308.

WANG Ning, *Il postmodernismo in Cina*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2015.

WANG Wenjie 王雯杰, “Wang Xiaobo Wanshou si de yuanxiaoshuo xushi tezheng” 王小波《万寿寺》的元小说叙事特征 (Le caratteristiche della narrazione di tipo metanarrativo de *Il Tempio della Longevità* di Wang Xiaobo), in *Wen jiao ziliao*, 13, 2017, pp. 9-11.

WANG Yinhui 王银辉, “Xiaoshuo yu shige yishu de jiaocha yu ronghe —— Lun Kaerweinuo xiaoshuo chuangzuo de shihua zhuiqiu dui Wang Xiaobo de yingxiang” 小说与诗歌艺术的交叉与融合——论卡尔维诺小说创作的诗化追求对王小波的影响 (Integrare l'arte poetica e la narrativa: sull'influenza calviniana su Wang Xiaobo della ricerca del poetico nella creazione romanzesca), in *Chongqing wenli xueyuan xuebao*, 28, 6, 2009, pp. 51-54.

WANG Yinhui 王银辉, “Wang Xiaobo yu Kaerweinuo zhi wenxue yuanyuan chutan” 王小波与卡尔维诺之文学渊源初探 (Ricerca sulle risorse letterarie di Wang Xiaobo e Calvino), in *Yulin xueyuan xuebao*, 21, 3, 2011, pp. 60-62.

- WEN Zheng, “Italo il postmodernista”, *Cinitalia*, 7, 19, 2015, pp. 46-51.
- WEN Zheng, “La letteratura italiana in Cina nel Nuovo periodo (1976-2006)”, *Sulla via del Catai*, 10, 17, 2017, pp. 103-113.
- WU Congju 作从巨, “Zhishi dui xiezu de yiyi —— Xiezu zhe Wang Xiaobo de qishi” 知识对写作的意义——写作者王小波的启示 (Conoscere il significato della scrittura: l'ispirazione di Wang Xiaobo), in *Xiezu za tan*, 17, 2005, pp. 19-21.
- WU Congju 作从巨, “Zhongguo zuojia Wang Xiaobo de ‘Xifang ziyuan’” 中国作家王小波的“西方资源” (Le “risorse occidentali” dello scrittore cinese Wang Xiaobo), in *Wen shi zhe*, 4, 2005, pp. 67-75.
- WU, Jin, *The Voices of Revolt: Zhang Chengzhi, Wang Shuo and Wang Xiaobo*, tesi di dottorato, University of Oregon, 2005.
- WU Yiqin 吴义勤, “Wang Xiaobo shi ruhe ‘lian’ cheng de” 王小波是如何“炼”成的? (In che modo Wang Xiaobo si è perfezionato?), in Fang Wei 房伟, *Wang Xiaobo zhuan* 王小波传 (Biografia di Wang Xiaobo), Pechino, Shenghuo shudian chuban youxian gongsi, 2018, pp. 1-7.
- XU, Jinjing, *Italo Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento-Tokyo University of Foreign Studies, 2017.
- XU Shanshan 徐珊珊, “Qian xi Kaerweinuo ‘sudu’ de yishu zhuiqiu dui Wang Xiaobo chuanguo de yingxiang” 浅析卡尔维诺“速度”的艺术追求对王小波创作的影响 (Breve analisi sull'influenza della ricerca artistica della “rapidità” di Calvino sulla produzione di Wang Xiaobo), in *Wenjiao ziliao*, 29, 2013, pp. 83-84.
- XU, Xiaowen, *Transgression in Texts: Literary Quality of Qi from Tang Tales of Marvels to Wang Xiaobo's Tang Tales*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2014.

