



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lingue
e Letterature
Straniere

Corso di Laurea
in Lingue e Culture dell'Asia Orientale

Prova finale di Laurea

Can Xue

Pensiero e scrittura di una intellettuale
contemporanea cinese

Relatore

Ch. Prof. Nicoletta Pesaro

Correlatore:

Dott. Federica Passi

Laureando

Noemi Bacchi

Matricola 835536

Anno Accademico

2011 / 2012

前言

残雪，本名邓晓华，1953年5月30日出生于湖南省长沙。她是一个很有名的当代作家。她在1985年开始出版她的作品。那时候她被视为先锋派的代表人物。在1985年她发表了两个她最重要的作品：在《新创造》上发表了《污水上的肥皂泡》，在《人民文学》上发表了《山上的小屋》。在1987年她发表了她最重要的短篇小说集，即《天堂里的对话》。还有中篇小说《黄泥街》。1988年，在《小说界》文学杂志上发表了她的长篇小说《五香街》。1997年以来她还开始写关于西方作家的评论，特别是关于弗朗茨·卡夫卡、豪尔赫·路易斯·博尔赫斯、约翰·沃尔夫冈·冯·歌德、但丁·阿利吉耶里、威廉·莎士比亚等等的评论。最近的作品是跟她哥哥邓晓芒一起写的《于天上看见深渊——新经典主义文学对话录》一书，是2011年出版的。

评论家高度评价残雪的才能，他们认为她的风格非常独特和有趣。1988年刘晓波说：“我较喜欢的作家是残雪，她有远到世界水平的潜力，她的感觉很奇特，那种阴冷的、恐怖的、折磨人的感觉，她的《苍老的浮云》我很喜欢”。¹《苍老的浮云》是残雪的一个中篇小说，它在1986被《中国》杂志发表了。还有王蒙的评论，在1988年他写了《读天堂里的对话》一文，就是对天堂里的对话这一作品评论残雪的风格、模式、题目等等。还有评论家王绯，在1987年她写了《在梦的妊娠中痛苦痉挛——残雪小说启悟》。

在20世纪80年代残雪获得了成功。那时候，因为她的作品非常奇怪，所以吸引了那么多评论家。她的最早的作品很可能是描写文化大革命的经历。但是她不用通俗的语言，她喜欢实验语言、对语言的限制提出质疑。很多评论家认为她的作品是‘文革’的创伤的遗产。这是因为她的作品代表作家的追求。她在人类内心深处探索他们的感情，她追求人类的理性和非理性的理由。

文化大革命的时候残雪只有十三四岁。她经历了‘文革’的暴力，她看到人类的非理性。在80年代，‘文革’结束的时候，她明白她应该告诉人们十年的‘文革’中发生了什么。这样她开始写作。

¹ Yu Jie 余杰, Yu Jie: Yi tou zhajin na linghun de shenyuan: du Can Xue “Quanguang yundong: huisu tongnian de jingshen tujing 余杰: 一头扎进那灵魂的深渊——读残雪《趋光运动: 回溯童年的精神图景 (Yu Jie: penetrando a capofitto nell’abisso dello spirito: leggendo “Movimento verso la luce – immagine spirituale che rievoca l’infanzia” di Can Xue), in Duli zhongwen bihui 独立中文笔会(Associazione indipendente degli scrittori cinesi), 2011, http://www.chinesepen.org/Article/hyxx/201109/Article_20110922021443.shtml 25 Maggio 2012

文化革命期间生活非常难。残雪的父母作为右派下放劳动。父亲曾任新湖南日报社长。于是残雪跟她的七个兄弟被奶奶照顾。为了养孩子们，奶奶吃得很少，所以早过世了。在 1966 年残雪小学毕业了，因为‘文革’越来越暴力，残雪放弃了上中学，所以在家里学习、读中国和西方的书。在《趋光运动，回溯童年的精神图景》里残雪写：“实际上，不上学时我找到了学习语言的正确的模仿途径——阅读文学书籍[...] 青少年时代，我读过哲学书、历史书和文学书”。²由于她的身体不太好，她从未参加上山下乡运动，就是说她没到农村定居和劳动。可惜她的兄弟都去了，她一个人住在一个很小的房子里。1970 年她开始工作，当赤脚医生、工人、老师等等。然后她遇到她的未来的丈夫。在 1978 年他们结婚了，然后一起开过裁缝店。现在她一边在裁缝店工作，一边写作和读书。然后在 1988 年她加入中国作家协会。

西方的评论家和学术杂志很早就开始对残雪感兴趣。从 1989 年以来出现残雪作品的翻译和介绍。第一次是被翻译成日文，随后美国、意大利、法国等也翻译了她的作品。他们最欣赏的作品是《天堂里的对话》，他们都翻译了这本短篇小说集。意大利语只翻译了这本。在法语还有《黄泥街》的翻译。美国学术界还翻译了中篇小说《苍老的浮云》，长篇小说《五香街》，《突围表演》。

在我的论文中我探讨了她的写作风格，然后我翻译了他的短篇小说《世外桃源》，最后我尝试介绍她的理想。

详细地说，我的论文分为三章。在第一章我介绍残雪的个人简历，为了让人了解历史情况怎么影响了残雪的生活。我还介绍先锋派的典型，然后我把注意力集中在残雪小说的典型上。残雪创造了独特艺术形式，她的小说很特殊。她一般不叙述故事发生的具体时间、地点和背景。这样，她的小说失去因果关系的合理情节。这些文学技巧很重要，因为她让读者张开幻想的羽翼。随后，我通过卡尔·古斯塔夫·荣格的精神分析介绍残雪的作品怎么产生的。评论家一般很喜欢用弗洛伊德的精神分析，所以他们能说明很复杂的残雪象征主义。不过，我认为这个方法有点表面化，我觉得说得不够清楚。相反，荣格的方法很好地解释了残雪的风格和内容。最后，我翻译了王蒙写的对《天堂里的对话》的评论。他是唯一没用弗洛伊德的精神分析的人，所以他觉得残雪的梦的意义不是与精神病患者的内心意识相类同的。

² Can Xue 残雪, *Quguang yundong – huisu tongnian de jingshen tujing* 趋光运动——回溯童年的精神图景 (Movimento verso la luce – immagine spirituale che rievoca), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社, 2008, p.5.

在第二章我把残雪的短篇小说《世外桃源》翻译成意大利语。我还写了我自己的评论。因为在这个短篇小说里残雪引用诗人陶潜的最有名的散文，所以我介绍《世外桃源》和陶潜的《桃花源记》的关系。陶潜是一位东晋末期南朝宋初期诗人、文学家、散文家。他学习《老子》、《庄子》，还学习儒家的《六经》，所以他接受了儒家和道家两种不同的思想。在残雪的小说里还提及很多道教的观念。对我来说残雪要通过陶潜的小说强调对传统进行革新的需要。在我的论文里我很深入地介绍了这个方面。然后我还描写残雪小说里人物的典型。我认为有的人物代表一些残雪家庭的成员，比如说她父亲，她弟弟等等。

在第三章我集中注意力描写残雪最深入的理想。我开始解释纯文学的意思。纯文学的观念不容易解释，因为随着艺术家的观点变化而变化。有的人觉得它的意思是艺术家不得追求声誉、他的写作的目标不是赚钱，相反，他得表现他自己的感情，给读者真诚的世界观，让读者渐渐认识他的情感和自我意识。还有别的人认为纯文学的基础是文学和政治的关系。就是说文学跟政治没有联系的时候那就是纯文学。为了明白残雪的观点，我翻译了她写的《究竟什么是纯文学》一文。在这篇文章里她描述一小批人沉湎在人类内心中，他们对物质需要不感兴趣，因为他们认为灵魂是最重要的东西。在这篇文章她还批评中国当代的文坛，因为他们用复杂的语言，但是，她说，实际上他们一般什么都不说。残雪真想达到为艺术而艺术的境界。她劝她的读者通过操练艺术发展他们的才能，他们会逐步获得成功。很可能是残雪认为艺术和艺术创造能帮助人发现他们的自我，回归他们的理性。

随后，我介绍逻各斯和努斯的意思。这两个词是来自古典希腊的，残雪经常用这两个词为了表示她自己的文学论。这些概念特别复杂，但是真的有趣。我说明亚里斯多德的看法，他提出了这两个词的问题，并且就是由于亚里斯多德的这个分析，西方传统的理想才开始发展。然后我简短地介绍了中国传统的理想。与西方的相比，中国传统的发展极为不同。在它的发展中，道教的影响特别重要。在她的文学论中，残雪很看重道教的思想。最后，我突出了中国人为了接受西方的思想放弃了他们的传统。20世纪起，西方和中国之间的商业活动开始的时候，西方人也向中国输入了文学、技术、科学、哲学的书。那一时期中国知识分子吸收了西方的理想和方法。西方思想的传入使中国发生了深刻的变化，直接的结果，就是共产主义的发展。最后我尝试介绍残雪写作的目标是什么，虽然她的小说看起来没有意义，但是她的故事的寓意很简单。她最终是要告诉读者：不论接受西方的传统或者中国的，都会帮助人们达到很高的理

性。理性是最重要的东西。如果一个人有很高的理性，他会感到获得了最大的自由。她的目标是把西方和中国的理想连接起来，并教人们怎么获得理性和自由，就是操练艺术。

对我来说残雪，虽然已经很有名，她还是很神秘。评论家看起来不太明白这个多才多艺的女作家。她值得文学学术、文坛的高度注意。他们应该深入研究她的作品，特别是西方的学者和评论家应该翻译残雪对卡夫卡、歌德、阿利吉耶里、卡尔维诺等的评论，因为她能给知识界一些新的观点。

INDICE

Introduzione	p. 6
I) LA SCRITTURA	
1. Vita e opere	p. 10
2. Dall'avanguardia al neoclassicismo	p. 16
3. La critica e la variante junghiana	p. 24
4. "No, non ci sono sogni"	p. 28
5. La critica di Wang Meng	p. 30
6. Leggendo <i>Dialoghi in Cielo</i> Wang Meng	p. 35
II) INTRODUZIONE ANALITICA ALLA CRITICA DE	
<i>IL PARADISO DEI FIORI DI PESCO</i>	p. 42
1. Can Xue e Tao Qian	p. 43
2. Reinterpretazione di <i>Memoria della sorgente dei fiori di pesco</i>	p. 46
3. Meta-lettura della novella <i>Il Paradiso dei fiori di pesco</i>	p. 49
4. Personaggi secondari dell'opera e loro ruolo all'interno del racconto	p. 52
5. Cenni di critica all'interno dell'opera	p. 54
6. <i>Can Xue</i> Il paradiso dei fiori di pesco	p. 56
III) IL PENSIERO	
1. Letteratura pura	p. 65
2. Logos e Nous	p. 71
3. L'eredità dell'età moderna	p. 79
4. <i>Can Xue</i> Cos'è esattamente la letteratura pura	p. 84
5. <i>Can Xue e Deng Xiaomang</i> Relazione tra creazione letteraria e razionalità: Dialogo su filosofia e letteratura	p. 89
BIBLIOGRAFIA	p.112
SITOGRAFIA	p.117

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi nasce dall'intento di esplorare più approfonditamente la produzione letteraria di una scrittrice contemporanea molto attiva e nota nel panorama letterario cinese e tra i circoli accademici occidentali. Can Xue 残雪, esponente dell'avanguardia letteraria degli anni '80, è una delle poche scrittrici ad essere rimasta in linea con il pensiero del *xinshiqi* 新时期 (nuovo periodo), dopo l'inversione di rotta verso la letteratura commerciale dei primi anni '90. Letteratura pura, letteratura dell'anima sono appellativi che meglio caratterizzano e riassumono la sua produzione. Can Xue infatti esplora l'interiorità dell'individuo, la sua complessità e soggettività. L'indagine di Can Xue avviene attraverso una sperimentazione artistica che presenta un linguaggio apparentemente semplice, molto attuale e vicino alla lingua parlata, ma che crea difficoltà a livello di contenuti.

La scelta di dividere questo lavoro in tre capitoli, a loro volta suddivisi in sottocapitoli, è data dalla necessità di fare una distinzione tra il suo stile letterario e il pensiero che lo costituisce e poter far luce in modo dettagliato su entrambi in modo da avere infine una visione d'insieme di quella che è la complessità di questa scrittrice. Partendo da un'analisi dello stile e dei contenuti di Can Xue, si è fornito un esempio pratico con la traduzione della novella *Shiwai taoyuan* 世外桃源, preceduta da una analisi critica, per poi procedere in modo progressivo all'analisi finale della sua concezione artistica.

In dettaglio, nel primo capitolo si ripercorre la vita della scrittrice parallelamente agli eventi della Grande Storia, contestualizzando la sua produzione letteraria. Le vicende storiche degli ultimi dieci anni del periodo maoista, segnati dalla Rivoluzione Culturale, hanno influito fortemente sul pensiero di Can Xue che ha vissuto la propria adolescenza nel pieno del furore delle Guardie Rosse, apice della degenerazione del regime comunista. Indubbiamente l'irrazionalità del periodo è stato un tema costantemente indagato, sviscerato, dibattuto e studiato dall'autrice, di cui se ne trova traccia nelle sue opere letterarie.

Can Xue che è sempre stata considerata come una precorritrice dell'avanguardia letteraria al pari di Ma Yuan, seguita da autori quali Yu Hua, Ge Fei, Su Tong, si rivelerà infine, come lei stessa sostiene, essere una "neo-classica". Si è proceduto quindi nell'evidenziare le caratteristiche generali dell'avanguardia letteraria degli anni '80, per poi andare più nello specifico ad analizzare la tecnica letteraria di Can Xue, con il supporto delle opere di critica letteraria cinesi e occidentali, pubblicate dagli anni '80 ai giorni nostri. Proseguendo con una distinzione tra i due periodi in cui si può suddividere la sua produzione letteraria, si è arrivati

ad accennare il senso di questa definizione di “neo-classica” che l’autrice si attribuisce, per poi riprenderla ed approfondirla nell’ultimo capitolo.

Can Xue è sempre stata analizzata attraverso le tecniche di analisi freudiane, in altre parole i critici, partendo dal presupposto che le sue opere siano il prodotto del forte trauma subito, si sono concentrati molto nel tentativo di svelare il significato che si cela dietro il suo simbolismo. Per approfondire e comprendere meglio un’opera interpretabile in svariati e sempre nuovi modi, si è voluto adottare il punto di vista di un’eminente figura nel panorama della psicologia al pari di Freud, Carl G. Jung. Quest’ultimo ha condotto un’indagine molto interessante sulle possibili cause che hanno portato alla genesi di grandi opere d’arte quali il *Faust* di Goethe e *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, autori molto cari a Can Xue, la quale ci ha offerto numerosi saggi di critica a riguardo. Si è voluto dunque riproporre, allo scopo di offrire un ulteriore spunto di riflessione sull’opera di Can Xue, la chiave di lettura da egli usata per comprendere la nascita delle suddette opere e applicarla all’opera dell’autrice. Come si vedrà infatti, molto di quanto descritto da Jung è ravvisabile nelle opere di Can Xue, ne è un esempio il materiale visionario, i mitologemi, alcuni dei quali ricorrono nella novella qui tradotta, come il vecchio saggio e la caverna, e ancora, il legame tra l’opera e l’artista, il subconscio che si manifesta e sovrasta la parte cosciente e infine, la visione. L’artista è infatti in preda alla necessità di esternare questa visione, nella quale si racchiude il messaggio dell’opera. Uno dei pochi critici degli anni ’80 a non essere ricorso all’analisi freudiana per interpretare le opere di Can Xue è stato Wang Meng, e dato il ruolo determinante della critica al fine di comprendere un’autrice complessa come Can Xue, si è deciso di offrire una traduzione della sua critica a Dialoghi in Cielo, *Du «Tiantang li de duihua»* 读《天堂里的对话》. Wang Meng offre una analisi dettagliata e complessa, in particolar modo per i riferimenti a opere e generi letterari classici, ma attraverso i quali riesce a fornire una interpretazione puntuale dell’opera. Wang Meng alterna elogi e aspetti positivi dello stile letterario dell’autrice a critiche e riflessioni che rendono nel complesso la sua critica molto efficace nel suggerire un modello interpretativo al lettore.

Nel secondo capitolo, come poco sopra accennato, si offre una lettura esemplificativa dello stile e contenuti di Can Xue. Un’opera che rientra nel secondo periodo di produzione letteraria e alla quale è stata fornita una interpretazione necessaria per i numerosi spunti di riflessione che questa breve novella offre. In particolar modo l’opera *Shiwai taoyuan* è un richiamo ad un’opera classica composta alla fine del IV secolo a.C. da Tao Qian, un poeta che è stato fonte di ispirazione per molti suoi successori. La sua breve opera in prosa *Taohuayuan*

ji nasce come prefazione di un poema che non riscuoterà lo stesso successo. Questa opera in prosa, trasmessa in Cina di generazione in generazione, tanto è nota che nel Lungo Corridoio del Palazzo d'Estate a Pechino, costruito dall'imperatore Qianlong nel 1750, tra le numerose raffigurazioni di episodi della letteratura cinese classica e di racconti popolari, compare anche la rappresentazione della novella di Tao Qian, esposta in uno dei quattro padiglioni principali.

Infine il terzo capitolo, probabilmente il più originale poiché si basa principalmente sull'analisi del saggio *Jiujing shenme shi chunwenxue* 究竟什么是纯文学, di cui si offre una traduzione in italiano e sull'analisi dei punti fondamentali di *Wenxue chuanguo yu lixing de guanxi – zhixue yu wenxue de duihua* 文学创作与理性的关系 —— 哲学与文学的对话, tratto da Xueshu yuekan, in cui Can Xue e suo fratello Deng Xiaomang 邓晓芒, noto filosofo specializzato in filosofia tedesca classica, affrontano una discussione sulla (non) comunicazione tra letteratura e filosofia. Nel dialogo Can Xue esprime la sua complessa filosofia letteraria, incentrata su due termini di origine greca Logos e Nous, dai quali si è cercato di risalire fino a comprendere la sua concezione “neo-classica”.

Sulla base di questi due testi si è iniziato nell'espone il concetto di letteratura pura, un concetto non canonizzato e quindi suscettibile di variazioni da scrittore a scrittore o più in generale da artista ad artista, per questo si è reso necessario se non fondamentale comprendere nello specifico che cosa rappresenti per Can Xue questo concetto di letteratura pura. Il testo originale dell'autrice mostra molto della sua abilità letteraria, il testo è infatti estremamente gradevole, per certi versi quasi poetico, da cui emerge l'animo sensibile dell'autrice. Successivamente si è proseguito nell'illustrare brevemente i concetti tanto cari all'autrice di Logos e Nous, risalendo alla concezione aristotelica, quella a cui si presume abbia attinto Can Xue, per poi tentare di comprendere come la filosofia di Can Xue riesca a riunire la filosofia classica occidentale e il pensiero cinese classico. Illuminanti da questo punto di vista sono state le opere di François Jullien, attraverso il quale si è potuto comprendere la profonda dicotomia tra i due modelli di pensiero, dicotomia che si concentra sulla questione del Logos, inteso come lingua e di conseguenza ragione. Attraverso l'ultimo sottocapitolo dedicato all'eredità moderna, si è evidenziato il momento in cui è avvenuta la rottura del pensiero cinese tradizionale, per acquisire in breve tempo quello tradizionale occidentale, appunto quello del Logos. Si è ipotizzato che l'ingresso del pensiero tradizionale occidentale, quel pensiero basato sul principio di non-contraddizione, sia una possibile causa dello sviluppo dell'estremismo maoista. Si è giunti infine a considerare che la “missione” dell'intellettuale, Can Xue, sia quella di unire le due tradizioni guardando sia ad Oriente che ad Occidente e di

diffondere il metodo attraverso il quale ogni uomo può acquisire una razionalità unica e una consapevolezza dell'io che gli permetta in ogni momento di professare un pensiero indipendente, indenne dal potere dell'ideologia e capace dunque di una razionalità superiore, per evitare infine che la storia si ripeta.

Questo lavoro di tesi vuole essere anche un invito ai circoli accademici affinché non perdano l'interesse verso un'autrice così prolifica e impegnata. In particolar modo sarebbe molto interessante la traduzione di alcuni dei suoi saggi di critica su autori occidentali quali Kafka, Calvino, Goethe, Dante, Borges.

D) LA SCRITTURA

1. Vita e opere

Françoise Naour nella sua prefazione a *Dialogues en Paradis*³ offre al lettore una panoramica del trascorso storico di Can Xue accomunando ad ogni fase della grande storia cinese vicende personali relative all'autrice. Si riprenderà di seguito tale modello per rendere quanto più schematica ma esauriente possibile la contestualizzazione della scrittrice.

A quattro anni dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese nasce Can Xue, pseudonimo di Deng Xiaohua 邓晓华, è il 30 Maggio 1953 a Changsha, provincia dello Hunan, nella Cina settentrionale. In quel periodo sono già state lanciate la campagna dei “tre contro” e “cinque contro” (1951) per ripulire le linee di partito dalla corruzione, utilizzando i mezzi impiegati durante il periodo di Yan'an, ossia la mobilitazione di massa, i gruppi di studio e la riforma del pensiero attraverso critica e autocritica degli interessati. Successivamente, nella primavera del 1952 si darà il via ad una più intensa campagna di riforma del pensiero degli intellettuali,⁴ che preannuncia la più nota Rivoluzione Culturale del 1966-1976.

Proprio nel 1953 avrà inizio la più aspra campagna rivolta contro un unico scrittore, Hu Feng 胡风,⁵ condannato di essere favorevole ad un intervento individualista e borghese all'interno della letteratura. Hu Feng è stato probabilmente uno dei pochi intellettuali ad opporsi alle idee maoiste in ambito artistico e letterario, condannando l'assurdità di affidarsi al Marxismo come criterio per giudicare le opere letterarie, sostenendo che una tale politica avrebbe portato all'allontanamento della letteratura dalla realtà.⁶ Riferendosi naturalmente ai dettami dei discorsi di Yan'an del 1942. Fu arrestato nel 1955 e rilasciato soltanto nel 1979.

Quando Can Xue avrà soltanto tre anni, il Partito Comunista Cinese darà il via alla Campagna dei Cento Fiori, nel 1956. La minaccia di una possibile eco degli accadimenti sovietici in Cina, ossia l'instaurarsi di una nuova classe dirigente e lo smantellamento da parte

³ Françoise Naour è la traduttrice francese della raccolta CAN XUE, 残雪, *Tiantangli de duihua* 天堂里的对话 (Dialoghi in cielo), Beijing, Zuojia chubanshe 作家出版社, 1988. La traduzione francese è CAN XUE, *Dialogues en paradis*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴ Kenneth LIEBERTHAL, *Governing China: From revolution through reform*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2004 (I ed. 1995), p. 93-94.

⁵ Per approfondire la figura di Hu Feng si veda Liu KANG, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*, Durham, Duke University Press, 2000, p.91-110.

⁶ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China in the Twentieth Century*, London, C. Hurst & Co., 1997, p. 201.

di Chruščëv del mito di Stalin, ha indotto Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) a lanciare questa campagna con lo scopo di capire gli umori degli intellettuali, studenti e lavoratori riguardo il PCC e di conseguenza allargare il consenso tra la popolazione. La campagna ha inizio con lo slogan “lasciare che cento fiori sboccino, permettere che cento scuole di pensiero si confrontino”.⁷ Tanto era sentita questa campagna che Mao contribuì con la pubblicazione di suoi poemi classici nel 1957, come a dimostrare che lo stile tradizionale fosse ancora consentito.⁸ In questo frangente storico anche lo scrittore Wang Meng 王蒙 (1934), che sarà uno delle personalità più progressiste in ambito letterario, soprattutto negli anni '80, pubblicherà il racconto Zuzhibu laile ge nianqingren 组织部来了个年轻人 (*Il giovane appena arrivato al dipartimento per l'organizzazione*), criticando l'apparato burocratico comunista.⁹ Molti altri furono gli intellettuali, e non soltanto, che illusi da questo clima di apertura iniziarono a criticare i quadri di partito condannando corruzione e politiche adottate. Ma a metà del 1957 la campagna dei Cento Fiori fu improvvisamente bloccata e tutti coloro che avevano espresso la loro insoddisfazione nei confronti del partito furono additati come “destristi”, “anti-comunisti” o “contro-rivoluzionari” dando il via alla successiva Campagna contro gli elementi di destra (1957-58).¹⁰ Centinaia di migliaia di intellettuali furono etichettati come “destristi” in base al loro comportamento durante la campagna dei Cento Fiori, e in molti casi mantennero questa etichetta fino al 1979.¹¹

È in questo contesto che il padre di Can Xue e sua madre saranno debellati come “estremisti di destra” e condannati alla rieducazione nei campi di lavoro. Proprio a questo riguardo il racconto *Meili nanfang zhi xiari* 美丽南方之夏日 (*La splendida estate nel sud*) apre con un dettaglio autobiografico che ci fornisce maggiori informazioni:

Nel 1957 mio padre, considerato il capo della cricca antipartito del quotidiano “Nuovo Hunan”, fu accusato di essere «un elemento di estrema destra» e trasferito all'Istituto magistrale per rieducarsi attraverso il lavoro manuale. Mia madre venne mandata a riformarsi in un campo di lavoro a Hengshan.¹²

⁷ Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento, Dalla fine dell'Impero a oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi Storia, Torino, Einaudi, 2008 (I ed. 2004), p. 218.

⁸ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, op. cit., p.202

⁹ Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, op. cit., p. 217

¹⁰ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, op. cit., p.203

¹¹ Kenneth LIEBERTHAL, *Governing China...*, op. cit., p. 75

¹² CAN XUE, *Dialoghi in cielo*, trad. di Maria Rita Masci, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991, p. 17

Siamo nel 1958 quando ha inizio la politica del Grande Balzo in Avanti e la successiva grande carestia del 1960-61, che secondo stime rese disponibili soltanto negli anni '80, vedono all'incirca 30 milioni di persone morire di stenti.¹³ A sette anni Can Xue soffre per la mancanza di cibo e trasferitasi con la sua famiglia negli appartamenti per i dipendenti del giornale in una casetta di due stanze per nove persone, riesce a sopravvivere grazie alla nonna, la quale privandosi della propria razione di cibo e andando alla ricerca di radici di erbe selvatiche, bacche e funghi riesce a sfamare i propri nipoti. Ma morirà di idropisia nel 1960.

Nel 1964 verrà pubblicato il Libretto Rosso per l'indottrinamento al pensiero di Mao Zedong, redatto da Lin Biao 林彪 (1907-1971). Can Xue ha undici anni e suo fratello Deng Xiaomang 邓晓芒, nato nel 1948, ottenuto il diploma superiore, viene inviato nelle campagne per la rieducazione. Due anni dopo avrà inizio la Rivoluzione Culturale. Can Xue otterrà la licenza elementare per poi dover interrompere gli studi. Nello stesso anno muore suo fratello minore, per annegamento. Nel 1967, quando Can Xue avrà già 14 anni, il padre viene nuovamente arrestato, questa volta non verrà inviato al lavoro manuale ma recluso in prigione, mentre sua madre sarà inviata a rieducarsi attraverso il lavoro manuale. Can Xue rimane con una delle sue sorelle maggiori, mentre tutto il resto della famiglia viene inviato nelle campagne. In quel periodo Can Xue può fare occasionalmente visita al padre. Sono gli anni delle guardie rosse, che come meglio descrive Lieberthal:

Mao now launched Chinese society on a trajectory toward civil war. He instigated youths to beat and kill their elders. He had many close colleagues with whom he had worked for more than three decades beaten, tortured, and left to die without medical treatment. [...]The school-age generation of China in the mid-1960s had been taught to demonize and dehumanize whole classes of people and to tolerate and celebrate gross violence, even sadism, against them. The system was also characterized by a pervasive Maoist personality cult and bureaucratic repression of anyone stepping out of line.¹⁴

Il padre di Can Xue subirà spesso l'umiliazione pubblica di marciare per le strade ed essere duramente criticato, Can Xue nel frattempo, pur non potendo frequentare la scuola,

¹³ Kenneth LIEBERTHAL, *Governing China...*, *op. cit.*, p.108

¹⁴ *Ibid.*, p.113

entrerà in contatto con la letteratura straniera e grazie a suo padre studierà la filosofia marxista e la storia occidentale.¹⁵

Il 1968 è il culmine della violenza nel paese, si inasprisce la Rivoluzione Culturale e il mondo esterno, come fa notare Lieberthal, si renderà conto di ciò che sta avvenendo in Cina quando corpi, spesso decapitati, iniziano a scorrere giù per il fiume Zhujiang arrivando fino ad Hong Kong.¹⁶ Mao ordinerà all'esercito di ristabilire l'ordine nelle città, mandando le guardie rosse in zone remote delle aree rurali. E sarà l'esercito a presidiare le principali istituzioni del paese, dalle scuole alle fabbriche, dagli ospedali ai teatri e le unità di lavoro.

Negli anni '70, Can Xue lavorerà come medico a piedi scalzi, come operaia e supplente nelle scuole.¹⁷ Conoscerà il suo futuro marito, Lu Yong, con cui si sposerà nel 1978. Nel frattempo muore Mao (1976), Hua Guofeng 华国锋(1921-2008) dichiara ufficialmente la fine della rivoluzione culturale nel 1977 e Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), elemento di spicco in quella che Lieberthal definisce la “seconda rivoluzione”¹⁸, verrà riabilitato e con lui avrà inizio il periodo delle riforme.

A 26 anni, nel 1979, Can Xue riprende la letteratura di Lu Xun 鲁迅(1881-1936) e di Xiao Hong 萧红(1911-1942) ed entra in contatto con la letteratura modernista occidentale. È infatti da quell'anno che, come sostiene Rong Cai, negli articoli di critica alla letteratura e al teatro “dell'assurdo” compaiono di frequente nomi quali Franz Kafka, Albert Camus, Eugene Ionesco, Jean-Paul Sartre e Samuel Beckett.¹⁹ Al quarto congresso degli scrittori e degli artisti, tenutosi a Pechino nell'autunno del 1979, si cerca di fornire le linee guida da seguire per “la letteratura del nuovo periodo” e Deng Xiaoping stesso conferma la fine delle interferenze nella creazione artistica da parte della politica; un clima favorevole all'emancipazione del pensiero e alla sperimentazione di nuovi modi per esprimersi. Infine Deng invita a prendere esempio dagli scrittori stranieri come guida per la modernizzazione.²⁰ Nonostante questo, il mondo letterario sarà nuovamente attaccato da altre due campagne, quella contro “l'inquinamento spirituale” del 1983 e quella del “liberalismo borghese” del 1987.

¹⁵ Si noti che per i riferimenti biografici molto è stato ripreso dalla pagina personale di Can Xue nel sito del Massachusetts Institute of Technology (MIT), all'indirizzo <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/chronology.shtml>, 28 Aprile 2012

¹⁶ Kenneth LIEBERTHAL, *Governing China...*, op. cit., p.115

¹⁷ CAN XUE, *Dialoghi...*, op. cit., p.15

¹⁸ Kenneth LIEBERTHAL, *Governing China...*, op. cit., p.123

¹⁹ RONG CAI, *The subject in crisis in contemporary Chinese literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, p. 93-94

²⁰ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, op. cit., p.334

Negli anni '80, Can Xue insieme a suo marito apre una sartoria, che diviene la fonte primaria di sostentamento della sua famiglia e che le permetterà di dedicarsi nel tempo libero alla lettura e alla scrittura.

Nel 1985 vengono finalmente pubblicate due delle sue novelle più controverse *Wushuishang de feizaopao* 污水上的肥皂泡 (Bolle di sapone sull'acqua sporca) in *Xin chuangzao* 新创造, una rivista letteraria di Changsha e *Shanshangde xiaowu* 山上的小屋 (La capanna sulla montagna)²¹ in *Renmin wenxue* 人民文学. L'anno successivo, nel 1986, pubblica *Canglao de fuyun* 苍老的浮云 (La vecchia nuvola fluttuante) e una prima versione di *Huangni jie* 黄泥街 (La strada di fango giallo) nella rivista letteraria *Zhongguo* 中国. Nel 1986 verrà salutata dal giovane critico cinese Liu Xiaobo 刘晓波(1955) che la esalterà affermando che il XX° secolo avrà conosciuto soltanto due grandi scrittori che sono riusciti a carpire nelle loro opere la tragicità e l'assurdo della vita, Lu Xun e Can Xue.²²

Sempre nello stesso anno compare in *Zhongguo* una delle novelle più autobiografiche dell'autrice *Meili nanfang de jieri* 美丽南方的夏日 (La splendida estate del sud), in cui scrive: "All'improvviso mi sono ritrovata alla soglia dei trent'anni. Dieci anni di giovinezza erano scivolati via nella lotta politica."²³

Nel 1988 pubblica *Wuxiang jie* 五香街 (Via delle cinque spezie) nella rivista letteraria *Xiaoshuo jie* 小说界. Un romanzo controverso che verrà discusso nella conferenza organizzata dalla casa editrice *Shanghai Wenxue*.

Nel 1989 un altro evento che sarà destinato a rimanere nella storia della Cina sono i fatti di Tian'an men, Can Xue ha 33 anni. La grande apertura e il fervore culturale del periodo, portarono gli studenti e gli intellettuali a chiedere una quinta modernizzazione da aggiungere alle quattro formulate dall'ex-primo ministro cinese Zhou Enlai 周恩来(1898-1976), ossia quella dell'agricoltura, industria, forze armate e scienza e tecnologia, ai quali nel 1978 fu avanzata la richiesta di democrazia comparsa sul muro che poi sarà meglio noto come il Muro della Democrazia. Tale richiesta riemergerà di nuovo nel 1986 scaturita da una presunta manipolazione delle elezioni dei rappresentanti governativi²⁴ e infine sfocia nella protesta di Tian'an men, nell'Aprile del 1989, in cui la piazza viene occupata da migliaia di studenti universitari. Evento che ha un eco internazionale poiché reporter da tutto il mondo approdati

²¹ Reperibili in lingua italiana nella raccolta, Can Xue, *Dialoghi...*, op. cit. *Bolle di sapone sull'acqua sporca* a p. 55 e *La capanna sulla montagna* a p. 47

²² CAN XUE, *Dialogues en paradis*, op. cit., p. 6

²³ CAN XUE, *Dialoghi ...*, op. cit., p. 27

²⁴ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, op. cit., p.339

in Cina per assistere all'incontro tra i leader di Cina e Unione Sovietica, interessati alla protesta dei giovani, continuano a seguire la vicenda cinese anche dopo il 15 maggio, fino al 4 giugno quando i leader al vertice optano per una repressione violenta, che sarà il massacro che vedrà centinaia di morti e migliaia di feriti.²⁵

Proprio nel 1989 ha inizio la traduzione delle opere di Can Xue in lingua giapponese, pubblicate con la casa editrice giapponese *Kawade Shobo Shinsha* e contemporaneamente viene pubblicata dalla *Northwestern University Press* la traduzione inglese di *Dialoghi in cielo*.

Nel frattempo il paese subisce un cambiamento drastico con la nascita del nuovo "socialismo con caratteristiche cinesi", ossia la nuova aria riformatrice di Deng Xiaoping che persegue la modernizzazione facendo perno sull'innovazione tecnologica, la rinascita economica e una Cina che abbia un peso politico-economico nello scacchiere internazionale. Deng Xiaoping riforma il settore agricolo e industriale, l'istruzione inviando giovani all'estero per acquisire nuove abilità scientifiche ed economiche. Famoso sarà il viaggio a Sud, nel 1992, in cui Deng incoraggia la popolazione a "buttarsi nel mare" (下海), ivi inteso il mare delle nuove possibilità economiche. Create anche dall'apertura del paese agli investimenti diretti esteri.

In questo clima di riforme orientate al mercato la fioritura letteraria del "nuovo periodo" ha una battuta d'arresto o piuttosto un cambio di direzione. Come fa notare Hong Zicheng,²⁶ la letteratura sotto il periodo maoista subiva la pressione della politica, a fine anni '70 e per buona parte degli anni '80 la letteratura aveva sperimentato un periodo di libertà dai condizionamenti politici, in cui gli scrittori si curavano molto della propria introspezione e individualità, affrontavano tematiche sociali e sperimentazioni letterarie. Ma con le riforme emerge un nuovo tipo di letteratura, molto più orientata alle richieste del mercato. Storie d'amore e di eroi è quel che richiedeva il grande pubblico, cominciando così ad assumere un ruolo centrale, quello stesso ruolo centrale che prima spettava alla letteratura "d'élite". Tra gli scrittori vi è chi sceglie di accontentare il grande pubblico, e dunque il mercato, chi invece si mantiene in bilico tra i due, per esempio Wang Shuo e chi invece mantiene la propria posizione basata sullo spirito che si era imposto durante gli anni '80, a cui a mio avviso Can Xue è rimasta fedele.

²⁵ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, op. cit., p.343

²⁶ HONG Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*, "Brill's humanities in China Library", Leiden-Boston, Brill, 2007 (ed. or. *Zhongguo dangdai wenxueshi*, 1999), p. 271-274

Dagli anni '90 in poi Can Xue si dedica, non soltanto alla scrittura di novelle, ma anche alla critica letteraria di opere per lo più occidentali. Noto è il saggio di critica letteraria *Il castello dell'anima* su Kafka, pubblicato nel 1999 dalla casa editrice *Shanghai wenxue*. Molti altri sono gli autori di cui offre una critica letteraria, tra cui vi sono Borges, Goethe, Shakespeare, Dante, ma anche saggi di critica su uno dei più noti scrittori cinesi, Lu Xun.

All'età di 48 anni si trasferisce a Pechino per problemi di salute, in cui porta avanti la sua attività letteraria, invitata spesso a convegni letterari in Giappone, Francia e Stati Uniti d'America, questo a significare come sia sempre crescente l'interesse verso la sua produzione letteraria a livello internazionale. Nel 2008 pubblica suoi saggi autobiografici nella raccolta *Quguang yundong – huisu tongnian de jingshen tujing* 趋光运动 – 回溯童年的精神图景 (Movimento verso la luce – immagine spirituale che rievoca l'infanzia) e il romanzo *Bianjiang* 边疆 (Terra di confine), editi entrambi dalla *Shanghai wenyi chubanshe*.

Secondo quanto scritto nella sua pagina personale del sito del MIT, aggiornata al 2009,²⁷ Can Xue ha pubblicato tre romanzi, 50 novelle, 120 racconti brevi e 6 volumi di saggi di critica. Nel 2011 è uscito il suo ultimo libro *Yu Tianshang kanjian shenyuan: Xin jingdianzhuyi wenxue duihua lu* 于天上看见深渊——新经典主义文学对话录 (Osservando l'abisso dal cielo: annotazioni del dialogo sulla letteratura neo-classica), edito dalla casa editrice *Shanghai wenyi*.

2. Dall'avanguardia al neoclassicismo

Con la grande apertura di Deng, nella Cina degli anni '80, ha inizio il cosiddetto *xinshiqi* 新时期 (il Nuovo Periodo) sia in campo economico che letterario e artistico. Gli scrittori respirano finalmente un'aria di libertà e iniziano a distaccarsi dai dettami del realismo socialista e dal *maowenti* 毛文体 (stile di Mao), a partire dal superamento della tecnica del narratore onnisciente, fino ad allora mai messo in discussione.²⁸ Inizia così il periodo modernista, fortemente influenzato dalla letteratura occidentale e dalle nuove tecniche letterarie che con essa entrano in Cina. La letteratura che prende forma in questo periodo si

²⁷ Contemporary Chinese Writers, in Massachusetts Institute of Technology, <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/chronology.shtml> 30 Aprile 2012

²⁸ Jing WANG (a cura di), *China's avant-garde fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1998, p.4

concentra su tematiche più personali, tenta di dar voce all'interiorità dell'artista e si basa sulla ricerca dell'individualità, a lungo minata dal periodo maoista.

I leader di partito tentano di porre un freno a questa rinnovata libertà nelle arti, e nella letteratura in particolar modo, timorosi non tanto dei contenuti delle nuove opere quanto dell'indagine condotta dall'artista troppo concentrata sulla propria interiorità, considerato un terreno che poco si adatta alle loro possibilità e volontà di controllo. Nel 1981 infatti appare un articolo nel quotidiano di partito *Hongqi* 红旗, che nonostante rassicurasse gli scrittori in merito al fatto che non ci sarebbe stata un'altra Rivoluzione Culturale, avverte nel contempo che il "liberalismo borghese" non sarebbe più stato tollerato,²⁹ ridicolizzando questo nuovo fervore in atto. Poiché l'espressione dell'io è il riflesso della soggettività dell'artista e dato che l'artista è l'unico a poterne decidere i criteri, per i leader di partito una situazione simile diviene inaccettabile e per questa ragione forniscono nuove indicazioni agli scrittori, o artisti più in generale, su come procedere nella sperimentazione artistica. Per quanto riguarda in particolar modo i contenuti, indicano come unica fonte da cui attingere per fare letteratura e arte "la vita reale delle persone", poiché accessibile pubblicamente e quindi controllabile.³⁰ Tale articolo fu una sorta di richiamo all'ordine per gli scrittori, i quali oltre ad avvertire ulteriormente il clima di disillusione seguito alla "fine" del periodo comunista, danno inizio ad una rivoluzione estetica, che vede nella sperimentazione della tecnica letteraria il mezzo per esprimere i tormenti interiori. Ha inizio così la *shiyān xiǎoshuō* 试验小说 (la narrativa sperimentale), anche nota come *xianfeng xiǎoshuō* 先锋小说 (narrativa d'avanguardia), i cui esponenti indagano nuove possibilità sia nei contenuti che nella tecnica artistica, con un codice di valori totalmente differenti da quelli della generazione precedente e in bilico tra la riscoperta delle radici e la massiccia globalizzazione e consumismo che ha caratterizzato la produzione culturale cinese degli anni '90. Gli scrittori adottano tecniche occidentali quali il flusso di coscienza, la non caratterizzazione dei personaggi, che sono solitamente senza storia o passato, l'assenza di un personaggio centrale e dunque la centralità di tutti i personaggi, "l'assurdo", la "metamorfosi" e le astrazioni figurate.³¹ Iniziano ad esprimersi attraverso la libera associazione, attraverso una narrazione estranea ai limiti di tempo e spazio e con una ambiguità di fondo che contraddistingue dialoghi, descrizioni e ambientazioni. In alcuni casi

²⁹ Helen F. SIU e Zeldā STERN, *Mao's Harvest: Voices from China's New Generation*, Oxford University Press, United States, 1983, p. xlv

³⁰ Perry LINK, *The uses of literature – life in the socialist Chinese literary system*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 165

³¹ HONG Zicheng, *A History of Contemporary Chinese...*, *op. cit.*, p. 384

la censura ha incoraggiato tale cambiamento richiedendo che determinati pensieri venissero espressi solo obliquamente.

Ciò che contraddistingue l'avanguardia dalle altre correnti del periodo è la ricerca della purezza nella "forma letteraria", piuttosto che domandarsi cosa raccontare, si chiedono come raccontarlo. Come anche Susanne Posborg mette in luce, con particolare riferimento alla narrativa di Can Xue: "I feel that Can Xue's texts invite another way of reading, a reading which does not give or seek an answer to what the story means, but rather asks the question *how* the story means or *how* the story reads."³² L'enfasi posta sulla narrazione è la principale caratteristica dell'avanguardia, in cui la narrazione diviene di per sé un oggetto da apprezzare solo esteticamente. All'origine dell'opera, l'artista non si pone la questione di che cosa raccontare, ma piuttosto, attraverso una narrazione diretta, si lascia andare al flusso dei suoi pensieri in cui ciò che ne emerge è un linguaggio fortemente simbolico. In tal caso, l'arte diviene una forma di terapia sia per lo scrittore che per il lettore.

Nonostante quanto detto, le opere contengono senza dubbio anche un "significato ideologico", specialmente nel momento in cui utilizzano tematiche quali il sesso, la morte e la violenza, i ricordi del passato e le cicatrici spirituali della Rivoluzione Culturale. Per Hong Zicheng non sarebbe inutile cercare simboli, metafore, allegorie e "significati" nelle storie dell'avanguardia, ma più semplicemente la memoria storica e contemporanea connessa all'esperienza umana e sociale viene dispiegata in diverso modo.³³ Can Xue sarà una precorritrice dell'avanguardia, insieme allo scrittore Ma Yuan, entrambi nati nel 1953, mentre gli scrittori inquadrati nell'avanguardia sono principalmente nati negli anni '60.

Le opere di Can Xue del primo periodo subiscono molto l'influenza del passato. Alcune sue opere sono pregne dell'eredità maoista e della violenza della Rivoluzione Culturale, un esempio evidente può essere rappresentato dalla novella lunga *Huangni jie*, una delle sue opere più politiche, satura del discorso maoista della lotta di classe, di cui l'autrice utilizza il discorso aggressivo e imponente mettendone in luce la futilità e l'assurdità e distruggendone l'ideologia.³⁴ Le tematiche affrontate nei suoi racconti sono inoltre la difficoltà di comunicazione, all'interno della sfera familiare in particolar modo, che spesso e volentieri sfocia in una perversione voyeuristica, rappresentata dai buchi e le perforazioni che sono un simbolo ricorrente nelle opere di Can Xue; affronta tematiche amorose, non in modo

³² Susanne POSBORG, "Can Xue: Tracing Madness", in Wendy Larson e Anne Wedell-Wedellsborg (a cura di), *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 1993, p. 92

³³ HONG Zicheng, *A History of Contemporary Chinese...*, op. cit., p.387

³⁴ YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann-Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 130

tradizionale, ma attraverso la sperimentazione linguistica, nel suo tentativo di veicolare emozioni e sensazioni attraverso la lingua e la forma piuttosto che con descrizioni dettagliate dell'evento amoroso. Lo stesso vale per il modo in cui affronta il trauma storico che ripropone senza denunciarne esplicitamente i fatti e gli eventi che l'hanno caratterizzato, ma piuttosto attraverso gli effetti che tali avvenimenti hanno causato nella sua personalità, espressi attraverso un linguaggio che si muove per libera associazione, per ossimori, metonimie e metafore, con le quali riesce a far rivivere al lettore lo stesso turbamento emotivo, proiettandolo in una oscurità quasi fisica, in situazioni quasi reali poiché il metodo narrativo va a stimolare i sensi del lettore. *Tiangchuang* 天窗 (Il lucernario, 1986) è una novella esemplare di come il lettore venga coinvolto all'interno dell'opera, in cui emerge un'atmosfera ambigua e onirica, infestata da fantasmi e da uccelli notturni che si nutrono di carne umana e da mostri dalla testa pelosa. Il personaggio che richiama la morte, ossia il vecchio che brucia i cadaveri, e l'uva inteso come simbolo sessuale in ogni sua descrizione permettono al lettore, attraverso queste e ulteriori allusioni, di comprendere che sta assistendo ad una sorta di rapporto sessuale, o forse di violenza sessuale. Si veda infatti “ [il vecchio] mi ha preso la mano e l'ha portata verso il buio. Ho toccato qualcosa di soffice e umido che faceva pensare alle viscere di un animale e che mandava per di più un odore di pesce rancido. Sobbalzando per lo spavento ho lanciato uno strillo”³⁵, “dal cielo ho fatto zampillare verso terra tutto quello che avevo nello stomaco”³⁶ e ancora “con un senso di paura ho ripensato a quelle due pinze, il mio corpo tremava di dolore”.³⁷ Jon Solomon³⁸ riconduce questa immagine alla teoria freudiana del complesso edipico femminile, ma a mio avviso nella novella si possono rintracciare delle ansie primordiali di caos e confusione dell'individuo, anche secondo quanto precedentemente descrive, ci troviamo in un mondo immaginario dove vige la legge della giungla e un tale atto sessuale sembra descrivere la naturalezza dell'istinto sessuale primordiale dell'uomo. Giudicato dalla prospettiva di uomini moderni, la novella potrebbe rappresentare una descrizione della violenza primitiva dell'uomo. L'assenza di una trama, la sovrapposizione e il continuo ribaltamento dei confini spaziali e temporali e la mancanza di una morale, tutti elementi tipici della narrativa di Can Xue, sono strumenti attraverso i quali l'autrice esprime una condizione individuale dominata dal caos e dal disordine.

³⁵ CAN XUE, *Dialoghi...*, op. cit., p. 109

³⁶ *Ibid.*, p.111

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Jon SOLOMON, "Taking Tiger Mountain: Cultural Critique in Can Xue's Fiction," in *Modern Chinese Literature* 4, nos. 1-2, 1989, p. 235-262

La ricerca della propria soggettività è palese e quasi onnipresente, ma mi sento in questo caso di dissentire dall'affermazione di Rong Cai quando sostiene che Can Xue non cerca di appellarsi all'inconscio collettivo poiché è “fiercely individualistic”³⁹. Al contrario Wang Fei sostiene che “le opere di Can Xue abbiano sia un significato psicologico, sia una natura sociale molto forte”,⁴⁰ riferendosi in particolar modo al fatto che alcune delle sue novelle più note, *Kuangyeli* (Nella landa desolata, 1986)⁴¹, *Canglao de fuyun, Amei zai yige taiyangtianli de chousi* (Le ansie di Amei in una giornata di sole, 1986),⁴² trattino rispettivamente di questioni esistenziali, della situazione culturale e delle relazioni familiari. Can Xue infatti non si muove nell'antro delle sue novelle in maniera distaccata dal presente, tutt'altro. Se questo probabilmente può essere discutibile per le opere del primo periodo, sicuramente, come si sosterrà in seguito, le opere del secondo periodo vedranno una Can Xue molto più dedita alla funzione sociale dello scrittore.

La questione della soggettività in letteratura, come già evidenziato precedentemente, è una caratteristica tipica dell'avanguardia cinese. Al tempo uno dei maggiori esponenti a riguardo fu Liu Zaifu, editore di *Wenxue pinglun* 文学评论, con il suo articolo *Lun wenxue de zhutixing* 论文学的主体性 (Sulla soggettività in letteratura)⁴³ del 1986, in cui Liu afferma che “*wenxue shi renxue*” 文学是人学 (la letteratura è lo studio dell'essere umano) e che per esser tale deve dare ampio sfogo alla soggettività del soggetto umano. Questo concetto di Liu Zaifu viene ripreso da Can Xue e suo fratello Deng Xiaomang in *Wenxue chuangzuo yu lixing de guanxi – zhixue yu wenxue de duihua* 文学创作与理性的关系 – 哲学与文学的对话 (Relazione tra creazione letteraria e razionalità - dialogo su filosofia e letteratura),⁴⁴ in cui Can Xue afferma che senza la “conoscenza speciale”, con la quale intende la conoscenza dell'anima, la visione, l'opera di per sé non potrebbe costituirsi poiché sarebbe un'opera senza struttura, senza un'anima.⁴⁵ E la conoscenza dell'anima per Can Xue si acquisisce attraverso la pratica, ossia l'arte, la letteratura, che è proprio quanto suggerisce Liu Zaifu.

³⁹ Rong CAI, *The subject in crisis...*, op. cit., p. 92

⁴⁰ WANG Fei 王绯, “Zai meng de renshen zhong tongku jingluan – Can Xue xiaoshuo qiwu” 在梦的妊娠中痛苦痉挛 – 残雪小说启悟 (Le convulsioni dell'angoscia nella gestazione del sogno – Comprendere gli scritti di Can Xue), *Wenxue pinglun* 文学评论, n. 5, 1987, pp. 94-101

⁴¹ CAN XUE, *Dialoghi...*, op. cit., p. 95

⁴² *Ibid.*, p. 87

⁴³ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, p.338

⁴⁴ CAN XUE 残雪, DENG Xiaomang 邓晓芒, *Wenxue chuangzuo yu lixing de guanxi – zhixue yu wenxue de duihua* 文学创作与理性的关系 – 哲学与文学的对话 (Relazione tra creazione letteraria e razionalità - dialogo su filosofia e letteratura), *Xueshu yuekan* 学术月刊 (Mensile Accademico), 5, 42, Maggio 2010, p. 17-25, di cui si offre al lettore la traduzione nel presente lavoro di tesi a p. 89

⁴⁵ Si veda p. 98 in questa tesi

Questa ricerca individuale ha portato le sue opere a quella che Yang Xiaobin definisce meta-scrittura, “writing that concerns the writer’s status of writing”,⁴⁶ una questione autoreferenziale a cui l’avanguardia cinese tenta di far fronte. La meta-scrittura è funzionale allo scrittore per esprimersi e per ritornare su ciò che ha già espresso e modificarlo. Li Tianming⁴⁷ nella sua analisi alla novella *La capanna sulla montagna* fa notare come molte immagini potrebbero essere rappresentative del narratore seduto alla sua scrivania in fase creativa. Soltanto quando scrive infatti riesce a figurarsi la capanna che, come ammette alla fine del racconto, in realtà non esiste. Lo stesso vale per la presenza all’interno della capanna, che per Li potrebbe rappresentare il narratore e la sua lotta interiore. La meta-scrittura indica in generale una riflessione sul mestiere dello scrivere, un’indagine sul senso della propria prassi letteraria. Ma per Can Xue la meta-scrittura va oltre questo meccanismo, per lei è funzionale ad una *self-reflection*, una riflessione di sé nella propria opera attraverso la quale riesce ad indagare lo strato più profondo del proprio mondo interiore, in modo attivo, riproponendo attraverso un linguaggio speciale ciò che ha visto al suo interno. Da questa “riflessione” emerge un contrasto tra lo scenario del mondo esteriore a cui siamo abituati e lo scenario che viene a crearsi dall’esplorazione del mondo spirituale, offrendoci una comprensione più profonda.⁴⁸

L’opera di Can Xue potrebbe essere il risultato della paura instillata dal partito comunista con quel fatidico articolo apparso nel *Hongqi* che segna un cambiamento netto nella letteratura del periodo, ma potrebbe anche esprimere il tentativo di una opposizione totale al passato storico. L’utilizzo che fa della lingua, la lontananza dal realismo, il perseguire l’arte per l’arte, sono tutti elementi che sono in netta contrapposizione con i dettami del realismo socialista. Come sostiene Rong Cai “The refusal to conform to any customary notion of reality supposes a program of both conscious destruction and audacious creation”.⁴⁹ Can Xue esprime infatti i sentimenti di solitudine, alienazione, tormento e di lotta alla sopravvivenza attraverso lo stravolgimento della lingua, la dissociazione tra significato e significante e la rottura del rapporto causa-effetto, nello stesso tempo apporta alla narrazione elementi dell’immaginario che vanno a formare uno scenario fantastico all’interno delle sue opere.

Le novelle di Can Xue sono inoltre ricche di elementi autobiografici, a partire da quelle dichiaratamente autobiografiche come *La splendida estate del sud*, a quelle in cui la

⁴⁶ YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern...*, op. cit., p. 97

⁴⁷ Tianming LI, “A Tormented soul in a locked hut: Can Xue’s short stories”, tesi di dottorato, University of British Columbia, 1994, p. 16-19

⁴⁸ CAN XUE, “Afterword by Can Xue: A particular sort of story” in *Blue Light in the Sky and other stories*, trad. di Karen Gernant e Chen Zeping, New York, New Directions Books, 2006, p. 211

⁴⁹ Rong CAI, *The subject in crisis...*, op. cit., p. 97

descrizione di personaggi inerenti un nucleo familiare ci permettono di riscontrare delle analogie con i familiari di Can Xue. Nell'intervista con Laura McCandlish, alla domanda "How autobiographical is your fiction?" Can Xue risponde "In very deep layer, all of my works are autobiographical. But if you wanted to point to specific details, no, that would be a mistake".⁵⁰ I personaggi *padre* sono rapportabili al padre reale di Can Xue, lo stesso vale per il personaggio *sorella*, come nella novella *Tiankong li de languang* 天空里的蓝光 (La luce azzurra del cielo),⁵¹ in *Mushu* 母鼠 (La femmina di topo)⁵² ritroviamo il ritratto della famiglia di suo cugino di cui Can Xue racconta "Mio cugino M e sua moglie sono due persone deboli e incapaci. Il figlio, che frequenta le medie, li disprezza e se ne è andato di casa. Ora la moglie è impazzita, rompe tazze ogni giorno e cerca di tormentare M in tutti i modi",⁵³ nella novella infatti Can Xue descrive dei personaggi privi di agency, apatici e sottomessi dai propri figli. Diversa è la posizione assunta dal personaggio *madre*, che è uno dei temi più controversi nella poetica di Can Xue. Nelle sue opere questo personaggio assume spesso e volentieri delle connotazioni negative, per esempio in *Bolle di sapone sull'acqua sporca*, la figura materna è motivo di oppressione per il figlio tanto da condurlo al matricidio, sciogliendola nella vasca da bagno, o ne *Il lucernario* la madre assume il ruolo di amante del marito di sua figlia. Yang Xiaobin sostiene che all'origine di questa visione distorta della figura materna vi sia la tendenza dei regimi comunisti a utilizzare l'immagine della madre per associarla a quella del partito, che tuttavia mal si adatta alla realtà dei fatti nella storia comunista cinese, ossia la madre che dovrebbe rappresentare una concezione positiva veniva associata alla causa principale delle sofferenze del periodo.⁵⁴

Come già accennato poco sopra, credo non sia possibile considerare l'opera di Can Xue come un tutto omogeneo che sia rimasto invariato negli anni. In quasi trent'anni di carriera letteraria credo sia necessario suddividere la sua produzione in almeno due periodi. In questo si può trovare conferma anche nel pensiero del traduttore giapponese Kondo Naoko, che fa risalire l'inizio del secondo periodo delle opere di Can Xue alla pubblicazione del romanzo *Wuxiang jie*:

⁵⁰ Laura MCCANDLISH, Stubbornly Illuminating "the Dirty Snow that Refuses to Melt": A Conversation with Can Xue, MCLC Resource Center (published by), 2002, in <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/mccandlish.htm> 29 Aprile 2012, p. 4

⁵¹ Pubblicata in *Shanhua* n.9, 1999, tradotta in inglese Can Xue, *Blue Light in the Sky...*, *op. cit.*, p. 1, tradotta in italiano nella tesi di Sara Chiesura, Università Ca'foscari, 2005

⁵² Novella composta il 6 Aprile 2003 a Pechino, edita nella raccolta Can Xue 残雪, *Zixuanji* 自选集 (Opere scelte), Zhongguo dangdai zhuming zuojia zixuanji xilie, Haikou, Hainan renmin chubanshe, 2008 (I ed. 2004), p. 507

⁵³ CAN XUE, *Dialoghi...*, *op. cit.*, p. 28

⁵⁴ YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern...*, *op. cit.*, p. 83-84

If her maiden work *Yellow Mud Street* is the first monument of her big break through, then *Five Spice Street* is the second such monument. [...] It opened the second stage of Can Xue's work, where what burst out from the hole of the Great Wall is the flood of vivid speeches and narrations rather than the flood of mysterious colorful images seen at her first stage. Here, Can Xue is making brilliant verbal performances to liberate the long buried frozen words, the desire to talk, the desire to live, of her soul to the utmost limit.⁵⁵

Nel secondo periodo della sua produzione, che va quindi dal 1988, l'autrice sembra liberarsi dal fardello dell'esperienza traumatica vissuta in gioventù. La trasformazione si nota nella deissi più accurata dei suoi racconti. Se in un primo momento la narrativa di Can Xue non teneva in considerazione una definizione chiara e ordinata di spazio e tempo, nelle successive opere non soltanto offrirà luoghi ben circoscritti in cui ambientare la storia, spesso si tratta di un villaggio o di una abitazione e relativa corte esterna, ma darà anche indicazioni temporali, pur non inserendo la narrazione in un'epoca determinata, offre quantomeno al lettore determinazioni temporali per poter individuare l'età dei personaggi o il trascorrere del tempo. Le esperienze visionarie o oniriche sono molto meno frequenti, o almeno non opprimenti come nelle novelle della prima metà degli anni '80, di cui, a mio parere, si potrebbe ipotizzare esser state scritte addirittura prima del 1983, poiché alcune delle tematiche affrontate sono le perturbazioni amorose vissute da una adolescente, che poco si addicono alla razionalità di una donna di 30 anni. Questo viene anche in parte riscontrato dal critico e scrittore letterario Wang Meng, quando afferma che “questa è una meravigliosa storia di un primo amore, molto esplicito”⁵⁶ riferendosi alla serie *Dialoghi in cielo*.

Nelle opere del secondo periodo si può notare una maturazione dell'autrice, la quale sembra raccogliere finalmente i frutti della lunga introspezione che l'ha accompagnata per tutto il primo periodo. La consapevolezza che ha di sé le permette di adempiere al ruolo che lo scrittore cinese ha assunto nel periodo del 4 Maggio, ossia lo scrittore in quanto *zhishifenzi* 知识分子 (intellettuale) inizia a farsi carico dei problemi del paese e incoraggia una riforma sociale.

⁵⁵ Contemporary Chinese Writers, in Massachusetts Institute of Technology (MIT), <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/appreciations-kondo-naoko.shtml> 28 Aprile 2012

⁵⁶ WANG Meng 王蒙, Du «Tiantangli de duihua» 读《天堂里的对话》 (Leggendo Dialoghi in Cielo), *Wang Meng wenji* 王蒙文集 (Antologia di Wang Meng), vol. 7, Beijing, Huayi chubanshe, 1993, tradotta in italiano nella presente tesi, si veda p. 39

È in questo secondo periodo che prende forma la sua visione neoclassica, a cui fa riferimento nell'intervista rilasciata a Jonathan Griffith⁵⁷ e nel già citato *Relazione tra creazione letteraria e razionalità*, che risalgono entrambi al 2010. Si suppone quindi che tale concezione sia di recente sviluppo. Con il termine *xin gudian zhuyi* 新古典主义 (Neoclassicismo) l'autrice implica due possibili significati, che coesistono allo stesso tempo, sarebbe a dire che con neo-classicismo Can Xue non si riferisce soltanto ad un classicismo occidentale o cinese, bensì ad entrambi contemporaneamente. Nell'espone il suo pensiero Can Xue utilizza due termini di derivazione classica. Logos, dal greco λόγος, termine concepito da Eraclito per indicare l'unica legge divina del mondo; anche gli Stoici considerarono il Logos come il principio attivo del mondo, che aveva la funzione di ordinare e guidare il principio passivo, ossia la materia.⁵⁸ Mentre Nous o Nus, dal greco *mente*, è un termine introdotto da Anassagora di Clazomene con il quale indicava l'intelligenza ordinatrice della natura.⁵⁹

Can Xue riprendendo queste definizioni cerca di portare un nuovo modello di pensiero all'interno della cultura filosofica occidentale, che a suo avviso, vincolata alla concezione dualistica, non è riuscita ad evolversi in maniera distaccata, ma vi ha anzi aderito fermamente nei secoli. Can Xue riprende allora la tradizione cinese in cui le antitesi non esistono o meglio servono a formare un tutt'uno nel quale l'assenza di uno degli elementi va ad infierire negativamente nell'esistenza dell'altro. Poiché questo concetto molto ampio va a costituire il pensiero dell'autrice, se ne parlerà più approfonditamente nel terzo capitolo di questo lavoro di tesi.

3. La critica e la variante junghiana

Anne Wedell-Wedellsborg nel saggio *The Ambivalent Role of the Chinese Literary Critic in the 1980s*⁶⁰ fornisce una categorizzazione dei vari metodi di approccio alla critica adoperati negli anni '80, distinguendo quattro correnti principali: quella estetico/impressionista, la

⁵⁷ Jonathan GRIFFITH, *The Aesthetic Activity in Modernist Fiction*, Febbraio 2010. Intervista non pubblicata ma accessibile in "Massachusetts Institute of Technology", <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Interview.pdf>, 15 Aprile 2012

⁵⁸ Nicola ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet, 1998 (I ed. 1960), p. 661-62.

⁵⁹ Italo SORDI, *Dizionario di filosofia: gli autori, le correnti, i concetti, le opere*, Dizionari Rizzoli BUR, Milano, Rizzoli Editore, 1976, p. 324

⁶⁰ Anne WEDELL-WEDELSSBORG, "The Ambivalent Role of the Chinese Literary Critic in the 1980s" in W. Larson e A. Wedell-Wedellsborg, *Inside Out...*, op. cit., p. 134

psicoanalitica, l'espressione dello "spirito del tempo" e il formalista/strutturalista/post-strutturalista. Il metodo psicoanalitico deriva dall'interesse dei critici verso le nuove forme di analisi introdotte con le traduzioni di Freud in Cina a metà degli anni '80.⁶¹ Da allora i critici a conoscenza delle teorie freudiane hanno iniziato a descrivere i personaggi nella loro psicologia, a darne una lettura simbolica e a tenere sempre più in considerazione il subconscio dell'autore. Can Xue dato il suo stile e la tematica esplorata più spesso, quella della difficoltà nelle relazioni familiari, si presta molto a questa lettura freudiana. Wang Fei,⁶² una critica del tempo, focalizzerà la sua analisi sull'estrema soggettività di Can Xue e partendo dalla psicanalisi freudiana ("Anzhao Fuluoyide de jingshen fenxi" 按照弗洛伊德的精神分析⁶³) prosegue nella spiegazione di come l'opera individuale di Can Xue prenda forma sotto lo stimolo dell'inconscio, liberato dal sogno. Successivamente invita Can Xue a non rimanere vincolata al piano freudiano, in cui ogni cosa è riconducibile ai desideri e le pulsioni infantili che non sono accettate dalla coscienza dell'individuo adulto.

Anche critici più recenti hanno adottato l'analisi freudiana per comprendere l'opera di Can Xue. Ne è un esempio l'analisi di Yang Xiaobin nel suo *Can Xue: Ever-Haunting Nightmares*⁶⁴ in cui adotta il metodo causale di Freud per analizzare il significato dell'opera, ossia interpreta simboli e associazioni presenti nelle novelle considerandoli determinati da eventi traumatici e quindi passati che risiedono nell'inconscio, ma poiché negati dalla coscienza, si presentano per l'appunto in forma di simbolo o di associazione libera.

Indubbiamente molte delle opere di Can Xue sono il prodotto di un trauma psicologico, di una rivisitazione della propria individualità in rapporto alla violenza vissuta. Ma questo, a mio avviso, non ne spiega l'universalità che attrae lettori da più parti del mondo, mi riferisco in particolar modo al mercato giapponese, in cui la letteratura di Can Xue è diffusa anche al di fuori dei circoli accademici. Non ne spiega il grande seguito che ha tra i giovani lettori cinesi contemporanei, poiché non hanno vissuto gli avvenimenti tragici della Rivoluzione Culturale e non ne spiega infine il suo essere costantemente accomunata ai grandi scrittori della narrativa occidentale, quali Kafka, Goethe, Borges, Dante e Dostoyevsky. Sarebbe interessante a questo riguardo prendere in considerazione un ulteriore approccio critico alla narrativa di Can Xue analizzandola attraverso un'altra eminente figura nel panorama della psicologia, Carl G. Jung.