- YANG, Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.
- YING, Lihua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Plymouth, Scarecrow Press, 2010.
- YU San 语伞, “Yongyuan de Kaerweinuo” 永远的卡尔维诺 (L’eterno Calvino), in *Shijie wenxue*, 3, 2016, pp. 302-315.
- ZHANG Bocun 张伯存, “Yi ge houxiandai zhuyi wenben de jiedu —— Ping Wang Xiaobo *Wanshou si*” 一个后现代主义文本的解读——评王小波《万寿寺》 (Interpretare un testo postmoderno: Commento su *Il Tempio della Longevità* di Wang Xiaobo), in *Dangdai wentan*, 4, 1998, pp. 23-25.
- ZHANG, Hongling, SOMMER, Jason, “Introduction”, in Hongling Zhang e Jason Sommer (eds.), *Wang in Love and Bondage: Three Novellas by Wang Xiaobo*, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. vii-xiv.
- ZHANG Huimin 张慧敏, “Yi ge teshu de wenhua xianxiang —— Wang Xiaobo si hou de zhuinian yu huozhe de zuopin” 一个特殊的文化现象——王小波死后的追念与活着的作品 (Un fenomeno culturale eccezionale: le opere di Wang Xiaobo durante il corso della sua vita e la commemorazione dopo la sua morte), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 2001, pp. 98-107.
- ZHANG Yihong 张懿红, “Wang Xiaobo xiaoshuo yishu de yuanyuan yu chuanghua” 王小波小说艺术的渊源与创化 (Origine e creazione dell’arte narrativa di Wang Xiaobo), in *Zhongguo bijiao wenxue*, 57, 4, 2004, pp. 128-141.
- ZHAO, Yiheng, “The Rise of Metafiction in China”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 55, 1, 1992, pp. 90-99.
- ZHOU, Ting, “Traduzioni e ricezione di Italo Calvino in Cina”, *Zibaldone. Estudios Italianos*, 5, 2, 2017, pp. 66-78.

ZHU Linyong, *Larger than Life*, in “China Daily”, 2007, [http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-04/24/content\\_858019.htm](http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-04/24/content_858019.htm), 14 novembre 2019.

ZOU Hongjin 邹洪锦, “Kaerweinuo yu Wang Xiaobo xiaoshuo de gongtong shenmei quwei” 卡尔维诺与王小波小说的共同审美趣味 (Il medesimo gusto per l'estetica della narrativa di Calvino e di Wang Xiaobo), in *Sichuan jiaoyu xueyuan xuebao*, 27, 6, 2011, pp. 28-31.

### **Opere di Wang Xiaobo consultate in lingua originale:**

WANG Xiaobo 王小波, *Huangjin shidai* 黄金时代 (L'età dell'oro), Pechino, Zuojia chubanshe, [1991], 2015.

WANG Xiaobo 王小波, “Wo weishenme yao xiezuo” 我为什么要写作 (Perché voglio scrivere), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, [1994], 2009, pp. 20-24.

WANG Xiaobo 王小波, “Wo de jingshen jiayuan” 我的精神家园 (La mia casa spirituale), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, [1995], 2009, pp. 11-13.

WANG Xiaobo 王小波, *Wanshou si* 万寿寺 (Il Tempio della Longevità), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, [1997], 2013.

WANG Xiaobo 王小波, *Baiyin shidai* 白银时代 (L'età dell'argento), Pechino, Zuojia chubanshe, [1997], 2015.

WANG Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L'età del bronzo), Pechino, Zuoja chubanshe, [1997], 2015.

WANG Xiaobo 王小波, “Wo de shicheng” 我的师承 (I miei maestri), in Wang Xiaobo 王小波, *Qingtong shidai* 青铜时代 (L'età del bronzo), Pechino, Zuoja chubanshe, [1997], 2015, pp. 1-4.

WANG Xiaobo 王小波, *Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数 (La maggioranza silenziosa), Pechino, Zuoja chubanshe, [1997], 2015.