⁶¹ Ma già apparse in Cina negli anni '20

⁶² WANG Fei 王绯, "Zai meng de renshen zhong tongku jingluan...", *op. cit.*, p. 94-101

⁶³ *Ibid.*, p. 98

⁶⁴ YANG Xiaobin, "Can Xue: Never Haunting Nightmares" in YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern...*, *op. cit.*, p. 74

In *Psicologia e Poesia*⁶⁵ Jung fa una distinzione, ripresa da Schiller e successivamente rielaborata in termini psicologici, tra opere volutamente “psicologiche” e opere “visionarie”. Le prime sono il frutto della lavorazione dell’artista, è infatti egli stesso a costruire il personaggio e guidarlo nella narrazione, attraverso una struttura già elaborata da principio. In questo caso l’artista, lo scrittore, si identifica con il processo creativo. Le opere visionarie al contrario provengono dall’inconscio e rappresentano l’immaginazione pura che in esso risiede, da cui emerge un mondo che trascende i confini di spazio e tempo ed è popolato da immagini primordiali.⁶⁶ Come lo stesso Jung scrive:

[l’opera visionaria] è un tutt’uno composito che sgorga dalla penna dell’autore. Queste opere si impongono all’autore, c’è qualcosa che in certo qual modo si è impossessato della sua mano, la sua penna scrive cose che stupiscono l’animo suo. L’opera porta con sé la propria forma; ciò che l’autore vorrebbe aggiungervi viene respinto; ciò che egli vorrebbe respingere gli viene imposto. [...] Tuttavia egli deve riconoscere a malincuore che in tutto ciò è il suo io che si esprime, è la sua natura più profonda che si rivela, proclamando ad alta voce quanto egli non avrebbe mai osato confidare alla sua lingua.⁶⁷

Con questo asserisce dunque che lo scrittore non è più identificabile con il processo creativo, ma che ne è consapevolmente al di sotto. L’opera che ne emerge va al di là dell’individuo, per questo motivo la comprensione ne risulta difficile, poiché la coscienza è quanto di più distante vi possa essere nella sua composizione. È l’inconscio a prendere il sopravvento su ciò che è conscio, per questo lo scrittore non funge altro che da strumento per la sua rivelazione. Ma è altresì vero, come fa notare Jung, che è pur sempre il suo io a manifestarsi, rivelando ciò di cui egli stesso è ignaro. Per questo Jung definirà l’arte come un “processo di autoregolazione spirituale”.⁶⁸ Nel caso di Can Xue, ne è anch’essa consapevole, più volte ha riferito di essere in uno stato di semi-coscienza nell’attimo creativo; nell’intervista rilasciata a Laura McCandlish lo riscontriamo proprio dalle sue parole:

I think I write with the most feeling in contemporary Chinese literature, as I release my reason and senses into unconscious writing. When I write, I always imagine a

⁶⁵ Carl G. JUNG, “Psicologia e Poesia”, *biblioteca Boringhieri*, 109-10, maggio, 1979

⁶⁶ *Ibid.*, p. 31-36, 54-57

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31-32

⁶⁸ Carl G. JUNG, “Psicologia...”, *op. cit.*, p. 47

person behind me, editing my words. This person controls my writing, so I think all of my work is from this conscience.⁶⁹

Per Jung quando un tale meccanismo si innesca, non ci si può aspettare altro che “immagini e forme strane, idee afferrabili solo intuitivamente, un linguaggio gravido di significati, le cui espressioni avrebbero valore di veri simboli, poiché esse esprimono nel modo migliore cose ancora sconosciute”.⁷⁰ Tali espressioni sembrano venire da epoche preumane o da sovrumani mondi di luce o di tenebra, poiché immagini poetiche si alternano a immagini mostruose, che trascendono le vicende e gli avvenimenti della quotidianità.⁷¹ Il solo venire in essere del simbolo è sufficiente perché l’opera acquisisca efficacia, l’estetica è necessaria e sufficiente perché l’opera si realizzi e soddisfi. In questo risiede il ruolo sociale dell’arte. Per Jung, l’artista riesce in questo processo a tramutare gli archetipi o immagini primordiali dell’uomo, ossia quelle immagini o simboli che nelle epoche si sono ripetuti nel corso della storia, e adattarli all’era contemporanea.⁷² L’artista educa la gente della sua epoca, poiché, incapace di adattarsi, riesce a vederne i difetti.

Alla base dell’opera d’arte per Jung c’è l’intuizione, la “visione primigenia”. Con questo termine si riferisce a una condizione dell’uomo che è analoga a quella dell’uomo primitivo. Questa visione è l’intuizione che si ha in merito all’esistenza di qualcosa di ignoto e di nascosto, di un’essenza sconosciuta, che è sempre esistita, ma mentre l’uomo primitivo ne era consapevole, l’uomo moderno al contrario si è chiuso nello “scudo della scienza e della ragione. Il cosmo in cui crede di giorno lo deve proteggere dai timori notturni del caos”⁷³. Ma questa sfera notturna non è ignota bensì è conosciuta fin dai tempi più antichi. L’artista che è in grado di vedere oltre la materialità della realtà, cerca forme espressive per descrivere questa visione. Queste forme sono per Jung le forme mitologiche, che non riescono però ad esprimere appieno e a soddisfare il bisogno dell’artista di comunicare la visione o ciò che intuisce. È per questo che il poeta si rifà ad un materiale quasi mostruoso per poterla riprodurre. Infine per Jung, poiché è l’inconscio collettivo a scaturire tale visione nell’artista, ossia un inconscio che non è più soltanto personale ma che appartiene ed è condiviso da ogni singolo individuo, esso viene stimolato da eventi e accadimenti dell’epoca in cui vive. In

⁶⁹ Laura MCCANDLISH, *Stubbornly Illuminating...*, *op. cit.*

⁷⁰ Carl G. JUNG, “Psicologia...”, *op. cit.*, p. 36-37

⁷¹ Si noti che Jung in questa analisi si ispira a grandi opere d’arte, come il *Faust* di Goethe o la *Divina Commedia* di Dante. Due autori che come è stato riferito precedentemente fanno parte del bagaglio culturale di Can Xue.

⁷² Carl G. JUNG, “Psicologia...”, *op. cit.*, p. 47-48

⁷³ *Ibid.*, p. 64

questo l'opera diviene un messaggio per i suoi contemporanei, mettendo in luce difetti e problematiche di un'epoca e compensandone le carenze.⁷⁴

È possibile dunque pensare che Can Xue quando afferma di possedere un altro piano della coscienza che emerge dal contatto tra Logos e Nous, si riferisca a questa coscienza collettiva? È possibile che Can Xue nel suo mistero narrativo non tenti in realtà di esprimere questa visione primordiale che è data conoscere soltanto all'animo sensibile di un artista? E non è oltretutto interessante come Jung sia arrivato a queste deduzioni attraverso l'analisi di grandi opere d'arte come il *Faust* di Goethe e la *Divina Commedia* di Dante di cui Can Xue ci ha fornito numerose opere critiche? Con questo non si vuol suggerire che le opere di Can Xue siano al pari di quelle sopracitate o che ad esse si sia ispirata, ma piuttosto che in essi abbia trovato una certa empatia che come lei stessa afferma "Nella mia carriera letteraria ho avuto la fortuna di imbartermi in quella illuminante letteratura pura. La felicità di scoprire i propri ideali condivisi da altri è indescrivibile."⁷⁵

4. "No, non ci sono sogni"⁷⁶

La critica fa spesso riferimento alle opere di Can Xue come a un prodotto generato da una sorta di sogno, o semplicemente accomunano l'atmosfera che viene a crearsi all'interno dell'opera a quella della dimensione onirica. Per esempio come scrive Susanne Posborg "Her writing is the fleeting, transient language of dreams, of the body, of the unconscious, where the structuration of text and images merge and split contrapuntally. There is narrative movement but very little narrative plot, that is logic of actions forming temporal sequences"⁷⁷ e ancora "Dreams, nightmares, illusions, and hallucinations disrupted by fragments of speech, which never really become communication, spin a web of fear and anxiety"⁷⁸. Rong Cai, presentando la novella *Canglao de fuyun* afferma "we have reason to believe that what is described are nightmares and dreams (and even dreams within dreams)."⁷⁹ I critici degli anni '80, come già precedentemente illustrato, si rifacevano alla psicanalisi freudiana per

⁷⁴ Carl G. JUNG, "Psicologia...", *op. cit.*, p. 66-70

⁷⁵ CAN XUE, 残雪, Jiuqing shenme shi chunwenxue 究竟什么是纯文学 (Cos'è esattamente la letteratura pura), *Dajia 大家(Maestri)*, 4, 52, 2002, p. 20-21, di cui si offre al lettore la traduzione italiana nel presente lavoro di tesi a p. 84

⁷⁶ Si veda p. 98 del presente lavoro

⁷⁷ Susanne POSBORG, "Can Xue: Tracing Madness", *op. cit.*, p. 91

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93

⁷⁹ Rong CAI, *The subject in crisis...*, *op. cit.*, p. 106

analizzare le novelle del periodo ed è per questo che spesso e volentieri adoperavano tale metodo per l'analisi di Can Xue, basandosi sulla teoria di Freud in cui sostiene che il sogno è assimilabile alle nevrosi dei pazienti con disordini mentali. Questo lo ritroviamo in Wang Fei, Li Jie,⁸⁰ Wang Ning⁸¹ solo per citarne alcuni.

Effettivamente la sua opera ha molte analogie con il sogno; quando Jung si appresta a dare una definizione di sogno fa notare come l'impossibilità di ricordarlo per intero sia una specifica caratteristica del sogno data dalla qualità delle connessioni rappresentative che non sono guidate dalla logica, tipica al contrario del processo mentale cosciente. Nel sogno avvengono delle associazioni libere che sono estranee al pensiero. Il sogno che deriva dall'inconscio, serve a rivelarlo ponendosi in stridente contrasto con la coscienza. Alla simbologia del sogno Jung fa risalire i "mitologemi" o "motivi mitologici", gli archetipi, cioè dei simboli che ricorrono in tutti i tempi e in tutti i paesi, e perciò in ogni singolo individuo. Il loro riproporsi attraverso le epoche e i luoghi ha dato modo a Jung di credere che vi sia una coscienza trans-personale, una coscienza collettiva. Questa si ripropone anche nei sogni. Ad esempio gli archetipi che caratterizzano la vita dell'eroe possono essere: il vecchio saggio, l'uomo bestia, il tesoro nascosto, l'albero dei desideri, la fontana, la caverna ecc.⁸²

Sebbene molto di questo sia rintracciabile nelle sue opere, Can Xue stessa afferma di opporsi alla critica che definisce la sua poetica analoga al sogno. L'autrice definisce il sogno passivo, per l'appunto non determinato dalla volontà della coscienza, bensì dai moti dell'inconscio. Quello che più la disturba è che definendo la sua arte al pari di un sogno equivale a considerarla passiva, ma l'arte non lo è affatto. L'arte per Can Xue offre una razionalità maggiore all'artista e per questo riesce ad essere razionale persino nel momento in cui sogna. "Perché quando sogno ho il coraggio di buttarmi in un precipizio? Perché so che non posso morire".⁸³ Per Can Xue questa riduzione al dettame del sogno è un limite alla sua comprensione, poiché nel suo processo creativo vede una razionalità, il Logos, che non rappresenta la razionalità comunemente intesa. È bensì una razionalità che potremmo definire "razionalità dell'artista", che instrada il Nous nella direzione giusta per permettere all'uomo di comunicare con la natura. E questo meccanismo per Can Xue può materializzarsi soltanto attraverso l'attività creativa e il suo esercizio continuo. Si potrebbe sintetizzare il pensiero di Can Xue in merito a questo argomento affermando che all'interno dell'arte prende forma e si

⁸⁰ Rong CAI, *The subject in crisis...*, *op. cit.*, p. 96

⁸¹ Anne WEDELL-WEDELSSBORG, "The Ambivalent Role of the Chinese...", *op. cit.*, p. 140

⁸² Si veda a questo riguardo Carl G. Jung, "La psicologia del sogno", *biblioteca Boringhieri*, 116-25, luglio, 1980

⁸³ Si veda p. 99 del presente lavoro

struttura la visione del mondo dell'artista, al contrario il sogno si svolge senza questa condizione, che è data dalla razionalità. La visione, all'interno del sogno dell'uomo comune, è assente e in quello dell'artista è presente ma non raggiunge lo stesso livello che ha nello stato cosciente.

5. La critica di Wang Meng

Wang Meng (1934) membro del Partito comunista fin dal 1948, fu uno dei pochi scrittori a sfidare l'ortodossia politica ragion per cui, dopo esser stato etichettato come "elemento di destra", fu costretto alla riformazione tramite lavoro manuale nelle campagne sin dal 1957. Riabilitato nel 1961 e poi di nuovo mandato nel Xinjiang fino al 1979,⁸⁴ Wang Meng viene finalmente nominato editore capo di *Renmin wenxue* nel 1983⁸⁵ e Ministro della Cultura nel 1986⁸⁶, carica da cui si dimetterà come forma di protesta dopo gli avvenimenti del 4 Giugno.⁸⁷

Sarà grazie a Wang Meng se una seconda opera di Can Xue verrà pubblicata su di una delle più rinomate riviste nel panorama culturale del periodo. Wang Meng infatti sarà uno dei primi ad interessarsi alle novelle di Can Xue. Nel 1985 pubblicherà *La capanna sulla montagna* in *Renmin wenxue* n. 5 e offrirà inoltre una critica letteraria alle sue opere successive *Tiantangli de duihua I, II, III* (Dialoghi in cielo I, II e III) pubblicate in diverse riviste letterarie tra il 1987 e il 1988.

La critica di Wang Meng *Du«Tiantangli de duihua»* 读《天堂里的对话》 scritta nel 1988, appare in lingua originale nella raccolta *Wang Meng Wenji* 王蒙文集⁸⁸. Come molti riferiscono nelle opere di analisi alla scrittura di Can Xue, Wang Meng apre il suo intervento affermando effettivamente di non avere la pazienza necessaria per poter leggere le sue opere fino alla fine. Nonostante questo egli considera l'opera di Can Xue al pari di una creazione poetica che riesce a toccare quelle corde dell'animo umano che spesso passano in secondo piano negli impegni della quotidianità. Per questo afferma che non si può "far altro che rimanere perplessi davanti a questa descrizione endodermica della 'scatola nera'"⁸⁹, con tale

⁸⁴ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, *op. cit.*, p. 256-257

⁸⁵ *Ibid.*, p. 380-381

⁸⁶ *Ibid.*, p. 339

⁸⁷ *Ibid.*, p. 343

⁸⁸ WANG Meng 王蒙, *Du «Tiantangli de duihua» ...*, *op. cit.*, p. 427 – 433 e in traduzione inglese in Wang Meng, "On Dialogue in Heaven", *Chinese Literature*, Winter, 1989, p. 63

⁸⁹ Si veda p. 35 di questa tesi

termine si riferisce proprio all'interiorità dell'animo umano, che in Can Xue occupa una posizione di primo piano. Non per nulla quando si parla di Can Xue si parla spesso di *literature of the soul*⁹⁰ (letteratura dell'anima).

Wang Meng prosegue osservando alcune delle descrizioni fisiche dell'amore, quelle del pallore e del gelo, indicandole come un'anomalia, come una peculiarità che segna una rottura con la comune letteratura, poiché riesce attraverso queste parole a descrivere l'amore nella sua corporeità e non soltanto come un semplice sentimento. Can Xue non vuole "raccontare", bensì vuole far "provare" al lettore qualcosa di più fisico: il turbamento amoroso attraverso la forma del testo e non attraverso il contenuto. Dello stesso parere è anche la critica Wang Fei, la quale sostiene che lo stile di Can Xue obblighi il lettore ad usare emozioni e sensazioni piuttosto che l'oggettività, permettendogli dunque una maggiore libertà di interpretazione a differenza di quanto non permettesse la narrativa tradizionale.⁹¹

Wang Meng non può fare a meno di paragonare le novelle di Can Xue a uno dei più grandi romanzi d'amore della letteratura classica cinese, l'*Hong lou meng* (Il sogno della camera rossa).⁹² Riferendosi in particolar modo alla storia d'amore sofferta tra Jia Baoyu e Lin Daiyu scrive "ciò che brucia troppo diviene cenere, così se si ama alla follia si ama fino ad ammalarsene",⁹³ poiché l'amore ostacolato che Lin Daiyu nutre per il cugino Jia Baoyu la consumerà fino alla morte. Wang Meng paragona la descrizione amorosa di Can Xue con quella data da Cao Xueqin, facendo notare come il pallore e il gelo del personaggio di Can Xue siano paragonabili alla malattia amorosa di Lin Daiyu.⁹⁴ Per il critico *Dialoghi in cielo* rappresenta una storia d'amore che è unica nel suo genere, in cui filtra la vicenda di un narratore che ha conosciuto le diverse sfaccettature dell'amore e ne ha vissuto le gioie e i dolori, ma dal quale trapela ancora una forte speranza nel voler credere in questo nobile sentimento.

Successivamente Wang Meng fa riferimento a una figura spesso presente nelle novelle di Can Xue e non solo nella serie *Dialoghi in cielo*, ossia la figura di un uomo dalla fisionomia indistinguibile, poiché l'autrice stessa non ne scorge il volto, e di cui avverte soltanto la presenza. Al lettore non ne resta dunque che un'ombra misteriosa. Per Wang Meng questa figura potrebbe essere una proiezione dell'autrice di un ricordo o di un sogno che le consente

⁹⁰ Laura MCCANDLISH, *Stubbornly Illuminating...*, *op. cit.*, p. 2

⁹¹ Anne WEDELL-WEDELLSBORG, "The Ambivalent Role of the Chinese...", *op. cit.*, p. 139

⁹² TS'AO Hsüeh-ch'in, *Il sogno della camera rossa*, trad. di e a cura di Edoarda Masi, BUR Classici Moderni, Milano, RCS Libri, 2008

⁹³ Si veda p. 35 di questa tesi

⁹⁴ Un esempio di quanto si sta parlando si può ritrovare in Ts'ao Hsüeh-ch'in, *Il sogno della camera*, *op. cit.*, p. 414-417, quando Jia Baoyu (o Pao-yü) rivela i suoi sentimenti a Lin Daiyu (o Lin Tai-yü)

di distinguere il mondo oggettivo da quello soggettivo. Poiché rappresenta una proiezione della sua soggettività diviene funzionale all'autrice per distinguere la realtà oggettiva dalla sua realtà interiore. Per questa ragione Wang Meng considera superficiale ridurre ad una anormalità o morbosità questi sentimenti inafferrabili che l'autrice prova nei confronti dell'uomo amato, poiché l'autrice riesce lucidamente a distinguere la realtà dal suo immaginario.

Lo scrittore inoltre scredita le opinioni basate su un eventuale disordine mentale alla base dell'opera di Can Xue, poiché come giustamente riferisce, le immagini e le figure cupe e disgustose che utilizza si ritrovano anche nel cinema e nel teatro, perché dunque considerarle una sorta di pazzia nel momento in cui le ritroviamo in letteratura? Wang Meng dà contro a coloro i quali definiscono la narrativa di Can Xue come la "vera voce del male" di cui parlava Lu Xun. Con questo termine l'autore si riferisce al saggio scritto da Lu Xun in cinese classico nel 1908 dal titolo *Po'esheng lun* (Sulla rottura delle voci del male).⁹⁵ In questo saggio Lu Xun muove una critica verso gli eruditi, la *gentry* del suo tempo impegnati a inneggiare a una modernizzazione del paese e dei suoi abitanti che a parer suo porterebbe soltanto alla soppressione della loro individualità in nome di un benessere nazionale. Per Lu Xun in realtà questa classe sociale maschera propri fini utilitaristici dietro gli slogan inneggianti alla rivoluzione. Con queste sue affermazioni Lu Xun si oppone implicitamente al ruolo della narrativa di cui Liang Qichao si era fatto portabandiera al tempo, essendo a capo del movimento "contro la superstizione", che vide al suo seguito una fiorente letteratura sostenere idee che si opponevano alla religione, in quanto considerata illusione, e che disprezzavano la mitologia e le feste religiose. Per Lu Xun devono essere proprio tali eruditi a farsi carico delle responsabilità che avevano portato il paese nella condizione di arretratezza in cui versava al tempo. Al contrario la tendenza era quella di addossare la responsabilità sulle spalle della gente comune, dei contadini. Dal suo punto di vista la *gentry*, troppo concentrata nel perseguire il successo personale aveva perso quel contatto con la natura, e con la bellezza della natura, che i contadini ancora possedevano. Questo faceva sì che i primi non comprendessero il legame esistente tra i contadini e la natura, etichettandoli come superstiziosi, colpevoli dunque di un paese arretrato e ancora legato alle superstizioni. È per questo che Lu Xun sostiene la necessità di liberarsi da quei membri ipocriti tra gli eruditi e di

⁹⁵ Lu Xun, "Po 'esheng lun" (Sulla rottura delle voci del male), in *Lu Xun Quanyi* (Raccolta delle opere di Lu Xun), vol. 8, 23-38, Beijing, Renmin Wenxue, 1981

mantenere invece le superstizioni.⁹⁶ Gli *esheng* di cui parla Lu Xun sono quindi tali membri eruditi, o intellettuali che dir si voglia e Wang Meng nella critica all'opera di Can Xue si oppone a questa definizione data all'autrice, che la vede al contrario come una "voce flebile", come una persona debole che ha usato a sua difesa parole sgradevoli e disgustose, che per Wang Meng "solo una persona debole può accumulare"⁹⁷ poiché lei non ingiuria e non condanna nessuno. Verso la fine del suo commento critico sostiene infatti che sia che si appartenga al "modernismo" sia che si vada alla ricerca di uno stile più avanguardistico, in entrambi i casi ci si può avvicinare al popolo e dunque alla tradizione popolare, soltanto se vengono espressi i reali sentimenti dello scrittore.

Un'altra osservazione mossa dal critico e che è centrale nella creazione letteraria di Can Xue è la questione della razionalità. L'autrice riferisce di non permettere "assolutamente alla razionalità di entrare nel suo processo creativo".⁹⁸ Per Wang Meng questa consapevolezza sembra essere per assurdo troppo razionale. La creazione di Can Xue è razionalmente irrazionale. Per il critico infatti non vi è un rapporto apparentemente razionale tra la parola usata e la realtà che descrive, è in questi termini che egli la considera un'opera poetica, accostandola addirittura allo stile dello *yuefu*. "La scimmia ha l'aspetto di una scimmia e l'elefante ha l'aspetto di un elefante"⁹⁹ indica come Can Xue faccia coincidere l'apparenza con l'essenza, in contrasto con il pensiero occidentale che ha sempre screditato le apparenze e avvantaggiato il ricorso alla ragione. È solo attraverso la ragione che cogli l'apparenza, attraverso la quale, con l'intuizione vera si può cogliere l'essenza. Il critico sostiene infatti che laddove esiste il giorno, non può che esistere la notte, e lo stesso vale per l'intuizione vera e la razionalità naturale, entrambe cioè sussistono contemporaneamente.

Per Wang Meng e come ha puntualizzato anche Wang Fei, l'atteggiamento troppo determinato di Can Xue nel voler portare avanti la propria concezione di creazione artistica, di voler creare una rottura con il passato e una sperimentazione sempre più azzardata, senza tenere in considerazione la possibilità di cambiare rotta, potrebbe condurla verso un isolamento che oltre a minare la sua individualità non le consentirebbe di evolvere la propria scrittura, "e, di conseguenza, impoverirsi"¹⁰⁰. Rischia di chiudersi in una prigione.

Wang Meng elogia la spontaneità di Can Xue, il suo talento e la sua sperimentazione. È molto affascinato dalla poesia della sua prosa, dai sentimenti puri e sinceri che ne emergono.

⁹⁶ Si veda a questo riguardo William A. LYELL, *Lu Hsün's Vision of Reality*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 88-98

⁹⁷ Si veda p. 36 di questa tesi

⁹⁸ *Ibid.* p. 37

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

Nonostante il linguaggio sia così complesso e denso di simbologia, il lettore riesce comunque a comprendere i sentimenti soggettivi dell'autrice in tutta la sua chiarezza. Per questo ne apprezza l'autenticità.

Gli aspetti più negativi mossi dal critico si riferiscono allo stile ripetitivo di Can Xue. Prende infatti ad esempio la possibilità di utilizzare un computer in cui inserire tutti i vocaboli utilizzati dall'autrice affermando che sia più che sufficiente affinché chi è in possesso di questo computer possa facilmente elaborare “una novella in perfetto stile Can Xue”¹⁰¹. Con questo lasciando intendere che sì la sua individualità è molto forte, ma limitata, poiché il suo vocabolario e probabilmente le sue tematiche non sono poi così ampi. Un ultimo aspetto criticato è quel che si potrebbe definire intertestualità o meta-testualità (poiché offre un approccio critico e rivisitato, ne è un caso la novella qui tradotta *Shiwai taoyuan*, per cui si rimanda al secondo capitolo) presente nelle sue opere. Nella sua analisi Wang Meng oltre a fare riferimento ai grandi classici, di cui *Il sogno della camera rossa* e *Sanguo yanyi* 三国演义 (Il romanzo dei tre regni), cita anche Andersen e la storia di Sadako Sasaki, una bambina giapponese caduta vittima della bomba atomica e di cui si narra che durante la sua permanenza in ospedale avrebbe confezionato mille gru di carta prima di morire. In Giappone è una storia molto nota, tanto che nel mausoleo della pace di Hiroshima è stata installata una scultura raffigurante Sadako con una gru in mano volta verso il cielo. Facendo questi riferimenti Wang Meng mette in evidenza come nei fatti Can Xue non sia una fonte illimitata di fantasia e di immaginazione.

Nel complesso Wang Meng è molto favorevole alla scrittura di Can Xue, ne è una dimostrazione il fatto che chiude la sua critica invitando il mondo letterario ad aprire un dialogo con l'autrice, poiché dal suo *Dialoghi in cielo* a suo avviso emerge questo bisogno dell'autrice di aprire un dialogo sui vari aspetti della vita e soprattutto sull'individualità che è una tematica fondamentale ma poco esplorata nella Cina pre-avanguardia.

¹⁰¹ Si veda p. 37 di questa tesi

Leggendo *Dialoghi in cielo*

Wang Meng

Leggere le novelle di Can Xue è come leggere le poesie di Bei Dao. Sebbene in un primo momento riescano ad attrarre la mia attenzione, mi dovrete però perdonare di non avere la pazienza sufficiente per poterle leggere fino alla fine.

L'attrattiva delle loro opere risiede nella profondità con cui viene descritta la vita spirituale umana, e, proprio come una lama o un ago, ci punge nel vivo. A volte le persone, specialmente quelle di città, sono così abituate ad adempiere alle ordinarie relazioni tra uomini, tra uomo e cose, tra uomo e ambiente e tra l'uomo e la propria interiorità, che perdono la loro capacità di investigare, di descrivere e di condividere questa profondità d'animo. Tanto da non poter far altro che rimanere perplessi davanti a questa descrizione endodermica della "scatola nera". Per approcciare una discussione su questo tipo di opere è necessario soffermarsi allo stadio iniziale, quello di "capire" e "non capire". In realtà, se riuscissero a placare il loro stato interiore, potrebbero anche ottenere risultati migliori. Per esempio:

Ogni volta che tu mi baciavi, incapace di trattenermi, dicevo: «Caro», e subito diventavo pallida e gelata, e mi guardavo attorno per scansare vespe immaginarie.¹⁰²

È una frase poetica in tutto e per tutto. Un'esperienza corporale del pallore e del gelo vissuti nei confronti dell'amore. Impossibile da esprimere a parole, ma percepibile attraverso i sensi. Non sono molti gli scrittori che cercano di trasmettere questo tipo di esperienza. La maggior parte di essi scrive dell'amore in rapporto alla sua bellezza e passione. Ma, in realtà, questi aspetti hanno in sé anche il pallore e il gelo. Possono coesistere, oppure, gelo e pallore, possono sussistere in un secondo momento. Questo probabilmente perché come ciò che brucia troppo diviene cenere, così se si ama alla follia si ama fino ad ammalarsene. Per esempio se alla fine Lin Daiyu avesse detto a Jia Baoyu "Caro", non avrebbe forse potuto cadere a terra svenuta poiché pallida e gelata? Ma può anche essere per le "le vespe immaginarie". Questa

¹⁰² CAN Xue, *Dialoghi...*, op. cit., p. 83

espressione nella novella di Can Xue è già di per sé abbastanza esplicita. Può anche essere che sia solo per un dubbio amletico, per una morbosità. L'autrice scrive ancora :

«La mia gamba sinistra è atrofizzata, eppure tu mi hai preso per un uomo che all'imbrunire gioca a rimbalzello accucciato in riva al fiume. [...] perché non è detto che una mattina tu non sparisca nel flusso dell'umanità e diventi uno degli infiniti volti estranei, e non è detto che io me ne andrei, ma se mi rendessi conto che non sei l'uomo che all'imbrunire gioca a rimbalzello accucciato in riva al fiume, allora sì che me ne andrei, scoprendo la mia estrema volubilità e ridendo come una demente.¹⁰³

“L'uomo che all'imbrunire gioca a rimbalzello”, potrebbe essere visto come un ricordo, un'immagine fantastica, un sogno dell'autrice. In sintesi, quest'uomo inventato è una necessità insita nei sentimenti soggettivi dell'autrice, un prodotto nato per soddisfare questa necessità. Ed è proprio questa sua soggettività che spesso induce l'autrice a sospettare dell'esistenza oggettiva. Chi può dire che questi sentimenti indeterminati, indimostrabili, inafferrabili verso il mondo oggettivo e verso l'uomo amato, siano soltanto una morbosità?

Can Xue ama utilizzare nelle sue opere espressioni come “deformazione”, “cancrena”, “sanguisuga”, “cicatrice”, “mutilazione”, “ragnatela”, “topo”, “veleno”, “zanzara”, “mosca”, “fetore”, “cimice” e “serpente”. Una persona che normalmente non è abituata ad avere a che fare con queste anomalie, sembra quasi esserne impaurita o quasi disgustata. Si parla troppo facilmente di “disordine mentale” (sia nel cinema che nel teatro abbiamo scene di questo tipo) per esprimere l'avversione verso questo genere di descrizioni. E viceversa, c'è chi sostiene che l'opera di Can Xue sia soltanto la “vera voce del male” di cui parlò Lu Xun a suo tempo. Credo però che questa argomentazione sia piuttosto superficiale. Che ingiuria è scrivere di cimici e serpenti? Più che una *voce del male*, le opere di Can Xue sono piuttosto “una voce flebile”, un impercettibile gemito del debole. Solo una persona debole può accumulare una serie di piccole parole disgustose. E se questo si chiama ingiuriare, allora che dire della donna di campagna che va insultando per la strada. Forse è ancor più offensiva. “La voce del male” di cui parla Lu Xun a sua volta dovrebbe essere assai più forte e anche più profonda.

Sia che si tratti di *voce flebile* sia che si tratti di *voce del male*, scrivere troppo non porterà su una via troppo ristretta? Benché si tratti di una strada solitaria e talentuosa. Sicuramente

¹⁰³ CAN Xue, *Dialoghi...*, op cit., p. 83-84

Can Xue è un talento molto raro che si mostra nel suo spirito libero e indipendente in ambito letterario. Ma viceversa, può un'anima che persegue originalità e indipendenza, costituire un modello? Senza leggere fino alla fine tutte le opere di Can Xue, posso intuire il suo metodo, il suo modello, il suo ordine narrativo, il suo amore per l'uso del lessico. Utilizzando un computer funzionante ed efficiente, si potrebbe compilare e pubblicare un non troppo voluminoso "Vocabolario di termini letterari di Can Xue". La proporzione con cui utilizza alcuni vocaboli, che in fin dei conti non sono poi molti, va dal frequente al ripetitivo. Colui che gestisse questo computer, anche se non dovesse essere particolarmente abile, potrebbe quasi riuscire a padroneggiare il modello tipico delle novelle di Can Xue. Sono fortemente convinto che alla fine questo computer potrebbe scrivere una novella in perfetto stile Can Xue e persino farla passare per originale. Voglio dire, la talentuosa Can Xue non copia davvero nessuno, eccetto se stessa.

La perseveranza di Can Xue ha plasmato la sua individualità, ma se non gestita bene potrebbe addirittura bloccare questa individualità. Nelle conversazioni con la scrittrice hongkonghese, Shi Shuqing, afferma che non permette assolutamente alla razionalità di entrare nel suo processo creativo. Questa convinzione è di per sé troppo lucida, troppo razionale, troppo rigida e troppo forte, è troppo elaborata. In pratica, è come se si fosse costruita un modello "anti-razionale" estremamente razionale. Detto in soldoni si chiude nel proprio bozzolo, si confina in una prigione. Lo potremmo dire con maggiore chiarezza utilizzando delle espressioni usate per commentare le star della musica: come esiste il giorno, così esiste la notte, come c'è l'alta marea, così c'è la bassa, come c'è la cima, così c'è la valle, perciò, come esiste la vera intuizione, così esiste anche la vera e dunque naturale razionalità. La scimmia ha l'aspetto di una scimmia e l'elefante ha l'aspetto di un elefante, non è forse molto più comodo e ancor più di larghe vedute?

Eppure sempre più persone sono attratte dalle opere di Can Xue. Il modo in cui utilizza intuizioni, sogni, inconscio, metamorfosi, ecc. è estremamente abile e spontaneo, la profondità e la freddezza di alcune descrizioni producono uno stato di sconvolgimento e di meraviglia. Nella letteratura del nuovo periodo avere una corrente così, che possiede i propri valori, i propri stimoli, anche ammesso che sia poco ortodosso, non può passare inosservato. Can Xue ha colpito l'anima di non pochi lettori e li ha arricchiti di inventività ed espressività letteraria. Forse il rischio per lei è che, nel tentativo di portare avanti questo arricchimento letterario, possa limitare se stessa completamente, chiudersi in se stessa e, di conseguenza, impoverirsi. Can Xue crede fermamente in una via di cui non conta l'ampiezza. Sembra voler intraprendere con devozione e in maniera del tutto disinteressata una rottura e una

sperimentazione nuovi. Effettivamente le opere di Can Xue rappresentano una qualche rottura. Ma se questa rottura dovesse diventare la regola, passerebbe all'estremo opposto. In realtà, proprio come sostengono gli esperti, quando Can Xue scrive un'opera abbastanza lunga e dopo aver sviscerato a lungo una serie di opere, molto probabilmente si è avventura, se non lo ha già fatto, nella piccola valle letteraria che si è costruita.

Eppure, quando nella prima metà del 1988 in *Letteratura di Tianjin*, ho letto il suo "Dialoghi in cielo" (dovrebbe essere la terza parte), ho avuto sensazioni contrastanti. La stessa sensibilità, la stessa fragilità e la stessa suggestione che tuttavia erano molto più semplici e spontanee. Sognare di poter volare, immaginare che una foto prenda vita e ne esca prima una persona e poi un'altra, in realtà, sono sensazioni, esperienze e sogni molto "tipici". Modestamente, mi è capitato numerosissime volte di fare sogni del genere. Non vorrei essere frainteso e spacciarmi per un "esperto di sogni", tuttavia il sogno va compreso. Questa novella mi fa percepire un senso di intimità, non si tratta semplicemente di un'acozzaglia di immagini a cui è stato integrato un senso di cupezza. La si può considerare a tutti gli effetti una novella d'amore unica. L'*io* sembra avere il cuore turbato, sembra aver già sperimentato l'amarazza dell'amore o di un tradimento, sembra aver scoperto che amare alla fin fine significa essere se stessi o tradire se stessi. Eppure è toccante come questo *io* spera ancora nell'amore. "*Quel giorno mentre fra le tue braccia sospiravo e ti accarezzavo i capelli e il viso...*"¹⁰⁴, "*Un panfilo arancione avanza lento sul mare*"¹⁰⁵, "*al centro un ragazzino che giocava a pallone con indosso un paio di pantaloni corti blu ricamati*"¹⁰⁶, "*Le tue mani sono davvero belle*"¹⁰⁷. Santo cielo, nelle novelle di Can Xue emerge davvero questa dolcezza, questo amore. Nonostante l'amore per la letteratura sembri ormai sorpassato, quella di Can Xue non appartiene alle correnti in voga, come può essere quella del "vomito". Questa novella non produce affatto un effetto da "vomito". Dice ancora chiaramente e candidamente Can Xue:

A quindici anni mi ferii una gamba cadendo [...] finalmente un giorno un giovane che ti somigliava entrò nella mia stanza, e vedendo tutte quelle cicogne gettate a terra [...] su quella che stava per raccogliere,

¹⁰⁴ CAN Xue, *Dialoghi...*, op. cit., p. 82

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 84

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 85

*i nostri sguardi scontrandosi emisero una fila di stelle e vidi una cicatrice sulla sua tempia...*¹⁰⁸

Questa è una meravigliosa storia di un primo amore, molto esplicito, si potrebbe quasi riprenderla con una macchina da presa. Sembra voler rimettere in scena “Il braccialetto di giada”. (Can Xue non vorrebbe leggere questo punto. Tuttavia le cicogne di carta confezionate durante la malattia mi hanno fatto pensare alla storia giapponese *Sadako e le mille gru di carta*, contro la “bomba atomica”. La giovane vittima della bomba atomica, distesa su un letto d’ospedale, confeziona un migliaio di gru di carta prima di morire. Sollevo queste questioni nella speranza che Can Xue non cada nell’errore di considerare il proprio soggetto come una risorsa letteraria indipendente e dunque illimitata e onnicomprensiva. Mi scuso davvero) Nonostante si tratti della simbologia e delle implicazioni dello stile di Can Xue, tuttavia rivela un’eguale chiarezza e correttezza. La si può definire la “rivelazione diretta” nello stile di Can Xue.

Dal mio punto di vista il finale di questa novella è una “conclusione illuminata” reale e sincera.

*«Tu sei lui, io sono quella donna; sulla riva del fiume, sul faro, sulla prua della barca, sulla sabbia sotto i raggi violenti del sole di mezzogiorno, nel bosco di cassie all'imbrunire. Nella calda pioggerellina del sud si schiuderanno le rose rosse, una figura bianca come la neve resterà a lungo in piedi nella nebbia color fumo».*¹⁰⁹

Nonostante sia ancora molto misteriosa, è comunque naturale e gradevole. Questo per dire che Can Xue non è mai troppo artificiosa. Abbiamo letto le odi in stile Can Xue e quei versi non sono affatto casuali. Il finale di “Dialoghi in cielo II”:

Forse un giorno finirò per diventare un pesce e tu non mi vedrai più. Ma all'alba, sulla riva del lago, vedrai giusto un pesciolino che salterà fuori dall'acqua e muoverà le labbra verso di te, per poi tornare a inabissarsi. Il tuo cuore allora si spezzerà e la tua testa girerà come un mulino a vento. Non me la sento di trasformarmi in

¹⁰⁸ CAN Xue, *Dialoghi...*, op. cit., p. 85-86

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 86

*pesce, voglio restare con te a cercare la tuberosa di notte. Tu fuori della porta, e io nella stanza.*¹¹⁰

Tenero, incantevole e profondamente stimolante. Ha lo stile di uno *yuefu*. Si può persino provare a “tradurlo” in canzone popolare:

il giovane sulla riva del lago guarda instupidito
la giovane risplendere al centro del lago
diviene un pesce e comincia a nuotare
di nuovo impaurita dal capogiro del giovane
la giovane torna nelle sue stanze a cercar fiori
il giovane di fuori gira in tondo...

Non soltanto è umoristica, ma non è affatto irrispettosa. Sia che si tratti di “modernismo”, sia che si tratti della ricerca di una nuova moda avanguardista, l’importante è che siano rispecchiati i reali sentimenti dello scrittore e che non sia una ridicola imitazione. Entrambi possono entrare in contatto con la realtà, con la vita, con la tradizione popolare e perfino con il “popolino”. Le personalità che vogliono allinearsi con la *nouvelle vague* del momento non devono necessariamente esaltarsi troppo per la loro unicità. E le personalità che non sono all’avanguardia devono essere tolleranti, e non avere l’urgenza di affermare che hanno tutti fallito. Di solito chi usa standard qualitativi eccessivi, affermando questo fallimento, in realtà, secondo questi stessi standard, hanno già perso numerose volte.

Il finale di “Dialoghi in cielo I” è questo:

*«Calma! Calma!». La tua voce si è trasformata in un rapido sussurro.
«Guarda quella sogliola tra le onde di stelle, il sole e la luna sorgono
all’unisono, l’affascinante Madre Terra si gira sui fianchi... calma,
sotto l’albero antico, la giovane testa squisitamente cesellata.»*¹¹¹

La “sogliola tra le onde di stelle” fa pensare alle favole di Andersen. Fa pensare alle poesie di Cao Cao, l’imperatore Wu di Wei: “il sole sorge al centro, la luna spunta al suo interno”. Senza troppi pensieri, le provocazioni di Can Xue non possono minimamente appartenere all’”oceano”. Ci fa subito pensare alla scena in cui Lu Xun uccide Guan Yu dopo

¹¹⁰ CAN Xue, *Dialoghi...*, *op. cit.*, p. 80

¹¹¹ *Ibid.*, p. 72-73

aver distrutto anche l'accampamento, poi prende la sua testa e la porge al primo ministro Cao. (Anche Can Xue ha letto *Il romanzo dei tre regni*?).

Credo che il mondo letterario cinese debba aprire gli occhi e guardare in tutta franchezza e disponibilità le opere di Can Xue, che debba intraprendere un dialogo unico con lei, che sia in cielo o che sia in terra. Non credo che Can Xue abbia scritto di recente i tre “dialoghi”, senza riflettere la sua sete inconscia verso il dialogo.

Certamente, il dialogo è cosa buona e non soltanto tra Medio Oriente, Golfo Persico o le superpotenze.

II) INTRODUZIONE ANALITICA ALLA LETTURA DE

Il Paradiso dei fiori di pesco

Le novelle di Can Xue, come precedentemente illustrato, si presentano di difficile comprensione e necessitano di svariate letture prima di poterne cogliere un significato o interpretazione. Nel momento creativo, infatti, è sua esplicita intenzione portare avanti una sperimentazione artistica, la quale intende suscitare nel lettore, ancor prima che un concetto razionale, un insegnamento di vita veicolato da emozioni e sensazioni. Chi si accosta per la prima volta alla sua scrittura necessita non solo di un ampio bagaglio culturale, ma anche di una sensibilità piuttosto elevata. Per aiutare la comprensione dell'opera di Can Xue è quasi indispensabile la lettura di suoi saggi di critica o di alcune tra le sue numerose interviste rilasciate ad accademici cinesi e occidentali, poiché solo attraverso il suo personale punto di vista, o visione del mondo, si potrà più profondamente comprendere la sua opera creativa. Indubbiamente anche il contributo di critici accademici come Yang Xiaobin, Cai Rong, Susan Posborg, Laura McCandlish e molti altri è di notevole aiuto.

A mio avviso ogni novella presenta significati e sfaccettature a sé stanti, ma comunque legate da un filo conduttore che è insito in ogni opera dell'autrice, ossia il percorso che conduce all'elevazione dell'individuo. Si andrà perciò di seguito ad analizzare la novella *Shiwai tao yuan* - da me tradotta con il titolo *Il paradiso dei fiori di pesco* - apparsa in *Zixuanji*¹¹², raccolta di novelle e saggi di Can Xue pubblicata nel 2004, poi riedita nel 2008. Si tenterà di tracciare il contesto e i rimandi a cui la novella si ispira e di seguire il pensiero logico dell'autrice.

Questa novella è esemplare di come l'opera di Can Xue offra al lettore numerosi spunti di riflessione e riferimenti a opere terze. Lo stesso Wang Meng, nella critica *Du «Tiantang li de duihua»* - in questo lavoro di tesi tradotto con *Leggendo Dialoghi in cielo*¹¹³ - si scusa con l'autrice sostenendo che: "Sollevo queste questioni nella speranza che Can Xue non cada nell'errore di considerare il proprio soggetto come una risorsa letteraria indipendente e dunque illimitata e onnicomprensiva"¹¹⁴ riferendosi al fatto che, secondo il proprio punto di vista, le opere dell'autrice siano dense di riferimenti intertestuali e quindi un continuo rimando a soggetti di leggende, racconti, opere o storie di vita vissuta di altri autori, come nel

¹¹² CAN XUE 残雪, *Zixuanji 自选集...*, op. cit., p. 399

¹¹³ Si veda p. 35 di questa tesi

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 42

caso riscontrato da Wang Meng in *Dialoghi in cielo*, in cui sembra esserci un rimando alla storia di Sadako Sasaki, una bambina giapponese vittima della bomba atomica. Ma anche lo stesso Yang Xiaobin, nell'analisi di *Canglao de fuyun (La vecchia nuvola fluttuante, 1986)*,¹¹⁵ ritiene esserci un riferimento alla casa di ferro di cui parla Lu Xun nella prefazione di *Chiamata alle armi*.¹¹⁶ Nel caso de *Il paradiso dei fiori di pesco* sembra esserci invece un rimando ad una più antica novella di Tao Qian 陶潛, anche noto come Tao Yuanming 陶淵明 (365?-427),¹¹⁷ intitolata *Taohuayuan ji 桃花源记 (Memoria della Sorgente dei Fiori di Pesco)*.¹¹⁸

1. Can Xue e Tao Qian

La novella *Il paradiso dei fiori di pesco* di Can Xue potrebbe essere considerata come esemplare per i numerosi spunti e rimandi che fornisce al lettore. La novella si apre infatti con la frase: “Tra le antiche leggende che si tramandavano nel villaggio vi era anche quella del paradiso dei fiori di pesco.”¹¹⁹

Con questo incipit, come del resto il titolo stesso suggerisce, *Shiwai taoyuan 世外桃源*¹²⁰, Can Xue già offre al lettore un chiaro rimando ad un'opera classica: la già citata *Memoria della sorgente dei fiori di pesco* di Tao Qian. Data la brevità della novella, se ne offre una lettura di seguito:

All'epoca l'imperatore Tai Yuan dei Jin, un uomo della città di Wuling faceva il pescatore. Seguendo un ruscello lo risaliva, dimenticando la lunghezza della via percorsa. Improvvisamente incontrò un bosco di peschi in fiore. Sulle due rive per centinaia di passi non c'erano altri alberi; [solo] erbe profumate, fresche e belle, e fiori caduti sparsi qua e là. Il pescatore era molto meravigliato, ma andava ancora avanti perché voleva arrivare alla fine di

¹¹⁵ CAN XUE 残雪, *Canglao de fuyun 苍老的浮云 (La vecchia nuvola fluttuante)*, *Zhongguo*, n.5, 1986.

¹¹⁶ Si veda a questo proposito LU Xun, Preface to *Call to Arms*, in Kirk A. Denton (a cura di), *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 238

¹¹⁷ Lionello LANCIOTTI, *Letteratura cinese, Il nuovo Ramusio*, Roma, ISIAO, 2007, p. 86

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Si veda p. 56 di questa tesi

¹²⁰ Questo termine, entrato nel lessico contemporaneo cinese, definito dal Casacchia come [*fonte dei peschi fuori del mondo*] *paradiso terrestre, eden, utopia*, veniva utilizzato anche negli anni della fondazione della Repubblica cinese per riferirsi allo Hunan occidentale. In un paese devastato dalla guerra, lo Hunan occidentale veniva visto come un luogo indisturbato, un “piccolo regno indipendente”, con chiaro riferimento alla novella di Tao Qian. Si veda a questo proposito Jeffrey C. KINKLEY, *The Odyssey of Shen Congwen*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 15-16

questo bosco. Il bosco finiva presso una sorgente. Presso questa egli trovò un monte; il monte aveva una piccola apertura; sembrava confusamente che ci fosse un po' di luce. Allora egli lasciò la barca e penetrò per l'apertura; dapprima essa era molto stretta e ci poteva passare una sola persona, poi, dopo aver camminato ancora per parecchie decine di passi, all'improvviso si allargò. La terra era vasta e pianeggiante; c'erano proprio abitazioni, buoni campi, stagni, gelsi, bambù ed altre piante. Vie di comunicazione si incrociavano; si sentivano rispondere galli e cani. Lì dentro si coltivavano e si aravano i campi. I vestiti degli uomini e delle donne erano simili a quelli delle persone al di fuori; persone dai capelli bianchi o dalle trecce pendenti (vecchi e giovani), tutte erano molto contente. Visto il pescatore, tutti furono molto sorpresi. Gli chiesero da dove venisse ed egli narrò tutto. Allora lo invitarono a casa, gli prepararono il vino ed uccisero un gallo per farlo mangiare. Nel villaggio si sentì che era arrivata una persona; tutti accorsero per informarsi. Gli dissero come i loro antenati per sfuggire ai disordini politici dell'epoca della dinastia dei Qin, avevano portato mogli e figli ed i loro compaesani in questo luogo isolato. Non uscirono più di là. Allora si separarono dagli uomini di fuori. Chiesero quale fosse allora la dinastia; ignoravano che c'erano stati gli Han, tanto meno conoscevano Wei e Jin. Il pescatore, allora, narrò loro tutto minuziosamente. Sentito ciò sospirarono tutti con rimpianto. Altri, a loro volta, lo invitarono di nuovo nelle loro case; tutti gli offrirono vino e cibi. Il pescatore si trattenne per parecchi giorni, poi andò via. La gente di quel luogo gli disse: «Non ne parlare con la gente di fuori!». Quando uscì, riprese la sua barca e, seguendo la strada di prima, fissò ogni posto nella memoria. Arrivato in città, andò dal prefetto a raccontargli come stavano le cose. Il prefetto inviò subito persone perché lo riaccompagnassero in quel luogo. Egli cercò i segni che aveva fissato, ma, confuso, non poteva più ritrovare la strada. Liu Ziji, eminente letterato di Nanyang, udito ciò, con gran gioia avrebbe voluto andarci di persona. Non poté perché morì per una malattia. Dopo, non c'è più stato alcuno che abbia voluto cercare tale posto.¹²¹

Questa novella del più grande poeta delle «Sei dinastie»,¹²² come lo definisce Lionello Lanciotti, ha avuto ed ha una popolarità senza paragoni in Cina. *Memoria della Sorgente dei Fiori di Pesco* è stata fonte di ispirazione di pittori come Shi Tao, Wang Wei, solo per citarne alcuni, di scrittori, anche moderni e contemporanei come Shen Congwen¹²³ e la stessa Can Xue. Questi ultimi sono stati probabilmente attratti dalla natura sovversiva del poeta tanto

¹²¹ Traduzione tratta da Lionello LANCIOTTI, *Letteratura cinese...*, op. cit., p. 86-87

¹²² *Ibid.*

¹²³ Nel trattare le opere di Shen Congwen la critica fa spesso riferimento a Tao Qian, si veda a questo riguardo Jeffrey C. KINKLEY, *The Odyssey of Shen...*, op. cit., p. 271-272 e Ellen WIDMER e David Der-wei WANG, *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993, p. 114-115

decantata dalle leggende che lo seguirono. Ne è un esempio la leggenda che narra di quando Tao Qian perse il suo ultimo incarico politico. Rifiutando di ossequiare un suo superiore, disse: “Devo prostrarmi di fronte a un tale idiota solo per guadagnarli i miei cinque stai di riso?”¹²⁴.

Questa prima opera di novellistica degna di nota è stata variamente interpretata nel corso degli anni come una utopia, una allegoria, come una forma di nostalgia dell'autore verso un passato più florido.¹²⁵ Tao Qian vive un periodo di grandi cambiamenti interni al paese, sia di natura politica che spirituale. Alla stabilità della dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.) segue un periodo di lotte intestine, tra la spinta dei barbari al nord e la contesa dei territori tra dinastie cinesi al sud, la Cina sarà una terra battuta da guerre e battaglie continue fino allo stabilirsi della dinastia Sui (581 – 618).

In questo contesto storico, il Buddhismo vedrà finalmente una diffusione più ampia di quella avuta in passato. Entrato in Cina in epoca Han, attraverso missionari buddhisti dediti al proselitismo e alla traduzione di testi sacri in cinese, per renderli disponibili ai più, si trovarono davanti l'ostacolo di una società ben strutturata socialmente ed eticamente. Gli Han erano una dinastia che aveva volutamente scelto la dottrina confuciana per il governo del paese; con la loro caduta, seguì un periodo di decadenza anche per il confucianesimo, a vantaggio delle altre scuole filosofiche, come quella taoista. Il buddhismo si diffuse rapidamente, con il sostegno dei conquistatori barbari al nord della Cina, poiché lo adottarono come sistema religioso-filosofico da opporre al Confucianesimo. Il buddhismo ebbe gran seguito in quel dato periodo di violenza e disordine sociale, andando ad influenzare anche la letteratura. Oltre ai testi sacri, infatti, i missionari importarono anche leggende edificanti e altro materiale per la divulgazione della loro religione. Con l'avvento di queste dottrine, i letterati del tempo si liberarono dalle inibizioni che il sistema sociale imponeva loro e iniziarono ad affermare la propria libertà di esseri pensanti e la propria individualità, fino ad allora oscurata dall'idea confuciana dell'individuo in funzione della società. Un noto esempio dell'umore del tempo è il gruppo dei «Sette saggi della foresta dei bambù»¹²⁶.

In tale contesto, Tao Qian, probabilmente influenzato da simili dottrine, decise di abbandonare la sua vita politica e “si ritirò taoisticamente dalla vita pubblica”¹²⁷ apportando

¹²⁴ Wilt IDEMA e Lloyd HAFT, *Letteratura cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2000, p. 137

¹²⁵ Si veda a questo riguardo Alan J. BERKOWITZ, *Patterns of Disengagement: The Practice and Portrayal of Reclusion in Early Medieval China*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 225.

¹²⁶ Giuliano BERTUCCIOLI, *La letteratura cinese*, Le letterature del mondo, Firenze - Milano, Sansoni-Accademia, 1968, p. 145-146

¹²⁷ Lionello LANCIOTTI, *Letteratura cinese...*, *op. cit.*, p. 86

un contributo all'immagine e alla rappresentazione della reclusione nella letteratura e nell'arte.¹²⁸

Quest'ultimo concetto è analogo alla visione artistica di Can Xue. La sua vita rappresenta, nell'era contemporanea, il tentativo di estraniarsi dal mondo reale per confinarsi nella sua piccola realtà quotidiana, in cui lei stessa afferma di praticare l'arte per l'arte ogni giorno.¹²⁹ Per Can Xue è una decisione razionale quella di non frequentare l'establishment letterario, di partecipare raramente a convegni letterari, nonostante abbia raggiunto fama internazionale.¹³⁰ Se per Tao Qian fuggire dalla realtà e rifugiarsi nell'utopia di una terra isolata dal mondo è giustificato dal clima socio-politico in cui vive, per Can Xue la giustificazione potrebbe essere la medesima, ma ciò da cui la scrittrice rifugge probabilmente è il vuoto di valori e la dominante ricerca materiale degli individui. Rong Cai afferma, attraverso un raffronto con l'opera di Matei Calinescu, che non dovremmo stupirci se in Cina ritroviamo quegli stessi tratti che emergono nelle società capitaliste: una ricerca individuale del piacere edonistico e una confusione generalizzata tra l'autorealizzazione e la semplice gratificazione.¹³¹

2. Reinterpretazione di *Memoria della sorgente dei fiori di pesco*

Proseguendo la lettura de *Il paradiso dei fiori di pesco* di Can Xue, si potrà notare come l'autrice ci dia altre conferme del fatto che si stia riferendo proprio alla novella di Tao Qian:

Nelle tremule narrazioni del vecchio Qisi, i bambini imparavano che la vita in quel luogo, il paradiso dei fiori di pesco, non era poi tanto interessante. Era deprimente, perché si trattava soltanto di una piccola comunità in cui gli uomini aravano i campi e le donne tessevano, convivevano in pace e non c'erano tafferugli né guerre. Nient'altro.

In questo passo si percepisce il punto di vista dell'autrice. Definendo il paradiso dei fiori di pesco un luogo in cui la vita *bingbu jiande zenme youqu* 并不见得怎么有趣 “non era poi tanto interessante” e *chenmen* 沉闷, era “deprimente” o “monotona”. Si potrebbe presumere

¹²⁸ Alan J. BERKOWITZ, *Patterns of...*, op. cit., p. 225

¹²⁹ Si veda a questo proposito gli estratti della corrispondenza intrattenuta con la sua traduttrice francese Françoise Naour, in CAN XUE, *Dialogues en paradis*, op. cit., p. 169-173

¹³⁰ HE Liwei, “About Can Xue”, *Chinese Literature, Fiction, Poetry, Art*, Beijing, Summer, 1989, p. 147

¹³¹ Rong CAI, *The subject in crisis...*, op. cit., p. 5

che l'opera miri a una rilettura della novella classica da parte dell'autrice per riproporla in chiave moderna. Dal mio punto di vista, in questo passo c'è molto del pensiero di Can Xue. Le sue idee non sono un opporsi alla tradizione o una denigrazione della tradizione, bensì una volontà di proporre un approccio nuovo alla vita, per lo meno in Cina. Se Tao Qian, e la sua vita stessa, vuole essere un modello di allontanamento dalla realtà, Can Xue vuole ampliare questa visione e, come considerasse insufficiente il nascondersi in un luogo isolato dal mondo esterno poiché sarebbe comunque rimanere legati alla fisicità del mondo reale, propone quindi un altro tipo di isolamento, quello nella fantasia, nella scrittura e quindi nell'arte. "Se un giorno, indebolita dalla vecchiaia, non sarò più in grado di scrivere, temo che potrei vivere soltanto tra quelle luci riflesse di regni incantati poiché sono tutto ciò che mi rendono 'umana'"¹³² e ancora "È come fare numerosi viaggi. Ogni viaggio rappresenta il momento in cui si è assorti nella lettura e ha inizio il moto del pensiero [...]Questo "pensare" è immaginazione. In ogni viaggio devi immaginare".¹³³

Invece di contrapporre i due concetti, si potrebbe meglio presumere che nella visione di Can Xue, l'allontanamento fisico dal mondo, che è fondamentalmente quello proposto dalla dottrina daoista, non sia l'unica possibile soluzione, quindi non ne scredita l'idea, ma va oltre, proponendo un concetto più ampio, che potrebbe essere assimilabile a quello religioso. Ne amplia la visione per renderlo più usufruibile alla gente del suo tempo.

Successivamente a questo passo, la narrazione si sposta su di un piano metafisico. Compagno all'improvviso altalene misteriose, volontà celesti e miracoli, fino a presentarci il secondo protagonista della vicenda: Tai.

Tai ha quindici anni, è un orfano che si aggira per il villaggio, risiede nel tempio e vive alla giornata. Tai sembra essere il "prescelto" per fare *qualcosa* che non viene esplicitato nel racconto. Sembra essere compito del lettore capire di cosa si tratti.

Di nuovo un suggerimento per capire che si sta parlando esattamente della leggenda di Tao Qian:

Il paradiso dei fiori di pesco certamente esiste. Pensi un po' a quanto può esser grande questo monte, cosa potrebbe non nascondere al suo interno? Non sarebbe forse un po' troppo presuntuoso sostenere che ciò che non possiamo vedere non esiste?

¹³² Si veda p. 86 di questa tesi

¹³³ *Ibid.*, p. 93

Il pescatore di Tao Qian dopo aver attraversato il bosco si trova di fronte ad un monte con una piccola apertura. Varcandola si trova in un grande villaggio, in cui gli abitanti, pur venendo a conoscenza di un mondo oltre a quello a loro noto, decidono di non uscirne e quindi di non fondersi ad esso.

Ultimo riferimento alla novella *Memoria della sorgente dei fiori di pesco* è:

Il giorno prima era andato sulla montagna a dare un'occhiata e in quel momento Qige, indicando minaccioso l'entrata di una profonda caverna, voleva che lui vi si infilasse dentro¹³⁴

È in quest'ultimo passo che probabilmente si concentra il senso dell'opera.

Qige vorrebbe che Tai entrasse nella caverna, per quale motivo? Forse per scoprire finalmente se la leggenda del paradiso dei fiori di pesco è vera o meno, forse per oltrepassare la realtà e scoprire che al di là vi è ancora realtà, resta di fatto che Tai dice di non sentirsi pronto e decide di non varcare la soglia della caverna. Ma dopo questo fatto Tai improvvisamente ha una intuizione:

Perché non restare? Se fosse rimasto al villaggio, non avrebbe forse potuto pensare ogni giorno alla cosa che più gli stava a cuore? In quel villaggio tutti parlavano della stessa cosa, e dove l'avrebbe trovato un altro villaggio così?¹³⁵

Prosegue affermando di aver finalmente compreso l'eredità di suo padre. Fin qui troviamo una parziale conferma di ciò che si è sostenuto finora, ossia la rinuncia all'isolamento fisico, per portare avanti un isolamento mentale o interiore, che dir si voglia, abbandonandosi all'immaginazione e alla creazione artistica. Con continuo riferimento ad una fantomatica "eredità", prima quella del vecchio Qisi e successivamente quella del padre, probabilmente l'autrice fa riferimento ad una più vasta eredità, quella della tradizione. In questa sua rilettura del racconto, come già notato poco sopra, Can Xue non ripudia la tradizione, bensì la attualizza. Non nega che nella tradizione ci siano degli insegnamenti da cogliere, infatti: "La carne di ogni scrittore che si nutre della tradizione passata"¹³⁶ poiché, per Can Xue e Deng Xiaomang "leggere un romanzo è come leggere l'intera vita di un uomo; e

¹³⁴ Si veda p. 63 di questa tesi

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 86

leggere la vita di un uomo è come aver tu stesso vissuto una vita intera”¹³⁷ ma “la tradizione ha perso ormai da tempo la forza per portare avanti quel compito che su di essa sola gravava, cioè quello di esplorare profondamente la natura umana”.¹³⁸

Nonostante questa ipotesi di interpretazione, verso la chiusura del racconto, Tai, sotto gli occhi di tutta la gente del villaggio, decide finalmente di seguire Qige su per la montagna (e probabilmente di entrare nella caverna, ma questo non ci è dato saperlo). In questo finale si percepisce l’idea di una parabola buddhista, più precisamente del Buddismo *Mahāyāna*, ossia la versione praticata in Cina, Giappone e Corea. Qige non fa ritorno dalla montagna come a intendere che avesse raggiunto il *parinirvāna*, mentre Tai, ritorna al villaggio come un *Bodhisattva* per aiutare gli altri, la gente del villaggio, a trovare la via per raggiungere il *nirvāna*, la liberazione dalle sofferenze. Il *Bodhisattva* nella religione buddhista si prefigge due compiti, ovvero quello di acquisire la saggezza del Buddha contemporaneamente ad un coinvolgimento verso gli altri. Quest’ultima opera di umanità, centrale nel suo percorso, gli permetterà di ottenere uno stato di benessere. Avendo rinunciato al proprio *parinirvāna*, e cioè alla fine del ciclo delle rinascite, si dedica alla salvezza degli esseri, tracciando loro un percorso per ottenere il *nirvāna*, raggiungendo così egli stesso lo stato finale di *parinirvāna*, ossia “la completa e perfetta saggezza” (*bodhi*).¹³⁹

Tai a fine racconto, “attonito nell’aia”, realizza finalmente che il suo compito è quello di farsi portavoce di tale “scoperta”. È quindi sua missione diffondere la leggenda dei fiori di pesco, assumendo il ruolo sociale del *bodhisattva*. Si vedrà più avanti come questo riferimento non sia del tutto casuale, ma come faccia ampiamente parte del pensiero dell’autrice nella sua visione dello scrittore e del suo compito sociale.

3. Meta-lettura della novella *Il paradiso dei fiori di pesco*

In una intervista rilasciata da Can Xue a Jonathan Griffith, nel Febbraio 2010,¹⁴⁰ la scrittrice offre al lettore maggiori informazioni riguardo la sua scrittura e il suo pensiero.

¹³⁷ Si veda p. 94 di questa tesi

¹³⁸ *Ibid.*, p. 85

¹³⁹ Richard H. JONES, *Mysticism and Morality: A New Look at Old Questions*, Lanham, Lexington Books, 2004, p. 181-182

¹⁴⁰ Jonathan GRIFFITH, *The Aesthetic Activity in Modernist Fiction*, Febbraio 2010. Intervista non pubblicata ma accessibile in “Massachusetts Institute of Technology”, <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Interview.pdf>, 15 Aprile 2012

Oltre ad affermare che nella sua sperimentazione artistica vede se stessa come soggetto di tutte le sue opere,¹⁴¹ Can Xue, comparandosi con i modernisti Kafka, Borges, ma anche con Dante, Goethe, Shakespeare (alcuni degli autori che preferisce), sostiene che le sue opere abbiano delle analogie con questi grandi della letteratura. Per Can Xue le loro opere si riferiscono spesso alla loro attività di scrittura, aggiungendo: “*I think that’s because a writer’s writing is his or her spiritual activity*”¹⁴². Di conseguenza la loro scrittura ha prima di tutto una funzione soggettiva, un’attività spirituale per l’appunto. Questo concetto è esattamente quanto si riscontra nelle opere di Can Xue. Lei stessa afferma che la novella *Tiankong li de languang* (La luce azzurra del cielo)¹⁴³ sia una storia di iniziazione, in cui la giovane protagonista Sumei, che rappresenta il primo livello nel mondo spirituale di un artista, vuole scorgere e comprendere il mondo che la circonda. Nella stessa novella ci sono altri personaggi che indicano i vari livelli dell’artista, fino al più alto, che è rappresentato dal padre. Il livello intermedio è rappresentato da sua sorella maggiore. Attraverso queste due figure Sumei raggiunge presto la maturità, e nonostante stia per morire, è ostinata nel proseguire la sua strada verso la fine del villaggio, poiché sa che lì vivrà per sempre.¹⁴⁴ Can Xue definisce questa storia non solo di iniziazione, ma come una storia che tratta dello scrivere.

Questo cammino evolutivo della figura dello scrittore è possibile riscontrarlo in molte altre opere di Can Xue; lo si può rivedere in *Mushu*, nel romanzo *Wuxiangjie*¹⁴⁵ e, a mio parere anche nella novella di cui si sta trattando.

Una volta ultimata la lettura del testo, si ha l’impressione che Qisi abbia assunto al ruolo di “maestro” nei confronti di Tai, al quale poi ha lasciato il compito o l’eredità che precedentemente abbiamo considerato trattarsi della tradizione: “C’erano due giovani gambe ora che andavano avanti al posto suo.”¹⁴⁶ Attraverso le parole da lei rilasciate a Jonathan Griffith si può capire che Can Xue in questa opera racconta di sé stessa, o, più in generale, della figura dello scrittore. Tai assume il ruolo del lettore contemporaneo, mentre Qisi lo scrittore di vecchia generazione che ha il compito di iniziare Tai alla fantasia, all’immaginazione e quindi all’arte, alla scrittura.