WANG Xiaobo 王小波, “Yi zhi teli duxing de zhu” 一只特立独行的猪 (Un maiale anticonformista), in Wang Xiaobo 王小波, *Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数 (La maggioranza silenziosa), Pechino, Zuoja chubanshe, [1997], 2015, pp. 140-142.

WANG Xiaobo 王小波, “Kaerweinuo yu weilai de yi qiannian” 卡尔维诺与未来的一千年 (Calvino e il prossimo millennio), in Han Yuanhong 韩袁红 (a cura di), *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 (Studi su Wang Xiaobo), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, [1999], 2009, pp. 52-53.

WANG Xiaobo 王小波, *Wang Xiaobo quanji · dijiu juan* 王小波全集 · 第九卷 (L'opera completa di Wang Xiaobo – volume nove), Nanchino, Yilin chubanshe, 2012.

### **Opere di Wang Xiaobo consultate in traduzione:**

WANG Xiaobo, *L'Age d'or*, traduzione e cura di Jacques Seurre, Versailles, Éditions du Sorgho, 2001.

WANG Xiaobo, “A proposito di Internet”, trad. di Nicoletta Pesaro, *A Oriente!*, 9, 2003, pp. 28-31.

WANG Xiaobo, “I virus della televisione e del computer”, trad. di Nicoletta Pesaro, *A Oriente!*, 9, 2003, pp. 32-35.

WANG Xiaobo, “Pensare e vergognarsi”, trad. di Nicoletta Pesaro, *A Oriente!*, 9, 2003, pp. 36-41.

WANG Xiaobo, *Wang in Love and Bondage: Three Novellas by Wang Xiaobo*, traduzione e cura di Hongling Zhang e Jason Sommer, Albany, State University of New York Press, 2007.

WANG Xiaobo, *The Silent Majority*, trad. di Eric Abrahamsen, in “Paper Republic”, 2008, [https://media.paper-republic.org/files/09/04/The\\_Silent\\_Majority\\_Wang\\_Xiaobo.pdf](https://media.paper-republic.org/files/09/04/The_Silent_Majority_Wang_Xiaobo.pdf), 12 novembre 2019.

WANG Xiaobo, *Le monde futur*, traduzione e cura di Mei Mercier, Arles, Actes Sud, 2013.

WANG Xiaobo, *Future World*, trad. di Kevin McCready, in “Kevin McCready”, 2014, <https://kmccready.wordpress.com/2014/12/18/future-world-by-wang-xiaobo-translation-from-chinese/>, 14 dicembre 2019.

WANG Xiaobo, *Il significato dell'arte*, traduzione e cura di Sha Jiayi e Hugo Bertello, Salerno-Milano, Oèdipus, 2017.

WANG Xiaobo, *Love in an Age of Revolution*, trad. di Wang Dun e Michael Rodriguez, in “MCLC Resource Center”, 2009, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/love1/>, 14 dicembre 2019.

### **Opere di Italo Calvino citate:**

CALVINO, Italo, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, [1956], 2002.

CALVINO, Italo, *I nostri antenati*, Milano, Mondadori, [1960], 2000.

CALVINO, Italo, *Le cosmicomiche*, Milano, Mondadori, [1965], 2017.

CALVINO, Italo, “Definizioni di territori: il comico”, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1967], 2012, pp. 191-192.

CALVINO, Italo, “Due interviste su scienza e letteratura”, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1968], 2012, pp. 2223-231.

CALVINO, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, [1972], 1996.

CALVINO, Italo, “Per Fourier 3. Commiato. L’utopia pulviscolare”, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1974], 2012, pp. 301-308.

CALVINO, Italo, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, [1979], 2002.

CALVINO, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, [1980], 2012.

CALVINO, Italo, “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, in Italo Calvino, *I saggi - II*, Milano, Mondadori, [1982], 1995, pp. 1825-1831.

CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, [1988], 2010.

CALVINO, Italo, *I saggi - II*, Milano, Mondadori, 1995.