¹⁴¹ Jonathan GRIFFITH, *The Aesthetic...*, *op. cit.*, p. 1

¹⁴² *Ibid.*, p. 7

¹⁴³ Pubblicata in *Shanhua* n.9, 1999, trad. inglese in CAN XUE, *Blue Light in the Sky and other stories*, *op. cit.*

¹⁴⁴ Jonathan GRIFFITH, *The Aesthetic...*, *op. cit.*, p. 7-8

¹⁴⁵ CAN XUE, *Five Spice Street*, trad. di Karen Gernant e Chen Zeping, New Haven e London, Yale University Press, 2009

¹⁴⁶ Si veda p. 59 di questa tesi

Questa ipotesi è riscontrabile dai dialoghi che l'autrice ci fornisce nel testo del racconto, per esempio: “[...]Ma sono determinato nel portare avanti questa indagine. Crede di aver avuto un qualche incidente?” disse il giovane Tai con fare compiaciuto”.¹⁴⁷

Per chiarire meglio questa questione è necessario spiegare prima una peculiarità della scrittura di Can Xue. L'intento di Can Xue nell'atto creativo non è quello di raccontare qualcosa di concreto da comunicare al lettore. Un messaggio per il lettore esiste, ma non lo si può rintracciare all'interno dell'opera, bensì nel momento postumo alla lettura dell'opera. Come lei stessa sostiene, nonostante nelle opere emerga necessariamente la sua soggettività, tuttavia il suo scopo nei confronti del lettore è quello di stimolare la fantasia e l'immaginazione, di comunicare attraverso sensazioni ed emozioni. Come ha scritto He Liwei riferendosi alle opere di Can Xue: “*They can only be felt*”.¹⁴⁸ È per questo che nel momento in cui utilizza caratteri come *shi* 事, *shiqing* 事情 o *qingkuang* 情况, “*faccenda*”, *yiwai* 意外, “*incidente*” o *shenme* 什么, quando viene tradotto con “*qualcosa*”, rendendo la narrazione incomprensibile al lettore, o meglio, misteriosa, è specifica intenzione dell'autrice permettere al lettore di leggersi quanto crede, di immaginare una sua storia nella storia. È per questo dunque che l'insistenza di Tai nel voler fare chiarezza e il tono inquisitorio quando dice: “La storia dell'altalena è una sua farneticazione? Se fosse stato lei quel bambino caduto giù, sul suo corpo dovrebbero esserci ferite”¹⁴⁹ sembra di rivedere l'atteggiamento del lettore, che si interroga su ciò che ha appena letto o che interroga e chiede spiegazioni alla scrittrice sul senso della narrazione. Se, come si sosterrà in seguito, la letteratura di Can Xue mira all'elevazione spirituale dell'individuo, questa novella potrebbe costituirne un esempio esplicito.

Il vecchio Qisi nel racconto non fa altro che prendere una storia o una leggenda classica ed aggiungervi storie e particolari di sua invenzione, come facevano a suo tempo i cantastorie, coinvolgendo l'intera comunità del paradiso dei fiori di pesco. In questo si rivede il ruolo sociale dello scrittore, il quale non soltanto scrive per se stesso, come una sorta di terapia che vede nell'arte il mezzo per la cura, ma anche per gli altri, volendo loro trasmettere e con loro condividere questa sua cura dell'anima. In questo senso vediamo una crescita spirituale di Tai, il suo avvicinarsi all'arte, rispetto a un'esistenza misera e solitaria, e questa crescita ci viene illustrata nella sua fisicità, proprio nel momento in cui sale verso la montagna e, successivamente, nel momento in cui lo ritroviamo invecchiato dopo solo qualche riga. Anche

¹⁴⁷ Si veda p. 59 di questa tesi

¹⁴⁸ HE Liwei “About Can Xue”, *op. cit.*, p. 145

¹⁴⁹ Si veda p. 61 di questa tesi

qui Can Xue ci rivela che questo suo starsene *attonito nell'aia* rappresenta il Tai perso nella sua fantasia, lo scrittore nella sua fase creativa.

Il finale nel quale vediamo Tai rendersi conto di essere la nuova autorità del villaggio, ci fa presumere che Tai abbia raggiunto la fase alta. Quella stessa fase alta che Can Xue dice di raggiungere quando vive il momento creativo, si veda infatti “Quando l’arte ha inizio, deve cercare il Logos, il linguaggio deve prender forma. Sotto controllo, erompe continuamente, innalza incessantemente il livello sotteso al Logos, fino a vedere il Logos più alto, quella allora è la luce”.¹⁵⁰

4. Personaggi secondari dell’opera e loro ruolo all’interno del racconto

Altri personaggi rilevanti nella novella sono il padre di Tai, Mao Niang, Qige e i bambini del villaggio.

Il padre di Tai rappresenta probabilmente un elemento autobiografico dell’autrice. Il padre di Can Xue, direttore editoriale del *Xin Hunan ribao* 新湖南日报, fu condannato come “estremista di destra” nel 1957. Can Xue descrive suo padre come un uomo dal pensiero indipendente come pochi tra gli intellettuali del suo tempo, che nonostante questo non era riuscito a salvarsi sviluppando un proprio modo di concepire il mondo, a differenza di Can Xue e dei suoi fratelli: “So it’s we children who have found a way to survive by our spirit, not our father. Father failed long ago. But we are from Father.”¹⁵¹

Questo poiché suo padre, dopo esser stato identificato come “estremista di destra”, si impegnò in una lettura estremamente approfondita dei testi marxisti. Era un grande idealista e credeva fermamente in ciò che era scritto in quelle opere. In questo è stato guida per i suoi figli, i quali hanno ereditato quello che Can Xue definisce con: “*turning a dogma into real spirituality*”.¹⁵²

Nella novella il padre di Tai muore prematuramente, ma prima di morire riesce a portare la prole in un posto tranquillo, che “portasse avanti l’educazione di Tai”.¹⁵³

¹⁵⁰ Si veda p. 96 di questa tesi

¹⁵¹ Jonathan GRIFFITH, *The Aesthetic...*, op. cit., p. 2

¹⁵² *Ibid.*, p. 2

¹⁵³ Si veda p. 60 di questa tesi

Persino l'atteggiamento del padre sul letto di morte rivelava che aveva qualcosa da affidare a Tai. Sul punto di morire infatti aveva afferrato Tai, gli occhi gli si erano gonfiati oltremodo ma non era riuscito a tirar fuori le parole¹⁵⁴

Da questo passo si può percepire l'analogia con quanto detto poco sopra da Can Xue stessa nell'intervista rilasciata a Jonathan Griffith. "Qualcosa da affidare a Tai" è l'eredità del padre di Can Xue.

"Gli occhi gli si erano gonfiati" rappresenta un simbolo ricorrente nelle opere di Can Xue. Yang Xiaobin nella sua analisi alle opere di Can Xue risalenti alla seconda metà degli anni '80, riferisce come scene di *gonfiore* fisico emergano in numerose altre novelle dell'autrice, per esempio in *Wo zai nage shijiel de shiqing* 我在那个世界里的事情 (Quello che mi è successo in quel mondo), *La capanna sulla montagna*, *Il lucernario*,¹⁵⁵ *Huangni jie* 黄泥街 (La strada di fango giallo).¹⁵⁶ Yang Xiaobin spiega che questo simbolo potrebbe essere inteso come il sintomo che evoca l'effetto traumatico di una grande sofferenza e che ne sia dunque un'allusione figurata, ivi riferendosi agli eventi che hanno accompagnato la Rivoluzione Culturale (1966-76). Aggiunge inoltre che le cause che generano questo sintomo sono talmente elusive e inverosimili che sembrano essere irreali o surreali.¹⁵⁷ Riscontriamo questa irrealtà o surrealismo anche nella novella *Il paradiso dei fiori di pesco*, soprattutto quando Mao Niang dice: "tuo padre è scappato come un cane tormentato ed è piombato qui al villaggio". A tali parole, Tai si figura "l'immagine esasperata e confusa del padre". Dal mio punto di vista, queste brevi descrizioni e le immagini forti che le caratterizzano raccontano di un amore e di un dolore nei confronti di un padre perseguitato che è riuscito a salvare la propria prole poco prima di morire.

Mao Niang potrebbe invece rappresentare uno dei livelli del mondo spirituale dell'artista di cui si è parlato poco sopra. Una donna di quindici anni più giovane del vecchio Qisi ci viene presentata come una donna particolare, quasi folle per come viene descritta fisicamente, ma vigorosa nel portare avanti il compito di autorità della leggenda del paradiso dei fiori di pesco, tanto che riesce ad attrarre a sé l'attenzione di tutti i bambini. A fine novella, sarà lei insieme agli altri abitanti del villaggio a presentarsi davanti al tempio in cui risiedeva Tai per

¹⁵⁴ Si veda p. 60 di questa tesi

¹⁵⁵ I seguenti racconti sono stati pubblicati rispettivamente in *Renmin wenxue* n. 11 (1986), *Renmin wenxue* n. 7 (1985), *Zhongguo* n.8 (1986)

¹⁵⁶ Primo volume pubblicato da Can Xue, esce nel 1987 edito dalla *Taiwan Yuanshen chubanshe*, reperibile tradotto in francese, CAN XUE, *La Rue de la Boue jaune*, trad. di Geneviève Imbot-Bichet, Paris, Bleu de Chine, 2001

¹⁵⁷ YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann-Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 76

attendere al “grande giorno” del giovane. Un'altra sorta di conferma che Mao Niang rappresenti uno dei livelli del mondo spirituale dell'artista è che anche lei sedeva nell'aia e restava lì a vegliare esattamente come farà Tai successivamente, perdendosi in un isolamento immaginifico.

Qige, a mio avviso, potrebbe essere un altro elemento autobiografico, riferendosi con questo ad uno dei suoi fratelli morto annegato nel 1966 a soli 12 anni. Can Xue è la sesta di otto fratelli, dopo di lei nasce Deng Qimang, da qui l'analogia con Qige. Nella novella questo personaggio sembra fungere da guida spirituale che sprona più volte Tai nel varcare la soglia della caverna. Qige appare dal nulla a metà racconto per poi scomparire soltanto nel momento in cui riesce a *salvare* il fratello.

I bambini, infine, rappresentano le nuove generazioni. Ci viene fatto notare come siano poco rispettosi degli anziani, a volte violenti e indisponenti. Tuttavia con la nuova autorità, Mao Niang, l'autrice probabilmente suggerisce che solo uscendo dallo schema tradizionale del racconto e rendendolo attuale si avranno più speranze di attrarre l'attenzione delle nuove generazioni. Anche Mao Niang, come Can Xue, modifica il racconto originale del vecchio Qisi, come quando racconta che l'altalena non è poi così importante, mentre la macina di pietra e i bambini che vi sono stati macinati dentro lo sono molto di più. Ci si aspetta dunque che anche Tai un giorno modificherà tale racconto per renderlo più attuale. Ed essendo Tai identificabile con il lettore, sembra esser proprio questo il messaggio veicolato da Can Xue.

5. Cenni di critica all'interno dell'opera

Can Xue ha un forte spirito critico. Non è abituata ad accettare le cose così come stanno. Oltre ad una guerra dichiarata all'establishment letterario,¹⁵⁸ Can Xue si è prefissa il compito di rinnovare la tradizione e di portare la Cina fuori dalle grette concezioni che la tradizione vi ha radicato. Questo ci dà motivo di credere che all'interno delle opere di Can Xue ci siano delle velate critiche socio-politiche inerenti alla realtà contemporanea del suo paese.

A mio avviso, una nota di critica la si potrebbe riscontrare nella seguente frase:

¹⁵⁸ Si veda a questo proposito HE Liwei “About Can Xue”, *op. cit.*, p. 147 e l'articolo “Wentan henhei” 文坛很黑 (L'establishment letterario è nero), estratto da una corrispondenza elettronica dell'autrice con Liu Yanxun risalente al 3 Novembre 2011, pubblicata nel blog personale di Can Xue all'indirizzo http://blog.sina.com.cn/s/blog_46eacfc90100zhtl.html, 16 Aprile 2012. Nell'articolo la scrittrice, riferendosi alla necessità che i letterati cinesi si impegnino nel superamento della cultura occidentale, afferma chiaramente “ma nell'establishment letterario cinese a nessuno piace ascoltare questa melodia [...]l'establishment letterario attuale è troppo nero, non si avvicina minimamente all'atmosfera degli anni '30-'40. Ha un sistema feudale.”

Nella scuola c'è tutto ciò che serve per divertirsi, manca soltanto l'altalena.
Spingere l'altalena è un gioco proibito.¹⁵⁹

Se l'altalena rappresenta il salto nella fantasia e nell'immaginazione, riuscendo a capire a che cosa si riferisca Can Xue con il termine *xuexiao* 学校, si potrebbe comprendere anche a chi o a cosa è diretta questa critica. Volendo spingersi oltre, e dare una sommaria interpretazione in linea con quanto precedentemente detto, si potrebbe pensare a una allegoria in cui la scuola rappresenta la Cina o la società cinese, in cui hai tutto ciò che serve per divertirti, ma non puoi usare l'immaginazione, poiché proibito, non puoi dunque creare. Ciò che più sta a cuore all'autrice.

¹⁵⁹ Si veda p. 57 di questa tesi

IL PARADISO DEI FIORI DI PESCO

Can Xue

Tra le antiche leggende che si tramandavano nel villaggio vi era anche quella del paradiso dei fiori di pesco. Ma solo il vecchio Qisi poteva essere considerato un'autorità a riguardo, perché quando tutti gli altri raccontavano la leggenda del paradiso dei fiori di pesco, erano soliti impegolarsi in dettagli da cui poi non riuscivano a venire a capo. Il vecchio Qisi aveva novant'anni. Il corpo gli si era ristretto a un metro e poco più di altezza, al contrario della sua barba, bianca come la neve, più lunga di trenta centimetri. Il vecchio Qisi si piazzava nell'aia seduto su una sedia con un alto schienale di bambù. Quando accendeva la sua lunga pipa, i bambini gli si stringevano tutt'intorno e in mezzo c'era sempre qualche bricconcello che andava lì soltanto per tirargli la barba. Nelle tremule narrazioni del vecchio Qisi, i bambini imparavano che la vita in quel luogo, il paradiso dei fiori di pesco, non era poi tanto interessante. Era deprimente, perché si trattava soltanto di una piccola comunità in cui gli uomini aravano i campi e le donne tessevano, convivevano in pace e non c'erano tafferugli né guerre. Nient'altro.

Quel che interessava di più ai bambini era un'altalena misteriosa. Si dice che quell'altalena fosse appesa su di un ramo enorme in cima alla montagna, ma nessuno sa con certezza chi si sia arrampicato fin lassù per appenderla. Doveva esser stato un artigiano molto abile. La spessa corda bianca e lucente era fatta di ramia superiore, ora introvabile, e passava in un robusto anello di ferro, mentre la seduta era di un bellissimo legno di olmo.

Quando qualcuno la faceva oscillare in aria, l'altalena emetteva un sibilo talmente "sgradevole" che le persone ai piedi della montagna non potevano sopportarlo, allora buttavano a terra gli strumenti del lavoro per coprirsi le orecchie e persino se si trovavano seduti in casa correvano a chiudere le finestre. Alla fine si scoprì che a giocare con l'altalena erano due monelli. Qualcuno li aveva visti spingerla in aria a lungo e dicono che dopo essersi dileguati, la corda dell'altalena era spezzata, come tagliata con un coltello affilato. Il monte Zhao era un monte enorme, attraversava diverse contee. Non sarebbe stato strano se qualcuno fosse scomparso al suo interno. C'era una diceria al contrario davvero molto strana. Si diceva infatti che a spezzare la corda non fossero stati quei due bambini, ma la "volontà del cielo". E dato che si trattava della volontà del cielo, allora nei dintorni si dovevano poter trovare i resti di due bambini. Ma in quei due giorni, l'intera comunità del paradiso dei fiori di pesco si era

messa in moto, senza cavarne un ragno dal buco. Quelli che si erano impuntati su questa convinzione, insistevano testardamente nel dire che non potevano ignorare il miracolo dell'istante in cui i bambini si erano levati in cielo. Ma che miracolo era? Gli erano spuntate le ali ed erano volati via? O era stata un'aquila che li aveva portati via? Scherniti da tutti, da allora in poi si rifiutarono di portare avanti la loro deduzione.

“Se andate uno alla volta sulla montagna e cercate un po' con cura, potreste riuscire a trovare i resti dell'altalena” disse il vecchio Qisi con gli occhi socchiusi.

Tra i bambini che circondavano il vecchio Qisi ce n'era uno che se ne stava sempre in disparte. Questo giovane di quindici anni, dalla figura esile e magra e dal temperamento riservato, viveva nel tempio vicino al villaggio e si manteneva facendo qualche lavoretto qua e là. Ogni giorno all'imbrunire andava a sentire il vecchio Qisi seduto nell'aia raccontare la storia del paradiso dei fiori di pesco. Quando i bambini emettevano esclamazioni di meraviglia per il racconto del vecchio, agli angoli della bocca del giovane affiorava un ghigno di disprezzo e lo sguardo si illuminava come quello di una civetta.

“Il cibo? Mangi ciò che coltivi e ciò che allevi. Patate dolci, grano, semi di soia, anche un campo di riso. Maiali, pecore, polli, anatre scorrazzano ovunque. C'è perfino una scuola costruita sopra una grande roccia e proprio sotto c'è una valle profonda.”

“C'è anche la scuola! C'è anche la scuola!” cominciarono a gridare tutti i bambini.

“Nella scuola c'è tutto ciò che serve per divertirsi, manca soltanto l'altalena. Spingere l'altalena è un gioco proibito.” Quando il vecchio Qisi disse quella frase, aprì un momento gli occhi e guardò i bambini con fare minaccioso.

“Il vecchio Qisi ci prende in giro! Ci prende in giro!” gridavano i bambini cercando di tirargli la barba. Il vecchio Qisi li schivava, si faceva scudo con entrambe le mani per proteggere la sua barba bianca, poi all'improvviso, in bilico sulla sedia, lo spinsero all'indietro e cadde a gambe all'aria, e due bambini più piccoli gli piombarono addosso. Il trambusto durò fino a che la testa del povero vecchio non fu ricoperta di polvere, solo allora i bambini cominciarono a dileguarsi. Il vecchio si aiutò a rialzarsi aggrappandosi allo schienale della sedia di bambù, sputò la polvere irritato, si sedette e di nuovo si accese la pipa. In quel momento iniziò a squadrare quel giovane chiamato Tai accovacciato davanti a lui. Anche lui lo guardava. Erano faccia a faccia e l'atmosfera si fece tesa.

Il vecchio Qisi si aspettava sempre che Tai andasse da lui per dirgli qualcosa, anche solo per criticare le sue storie. Eppure questo orfanello ogni volta si metteva in disparte senza avvicinarsi. Restava fermo lì, come a sfidarlo. E Qisi lo detestava per questo. Il vecchio si ricordava di quando quattro anni prima Tai, vagando ramingo insieme a suo padre, era

arrivato al villaggio. Quel giorno pioveva a dirotto e sembrava che una piena stesse venendo giù dalla montagna. Padre e figlio bagnati fradici si andarono a riparare nel tempio. Probabilmente per il freddo, il padre si ammalò e morì di lì a poco. Da allora Tai viveva nel tempio. Di giorno usciva, lavorava alla giornata e mangiava in casa del padrone. Di notte tornava a dormire in un ripostiglio all'interno del tempio.

Il vecchio Qisi restava seduto nell'aia fino a notte inoltrata e solo allora entrava in casa. Si assopiva e nel sogno sentiva il ronzio delle zanzare, gli apparivano molte teste di cavallo che, con lo sguardo rivolto verso il cielo, emettevano dei nitriti disarmanti. In quel momento il vecchio Qisi si risvegliava. Guardandosi intorno confuso, tutto ciò che riusciva a vedere era sempre quella stessa persona... Tai. Ma la situazione un giorno cambiò. Quando il vecchio Qisi si risvegliò dal sogno, vide anche un'altra ombra. Quell'ombra andò verso il cantuccio in cui era accovacciato Tai. I due si avvicinarono e cominciarono a parlare sussurrando. Nella notte, gli occhi stanchi del vecchio Qisi erano come coperti da un sottile strato di nebbia. Non riuscendo a vedere distintamente e vergognandosi di alzarsi per andare a vedere chi fosse quell'ospite inatteso, restò seduto dov'era e aspettò. Ma quando quasi lo riconobbe se ne era già andato.

Come si aspettava, dopo che quell'ombra sparì a lato della strada, Tai gli si avvicinò e disse "Quello di poco fa era Qige, è venuto per incoraggiarmi. Ora lei mi racconti tutti i dettagli."

Il vecchio Qisi apriva la bocca per parlare, ma non riusciva a tirar fuori le parole. Sentiva che quel segreto tenuto nascosto nel profondo del suo cuore per ottant'anni e che era abilmente riuscito a ridurre in polvere ormai da tempo, stava ribollendo pronto a far danni, tanto da essere sul punto di palesarsi davanti a questo ragazzo. Scrutava la figura oscura di Tai e provava un sentimento misto ad ammirazione e rabbia, perché Tai sembrava totalmente disinteressato ai trucchi di quel vecchio solitario e arrivava dritto al sodo, per di più con quella calma! Ed è proprio così che il vecchio Qisi, taciturno, affondò inopportuno nei suoi ricordi davanti al giovane. Cominciò a ricordarsi di tutti gli anni trascorsi a diffondere ovunque nel villaggio la conoscenza del paradiso dei fiori di pesco, tanto che ora tutti, i giovani, gli anziani, gli uomini, le donne del villaggio ci credevano senza riserve. Tutti potevano raccontare degli eventi dettagliati di quella comunità. Ma com'era andata esattamente tutta questa "faccenda"? Secondo il vecchio Qisi si trattava di un evento passato talmente insopportabile da ricordare che, nel lungo percorso della vita, l'aveva naturalmente dimenticato. E dato che né suo padre né suo nonno avevano mai sentito parlare di questa "faccenda", doveva per forza averla sperimentata sulla sua stessa pelle. Se anche avesse

voluto ricordarla ormai sarebbe stato impossibile. Nella rassegnazione aveva disseminato ovunque queste storie di poco conto, insufficienti a placare il suo cuore. Non molto tempo prima, aveva sentito addirittura uno dei suoi nipoti suggerire a uno straniero: “Il paradiso dei fiori di pesco certamente esiste. Pensi un po’ a quanto può esser grande questo monte, cosa potrebbe non nascondere al suo interno? Non sarebbe forse un po’ troppo presuntuoso sostenere che ciò che non possiamo vedere non esiste?”. Al sentir dire queste parole dal nipote, il vecchio Qisi era arrossito senza ragione.

“Riconosco che parlare di questa faccenda non sia affatto facile per lei e che sicuramente si trova già molto in difficoltà. Ma sono determinato nel portare avanti questa indagine. Crede di aver avuto un qualche incidente?” disse il giovane Tai con fare compiaciuto.

“Ma quale incidente? Come dice il detto com’è il bambino, così sarà l’uomo. Aspetto che tu prenda una decisione sin dal giorno in cui arrivasti al villaggio. Il tempo è trascorso così velocemente che il rumore della pioggia torrenziale di quel giorno risuona ancora nelle mie orecchie. In questi due anni, troppo spesso mi è capitato di non riuscire a distinguere se stavo dormendo o se ero ancora sveglio. Perciò, se hai intenzione di restare ancora con le mani in mano, io non sarò più in grado di aspettare fino a quel giorno.”

Parlavano come se qualcuno stesse origliando la loro conversazione, nessuno doveva capire che cosa stavano tramando. Eppure questo vecchio e questo giovane si capivano subito. In qualche modo avevano raggiunto questa tacita comprensione. Difficile da immaginare dato che, in realtà, quella era la prima volta che si parlavano. Il vecchio Qisi lì seduto sentiva che la sua vita era arrivata davvero alla fine, gli sembrava che non ci fosse più alcuna faccenda realmente da dimenticare. C’erano due giovani gambe ora che andavano avanti al posto suo. Solo il giorno prima, a metà strada per andare alla latrina, aveva sentito ancora quel suono che non sentiva più ormai da anni, all’inizio aveva pensato che fosse una sua allucinazione, poi però vide che anche il professor Yuan Pu si era fermato all’improvviso e come lui aveva volto lo sguardo verso la latrina per ascoltare più attentamente. Yuan Pu era un vecchio professore di settant’anni che amava molto parlare del paradiso dei fiori di pesco, allora il vecchio Qisi gli si accostò e gli chiese che cosa avesse sentito, ma lui era ancora frastornato. Solo pochi istanti dopo, con una smorfia di rimprovero, gli rispose che stava soltanto respirando l’aria fresca che spirava dalla montagna. Il vecchio Qisi non capì che nascondeva qualcosa.

Qisi non poteva trarre conforto dall’entusiasmo della gente del villaggio, così per poter dimenticare quel pensiero opprimente e poiché giorno e notte non trovava pace, se ne andava tutte le sere a raccontare quelle antiche storie ai bambini. Quando poi andava alla latrina a

cacare, poteva ancora sentire il frastuono stridulo dei rami del pino, ma il senso di quel rumore era ambiguo e incomprensibile.

Quando quella notte Tai tornò al tempio, Qige era sui gradini ad attenderlo da un po'. Aveva gettato a terra già tre mozziconi di sigaretta e nell'agitazione aveva dato un calcio allo stipite della porta rompendone un pezzo.

“E' meglio non portarci niente, l'idea di lasciarci una via di fuga è improponibile. Pensaci un attimo, se cominciassimo ad esitare proprio in quell'istante in cui volerà via, pensi che accadrà lo stesso? Tutti quelli che hanno lavorato senza sosta ancora...”.

Era logorroico. Tai entrò e si tirò dietro la porta chiudendolo fuori. Qige si avvicinò alla finestra e vi guardò dentro. Rimase a lungo ma non vedendo il minimo movimento se ne tornò furtivamente a casa.

Tai era disteso su di un letto fatto di tavole, con il corpo in fiamme. Compresse che la terribile tortura era iniziata. Forse era sul punto di fare una cosa, una cosa indicibile e persino impensabile, ma per cui probabilmente avrebbe perso la vita. Questa cosa aveva a che fare con il vecchio Qisi, ma poiché Qisi aveva la bocca cucita, l'azione di Tai perse il suo fondamento.

Persino l'atteggiamento del padre sul letto di morte rivelava che aveva qualcosa da affidare a Tai. Sul punto di morire infatti aveva afferrato Tai, gli occhi gli si erano gonfiati oltremodo ma non era riuscito a tirar fuori le parole. Sembrava morto ma poi si risvegliava, e così fece per diverse volte. Con uno sforzo scuoteva Tai per le spalle, ma ancora non riusciva a tirar fuori le parole. Alla fine aveva gridato inutilmente qualche verso e aveva chiuso dolorosamente e amareggiato gli occhi. L'anno successivo, Tai conosceva già molto bene la leggenda del paradiso dei fiori di pesco. Trascorsi alcuni giorni ancora, egli poco a poco comprese perché suo padre avesse voluto partire dal remoto villaggio in cui era nato per affrontare un così arduo viaggio, arrivando fin qui. In quel periodo doveva aver percepito che non aveva ancora molto da vivere, così prese con sé la prole e si era stabilito in un posto in cui poteva ricominciare qualche affare e lasciare che l'ambiente circostante portasse avanti l'educazione di Tai.

In quel momento gli occhi gonfi e iniettati di sangue di suo padre lo fissavano con fermezza, costringendolo a una riflessione profonda. Tai però non riusciva a pensare, perché anche il suo pensiero aveva perso fondamento. Strinse saldamente i pugni e con forza diede alcuni colpi sulle tavole. Non riuscì a trattenersi e proprio come suo padre cacciò fuori un grido lungo come un ululato. La lampada a olio sul davanzale della finestra volò di sotto e subito si spense. La luce della luna allora dilagò nella stanza. Davanti alla finestra si mosse

lentamente un'ombra, sembrava un bambino che stesse osservando Tai. “Qige? Sei tornato! Qui non c'è la tua cosa!” disse Tai con l'intento di farsi coraggio.

“Sono Qisi. Apri la porta, fammi entrare.” Il vecchio Qisi si alzò sulle punte dei piedi per sedersi sul letto di tavole. Nell'oscurità, Tai notò il cambiamento delle sue percezioni, gli sembrava di trovarsi davanti una vecchia scimmia. Solo l'odore di tabacco che aveva addosso gli restituiva una certa dignità. Il vecchio allungò la mano fredda ed emaciata ed afferrò il polso di Tai, che dopo una serie di starnuti si ritrovò il corpo completamente freddo.

“Io ancora non capisco” disse Tai.

“Presto lo capirai. Devi soltanto darmi una mano così potrò ricordare.”

Il vecchio Qisi si mosse appena che gli scrocchiarono tutte le ossa.

“Prendi le mie gambe e mettile dritte sul letto, io da solo non ci riesco.”

Tai si accovacciò, afferrò le due fragili gambe e le mise sul letto. Ancora una volta ebbe la sensazione che quel vecchio fosse una scimmia.

Il vecchio Qisi si adagiò sul cuscino di Tai pieno di chicchi di grano. Respirava affannosamente mentre distendeva le gambe. Ancora aggrappato al polso di Tai, con voce tremolante gli diceva che ovunque si sentiva quel suono e che quando era seduto nell'aia si era voltato più volte, verso valle, verso lo stagno, verso la grande casa nel villaggio e verso la risaia. Dappertutto si sentiva quello stesso identico suono. Ma finalmente era riuscito a far chiarezza ed era certo che quella notte sarebbe riuscito a ricordare la cosa che aveva dimenticato e trasmetterla a Tai. Si sentiva tranquillo con loro due. Ma per essere sicuro che non stesse dormendo, chiese a Tai di sfregargli un po' le gambe.

Tai massaggiava il vecchio Qisi frizionando sull'osso, perché quelle due gracili gambe non avevano carne. Il vecchio tremava e debolmente disse “com'è piacevole!”.

“La storia dell'altalena è una sua farneticazione? Se fosse stato lei quel bambino caduto giù, sul suo corpo dovrebbero esserci ferite. E poi sarebbe dovuto volare in cielo, invece ogni giorno è al villaggio.”

“Ah,ah,ah! Sto pensando! Penso..., penso..., non starai mica dubitando del paradiso dei fiori di pesco?”

“Come potrei! Non è forse per questo che papà mi ha portato qui? Mi ricordo in una notte, dopo esserci messi in viaggio. Ci trovavamo in una landa desolata e tre lupi ci seguivano! Pensavamo fosse finita per noi...ehi, non le interessa questa storia?”

Sotto la luce della luna, Tai vide il vecchio Qisi, con una mano sulla barba bianca come la neve, chiudere lentamente gli occhi. Tai agitato continuava a massaggiarlo con premura,

ormai aveva preso il ritmo. Ma improvvisamente, quelle due gambe si irrigidirono e divennero sempre più fredde. Tai si fermò e due lacrime affiorarono agli angoli dei suoi occhi.

Sulla faccenda del vecchio Qisi morto in casa di Tai, le persone nel villaggio diedero adito ad animate discussioni. Tai non si presentò al giorno del funerale, andò piuttosto al villaggio vicino per dare una mano con i lavori agricoli. La gente era molto risentita e diceva che Tai era davvero uno sciagurato e un vagabondo senza legami e che in fondo il vecchio Qisi aveva creduto in lui in modo incondizionato.

Da allora Tai fu emarginato. Nel villaggio erano tutti riluttanti nell'averci a che fare. I bambini, quando lo vedevano di lontano, scappavano da tutte le parti fino a che non si disperdevano tutti. Dicevano che aveva un'aura spettrale e che se ti toccava non te ne liberavi più. Questo naturalmente era ciò che gli adulti raccontava loro.

Trascorso del tempo, nel villaggio fu eletta una nuova autorità sulla leggenda del paradiso dei fiori di pesco. Si trattava di una vecchia signora di settantacinque anni che aveva vissuto a lungo in un porcile insieme ai maiali. Questa vecchia signora chiamata Mao Niang, al calar della notte, si sedeva nella stessa aia in cui era solito sedersi il vecchio Qisi. I bambini le si riversavano addosso e le si facevano tutt'intorno per sentire i suoi racconti. Erano del tutto ignari del cambiamento nel villaggio.

“Il paradiso dei fiori di pesco è all'interno della grande montagna, non ho dubbi. Guardate questa montagna, è talmente grande...talmente grande che nessuno saprebbe dire quanto è grande.” Mao Niang tamburellando a fatica la pipa, disse ancora:

“Ma ciò che più è importante, non è quell'altalena, ma la macina di pietra.”

“Una macina di pietra?” gli occhi dei bambini vibrarono come campanelle di bronzo.

“E anche i due bambini che se ne stavano tutto il giorno intorno a quella macina e che ora sono scomparsi. La macina è molto grande e la gente ha il sospetto che siano stati triturati e poi ingurgitati insieme al grano.”

Tra i bambini piombò il silenzio. La nuvola di fumo esalata da Mao Niang formò un intrico misterioso.

Tai in disparte sogghignava. Dentro di sé pensava che questa Mao Niang era molto più abile del vecchio Qisi. Era talmente astuta che i bambini più irrequieti non osavano toccarla, nemmeno con un dito. Tai si sorprese di come non si fosse accorto prima della presenza di una donna così vigorosa all'interno del villaggio. Dopo la morte del vecchio Qisi, Tai si era trovato davanti a una strada sempre più confusa. Spesso restava sveglio tutta la notte, allora si sedeva sul letto fatto di tavole e meditava a lungo in silenzio. Pensava al perché ottant'anni prima il vecchio Qisi non se la fosse data a gambe invece di rimanere al villaggio. Insomma,

com'era andata quella faccenda? Più pensava e più sentiva che le eredità erano davvero una cosa terribile, specialmente questa lasciatagli da Qisi. Ora Tai fissava la settantacinquenne Mao Niang e dentro di sé non poté trattenere un fremito improvviso, pensò “possibile che sia lei la testimone?”

Mao Niang osservava Tai da molto. Stava aspettando che le si avvicinasse.

Tai si mosse piano piano un po' esitante. La donna sembrava un leone, con tutti quei capelli grigi, così rigogliosi che si diramavano impetuosi da tutt'intorno il suo volto.

“Tu ragazzino, odiare non serve a niente. Ubbidisci senza fiatare!” disse tirando boccate di fumo.

“Ma almeno dammi qualche indizio, non potete tenermi all'oscuro di tutto... è possibile che mio padre avesse preso impegni con voi?”.

“Pensa a dove sei finito.” Lei tamburellò severamente la pipa “Fantasticare non è una buona cosa. Tuo padre, chi poteva prendere impegni con lui? Quello che ti sto per dire non ti piacerà ma tuo padre è scappato come un cane tormentato ed è piombato qui al villaggio.”

A quelle parole, davanti agli occhi di Tai apparve l'immagine esasperata e confusa del padre e non riusciva più a scacciarla.

Tai se ne tornò a casa a testa bassa e pensò all'autunno che era già arrivato. Nonostante le serate fossero più fredde, Mao Niang continuava a sedersi nell'aia e se ne restava lì ogni giorno a vegliare. Che cosa si aspettava che accadesse? La mattina lui attraversava l'aia per raggiungere il villaggio vicino e vedeva questa donna farsi un pisolino sulla sdraio di bambù, con la pipa caduta a terra e il tabacco soffiato via dal vento. In quel periodo, Tai sentiva sempre una brezza fredda alle sue spalle e pensava che certe convinzioni potevano insediarsi sorprendentemente a lungo in quel villaggio. Voltato l'angolo, mentre stava per entrare nel tempio sentì Qige alle spalle chiamarlo una volta dopo l'altra, senza però avvicinarsi. Sapeva che Qige era lì per incoraggiarlo, ma lui ancora non si sentiva pronto. Il giorno prima era andato sulla montagna a dare un'occhiata e in quel momento Qige, indicando minaccioso l'entrata di una profonda caverna, voleva che lui vi si infilasse dentro. Ci pensò a lungo ma non entrò. Qige con disprezzo gli diede del codardo. Entrato in casa, il cuore di Tai ebbe un'intuizione improvvisa: perché non restare? Se fosse rimasto al villaggio, non avrebbe forse potuto pensare ogni giorno alla cosa che più gli stava a cuore? In quel villaggio tutti parlavano della stessa cosa, e dove l'avrebbe trovato un altro villaggio così? Aprì la finestra e sentì Qige, ancora nello stesso punto di prima, continuare a chiamarlo testardamente, prima a voce alta e poi a voce bassa. Solo allora sentì di aver finalmente capito l'eredità di suo padre.

Quella notte la luna era come un grande disco d'argento. Dapprima Mao Niang bussò alla sua finestra, ma poi vide susseguirsi altre ombre. Tai uscì rapidamente dalla stanza e guardando fuori dalla porta del tempio vide nell'oscurità tutta la gente del villaggio arrivare poco alla volta. Il ronzio del loro vociare si interruppe di colpo non appena lo videro uscire. Dal ripostiglio a lato della porta del tempio, arrivò distintamente la voce di Qige.

Tai esitava ancora un po' ma alla fine seguì Qige su per quella stradina. Il chiacchiericcio della gente del villaggio risuonò di nuovo alle sue spalle, come lo stessero seguendo, ma quando girò lo sguardo, vide che erano ancora lì, nello stesso posto e non si erano mossi. Le gambe di Tai iniziarono a tremargli, batteva forte i denti. Qige che camminava davanti, si girò dopo poco ad aspettarlo e rimettersi al passo. Per consolarlo gli ripeteva di continuo che il paradiso dei fiori di pesco non era affatto il luogo che conduce alla morte e che sarebbe tornato senza problemi tra i suoi compaesani.

Come per il vecchio Qisi, ciò che avvenne quella notte scomparve completamente dai ricordi di Tai. Qige non era più tornato dalla montagna, si dice che fosse scappato. Il tempo scorreva e anno dopo anno Tai è invecchiato. Non ama parlare e se ne sta semplicemente seduto attonito nell'aia, serbandosi nel profondo del suo cuore la leggenda del paradiso dei fiori di pesco.

I bambini giocano nei pressi dell'aia ma nessuno osa avvicinarsi a lui. Si batte delicatamente le ginocchia e in cuor suo ha capito che, ora, egli stesso è diventato l'autorità di quella faccenda.

III) IL PENSIERO

1. Letteratura pura

Tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 in Cina viene affrontato un altro tema caldo in letteratura. La grande economia di mercato attuata dal governo di Deng Xiaoping per portare la Cina fuori dall'arretratezza economica in cui versa a causa della lunga e protratta era maoista, va ad intaccare la sfera dell'arte e della letteratura. L'establishment letterario socialista fino allora esistente viene scalzato dalla nuova economia di mercato che ha portato alla mercificazione della cultura. Gli editori, liberi dalle linee guida del partito, sono ora orientati al mercato e alle richieste del consumatore. Immensa è la produzione del periodo di narrativa popolare, opere di intrattenimento, riviste mondane e letteratura straniera, guidata dalla logica del profitto e che vede una sfrenata competizione tra gli editori.¹⁶⁰ Ne deriva una letteratura più approssimativa, di qualità inferiore, che tenta di sedurre il grande pubblico alle spese di una scarsa pubblicazione di letteratura d'élite e dell'assenza di un ambiente culturale stabile e determinato. Scompare dalle scene l'ideale degli anni '80 di una creazione letteraria indipendente, rappresentata dalle avanguardie.¹⁶¹

Gli scrittori si trovano a dover decidere se restare in linea con il proprio pensiero, anche se questo voleva dire non vedere le proprie opere pubblicate o se al contrario perseguire il successo letterario, attraverso una formula più popolare.¹⁶² Non soltanto la competizione tra editori, ma anche i tagli del governo influirono nell'orientamento delle varie case editrici, tantoché anche le più specializzate in pubblicazioni di opere letterarie "serie" iniziarono ad evitare la pubblicazione di opere difficilmente vendibili.¹⁶³ Il risultato sarà il lento declino della letteratura pura a partire dalla fine degli anni '80.

Come riferisce Torbjörn Lodén, la letteratura pura trovò fondamento proprio nelle avanguardie della prima metà degli anni '80 e sebbene vi siano pareri contrastanti su che cosa sia effettivamente la letteratura pura, il concetto centrale è di base lo stesso, ossia la letteratura svincolata da qualsiasi dogmatismo etico e politico, sia esso marxista che confuciano e la necessità di liberare la lingua dall'influenza di tali concezioni. Questa nuova impostazione vede anche un'enfasi riposta sui mezzi e sui modi di espressione piuttosto che sulla tematica da esporre, contemporaneamente si assiste a un passaggio da questioni oggettive a fattori

¹⁶⁰ Shuyu KONG, *Consuming Literature – Best sellers and the commercialization of literary production in contemporary China*, Stanford University Press, Stanford, Carolina, 2005, p. 1-2

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 3

¹⁶² *Ibid.*, p. 16

¹⁶³ *Ibid.*, p. 30

soggettivi, dalla razionalità all'istinto. Un altro elemento su cui convengono è probabilmente lo scopo dell'arte. La "missione" degli scrittori impegnati nella letteratura pura è quello di portare la conoscenza, di permettere all'uomo di trovare la libertà nel mondo dell'arte, liberandosi della realtà oggettiva. Contemporaneamente allo scopo sociale, il fine ultimo della letteratura è paragonabile a quello di cui si erano fatti carico gli intellettuali del 4 Maggio, una preoccupazione e un prodigarsi per la salvezza della Cina.¹⁶⁴

Chen Xiaoming, nella sua analisi all'avanguardia degli anni '80, stabilisce come fattori essenziali della letteratura pura le intenzioni, la prospettiva, la sintassi, l'intuizione linguistica e lo stile che devono sussistere tutti contemporaneamente. Egli afferma che solo con un linguaggio unico e una narrazione più elaborata si può andare oltre l'ideologia e ottenere infine la letteratura pura.¹⁶⁵

Hong Zicheng, che considera la letteratura pura come un "prodotto spirituale" che nulla aveva a che fare con la questione economica, la colloca addirittura tra il 1949 e gli anni '70, poiché la letteratura non era concepita come *commodity* ed era lontana dai dettami del mercato. Durante la Rivoluzione Culturale, a detta del critico, la "purezza" della letteratura raggiunge il suo apice. I diritti d'autore furono aboliti in quanto espressione di un "diritto borghese"¹⁶⁶ e le letture che erano ispirate a fattori "consumistici" e di "intrattenimento" venivano aspramente criticate.

Alla fine degli anni '90 la cultura popolare assume una posizione di primo piano, mentre si assiste ad una graduale marginalizzazione della "letteratura pura", o "letteratura d'élite", portando gli scrittori contemporanei ad un acceso dibattito teso a stabilire gli obiettivi e la natura della scrittura, e a una classificazione degli scrittori in base allo status e ai valori. Nell'establishment letterario di quegli anni regnava un'atmosfera di sconforto dovuto alla perdita della sua posizione sociale e alla convinzione che la mercificazione della cultura avrebbe portato ad un annichilimento della letteratura.¹⁶⁷ Alcuni scrittori si adattarono alle richieste del mercato, altri invece adottarono una posizione di comodo, in bilico tra le due, ossia si presentavano come autori di letteratura pura, ma nel contempo cercavano di ottenere profitti dalle loro opere.

¹⁶⁴ Torbjörn LODÉN, "Why pure literature? Random thoughts on aestheticism in contemporary Chinese literature" in Wendy Larson e Anne Wedell-Wedellsborg, *Inside Out...*, *op. cit.*, p. 153-160

¹⁶⁵ CHEN Xiaoming 陈晓明, Xuzuihou de yishi - "Xianfengpai" de lishi jiqi pinggu 最后的仪式 - "先锋派"的历史及其评估 (Il rito finale: storia e valutazione dell'avanguardia) in A.A.V.V., *Zhongguo xianfeng xiaoshuo jingxuan* 中国先锋小说精选 (Antologia di opere narrative dell'avanguardia cinese), a cura di Chen Xiaoming, Lanzhou, Gansu jiaoyu chubanshe, 1993, p. 1-5

¹⁶⁶ HONG Zicheng, *A History of Contemporary Chinese...*, *op. cit.*, p. 272

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 273-274

Al convegno “La letteratura cinese contemporanea” tenutosi a Roma nell’ottobre del 1999, Wang Meng interviene affermando:

Si pubblica un’enorme quantità di letteratura di consumo: storie sentimentali e di arti marziali, autobiografie di star, pettegolezzo su personaggi della politica e superstizioni feudali (in parte si tratta di letteratura popolare di Hong Kong e Taiwan) hanno un successo commerciale di gran lunga superiore a quello delle opere di letteratura seria¹⁶⁸

Prosegue denunciando lo stato di insoddisfazione e la perdita di identità dello scrittore contemporaneo cinese, “Le preoccupazioni commerciali stanno inquinando lo spirito degli scrittori; alcuni non parlano più né di missione né di ideali, non si considerano più gli ingegneri dell’animo umano”.¹⁶⁹ Allo stesso tempo Wang Meng giustifica questa situazione, sostenendo che sì il mercato dell’editoria offre al lettore una gamma ampia e svariata di letteratura per lo più popolare e di intrattenimento, ma è anche vero che il pubblico ha il diritto di poter scegliere e formarsi il proprio gusto letterario. Come a voler contrastare la posizione pessimistica degli scrittori di letteratura pura, sostiene che la società cinese si trova in una fase di transizione socio-economica alla quale la letteratura non può restare immune. Ma questo per lo scrittore e critico letterario offre maggiori possibilità all’autore, poiché egli stesso può scegliere autonomamente se aderire agli standard della letteratura pura o a quelli della letteratura popolare, due correnti che possono proseguire indipendenti il loro percorso, non per forza l’una deve escludere l’altra. È vero anche che per Wang Meng il tono pessimistico dei suoi colleghi mette in luce i problemi che la società cinese si trova ad affrontare, cioè quelli di una perdita di valori e di un impoverimento spirituale. Conclude il suo discorso con la speranza ottimista che lo sviluppo economico e dunque la fine del periodo di transizione portino di conseguenza anche allo sviluppo della letteratura.¹⁷⁰

Il dibattito è vivo ancor oggi e avviene attraverso i nuovi mezzi di comunicazione offerti dalla rete. Ne è un caso esemplare lo scontro avvenuto tramite blog di due note figure del panorama culturale cinese odierno: Bai Ye e Han Han, che nel 2006 si affrontano in rete con toni sostenuti. Più che uno scontro tra letteratura pura e commerciale sembra essere uno scontro tra generazioni, ma la questione centrale è che l’uno accusa l’altro di fare letteratura per puri scopi economici. Interessante, oltre che per il linguaggio colorito utilizzato, la

¹⁶⁸ WANG Meng, “La letteratura cinese è in declino?” in Associazione Italia-Cina, *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura, Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Quaderni dell’Amicizia, Roma, 2000, p. 12

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 12

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 14

risposta di Han Han allo scrittore e critico letterario Bai Ye, il quale accusa la generazione post-anni '80 di fare letteratura commerciale e popolare, e considera provvisorio e fortuito il successo ottenuto. Han Han risponde accusando di bigottismo i circoli letterari e fa notare come gli autori di best-seller non abbiano bisogno di andare incontro ai gusti del pubblico, poiché hanno già un pubblico di affezionati su cui contare che gli consente una certa libertà, mentre come spiega Han Han:

Al contrario, molti libri che vendono poco sono conosciuti come opere di vera letteratura. Ma i loro autori sono concentrati su molte cose, ad esempio su come attirare i lettori. A pagina ottanta ci deve essere una scena di sesso (magari selvaggio), a pagina cento una scena omosessuale (magari una cosa a tre), a pagina duecento un po' di violenza (meglio se ci scappa il morto), a pagina quattrocento un bell'incesto (magari madre e figlia), a pagina quattrocentoquaranta (in genere scrittori simili scrivono veri tomi e non si fermano prima delle cinquecento pagine) un po' di rivoluzione culturale.¹⁷¹

Bai Ye, che rappresenta lo scrittore di vecchia generazione, sotto lo standardo della "letteratura pura" rifiuta la nuova letteratura, non considerandola affatto tale, la definisce piuttosto una letteratura "amatoriale". Han Han al contrario rivendica il diritto di poter fare letteratura in modo libero e senza riserve: "Letteratura e cinema li possono fare tutti, non esiste nessun limite!", "Non prendetela così seriamente; ogni autore è unico, ogni romanzo è arte".¹⁷²

In realtà, la questione sulla letteratura pura è talmente ampia che potrebbe includere molto altro al suo interno. Non c'è una canonizzazione di questo concetto e in base a chi ne discute esso assume diverse accezioni. Per comprendere il punto di vista di Can Xue a riguardo si è fatto ricorso al suo saggio *Jiujing shenme shi chunwenxue* 究竟什么是纯文学 (Cos'è esattamente la letteratura pura)¹⁷³ in cui la scrittrice affronta, non soltanto la questione sulla letteratura, ma anche questioni riguardanti il panorama culturale cinese contemporaneo, la tradizione, la religione, il lettore.

Can Xue in questo saggio introduce la piccola cerchia di scrittori che si dedicano alla letteratura pura e li presenta come persone profonde e sensibili che sono alla ricerca di tutto ciò che è fondamentale per lo spirito dell'uomo, distanti da interessi materiali "impegnandosi

¹⁷¹ HAN HAN, *Il circolo letterario fa schifo, non si finga figo!*, trad. di Lucia De Carlo, in *Caratteri cinesi*, 2011, <http://carattericinesi.china-files.com/?p=96> 13 Maggio 2012

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ CAN XUE, 残雪, *Jiujing shenme shi chunwenxue...*, *op. cit.* Si offre al lettore la traduzione italiana in questa tesi a p. 84

silenziosamente nella perfezione della natura umana”¹⁷⁴. Per questi scrittori l’arte rappresenta il modo per uscire dalla realtà “apparente”, dal vuoto di valori che si è venuto a creare nella società contemporanea. Il loro è un meccanismo *jizhi* 机制¹⁷⁵ che ha inizio nella creazione artistica, basato sulla contrapposizione e una continua messa in discussione dello status quo e dell’io vigente. È importante per lo scrittore avere dalla sua elementi fondamentali quali la cultura, l’educazione e la società stessa dai quali prende forma l’io, la soggettività dell’autore e con tali mezzi egli deve scatenare una guerra al suo interno, per evitare di adattarsi alle circostanze e serbare sempre un atteggiamento critico nei confronti della vita. Deve riuscire a raggiungere uno stato che va al di là della realtà oggettiva, “i luoghi estremi dell’irrealtà, poiché solo in quei luoghi avrà inizio il piacere dell’anima”¹⁷⁶. Il meccanismo della letteratura pura prevede una descrizione introspettiva dell’animo umano e attraverso un vortice di sensazioni ed emozioni guida il lettore fin dentro lo strato più profondo della sua interiorità, “quell’antico caos primordiale”.¹⁷⁷ Il lettore allora prenderà consapevolezza dell’esistenza del mondo “tangibile”, che l’autrice definisce “piccolo mondo che possiamo vedere a occhio nudo”¹⁷⁸ e dell’esistenza di un regno spirituale che all’uomo comune è sconosciuto, che è vasto e sconfinato ed esprimibile soltanto attraverso l’arte.

Le tematiche affrontate dalla letteratura pura non sono più dunque incentrate sulla natura, sono bensì antropocentriche. Per Can Xue la letteratura necessita “di un amore e una nobiltà d’animo vasti e profondi, di una perseveranza verso la vita e di una fiducia verso la letteratura”.¹⁷⁹ Questo concetto si scontra e va ad opporsi e sostituirsi a quello della tradizione cinese che Can Xue considera essere diventata un ostacolo per la creazione letteraria, e un vincolo per l’emancipazione dell’individuo. La tradizione aveva questo ruolo di indagine dell’animo umano, ma oramai, imbevuta da quelle che Can Xue definisce “le nubi nere che si sono accumulate nei secoli”¹⁸⁰, non è più in grado di portare avanti questo compito, assumendo una posizione negativa nel panorama culturale odierno. Ma lo scrittore deve servirsene per mettersi in discussione così da raggiungere l’arte per l’arte e “rinnovare la tradizione”.¹⁸¹ Tra le sue critiche rientra anche l’establishment letterario che identifica evidentemente con gli esponenti della vecchia generazione, poiché li caratterizza come

¹⁷⁴ Si veda p. 84 di questa tesi

¹⁷⁵ CAN XUE 残雪, DENG Xiaomang 邓晓芒, *Wenxue chuanguo yu lixing...*, *op. cit.*, p. 2-5, 8

¹⁷⁶ Si veda p. 86 di questa tesi

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 84

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 85

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

arroganti dall'alto delle loro posizioni e dalla formazione ormai datata. Li accusa di voler marginalizzare la letteratura pura nella speranza che vada gradualmente svanendo. Ironizza sul loro prodigarsi verso il prossimo, sul loro volersi prendere cura e voler alleviare le sofferenze del lettore, accusandoli di non esser nemmeno capaci di badare a sé stessi, di non essere in grado di scavare a fondo nella propria interiorità e che non leggono abbastanza da tenersi informati o aggiornati. Si chiede dunque che beneficio possa trarre il lettore nel ricevere queste cure. Critica inoltre chi fa letteratura per puro svago e in modo negligente e propone “concetti banali e superficiali” e “mancano della conoscenza letteraria più elementare”¹⁸², probabilmente riferendosi agli scrittori di nuova generazione, che fanno breccia nel cuore delle persone comuni proponendo tematiche più popolari. Per Can Xue è importante l'ambiente letterario con cui il lettore va ad interfacciarsi; poiché lo considera ancora inesperto in campo letterario, considera indispensabile che egli venga a conoscenza della letteratura pura ancor prima che della letteratura commerciale e di quella tradizionale, di modo che il suo gusto letterario possa prender forma e dirigersi nella direzione giusta. Il rischio altrimenti sarebbe la graduale scomparsa dello scrittore di letteratura pura. Per Can Xue il lettore è confuso sulla questione, “poiché in un paese antico e conservatore come la Cina la letteratura pura è ancora una novità, il suo sviluppo dipende dallo sforzo comune di scrittori e critici”.¹⁸³ Di positivo forse vi è il fatto che la Cina è stato a lungo un paese dominato da scuole di pensiero più che da religioni. Quelle di Confucio, Laozi, Mencio, Zhuangzi, Xunzi sono dottrine filosofiche che hanno al centro del loro pensiero un interesse sociale mirato allo studio dell'uomo e all'elevazione dell'individuo. Can Xue, forse inconsapevolmente, riprende questa linea di pensiero e fa dell'arte la sua religione:

Nell'instancabile ricerca decennale, contemporaneamente alla sperimentazione del concetto creativo ultimo dell'arte pura, ho profondamente compreso che questi confini di bellezza e purezza si giustappongono proprio con i concetti creativi religiosi, forse anche più vasti e che tra i due vi è una interconnessione di questo tipo.¹⁸⁴

Probabilmente per Can Xue, la civiltà cinese, libera dal vincolo religioso che ha caratterizzato al contrario il pensiero secolare occidentale, può riuscire ad andare oltre la grande tradizione. L'arte per Can Xue rappresenta la possibilità di credere in qualcosa che è al di là delle grette concezioni derivanti dalla spiritualità che ha invaso ogni campo del pensiero

¹⁸² Si veda p. 85 di questa tesi

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 86

umano. Quegli stessi concetti presenti nelle varie religioni del mondo sono in qualche modo riassumibili e meglio espressi dall'arte. La "religione" di Can Xue è la pratica della creazione artistica, "come a dire che questa fede si ottiene soltanto con l'azione". E lo scrittore, in veste di profeta deve comunicare attraverso l'arte l'importanza dell'anima, deve elogiare la vita e far trapelare l'idealismo, un modo per affrontare le sofferenze attraverso la sofferenza stessa, che è proprio la sua lotta interiore, per stimolare continuamente il proprio spirito e non cedere alla passività e all'ozio. Lo scrittore deve considerare come materia di studio la quotidiana mediocrità, cosicché il lettore trovi conforto e si riveda nelle sue opere, da cui trarrà il beneficio di conoscere gradualmente il proprio io, la consapevolezza di sé. L'autenticità dunque è un fattore essenziale per le creazioni della letteratura pura e Can Xue accusa i circoli letterari di non prestarle la dovuta attenzione. Can Xue chiude il suo "inno" alla letteratura pura con la seguente frase:

Se la questione che coinvolge la letteratura pura è la grande questione riguardante l'anima, allora l'indifferenza verso la letteratura pura sarebbe come trascurare l'anima, inevitabilmente, questo declino porterà alla sconfitta e alla distruzione dello spirito.¹⁸⁵

Così Can Xue invita i circoli letterari, gli scrittori e i lettori a prestare attenzione a questa letteratura, poiché essa rappresenta una fede da cui l'uomo non può che trarre beneficio. La letteratura pura intesa come letteratura dell'anima sembra essere un appello verso i suoi contemporanei perché non lascino che gli eventi contingenti dell'epoca vadano ad offuscare la questione riguardante l'anima per inseguire invece interessi materiali e pratici, i quali non sono la reale fonte di libertà e felicità, se non momentanea.

2. Logos e Nous

Nel paragrafo che segue si tenterà di offrire al lettore una panoramica di un argomento molto più vasto e articolato. Come già accennato nel primo capitolo, dalle ricerche effettuate per lo studio di questa tesi di laurea è emerso che recentemente Can Xue ama definirsi una neo-classica. Così facendo spiega il suo tentativo di voler unire la tradizione occidentale con quella cinese, utilizzando due termini di derivazione greca, Logos e Nous. Per entrambi questi termini si dovrebbe non soltanto ritornare indietro di secoli, ma anche spiegare tutte le

¹⁸⁵ Si veda p. 88 di questa tesi

accezioni che essi hanno rivestito nelle varie epoche e tra i vari filosofi, ma questo andrebbe ben al di là dei propositi di questa tesi. Spiegheremo i due termini dunque in base alla concezione aristotelica che concepisce il Logos e il Nous come due facoltà unicamente umane (in contrapposizione alle teorie che li vedono strettamente connessi all'elemento divino), in cui il Nous, che comunemente viene tradotto con *intelletto intuitivo*,¹⁸⁶ per Aristotele permette un accesso immediato al suo oggetto, ciò di cui non è dotato invece il Logos, solitamente tradotto con *ragione*.¹⁸⁷ Il nesso tra i due concetti è che senza l'esistenza del Nous, il Logos rimarrebbe intrappolato in un continuo rimando ai principi fondamentali, senza stabilirne mai di nuovi. La funzione del Nous è dunque quella di interrompere questo regresso infinito e di fornire continuamente principi universali al Logos, dai quali avrà inizio la sua attività.¹⁸⁸ Come meglio spiega Marcello Mustè¹⁸⁹ nel suo saggio *Dalla metafisica alla filosofia del dialogo: Guido Calogero interprete di Aristotele*,¹⁹⁰ nella filosofia aristotelica erano contemplate allo stesso tempo due differenti logiche, la più ampia era la divisione tra mondo intelligibile e mondo sensibile (derivata da Platone), era una logica “del giudizio e del sillogismo, una logica del discorso, ossia una logica dianoetica”,¹⁹¹ al di sotto vi era “la logica del Nous, [la logica] dell'adeguazione immediata e intuitiva della realtà”.¹⁹² Questa seconda logica, per Marcello Mustè, o meglio per Guido Calogero, rappresenta la vera scoperta di Aristotele poiché con essa riesce ad andare oltre il dualismo platonico. Con il Nous, che produce la Noesi, ossia “l'aspetto soggettivo dell'esperienza vissuta, costituito da tutti gli atti di comprensione che mirano ad afferrare l'oggetto, come il percepire, il ricordare, l'immaginare”,¹⁹³ si ha accesso alla determinazione dell'ente e quindi alla sua fissità; mentre attraverso la Dianoia (che rappresenta la conoscenza discorsiva che procede tramite il metodo deduttivo, è dunque conoscenza scientifica¹⁹⁴) svela la sua verità, rappresentando la “complicazione linguistica e accidentale” di tale verità. Mentre il Nous, la verità, è senza

¹⁸⁶ ARISTOTLE, *The Nicomachean ethics*, trad. di David Ross, Oxford World's Classics, United States, Oxford University Press, 2009 (I ed. 1944), p. 243

¹⁸⁷ Richard A. Jr LEE e , Christopher P. LONG, "Nous and Logos in Aristotle", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 54, 3, 2007, p. 348

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Professore aggregato presso il dipartimento di Studi Filosofici ed Epistemologici dell'Università “La Sapienza” di Roma.

¹⁹⁰ Marcello MUSTÈ, *Dalla metafisica alla filosofia del dialogo. Guido Calogero interprete di Aristotele*, in «Filosofiaitaliana.it», 2009, http://www.giornaledifilosofia.net/public/filosofiaitaliana/scheda_fi.php?id=61 18 Maggio 2012

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 3

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Nicola ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia, op. cit.*, p. 760

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 285

errore, la logica discorsiva è al contrario passibile di errore, è quindi “falsità e non-essere”.¹⁹⁵ Mustè, nel riproporre l’interpretazione aristotelica di Guido Calogero, afferma che tale schema interpretativo porta a diverse conseguenze, tra cui la più significativa è quella riguardante l’elaborazione del principio di non-contraddizione. In questo frangente si apre il grande divario tra la cultura occidentale e quella cinese.

Il principio di non-contraddizione aristotelico nasce nel momento in cui si è stabilito che la predicazione dovesse necessariamente avere un oggetto a riferimento, in assenza di tale oggetto “la mia parola non dice ‘niente’[...] e si annulla”.¹⁹⁶ Da qui la necessità che il *qualcosa* detto debba anche *significare* qualcosa. La parola *significa* e in essa vi è la sua essenza, il Logos diviene definizione, e poiché passibile di errore, Aristotele elabora il principio di non-contraddizione, ossia l’impossibilità che due contrari sussistano nello stesso enunciato, partendo dal presupposto che l’uno contraddirebbe l’altro. Sotto Aristotele dunque il Logos è portatore di verità, la sua struttura dialogica consente di comunicare un senso:¹⁹⁷ l’origine della ricerca del senso in Occidente.

Si apre la via del senso, la cui ricerca è senza fine, a meno che attraverso una conversione non la si faccia improvvisamente sfociare su di un grande oggetto (per il quale ordinariamente si usa «Dio», come termine e principio), con la filosofia che si scollega dall’instancabile descrizione della scienza per ribaltarsi di nuovo verso l’inquietudine del religioso (o, più recentemente, di fronte alla perdita della dimensione religiosa, per drammatizzare in maniera loquace la sua disperata «ricerca» del Senso).¹⁹⁸

Il modello di pensiero cinese al contrario si è sviluppato senza seguire la logica del Logos. La parola dunque non è limitata dal riferimento all’oggetto, ma “procede per non-separazione, non-determinazione e non-disgiunzione”,¹⁹⁹ poiché un intendimento opposto della parola andrebbe ad interrompere il continuo fluire del *dao*, della via, il rinnovarsi del grande processo del mondo. Zhuangzi 莊子 (369 a.C.- 286 a.C.) sottolinea come rimanga sempre dell’indeterminato in ciò che viene detto, quello stesso indeterminato che nel pensiero

¹⁹⁵ Marcello MUSTÈ, *Dalla metafisica alla filosofia...*, op. cit., p. 3

¹⁹⁶ François JULLIEN, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Sagittari Laterza, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008 (ed. or. *Si parler va sans dire. Du logos et d’autres ressources*, 2006), p. 3

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 12

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 17

¹⁹⁹ François JULLIEN, *Parlare senza parole...*, op. cit., p. 30

occidentale assume le proporzioni di un Dio, e dunque un'indeterminatezza che non si può eliminare e che sempre sarà presente.²⁰⁰

L'equilibrio di complementarità²⁰¹ alla base del pensiero daoista, ossia la reciproca dipendenza degli opposti, risparmia ai pensatori cinesi la ricerca del senso, in quanto è la coerenza a strutturare tanto la parola poetica quanto lo sviluppo del pensiero. Il pensiero daoista tende alla dis-tensione, alla liberazione, non dal male o dalla morte, ma “dalla pressione del senso, dall'aspirazione alla conoscenza”.²⁰² Se Aristotele attraverso il Logos tenta di determinare quanto più gli è possibile per non lasciare nulla di indefinito, Laozi 老子 (vissuto nel V – IV secolo a.C.) al contrario afferma che è impossibile vedere il fondo delle cose, non attribuisce dunque al Logos una funzione che non potrà mai adempiere completamente. Egli in questo concetto dissolve ogni separazione e differenza e tiene una parola evasiva, al cui interno lascia percepire l'infinito del mondo. Non esiste nella concezione daoista un'apparenza, data dalla parola, contrapposta ad una essenza, data dall'oggetto che la parola vuole determinare; la frase proposta da Jullien “somiglia all'antenato di Dio (degli dèi)”²⁰³ tratta dal Lao zi esemplifica come l'utilizzo di questo “somiglia” sia funzionale per non determinare *qualcosa*, ma bensì apra al vago e all'indefinito, “l'intento di questa parola è quello di rendere la parola evasiva, facendola debordare, facendole allentare la presa e riaprendola”.²⁰⁴

Questa breve spiegazione dei due filoni di pensiero sviluppatasi in occidente e in oriente è funzionale per comprendere l'affermazione di Can Xue rilasciata nell'intervista di Griffith:

We Easterners are used to seeing the world as a whole. So when I had accepted the Western outlook on the world, and understood humanity as a contradiction, it became much easier for me to unify the opposing parts of the contradiction than it is for Westerners. My key words “Logos” and “Nous” are from Greek philosophy. One is the highest principle, the light; the other is the deepest original force, the dark mother of imagination. These two parts act on each other, form a “field” – my field of aesthetic activities. [...] What I want to emphasize is that the two parts constitute one thing: our humanity.²⁰⁵

²⁰⁰ François JULLIEN, *Parlare senza parole...*, op. cit., p. 31-32

²⁰¹ Giorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio Editori, 2006 (I ed. 1992), p. 15

²⁰² François JULLIEN, *Parlare senza parole...*, op. cit., p. 39

²⁰³ *Ibid.*, p. 38

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 38-39

²⁰⁵ Jonathan GRIFFITH, *The Aesthetic...*, op. cit., p. 13

Questo concetto è stato approfondito dall'autrice in *Relazione tra creazione letteraria e razionalità – dialogo su filosofia e letteratura*,²⁰⁶ insieme al filosofo Deng Xiaomang, fratello di Can Xue, il quale attraverso la sua conoscenza in campo filosofico tenta di riordinare i dettagli della teoria letteraria dell'autrice. I due discutono della comunicazione (o assenza di comunicazione) tra letteratura e filosofia, probabilmente con particolare riferimento al pensiero occidentale, poi adottato in Cina come si vedrà nel prossimo paragrafo. I limiti che sono stati imposti alla parola dal pensiero classico occidentale, ha fatto sì che parallelamente allo sviluppo della *episteme*, la conoscenza certa, la scienza, quel che rimaneva dell'indefinito e dell'indeterminato venisse espresso attraverso le scienze letterarie, la poesia in particolar modo, determinando così un distacco tra le due.

Diversamente da quanto formulato da Aristotele, Can Xue vede nel Logos l'impulso perché il Nous abbia il suo corso. Il Logos per Can Xue racchiude in sé la conoscenza percettiva, l'osservazione diretta e la teoria della conoscenza. Il meccanismo ha inizio proprio dall'osservazione diretta, ossia “la comprensione più alta in un istante”²⁰⁷, la quale, attraverso l'intuizione coglie il senso dell'oggetto, la sua essenza, che entra a far parte dell'io, producendo conoscenza. Per questa ragione Can Xue afferma che “l'estetica è il moto dell'anima, il moto dell'universo”.²⁰⁸ Il Nous per Can Xue rappresenta una forza primitiva, che è l'anima, la psiche, la quale di per sé non sarebbe sufficiente per creare una vera opera d'arte. Per questo Can Xue afferma che “il Logos è filosofia e il Nous è arte”²⁰⁹, ossia la filosofia che è visione del mondo ed è necessaria, o meglio fondamentale perché il Nous si faccia arte. Con questo concetto Can Xue si rifà alla tradizione del pensiero cinese, in cui la distinzione tra poesia e filosofia non è mai esistita; la Cina non ha mai sviluppato la figura dell'oratore, né quei luoghi d'incontro che hanno costituito la *Polis*, non ha concepito l'idea di raccogliersi per dibattere e stabilire insieme, non ha sviluppato una retorica.²¹⁰ Per contro la Cina ha “meditato instancabilmente e coltivato senza sosta il *valore allusivo*”.²¹¹ Altro concetto utilizzato da Can Xue quando sostiene che “il Logos regola la tua azione attraverso delle allusioni, conducendo il tuo Nous nella direzione giusta”.²¹² Il *valore allusivo* della parola consiste nell'indicare quell'impulso che si riceve dagli elementi naturali, quel che si percepisce dal processo della natura, enunciandolo così come viene, lasciandolo

²⁰⁶ CAN XUE 残雪, DENG Xiaomang 邓晓芒, *Wenxue chuanguo yu lixing...*, *op. cit.*

²⁰⁷ Si veda p. 91 di questa tesi

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 93

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 101

²¹⁰ François JULLIEN, *Parlare senza parole...*, *op. cit.*, p. 131

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Si veda p. 99 di questa tesi

indeterminato e indifferenziato, nel suo slancio spontaneo. Il pensatore cinese non può per principio dire chiaramente ciò che è suscettibile di errore, riporta dal Zhuang zi Pasqualotto “di tutto ciò che è al di là dell’universo, il Santo ammette l’esistenza, ma non ne tratta. Tutto ciò che è all’interno dell’universo, il Santo ne tratta ma non lo commenta”.²¹³ Egli allora si avvale di realtà esterne per rivelare quel che egli prova e dargli libero sfogo. Ecco che ci si può ricollegare alla teoria di Jung esposta nel primo capitolo, ossia la visione dell’artista che prende forma attraverso il visionario, ma mentre egli sostiene che l’artista non riesce ad esporre chiaramente la visione primigenia che egli ha avuto, per il pensatore daoista al contrario le allusioni e le associazioni analogiche sono lo strumento attraverso il quale egli si può esprimere nel modo più completo e più intenso possibile.²¹⁴ *Dire appena per evitare di imporre*,²¹⁵ non riassume forse la produzione letteraria di Can Xue? A dimostrazione di ciò si possono citare le diverse possibilità di lettura delle sue novelle. Ma proprio per questo, nonostante la complessità delle sue opere, Can Xue si definisce razionale. Il senso unico delle sue opere è la sua visione del mondo.

Nello stesso momento in cui il lettore si appresta alla lettura di un’opera acquisisce conoscenza, tale conoscenza per Can Xue è la visione dell’artista che in quanto “struttura e essenza dell’opera è proiettata nel prodotto finale”.²¹⁶ La conoscenza entra a far parte del lettore e va a costituire il suo io. Il suo atteggiamento estetico nei confronti dell’opera coincide con l’utilizzo del pensiero. Per Can Xue l’attivarsi del pensiero è immaginazione, attraverso la quale il lettore può afferrare il senso dell’opera, e nel momento in cui si riconosce al suo interno significa che ne ha accettato l’informazione, comprendendo la visione del mondo dell’artista. Quest’ultima, entrando a far parte della sua conoscenza sarà funzionale a donargli una nuova consapevolezza o conoscenza dell’io. Nel momento in cui egli conoscerà se stesso, conoscerà la struttura dell’universo.²¹⁷

L’opera d’arte non fa una distinzione tra oggettivo e soggettivo, come al contrario le scienze, per cui l’anima e il mondo fisico per Can Xue sono sia soggettivi che oggettivi, per questa ragione comprendendo sé stessi si comprenderà il mondo e comprendere il mondo è comprendere sé stessi.²¹⁸ Quando il meccanismo di Logos e Nous si attiva infatti è quest’ultimo che guidato dal Logos cerca una comunicazione con la natura. Il Nous che è

²¹³ Giorgio PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto...*, op. cit., p. 8

²¹⁴ François JULLIEN, *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Segnature, Roma, Meltemi Editore, 2004 (ed. or. *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, 1995), p. 162

²¹⁵ François JULLIEN, *Parlare senza parole...*, op. cit., p. 131

²¹⁶ Si veda p. 97 di questa tesi

²¹⁷ *Ibid.*, p. 92

²¹⁸ *Ibid.*, p. 98

l'anima e che è l'impulso primitivo cerca il contatto con la natura ed è il Logos, l'intuizione, la percezione e la conoscenza, a intradarlo nella giusta via.

Can Xue dice "l'istante in cui avviene la rottura è proprio la natura che si rivela, un momento di massimo piacere".²¹⁹ La rottura data dal moto di Logos e Nous, porta alla rivelazione della conoscenza, una conoscenza che riguarda prettamente l'uomo e l'anima,²²⁰ come sostiene Zhuang zi bisogna "iniziare ad emanciparsi dalla posizione e dalla prospettiva di un io-soggetto (che conosce-agisce e separa il mondo da sé per porlo di fronte come oggetto di una relazione causale) per poter accedere, libero da tutto ciò che fa ostruzione, all'apprensione (com-prensione) dell'infinita processualità da cui provengono il «mondo» e la «via»".²²¹

Nella sua novella *Il paradiso dei fiori di pesco*, Can Xue richiama l'immagine che apre il secondo capito dello Zhuang zi, *Sull'uguaglianza delle cose e dei discorsi*, citato da Jullien,²²² ossia quella di un uomo appoggiato a uno sgabello, con lo sguardo perso verso il cielo mentre esala un profondo respiro, appare sfatto, assorto, divenuto impassibile. Jullien spiega che questo personaggio indica il riassorbimento all'interno del processo, sia del punto di vista dell'uomo che della sua partecipazione personale al mondo. L'uomo non è più in tensione, si è svuotato del suo io, raggiungendo "quel profondo e naturale svuotamento attraverso cui il *dao* continuamente trascorre, deostruisce e anima."²²³ Si è liberato dalle sue costruzioni e dai giudizi personali. Si apre dunque alla spontaneità del processo. Lo spirito si libera e riesce a spaziare accedendo a una contemplazione totale e serena che lo vede un tutt'uno con la profondità delle cose, sposandone il libero corso e unendosi all'universo.²²⁴

Fondamentalmente Can Xue elaborando così la sua teoria, unisce il filone del pensiero occidentale con quello cinese, lo si nota anche dal fatto che non accetta *in toto* il pensiero daoista, come può sembrare da quanto appena detto; per esempio nel pensiero daoista non è contemplato l'utilizzo del ragionamento, del pensare, per raggiungere lo stato di dis-tensione, per Can Xue invece essenziale è la funzione della razionalità, della ragione, attraverso la quale soltanto l'immaginazione e la creazione artistica possono permettere all'individuo di raggiungere uno stato immerso nel continuo fluire della natura. Il processo creativo infatti, che nasce dalla necessità dell'artista di trovare il proprio io, deve cercare innanzitutto "il

²¹⁹ Si veda p. 100 di questa tesi

²²⁰ *Ibid.*, p. 97

²²¹ François JULLIEN, *Parlare senza parole...*, *op. cit.*, p. 52

²²² *Ibid.*, p. 27

²²³ *Ibid.*, p. 53

²²⁴ François JULLIEN, *Strategie del senso in Cina...*, *op. cit.*, p. 181

Logos, il linguaggio deve prender forma”²²⁵. L’artista disputerà una battaglia interiore, creata proprio dagli opposti, dalle contrapposizioni, che sono necessarie affinché avvenga questo scontro, poiché da esso emergerà “il Logos più alto, quella allora è la luce”.²²⁶ Lo scontro fondamentale è dunque la lotta tra l’irrazionalità e la razionalità, che servirà all’artista per rinsaldare la propria razionalità.

Per questo Can Xue propone al lettore il continuo esercizio di tale lotta interiore: “l’arte, attraverso la pratica, riproduce fedelmente la natura facendo sì che l’essenza divenga immagine”.²²⁷ Anche l’esercizio è un concetto daoista, come meglio spiega Pasqualotto

L’eccellere in una tecnica dipende dunque dall’esercizio; ma l’esercizio non comporta una semplice ripetizione di gesti finalizzata al dominio sulla ‘cosa’ su cui ci si esercita: esso implica la ‘coltivazione’ e quindi lo sviluppo della capacità di individuare e di seguire i ‘vuoti’ della cosa; esso significa prima di tutto, dunque, cura ed incremento della ‘virtù’ di cogliere ed assecondare il *dao*, la via della materia che viene trattata²²⁸

Per Can Xue l’esercizio va portato avanti quotidianamente e consiste nel liberare quell’impulso irrazionale, tenerlo sotto controllo attraverso la razionalità e sprigionare la propria immaginazione. Questo rappresenta uno stile di vita, la vita dell’arte. Rinchiudersi in una gabbia, dunque isolarsi e praticare questo esercizio per rafforzare la ragione, che alla fine diviene un bisogno fisiologico.

Questa unione tra Cina e occidente è dunque fondamentale per l’autrice, la quale riconosce che dopo aver assimilato i punti di merito del pensiero occidentale, li ha messi in risalto, unendovi il suo *background* cinese.²²⁹ Nonostante questo, nel dialogo tra Can Xue e Deng Xiaomang vi è una forte critica diretta ai filosofi contemporanei occidentali. Oltre a indicare, come è stato suggerito anche poco sopra, un limite nella cultura occidentale che è riassumibile proprio con il principio di non-contraddizione, viene mossa una forte critica sull’assenza di comunicazione in occidente tra la filosofia e l’arte. I filosofi sembrano interessarsi poco dell’artista, quindi dell’*uomo* che produce l’opera, e definiscono per assurdo le loro opere come delle creazioni divine, ignorando totalmente lo spirito creativo dell’artista, anche se l’opera ne è la formalizzazione. L’accusa mossa ai filosofi è che oltre a non essere capaci di oltrepassare la loro tradizione, non si sono concentrati nello studio dell’interiorità

²²⁵ Si veda p. 96 di questa tesi

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 101

²²⁸ Giorgio PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto...*, op. cit., p. 23-24

²²⁹ Si veda p. 106 di questa tesi

dell'uomo. I due vorrebbero allo stesso modo che l'occidente si interessi di più al pensiero cinese, poiché soltanto avendo un altro diverso da te che fa da specchio oggettivo riflettendo la tua situazione, si potrà uscire dalla propria cerchia e ottenere una conoscenza più alta.

3. L'eredità dell'età moderna

Le analogie tra l'avanguardia dell'era post-maoista e il periodo moderno -che ha accompagnato la caduta dell'impero e proseguito fino all'inizio del periodo maoista- sono molte, a partire dall'influenza esercitata dalla letteratura occidentale entrata per la prima volta in Cina dopo la prima guerra dell'oppio (1839-1842); gli intellettuali del periodo oltre a rendersi conto in un primo momento del divario tecnologico e culturale che separava la Cina dalle grandi potenze europee che in quegli anni si affacciavano ai porti cinesi per stabilire relazioni commerciali, subirono l'umiliazione peggiore con la sconfitta nel conflitto sino-giapponese (1894-1895)²³⁰ in cui realizzarono che, non soltanto gli occidentali, ma anche i loro vicini giapponesi avevano raggiunto un livello di sviluppo di gran lunga superiore a quello cinese.

Gli intellettuali avanzarono l'ipotesi che una delle cause principali dell'arretratezza del paese e del suo popolo fosse da addossare alla letteratura, e in particolar modo alla narrativa.²³¹

È giusto supporre che è esattamente in questo periodo che la Cina adotta il pensiero tradizionale occidentale, acquisendo implicitamente il principio di non-contraddizione, la ricerca della conoscenza scientifica e di conseguenza lo studio dell'individuo dissociato dal tutto daoista?

Liang Qichao 梁启超, uno dei maggiori esponenti dell'élite intellettuale riformista del periodo, accusò il popolo cinese di essere composto da persone "frivolous and immoral. They indulge in, and are obsessed with, sensual pleasures"²³², con riferimento alla tendenza letteraria del periodo. Liang Qichao sarà uno dei primi a proporre una rivoluzione letteraria attraverso il suo saggio *Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guangxi* 论小说与群治的关系 (Il

²³⁰ Wilt IDEMA e Lloyd HAFT, *Letteratura cinese...*, op. cit., p. 277

²³¹ *Ibid.*, p. 277-282

²³² LIANG Qichao 梁启超, "Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi" 论小说与群治的关系 (Il rapporto tra il romanzo e il governo delle masse), *Xin xiaoshuo* 新小说, 1902, traduzione inglese di Gek Nai Cheng "On the relationship between fiction and the government of the people" in Kirk A. DENTON (a cura di), *Modern Chinese...*, op. cit., p. 74-81

rapporto tra il romanzo e il governo delle masse)²³³, in cui propone l'uso della narrativa come mezzo per rinnovare la moralità, la religione, la politica, gli usi e i costumi. Per Liang Qichao il potere della narrativa proveniva dal fatto che essa poteva mostrare gli altri mondi, e ancor più importante che poteva dar voce a quelle emozioni conscie o inconscie che al contrario i suoi lettori non erano in grado di far emergere.²³⁴ Incoraggiò a tradurre maggiormente le opere occidentali e invitò gli autori cinesi a prendere esempio da queste ultime. Liang Qichao pose le basi per un dibattito letterario che sarà meglio sviluppato nel movimento del 4 maggio. In particolar modo l'idea fondamentale che lo sviluppo di un individuo autonomo fosse connesso con l'indipendenza della nazione.²³⁵

Chen Duxiu 陈独秀 allo stesso modo nel 1917 si chiese “From whence arose the awesome and brilliant Europe of today?”²³⁶, rispondendosi che era stato il retaggio della rivoluzione ad aver costruito l'Europa di allora, spiegando che nelle lingue occidentali il termine “rivoluzione” significava eliminare il vecchio e portare avanti il nuovo. Contemporaneamente gli otto punti di Hu Shi 胡适 apparsi nell'articolo *Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议 (Proposte per la riforma della letteratura), pubblicato sulla rivista *Xin qingnian* 新青年 Gioventù Nuova nel 1917, segnarono un nuovo inizio per la letteratura cinese avvenire. Il primo punto sosteneva la necessità che la lingua avesse sostanza e dunque un riscontro con il reale, mentre il secondo invitava a non imitare gli antichi, il punto sei infine dice di non usare allusioni.²³⁷ Questi sono i punti salienti con cui i pensatori cinesi moderni lasciano l'eredità della tradizione cinese per abbracciare quella occidentale, esprimono la tendenza generale del periodo, già introdotta da Liang Qichao, nel voler chiudere con il passato e abolire il sistema feudale sostenuto fino ad allora dal confucianesimo.

Confucio stesso nel I Ching 易经 (Yijing, Il Classico dei mutamenti) pose molta attenzione sull'insufficienza del linguaggio, ammettendo che il linguaggio da solo non poteva esaurire il significato.²³⁸ Questo a dimostrazione di come il pensiero cinese, anche se

²³³ LIANG Qichao 梁启超, “Lun xiaoshuo yu...”, *op. cit.*, p. 74-81

²³⁴ Alexander DES FORGES, “The uses of fiction: Liang Qichao and his contemporaries” in Joshua S. MOSTOW, (a cura di), *The Columbia companion to modern east Asian literature*, Columbia University Press, New York, 2003, p. 343

²³⁵ Ingo SCHAEFER, “Remarks on the Question of Individuality and Subjectivity in the Literature of the May Fourth Period”, in Marián Galik (a cura di), *Interliterary and Intraliterary Aspects of the May Fourth Movement 1919 in China*, Vede, Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, 1990, pp. 21-43

²³⁶ CHEN Duxiu 陈独秀, “Wenxue geming lun” 文学革命论 (Teoria della rivoluzione letteraria), *Xin qingnian* 2, n.6, Feb. 1917, traduzione inglese di Timothy Wong, “On literary revolution” in Kirk A. DENTON (a cura di), *Modern Chinese...*, *op. cit.*, p. 140-145

²³⁷ Bonnie S. MCDUGALL e Kam LOUIE, *The Literature of China...*, *op. cit.*, p. 35

²³⁸ YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern...*, *op. cit.*, p. 9

composto al suo interno da diverse scuole di pensiero, aveva delle basi comuni a tutte. Come in Occidente il principio di non-contraddizione è stato alla base di tutto il pensiero avvenire.

La questione confuciana apre una ben più ampia problematica: quella dell'individuo. Il sistema confuciano infatti viene considerato la causa per il mancato sviluppo di una identità definita nell'individuo cinese, per via della sua struttura strettamente basata su di un rapporto relazionale, che vincola l'individuo al suo superiore, in base alle cinque relazioni fondamentali di Confucio: sovrano e suddito, padre e figlio, fratello minore e fratello maggiore, marito e moglie e infine amico e amico. Nella letteratura degli anni '20 e '30 ci si occuperà infatti di *xiaowo* 小我 (il piccolo io) e di *geren* 个人 (individuo).

Il mio 'piccolo io' non ha una sua esistenza autonoma, ma è interconnesso in modo diretto o indiretto con un'infinità di altri 'piccoli io', che interagiscono con l'intera società e con il mondo intero ed è legato in un rapporto di causa effetto con la società e il mondo del passato e del futuro. Ogni tipo di azione passata e tutte le azioni causate dai vari piccoli io attuali, nonché da tutte le altre forze agenti nella società contribuiscono a creare una parte del mio 'piccolo io'. Così come il mio piccolo io interverrà, insieme a tutta una serie di cause passate e presenti, a formare i piccoli io del futuro.²³⁹

Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), l'intellettuale più influente del periodo, asservirà la letteratura a scopi socio-politici, egli si fa medico del proprio popolo. Durante i suoi studi di medicina infatti, comprende che per curare il suo paese non era sufficiente curarne il corpo, bensì era necessario prima cambiarne la mente e lo spirito.²⁴⁰ *Kuangren Riji* 狂人日记 (Diario di un pazzo) del 1918 rappresenta la formalizzazione migliore del suo pensiero, il soggetto visto come un ribelle che si oppone alla società di cannibali creata dalla tradizione, ma dalla quale egli stesso è incapace di liberarsi.²⁴¹

La ricerca introspettiva dell'intellettuale focalizzato sulla propria interiorità, di cui uno degli esempi più marcati è rappresentato da *Shafei nushi de riji* 莎菲女士的日记 (Il diario della signorina Sofia) di Ding Ling 丁玲 (1904-1986), del 1927,²⁴² procede fino agli anni '30,

²³⁹ HU Shi 胡适, "Buxiu: wo de zongjiao" 不朽—我的宗教 (Immortalità la mia religione), *Xin qingnian*, 1919, 6, 2, p. 96-106, traduzione italiana di Nicoletta Pesaro, tratta dalle dispense del corso di Letteratura cinese, a.a. 2010/2011

²⁴⁰ LU Xun, "Preface to *Call to Arms*", in Kirk A. DENTON (a cura di), *Modern Chinese...*, op. cit., p. 240

²⁴¹ Ann HUSS, "The madman that was Ah Q: Tradition and modernity in Lu Xun's fiction" in Joshua S. Mostow (a cura di), *The Columbia companion to modern...*, op. cit., p. 386-387

²⁴² DING Ling, *Il Diario della Signorina Sofia*, in Tre Donne Cinesi, a cura di M. Biasco, Napoli, Guida Editori, 1985, p. 51-93

quando la letteratura diviene più prettamente una “letteratura rivoluzionaria”,²⁴³ quindi estremamente connessa alle dinamiche politiche e alle guerre intestine e internazionali del periodo.

Fin qui si è potuto notare come sia stato totalmente scardinato il sistema di pensiero tradizionale. Il fascino che la cultura occidentale esercitò su molti intellettuali del periodo li portò in un primo momento ad accettare la cultura occidentale, ad assimilarne la cultura tecnologica e successivamente quella letteraria. In un secondo momento emerge un sentimento nazionalistico che vede gli intellettuali impegnati nel fornire i mezzi concettuali per la riscossa del proprio paese. La letteratura come si è visto assume, probabilmente per la prima volta nella storia cinese, una funzione esplicitamente e direttamente sociale e politica, diviene il mezzo impiegato per risvegliare le coscienze del popolo, per eliminare l’arretratezza ed il sistema feudale radicato negli individui come nelle compagini sociali. Contemporaneamente emerge il sentimento soggettivo, individuale dell’autore, che diviene il protagonista centrale delle opere di epoca moderna e attraverso il quale emergono problematiche e disagi di natura sociale, politica ed economica.

L’apice della negazione del passato si avrà durante il periodo maoista. In letteratura, attraverso il *maowenti*, attraverso la proibizione di una letteratura che avesse il solo fine di intrattenere e l’obbligo, al contrario, di una letteratura che si rifacesse soltanto alla realtà, che fosse il veicolo del pensiero comunista. I discorsi di Yan’an del 1942 segnano definitivamente, non soltanto la rottura con il passato, ma anche la rottura con i testi letterari occidentali. La parola in questo frangente acquisisce non soltanto la più ampia necessità di significare, ma anche di significare quanto imposto dall’alto. Per la rinnovata scoperta della soggettività dell’individuo, questo comporta, non una marcia indietro bensì la degenerazione del principio di non-contraddizione, in estremismo assoluto. Hu Feng 胡風 nel suo *Xianshizhuyi zai jintian* 现实主义在今天 (Realismo oggi)²⁴⁴ cita la nozione di Lu Xun “le parole devono avere sostanza”, riproponendo l’idea di Lu Xun di dover mostrare la malattia per poterne creare la cura. Hu Feng sostiene che lo spirito soggettivo insieme con la verità oggettiva hanno prodotto una nuova letteratura militante, chiamata “realismo” e la vacuità è ripugnante al realismo. Di nuovo la necessità di opporsi alla convenzione tradizionale. Ma contrariamente a quanto avvenuto nell’era moderna gli individui non hanno più la possibilità di esprimersi, l’interdizione della parola ha portato ad una situazione di impasse, la teoria dell’equilibrio di

²⁴³ CHENG Fangwu, “From a Literary Revolution to a Revolutionary Literature”, in Kirk A. DENTON (a cura di), *Modern Chinese...*, op. cit., p. 269-275

²⁴⁴ HU Feng, “Realism Today”, in Kirk A. DENTON (a cura di), *Modern Chinese...*, op. cit., p. 485

complementarietà del pensiero cinese tradizionale e la libertà del pensiero occidentale non sono più contemplati, resta soltanto la teoria degli opposti, portata alla sua esagerazione più estrema, come ricorda Can Xue “Per non parlare dell’atmosfera degli anni ‘50. Da piccoli abbiamo vissuto le esagerazioni di quell’atmosfera”.²⁴⁵

Can Xue emerge negli anni '80, contemporaneamente all’emergere di altre correnti letterarie, come la letteratura delle cicatrici *shanghen wen xue* 伤痕文学, la letteratura delle radici *xungen wenxue* 寻根文学. Can Xue, in bilico tra quest’ultima e l’avanguardia, tenta probabilmente di riappropriarsi dell’allusività della lingua, riscopre la tradizione e la coniuga al pensiero occidentale, con l’intento di creare una nuova consapevolezza nell’individuo, una nuova comprensione di sé. Il fine probabilmente è quella di formare una razionalità salda, che consenta all’individuo di non cadere nuovamente nell’abisso degli estremismi. Lo scopo è quello di creare un individuo consapevole, cosciente, libero ed emancipato che sia in grado di non assoggettarsi alle ideologie imposte dall’alto o imposte da suoi simili. Per evitare che il passato si ripeta.

²⁴⁵ Si veda p. 110 di questa tesi

COS'È ESATTAMENTE LA LETTERATURA PURA

Can Xue

Le approfondite ricerche sull'animo umano mettono continuamente in evidenza la conformazione del regno spirituale, mostrano un mondo sconfinato completamente nuovo agli occhi della gente comune, sconosciuto, difficile da esprimere con un linguaggio ordinario e simmetrico a quel piccolo mondo che possiamo vedere a occhio nudo. Sin dai tempi più antichi, il ritratto di questo mondo "intangibile" è stato il compito comune per generazioni di artisti, filosofi e scienziati naturali.

Vi è un piccolo gruppo tra i letterati che non si accontenta di fermarsi allo strato superficiale dell'anima, il loro sguardo volge sempre ai confini estremi del campo visivo umano per poi addentrarsi senza limiti. Secondo il loro punto di vista, è attraverso la scrittura che si sconfigge la progressiva vacuità della realtà convenzionale e a quell'enigma dell'eternità universale riservano sempre la devozione e la sofferenza di un innamorato. Vogliono liberarsi dai ricordi superficiali e il loro punto di partenza non è la fama sociale (che ha effetti solo nel breve periodo), perciò serbano un atteggiamento contraddittorio persino nei confronti dell'elemento fondamentale della letteratura – il lettore. La loro è la continua ricerca di tutto ciò che è immutabile ed essenziale, come il cielo, il grano, il mare, impegnandosi silenziosamente nella perfezione della natura umana (prima di tutto l'io). Queste opere scritte dai letterati, le chiamiamo letteratura pura e io spero di poter essere sempre parte di questa cerchia ristretta.

La letteratura della purezza descrive con un tocco introspettivo e senza remore lo stato dell'anima strato dopo strato, trainando le sensazioni dell'uomo entra nella struttura meravigliosamente elaborata e inarrestabile marcia verso il fulcro umano di quell'antico caos primordiale. Ciò che è ordinariamente conosciuto emerge ugualmente delicato e simmetrico, ma al solo scopo di lanciare ancora una volta un attacco al caos primordiale. Come lo spirito non muore mai così anche questo processo avrà fine. Ciò di cui necessitano tutte le composizioni e le letture è una forza vitale libera. È presumibile che i lettori influenzati a primo impatto dalla letteratura non siano molti e quindi se dovessero incontrare nuovamente un ambiente letterario poco favorevole è probabile che lo scrittore troverà difficoltà nella sua stessa sopravvivenza.

L'influenza della tradizione culturale cinese è troppo forte. In quel terreno sempre più arido, la tradizione produce ancor oggi sconforto e grigiore diffusi. La tradizione ha perso

ormai da tempo la forza per portare avanti quel compito che su di essa sola gravava, cioè quello di esplorare profondamente la natura umana. Per di più raccoglie su di sé le nubi oscure che si sono accumulate nei secoli, ostacolando quel lampo di razionalità che potrebbe arrivare. Ritengo che ciò di cui la letteratura abbia urgente bisogno non siano quei banali discorsi sull'etnia o sulla natura del mondo (questi discorsi fanno sembrare gli uomini così meschini), ma piuttosto di un amore e una nobiltà d'animo vasti e profondi, di una perseveranza verso la vita e di una fiducia stessa verso la letteratura. Solo se si costruirà questa fiducia non si rimarrà confinati in grette concezioni, si avrà la possibilità di rompere i vincoli della tradizione e di raggiungere progressivamente i confini dell'arte per l'arte, così da rinnovare la tradizione.

Alcuni altri grandi personaggi con propositi ben differenti, grazie alla posizione di cui godono e a causa dell'arretratezza della loro formazione ormai obsoleta, esprimono continuamente le loro opinioni nell'establishment letterario tentando di confinare il concetto di letteratura pura all'interno di un'area ristretta facendo sì che questa vada pian piano scomparendo. Pongono ripetutamente l'accento sulla necessità che gli scrittori si prendano cura del prossimo, che comprendano il prossimo e che non possano restare indifferenti alle sofferenze delle masse. Si provi ad immaginare una persona che non si cura della propria interiorità né si prende la briga di tenersi informato, indipendentemente da quanto possa essere ingenuo o meno, quella sua attenzione verso il prossimo avrà ancora una funzione incisiva per colui che accoglie queste cure? Anche se "conquista" subito molti lettori, le sue opere saranno ancora capaci di portare al lettore un messaggio di speranza per l'anima? Ciò che è ancor più preoccupante è quello stato di torpore temporaneo che produce. Ci sono ancora altri personaggi che limitano l'*io* per dar spazio a concetti banali e superficiali, mancano della conoscenza letteraria più elementare, fuorviando il lettore per portare acqua al proprio mulino, per nascondere la mancanza di creatività... la ragione per cui questi concetti possono diffondersi nell'immediato indica che il lettore è ancora estremamente confuso riguardo la questione su che cosa sia esattamente la letteratura pura e questo non è affatto strano, poiché in un paese antico e conservatore come la Cina la letteratura pura è ancora una novità, il suo sviluppo dipende dallo sforzo comune di scrittori e critici.

Nel momento in cui l'esplorazione della letteratura pura avrà inizio, gli scrittori stessi scopriranno presto di trovarsi in contrapposizione all'*io* vigente. Questo *io* (opposto) è l'*io* che è in cima a una struttura funzionale composta dalla serie di elementi che va dall'educazione, alla società, alla cultura ecc. Elementi indistruttibili che insieme divengono una fortezza inespugnabile. Se qualcuno ha intenzione di produrre creazioni che siano quanto

più pure possibile, egli allora dovrà tirar fuori le sue potenzialità più profonde, vincere il vecchio *io* e raggiungere i luoghi estremi dell'irrealtà, poiché solo in quei luoghi avrà inizio il piacere dell'anima. In realtà, la rottura che di volta in volta si ha con la tradizione e la cultura vigenti è anche un modo per liberare lo spirito dai vincoli della carne. La carne di ogni scrittore che si nutre della tradizione passata. Tuttavia le creazioni che lo scrittore porta avanti oggi lo costringono a sfidare in modo deciso il proprio corpo, a scatenare al suo interno una guerra voluta e a contare soltanto su un ritmo spontaneo e ardente per portare avanti quel movimento selvaggio ma superbo. Lo scrittore non può assolutamente fermarsi, perché fermarsi significherebbe morire: questa è la posizione pericolosa dello scrittore della letteratura pura e il suo destino sin dall'antichità.

In quanto scrittore cresciuti in Cina, nel suo sangue non scorre una componente religiosa innata, mi chiedo perciò se questo potrà sostenere lo scrittore, se lo metterà in una posizione inattaccabile nel momento in cui vorrà opporsi alla mediocrità della grande tradizione. Ma questa questione la sto sperimentando ormai da molto tempo e giorno dopo giorno la risposta è sempre più chiara. L'arte in sé è esattamente l'arte della vita, se un uomo persiste nell'impeto artistico puro, allora persiste nella vita, persiste in quella natura umana vasta e profonda. Nell'instancabile ricerca decennale, contemporaneamente alla sperimentazione del concetto creativo ultimo dell'arte pura, ho profondamente compreso che questi confini di bellezza e purezza si giustappongono proprio con i concetti creativi religiosi, forse anche più vasti e che tra i due vi è una interconnessione di questo tipo. Non so quando accadde che io, una scrittrice, mi convertii inconsciamente e distrattamente a questa filosofia di vita, mi basta scrivere per crederci, come a dire che questa fede si ottiene soltanto con l'azione. Dopotutto chi può ancora sostenere di sapere che cosa sia la vita? Solo l'uomo può farlo, far sì che le cose create risplendano una dopo l'altra di una lucentezza miracolosa e probabilmente è proprio questo il processo che tramuta la materia in spirito. Se un giorno, indebolita dalla vecchiaia, non sarò più in grado di scrivere, temo che potrei vivere soltanto tra quelle luci riflesse di regni incantati poiché sono tutto ciò che mi rendono "umana".

I confini dell'arte sono i confini dolorosi dell'*io* e naturalmente anche l'unica fonte inesauribile di felicità. La capacità di sopportazione dell'uomo segue giorno dopo giorno l'intensificarsi e l'accentuarsi del dolore. Spesso l'uomo si trova nella condizione di dover smembrare la propria carne per progredire nella rottura, emergono di conseguenza ripetute scene sanguinose, che tuttavia devono essere osservate attentamente, poiché sono il preludio della vita che avanza verso una fase alta. Dato che il legame con la tradizione si è già spezzato ciò su cui lo scrittore deve fare affidamento è proprio il movimento, come quello di rinnovarsi

interiormente con le proprie forze o quello di costruire sempre attorno a sé una barriera per far sentire il soggetto come un leone in gabbia. Questo è l'esercizio che ogni scrittore di letteratura pura deve fare quotidianamente. È necessario valutare se un autore raggiunge o meno gli standard, cioè capire se sia o meno in grado di "rischiare la propria vita" perché lo sconforto e il ritiro sono i grandi nemici di queste creazioni. La letteratura che considera lo scrivere come uno svago e lo fa con negligenza non è affatto la vera letteratura pura, bensì sono gli scritti dei letterati della tradizione modificati e rimessi a nuovo. Gli scrittori della letteratura pura devono rappresentare l'idealismo, i loro propositi sono elogiare la vita e innalzare la bandiera dello spirito. Inoltre questo ideale si ottiene attraverso la scissione e lo smembramento dell'*io*. Anche se al di là della soggettività dello scrittore la cosa importante è trovare un diversivo nelle sofferenze, queste creazioni andranno comunque ad istruire il lettore, ampliandone i confini. Il lettore che conoscerà queste opere, probabilmente non avrà mai la vista offuscata da una distesa di nebbia, al contrario saprà stimolare lo spirito, sfidare il destino come meglio crede e, nella ricerca, procedere sperimentando i metodi di analisi e di cura dell'*io*.

Poiché l'arte è l'inizio della vita, gli scrittori di letteratura pura non possono lasciare nell'immediato le mediocrità e le passioni della carne, altrimenti le creazioni perderebbero la fonte da cui attingere. Le attenzioni mediocri dello scrittore della letteratura pura sono quelle che giungono alle radici della natura umana, nello strato più profondo. Forse il lettore comune non percepisce queste attenzioni, ma lo scrittore in persona è l'individuo che serba in cuor suo un coinvolgimento profondo nel groviglio della mediocrità, di cui è profondamente innamorato. L'unica differenza tra lo scrittore e la gente comune è che, nonostante coinvolto e affascinato dalla mediocrità, lo scrittore possiede ancora una forte autoconsapevolezza. Questa consapevolezza porta tormenti e dispendio di energie, ma è proprio il momento in cui nascono le opere che permettono agli uomini di conoscere l'*io*. La "cura mediocre", che normalmente chiediamo con insistenza e la cura mediocre nascosta all'interno della letteratura pura non sono in realtà in contraddizione, infatti la leggerezza dell'una e la profondità dell'altra sono l'unica differenza che le distingue (escludendo quella tesi distorta che deriva dall'ideologia).

Nella mia carriera letteraria ho avuto la fortuna di imbartermi in quella illuminante letteratura pura. La felicità di scoprire i propri ideali condivisi da altri è indescrivibile. Tuttavia devo qui segnalare i punti deboli fatali della cultura che ci appartiene i quali impediscono agli obiettivi della letteratura pura di portare a termine il loro compito, se ne trovano esempi ovunque. Ma a oggi, i circoli letterari non hanno nemmeno cercato di

sviluppare una conoscenza adeguata riguardo questo fatto così evidente, quei discorsi travisabili, ingannevoli e giusti solo in apparenza sono parole dette al vento e dimostrano soltanto la loro incapacità di cogliere l'autenticità. La letteratura pura è la letteratura dei pochi che ha bisogno di critici devoti ed energici per guidare il lettore. Se la questione che coinvolge la letteratura è la grande questione riguardante l'anima, allora l'indifferenza verso la letteratura pura sarebbe come trascurare l'anima, inevitabilmente, questo declino porterà alla sconfitta e alla distruzione dello spirito.

27 Aprile 2002, Beijing Mudayuan

Editore responsabile Li Jinwen

RELAZIONE TRA CREAZIONE LETTERARIA E RAZIONALITÀ:

Dialogo su filosofia e letteratura

Deng Xiaomang e Can Xue

(Dipartimento di Filosofia dell'Università di Scienze e Tecnologie Huazhong, Hubei, Wuhan 430074; Associazione degli scrittori della provincia dello Hunan, Changsha 410008)

ESTRATTO: Can Xue definendo la sua visione di letteratura “neoclassica” o “narrativa neo-sperimentale”, pone l’accento sul controllo del proprio orientamento creativo attraverso l’uso del Logos razionale, ossia sul suo avventurarsi sin dentro lo strato più profondo della propria interiorità. La razionalità a cui si riferisce non è la quotidiana e più superficiale razionalità, bensì il motore dell’anima, *Nous*, che è una conoscenza intuitiva. Deng Xiaomang da un punto di vista filosofico riordina i dettagli di questa teoria letteraria, suggerendo che prioritario a questo spirito letterario non è la conoscenza, bensì la capacità conoscitiva. Soltanto con un alto livello di “letteratura come studio dell’uomo” si potrà sostenere di aver raggiunto una conoscenza di altrettanto alto livello. I due partendo da questa teoria letteraria totalmente nuova avanzano una critica e un confronto approfondito sulle divergenze del concetto creativo nella letteratura cinese e occidentale così come dello spirito culturale e filosofico di Cina e Occidente. Definiscono inoltre la natura complementare di filosofia e letteratura e la loro struttura inversa.

[parole chiave] intuito artistico, ragione, Logos, capacità conoscitiva, letteratura filosofica

Deng Xiaomang (1948), uomo, nato a Changsha, nella provincia dello Hunan, professore presso la facoltà di filosofia dell’Università di scienze e tecnologie Huazhong. Ambito di ricerca in filosofia occidentale, in particolar modo filosofia tedesca classica.

Can Xue (1953), donna, nome reale Deng Xiaohua, nata a Changsha nella provincia dello Hunan, scrittrice professionista dell’Associazione degli scrittori dello Hunan; attualmente risiede a Pechino. Tra le opere più rappresentative *Canglao de fuyun*, *Changfa de zaoyu*, *Wuxiangjie*, *Zuihou de qingren* ecc.

Deng Xiaomang (a cui ci si riferirà soltanto con “Deng”): Sono sempre stato interessato alla struttura delle tue creazioni letterarie e vorrei discuterne con te. Come sono strutturate?

Can Xue: Hanno una struttura emotiva dominata dalla ragione. Dicendo così, qualcuno potrebbe domandarsi “dominata dalla ragione”? Loro vorrebbero soltanto liberarsi dalla ragione.

Deng: Vorrebbero controllarla, ma allo stesso non vorrebbero.

Can Xue: Esattamente il controllo, quello a cui io mi riferisco è un controllo speciale, che libera il tuo essere attraverso una pressione. Deve essere nuovo. Io sono favorevole proprio a quel controllo che loro vorrebbero distruggere. Senza controllo non c'è giudizio estetico.

Deng: In realtà ne hanno discusso anche alcuni scrittori ed esteti classici. Hegel, Kant hanno trattato della relazione tra genio e ragione. Kant esalta il genio, ma cerca anche di limitarlo poiché crede che esso sia inutile senza il gusto, saprebbe soltanto creare qualcosa di confuso e poco chiaro. Nella pratica il gusto è una capacità di giudizio, è una capacità razionale, innata. Solo con la ragione, il genio potrà ottenere dei risultati.

Can Xue: Fondamentalmente non esistono artisti senza razionalità. Più la qualità artistica è alta e la ragione è forte, più l'artista si avvicina alla filosofia. L'intuizione artistica è l'azione congiunta dell'osservazione diretta della conoscenza percettiva e dell'ispirazione data dal genio. È una questione che sento di aver compreso, qui dentro, l'ho ben distinta. Precedentemente hai detto di voler eliminare la conoscenza, come se ci debba essere uno scambio emotivo diretto, ma in realtà è impossibile liberarsi di questa autocoscienza. Se si libera della coscienza dell'io, l'emotività primordiale diretta non avrà la forza necessaria per ottenere l'arte di alto livello.

Deng: Non si può rifuggire dalla capacità conoscitiva, mentre ci si può liberare di quella conoscenza [data dalla pratica sociale] e di quella conoscenza [epistemica], che sono concrete. Di solito uso il termine “aggirare”, bisogna aggirare la conoscenza, aggirare cose concrete come le scienze naturali, le scienze sociali o l'etica, per usare al contrario questa capacità conoscitiva. Questo è il punto di vista di Kant, la capacità di giudizio. La capacità della conoscenza intellettuale e la capacità della conoscenza razionale.

Can Xue: Esatto, la capacità di giudizio, che si può meglio definire conoscenza percettiva, si realizza attraverso l'avvicinarsi di sensazioni ed emozioni. La sua fase alta è un altro tipo di conoscenza razionale, diversa dalla filosofia.

Deng: Si dovrebbe definire capacità conoscitiva, capacità della conoscenza percettiva. È proprio sulla "capacità" che vuoi porre l'accento.

Can Xue: Come si sviluppa la capacità percettiva? Proprio attraverso lo scambio di emozioni, con l'aiuto dei colori, della struttura, delle linee. Le opere scritte, dipinte, create dagli artisti sono prodotti della conoscenza dell'osservazione diretta. Più semplicemente, non sono come trattati filosofici o studi di settore che vengono in essere attraverso l'utilizzo di un metodo oggettivo. Questa è una mia visione del mondo che considera le percezioni e l'osservazione diretta come mezzi della conoscenza razionale. È un linguaggio, un Logos speciale, perciò include la conoscenza percettiva, l'osservazione diretta e la teoria della conoscenza. L'arte è la teoria della conoscenza e comprende ogni singola opera d'arte.

Deng: Nel classicismo occidentale l'estetica della gnoseologia adotta proprio questo punto di vista.

Can Xue: L'arte moderna vorrebbe disfarsi della teoria della conoscenza e lasciare soltanto ciò che riguarda l'emotività, ciò che più si avvicina alla natura primigenia.

Deng: Penso tuttavia che questa tua teoria della conoscenza sia differente dalla passiva teoria della riflessione e da quella dell'imitazione.

Can Xue: Sono due cose completamente diverse, poiché queste tengono in considerazione soltanto la conoscenza percettiva e non l'osservazione diretta.

Deng: Effettivamente la capacità conoscitiva che utilizzi non ha lo scopo di riflettere o imitare qualcosa, piuttosto è per dominare le tue emozioni, per regolarle o per sublimarle.

Can Xue: E inoltre per riconoscere la relazione tra le emozioni e la coscienza. E proprio in questo consiste la funzione dell'osservazione diretta. L'osservazione diretta che intendo è una struttura fissa del Logos, la comprensione più alta in un istante. Costruisce quel meccanismo, ma come risultato ottiene ancora qualcosa che fa parte della teoria della conoscenza, una visione del mondo.

Deng: E si potrebbe anche dire che chi legge le tue opere in realtà entra nel mondo della conoscenza.

Can Xue: E' un linguaggio speciale, il linguaggio dell'arte, diversamente dalla filosofia che usa un linguaggio convenzionale. Questo è un prodotto della visione del mondo in un linguaggio speciale. Inoltre, le migliori opere di arte classica e moderna sono tutte così. La maggior parte dei lettori non ammira l'opera d'arte soltanto per ricevere un'esternazione passeggera, bensì per cercare una visione del mondo, un modo di approcciare il mondo.

Deng: Conoscere la natura umana è conoscere se stessi.

Can Xue: Esatto, conoscere te stesso è conoscere la struttura dell'universo. I lettori raffinati solitamente partono proprio da qui. Avresti potuto sollevare la questione in questo tuo libro [indica *Huang yu lan de jiaoxiang* (Sinfonia giallo-blu)].

Deng: Prima di tutto deve sicuramente affascinarti, devi provare una senso di empatia e pensare che le parole dette da questa persona siano proprio quelle che avresti detto tu, ne sei inebriato; questo è il primo passo, l'opera deve affascinare. E solo dopo esserci riuscita, potrai pensare: perché non sono riuscito a dire ciò che pensavo di dire e perché lui invece è riuscito a farlo? Questo significa che la conoscenza che ho di me stesso non è ancora sufficiente, io voglio conoscere me stesso proprio come lui. Così dopo aver letto le sue opere, oltre alla percezione di una soddisfazione emotiva, c'è anche una comprensione di sé, una percezione dell'io che è molto più nitida. Ricercare l'io, afferrare l'io, cogliere l'io, sapere che cos'è l'io.

Can Xue: Ma si devono avere le basi sin dal primo momento in cui si entra in contatto con l'opera, ossia si deve avere una visione del mondo, la visione del mondo che sia più prossima alla sua.

Deng: Già.

Can Xue: Se non hai quella stessa visione del mondo, non sarai in grado di vederci nulla.

Deng: Si deve avere un atteggiamento estetico, senza il quale la lettura di un libro o l'osservazione di un'opera non sortirà alcun risultato. Un atteggiamento estetico è un atteggiamento introspettivo, Kant lo definisce: "capacità di giudizio introspettiva".

Can Xue: Esatto. Diversamente da quanto accade con le molte opere classiche, nel momento in cui leggi o osservi arte di alto livello attraverso questa intuizione potrai coglierla

nell'immediato. Questa ha un processo ripetitivo e continuamente si ripete. Una volta assorbita quella informazione, va a costituire l'io stesso. Si dovrà meditarci ancora sopra, sforzarsi di immaginare che forma abbia il proprio io, per poi tornare di nuovo lì e mettere lì questa creatura così da vedere che forma abbia. Poco a poco unendo questi indizi, quella figura finalmente verrà fuori. E la figura sarà il proprio io. Più vado avanti e più sento che l'estetica è il moto dell'anima, il moto dell'universo.

Deng: Non importa se si stia leggendo un'opera di carattere lirico, come per esempio le antiche poesie cinesi di tipo "shi" o "ci", devi comunque immergerti al suo interno, lasciarti inebriare e quando poi riemergi, devi far tua quella cosa. Quando leggo quell'opera, io rivedo me stesso, proprio perché abbiamo una tale empatia che confluisco e mi fondo al suo interno.

Can Xue: È come fare numerosi viaggi. Ogni viaggio rappresenta il momento in cui si è assorti nella lettura e ha inizio il moto del pensiero. Quella è la conoscenza percettiva: l'utilizzo del pensiero.

Deng: E non è detto che devi pensarci. Se dopo aver finito di leggere non ne segue una riflessione, in ogni caso entra a far parte di te inconsciamente.

Can Xue: Questo "pensare" è immaginazione. In ogni viaggio devi immaginare. Questo processo è esattamente la conoscenza percettiva. Una volta sentito e riconosciuto te stesso al suo interno, hai accettato la sua informazione, l'hai percepita e proprio per questo è conoscenza percettiva, che può elevarsi fino ad osservazione diretta percettiva.

Deng: Poiché questa "percezione" non è una percezione innata, bensì una percezione sull'opera, allora essa è una forma di conoscenza. La percezione che si ha tramite l'oggetto: Ah, io sono così. È conoscenza.

Can Xue: In ogni viaggio si fa sempre più chiarezza, perciò l'artista è un folle, è il folle più lucido, anche colui che contempla un'opera è così, ha una follia estremamente lucida. Per esempio anche io quando scrivo sono molto razionale.

Deng: Ma non tutti gli scrittori sono così razionale come te.

Can Xue: Oh, non a questo livello, non sempre riescono a dividersi.

Deng: Eppure gli altri creano molte opere valide.

Can Xue: Così devono essere le opere migliori. Nell'attimo creativo, devi essere in grado di divertirti, per non contaminare l'opera con le impurità. Devi riuscire a separarti molto bene, solo allora avrai la forza per spingerla fino a farla sgorgare fuori. Le opere di qualità sono così, questo è il mio giudizio per quel che ho letto. Inoltre gli artisti tendono a proiettare il loro io nelle opere e in ogni personaggio, allora potrai vedere come creano e ne avrai la prova all'interno dell'opera. Altrimenti come fai a provarlo?

Deng: Quando da giovani leggevamo romanzi, avevamo effettivamente questa visione. Ho sviluppato un mio punto di vista molto presto: leggere un romanzo è come leggere l'intera vita di un uomo; e leggere la vita di un uomo è come aver tu stesso vissuto una vita intera. Se hai una certa empatia, quel romanzo può essere addirittura la tua stessa immagine. Se pensi che sia scritto male, fondamentalmente non riesci a entrare nel testo, non vuoi leggerlo, allora ovviamente è un'altra faccenda. Se pensi che sia scritto benissimo, e questo è proprio ciò che intendo, è questo il significato profondo delle mie parole, significa che ti identifichi con l'autore. Perciò quando vorrai conoscere te stesso, dovrai comprendere infine chi o come sia lui. Quando lo leggi è come se stessi leggendo te stesso. Quando ti ricorderai del romanzo che tu stesso hai letto pensi: "Io lì dentro mi sono così commosso. Sono proprio quell'uomo." In un altro romanzo, io non mi sono commosso, non sono affatto così come quel romanzo. E poiché non mi identifico, allora non mi commuovo.

Can Xue: Tutto sta nel leggere il proprio io.

Deng: L'epoca in cui non c'erano teorie, quando c'erano solo i "giovani letterati", si leggeva qualsiasi libro, alcuni mi piacevano e altri no. Ma questa percezione c'era. Quando leggevo un buon libro, mi arricchivo, mi rafforzavo. C'erano molte cose che non riuscivo a vedere nella vita quotidiana, ma attraverso la lettura di un romanzo ho visto alcune delle cose nascoste dentro di me. Questa è la conoscenza di cui tu parli.

Can Xue: Leggere il proprio io. L'io ha bisogno di un intermediario per emergere. Deve avere a tutti i costi un intermediario.

Deng: Non si tratta soltanto di un intermediario, poiché ogni uomo in realtà è formato da noi tutti. La personalità, il temperamento, l'essenza di ogni uomo non sono innati, ma egli ne viene a conoscenza solo negli scambi reciproci, o meglio solo con gli scambi vengono a formarsi. Creare è una potenzialità e solo scoprendo di possedere questa capacità creativa, potrai sapere che persona sei. I bambini appena nati non hanno alcuna creatività, il loro io

deve ancora iniziare a crescere. Ma come ha inizio questa crescita? Proprio con lo scambio reciproco. Le persone che ha intorno, parlandogli e raccontandogli storie, iniziano a costruire il suo io, attraverso uno scambio. È per questo che ogni uomo può conoscere se stesso solo in relazione agli altri.

Can Xue: Le persone che amano particolarmente impicciarsi degli affari altrui spesso sono proprio quelle che sentono il proprio io in modo piuttosto forte, hanno una percezione molto forte della propria coscienza.

Deng: È questo il segreto del perché un'artista ha bisogno di creare. Vuole conoscere se stesso. Se non crea, ne sarebbe oscurato. Vuole liberarsi di questo velo e cominciare a costruire se stesso, lacerare se stesso attraverso una spaccatura che è proprio l'*Extase* di cui parla Heidegger.

Can Xue: Bisogna oggettivizzare, riflettere l'immagine. Il folle razionale dovrebbe riuscire a separarsi molto bene, essere molto accorto. Dovrebbe essere un folle guidato da un'osservazione molto accorta, un folle di alto livello. Se non si curerà di nulla, non avrà confini.

Deng: Per raggiungere questa follia è necessaria una procedura e un metodo. Ma è molto difficile. Non si tratta di volerlo ottenere bensì di poterlo ottenere. Devi comprendere bene diverse cose per poi unirle insieme e guardarle attraverso una visione ben più alta. Questa visione non avrà più punti di ancoraggio, per cui, di qualsiasi cosa si tratti, non puoi arrampicarti fino in cima per comprenderla. Solo alzandoti in volo e spingendoti oltre, potrai avere quella visione elevata.

Can Xue: La filosofia è l'esatto opposto.

Deng: Non è l'opposto, Platone diceva: "la follia della ragione", anche lui stava parlando di filosofia.

Can Xue: Io sto parlando di questo meccanismo. La follia della filosofia? La immagino così: una chiara deduzione e dopo aver dedotto ci si spinge a uno stato della follia, lo stato dell'arte.

Deng: Infatti la deduzione si ottiene grado per grado, nel momento in cui si arriva in alto non si avranno più punti di ancoraggio, allora vuol dire che ci si sta avvicinando all'arte, alla creazione. Si deve rompere l'accerchiamento [della ragione] ed elevare se stessi. Questo è molto difficile.

Can Xue: Questo è esattamente l'opposto dell'arte. Quando l'arte ha inizio, deve cercare il Logos, il linguaggio deve prender forma. Sotto controllo, erompe continuamente, innalza incessantemente il livello sotteso al Logos, fino a vedere il Logos più alto, quella allora è la luce.

Deng: La filosofia non vuole il controllo, vorrebbe liberarsi dal controllo. L'arte è l'opposto della filosofia, ma esse comunicano l'una con l'altra. La filosofia all'inizio è confortevole, non necessita di alcuna capacità creativa per poter vedere corpi celesti, esaminare la geografia e contare numeri, gli altri ti danno degli standard e tu li accetti, hai standard già pronti. Il mondo della natura ne ha di propri, è sufficiente seguirli. Nella vita e nella pratica, per la sopravvivenza hai dei criteri già stabiliti, che consideri come veri per esaminarli. Questo è molto confortevole. La filosofia si basa su di un graduale processo, l'aspetto spiacevole viene alla fine. Alcune cose che facciamo poiché facili, non hanno valore filosofico, per un vero valore filosofico c'è bisogno di creatività. Chi ha lasciato traccia nella storia della filosofia sono tutti quei filosofi creativi, i quali hanno saputo uscire vittoriosi da quell'ultima battaglia, fondando il loro pensiero filosofico.

Can Xue: Alla fine quella battaglia è la libertà e la libertà è ciò che più spaventa.

Deng: Ma ancor prima, anche se tutta questa preparazione è noiosa e monotona, si dovrà comunque spendere tempo ed energie, lavorare duramente, far tesoro e iniziare dalla conoscenza più semplice. Si passerà poi per la matematica, per la logica fino alla conoscenza più varia. Si erge in modo progressivo, si evolve gradino dopo gradino. L'arte e la filosofia sono due estremi opposti, l'arte parte dalla follia e solo successivamente acquisisce un senso filosofico, ma può essere analizzata attraverso la filosofia. Mentre la filosofia? All'inizio procederai con un'analisi nitida.

Can Xue: Ma infine arriva la follia.

Deng: Alla fine non si saprà più come analizzarla.

Can Xue: Sono due processi inversi, è per questa ragione che li ho sempre pensati come due moti inversi.

Deng: Senza dubbio, lo scopo ultimo della filosofia è raggiungere l'arte, creare.

Can Xue: L'arte inizia dalla follia, entra nel meccanismo e l'opera ultima che ne ricaveremo si basa su questa cosa estremamente nitida.

Deng: Penetrare la follia in ogni sua fase, in ogni sua parte.

Can Xue: Esatto e infine quella nitida struttura trasparente al suo interno sarà una cosa completamente filosofica.

Deng: Ma da principio, nel momento di follia tu devi stimolare e innalzarti fino a quello stato.

Can Xue: Quello è proprio il momento in cui ci si appoggia a quella chiarezza, a quella razionalità, per poi ritornare infine razionale.

Deng: Esatto, perché si tratta di follia razionale.

Can Xue: È come un meccanismo che ti controlla e che inevitabilmente getta la propria ombra all'interno della tua opera, pervadendola completamente. Questa è la struttura dell'opera. Che cos'è la tua opera? È esattamente quella cosa che ti controlla.

Deng: È una capacità, la follia razionale all'interno dell'arte, è una capacità razionale, non una conoscenza razionale. Poiché essa è una capacità conoscitiva razionale, tutto ciò che ne emerge può essere considerato conoscenza.

Can Xue: Una conoscenza speciale.

Deng: La conoscenza ha come prerequisito la capacità.

Can Xue: La conoscenza in quanto struttura e essenza dell'opera è proiettata nel prodotto finale. Perciò una persona che non ha una visione filosofica quando si presta a una creazione artistica, non riesce a produrre un buon lavoro. Questa conoscenza è speciale, ma credo che si possa comunque parlare di conoscenza.

Deng: La si può definire conoscenza, tuttavia si distingue dalla conoscenza comunemente intesa, come le formule matematiche, fisiche, chimiche, logiche e alcune conoscenze concrete che non sono contemplate nella follia razionale.

Can Xue: Tiene in considerazione solo la conoscenza dell'uomo e dell'anima.

Deng: Contempla soltanto la capacità dell'uomo nel perseguire l'“unità”. La si potrebbe considerare una sorta di conoscenza, ma è una conoscenza a livello di capacità, una conoscenza di carattere funzionale e quindi non è una conoscenza intesa come prodotto, poiché quest'ultima è successiva alla conoscenza funzionale. Una volta appresa questa funzionalità, bisogna vedere in quali aspetti applicarla. Se la si usa in fisica, se ne ricaverà un

prodotto conoscitivo concernente la fisica, ma se la si usa in campo estetico o percettivo, se ne ricaverà un'opera artistica.

Can Xue: E non sono uguali?

Deng: Sono un po' diversi, perché l'opera artistica non si cura di ciò che è soggettivo o oggettivo, mentre la fisica e la matematica li distinguono nettamente. Partono infatti dal soggettivo per cogliere l'oggettivo. La soggettività è la tua anima e l'oggettività è il mondo fisico. E l'opera d'arte? Anche la sua oggettività è anima, non ha confini, non conosce l'antitesi tra soggettivo e oggettivo. Comprendere se stessi è comprendere il mondo e comprendere il mondo è esattamente comprendere se stessi.

Can Xue: E per quanto riguarda la conoscenza dell'anima, anch'essa è una conoscenza epistemica ma una conoscenza speciale.

Deng: lo studio dell'uomo, "la letteratura è lo studio dell'uomo", no?

Can Xue: Esatto, la conoscenza speciale è strutturata all'interno dell'opera, altrimenti l'opera non avrebbe di per sé questo tipo di struttura, non avrebbe un'anima. Senza razionalità, l'opera d'arte non può costituirsi. Anche la capacità va esercitata e l'esercizio della capacità deriva dalla pratica continua della conoscenza.

Deng: Esatto, l'esercizio di cui parli è allenare e coltivare la capacità.

Can Xue: È per questo che loro [i critici] dicono sempre che [le mie opere] sono sogni, vedi che differenza enorme qui dentro. A quel tempo ero molto contrariata, è dall'inizio degli anni '80 che lo sono.

Deng: C'è l'elemento onirico ma non si tratta di sogni.

Can Xue: No, non ci sono sogni.

Deng: È un sogno afferrato solo dopo il risveglio.

Can Xue: Non si tratta di sogni. Sono soltanto dei luoghi simili al sogno, analoghi, ma non completamente identici.

Deng: Probabilmente hai attinto dai tuoi sogni per recuperare materiale. È possibile.

Can Xue: Il materiale non esiste affatto, per questi nostri scritti non esiste alcun materiale. Per esempio, nei miei sogni c'è una certa razionalità, mentre la gente comune sogna senza razionalità, come può essere [la mia creazione] uguale a un sogno?

Deng: Ma dopo il risveglio si ritorna a uno stato di razionalità.

Can Xue: Dopo esserti risvegliato inizi ad analizzarlo, non sei più nel mondo del sogno. Il sogno è passivo, ha un corso naturale, non è un moto regolato. Come può essere l'arte uguale al sogno? È per questo che insisto nel volermi opporre a questo punto. Il sogno non ha meccanismi, soltanto la creazione artistica ne ha. Questo "fantasticare" è completamente differente dal semplice sognare, è sognare in modo regolato. Io dico a me stessa: voglio sognare! E immediatamente divento estremamente tesa. Come puoi dormire e sognare così nella quotidianità? Inoltre c'è anche una fase di distinzione. Quel che distingui all'interno del sogno e quel che distingui nella scrittura sono due cose totalmente differenti, all'interno del sogno non c'è quel tipo di meccanismo.

Deng: Stai dicendo che anche quando sogni hai razionalità.

Can Xue: Esatto, io sono un artista e anche quando sogno ne ho un po'. Ovviamente ci sono delle differenze con questa razionalità, non raggiunge un grado simile. Fin da quando sono piccola sogno ed ho una razionalità definita dentro di me. Poiché sono un'artista, la razionalità è molto forte. Perché quando sogno ho il coraggio di buttarmi in un precipizio? Perché so che non posso morire. Questa è razionalità. Dato che sono consapevole di non poter morire all'interno del sogno, ogni volta ho il coraggio di saltare. Questa è una capacità speciale.

Deng: Il sogno dell'artista.

Can Xue: Significa che fin da piccola facevo pratica lì. Questo è un altro motivo per cui voglio porre l'accento su questa veglia e questa razionalità, il Logos. L'esercizio rappresenta proprio l'azione armoniosa con la natura ed è un processo straordinariamente complicato, sia oggettivo che soggettivo, sia Logos che Nous. Il Logos regola la tua azione attraverso delle allusioni, conducendo il tuo Nous nella direzione giusta. Conseguentemente, nel momento in cui sgorga il Nous, si avrà sperimentato la sensazione di libertà. Anche questa libertà è sia soggettiva che oggettiva (è una sensazione di oggettività in un tutt'uno con la natura). Per questo l'intero processo serve per raggiungere una mentalità naturale e oggettiva attraverso l'attività creativa. Se non crei, non sarai in grado di ottenerla. La natura si rinnova sempre, il

suo “rinnovarsi” dipende dall’artista. Questo è un moto che implica strettamente Logos e Nous. Un moto sia di rottura che di regolazione. L’istante in cui avviene la rottura è proprio la natura che si rivela, un momento di massimo piacere.

Deng: Tuttavia sembra che non esistano altri scrittori che creano come te. Lavori come sarta e poi scrivi qualche verso, chi scrive così? Tutti gli altri si chiudono nella loro stanza a scrivere, non vogliono sentire alcun rumore, non vogliono sentir volare una mosca.

Can Xue: Sono fragili, gli occidentali sono così.

Deng: Non soltanto gli occidentali, non sono così anche i cinesi?

Can Xue: Ci saranno sempre più persone come me, che riusciranno ad avanzare fin qui, sempre più forti. Come possono gli altri aver scritto tante opere quante ne ho scritte io? Non ne hanno nemmeno la metà e ho soltanto poco più di cinquant’anni. La storia continua ad avanzare ma quest’arte è sempre stata ignorata, anche se in realtà il suo sviluppo continua. Essere ignorata non è poi stato un male, alla fine è riuscita a fare chiarezza in modo approfondito.

Deng: Per questo ci sono i numerosi romanzi dei predecessori da leggere, che cosa leggeresti altrimenti?

Can Xue: Altrimenti avrebbero già fatto chiarezza?

Deng: Non potrebbero, se non attraversano questo processo come possono fare chiarezza? Non sono in grado di fare chiarezza, di elevarsi a questo livello.

Can Xue: Ho lavorato a lungo, è una cosa così “eretica”.

Deng: Potresti aiutare gli occidentali a ritrovare la fiducia. Senza fiducia non riescono a continuare.

Can Xue: È evidente che queste due gambe siano molto importanti, se ne mancasse una difficilmente si riuscirebbe ad arrivare più in cima.

Deng: La struttura essenziale della conoscenza dell’io è proprio così, se non hai un essere altro da te, come puoi trovare te stesso? È come non avere coscienza del proprio io. La conoscenza dell’io in millenni di storia ha continuato a girare avanti e indietro nella stessa

cerchia, non hanno avuto un mezzo di confronto, né uno specchio più oggettivo che lo riflettesse, tu sei come uno specchio esterno che ha visto la loro reale situazione.

Can Xue: Per questo il Logos è filosofia e il Nous è arte.

Deng: Questo è quel che anche io sto cercando di far vedere loro, poiché da soli non riescono a vederlo.

Can Xue: Quel che vediamo io e te è la stessa identica cosa, usiamo soltanto parole diverse. Tutti i saggi di critica che scrivo sono così, utilizzano una forza razionale e primitiva, la forza primitiva è l'anima, la psiche, mentre la razionalità è il Logos. Una volta attivato quel mio meccanismo inizia un'esperienza meravigliosa – sembra che la natura attraversi le mie parole, ma non è completamente così. Si potrebbe dire che è la pressione dei miei sforzi a mettermi in comunicazione con la natura. Se io non parlassi, la natura sarebbe silente, allora non esisterebbe l'arte di Can Xue. Al contrario, proprio per averlo detto, divengo natura, divengo Logos. La fase di impasse ha certamente qualcosa di misterioso. Ti chiedi ripetutamente: ce l'ho o non ce l'ho? Successivamente il tuo Nous cerca di fare ciò che è in suo potere per comunicare con la natura e in questa attività di comunicazione il Logos guida l'attività di formazione del Nous. In questo modo l'opera d'arte che viene in essere diviene uno specchio della natura. Credo dunque che anche la teoria della conoscenza dell'arte sia molto oggettiva, poiché l'arte, attraverso la pratica, riproduce fedelmente la natura facendo sì che l'essenza divenga immagine. Nel movimento estetico il Logos inizia un'azione con criteri oggettivi e con la sua lucidità promuove il moto degli enti del caos primordiale nella tua interiorità.

Deng: Comprendo questo punto, questa struttura di Logos e Nous, ma allo stesso tempo ne rimango esterrefatto. Ho tradotto numerose opere straniere, principalmente tedesche, nessuno ha mai parlato di questo livello. Incluso Gadamer, al tempo l'ho molto apprezzato. Neanche lui ha mai parlato di questo livello, ha parlato soltanto di razionalità-irrazionalità, Logos e "mysterious" (misterioso), sfiorandoli appena. Ma come può il misterioso trasformarsi in Logos? Non può farlo, il mistero e la razionalità sono in contrasto. Per questo il Nous può effettivamente trasformarsi, poiché sebbene abbia del misterioso, dell'irrazionale, tuttavia esso stesso è razionalità, ed è proprio questa la soluzione della questione. Come possono unirsi le antitesi e perché possono unirsi, questo sarebbe nella loro tradizione, tuttavia non riescono a comunicare chiaramente. Sono i limiti dati dalla cultura o no? Non mi è ancora chiaro. Tutti questi personaggi geniali avrebbero dovuto poterlo comprendere, no? Nei fatti Hegel voleva intendere questo, ma non lo ha detto, non lo ha detto in modo diretto come sto

facendo io adesso. I suoi successori lo hanno criticato come non valesse un soldo, non hanno letto seriamente i suoi libri, così lo hanno sepolto sempre più. In “*Sibian de zhangli*” (*Tensione speculativa*) approfondisco questa questione riguardante Hegel, partendo fin dall’antica Grecia.

Can Xue: Da un punto di vista letterario, perché così tante persone non ci sono arrivate? Devono venire da me per prenderne consapevolezza?

Deng: È probabile che abbiano delle linee già tracciate, un percorso di pensiero tradizionale. Non appena si discute di quell’argomento, si rifanno subito al pensiero passato.

Can Xue: Esatto, si rifanno ai loro predecessori, anche io lo faccio.

Deng: Intendono seguire la strada che i predecessori hanno già percorso, per estenderla un po’.

Can Xue: Ma infine non ci riescono, ogni uomo è così.

Deng: Non sono in grado di portarla avanti, di prolungarla fino in fondo. Entrano in un vicolo cieco.

Can Xue: Soltanto nel loro periodo di massima fioritura sono riusciti a superare se stessi, ma non sapevano che quando si andava a tirar le somme si trattava ancora di quelle stesse somme. In secoli di storia, com’è possibile che tutti questi grandi scrittori non siano ancora riusciti a comprenderlo? Ha sicuramente a che fare con la cultura, quella linea netta della cultura occidentale.

Deng: L’attuale forma assunta dalla tradizione ha elementi molto contingenti, potrebbe addirittura andare a formarne un’altra. Per esempio Logos e Nous, quando hanno inizio potrebbero costituire una consapevolezza esplicita, ma perché non lo fanno? Formano invece un altro modello che diviene tradizione e che viene trasmesso di generazione in generazione.

Can Xue: Sarebbe probabilmente utile prendere in considerazione la teoria della tradizione cinese che vede l’uomo come parte integrante della natura. L’uomo cinese si adatta meglio a questa dialettica. Quando tu parli io ti capisco, anche se tu non parli io posso scriverlo. È un aspetto che deriva dall’essere cinesi, noi stessi ne abbiamo preso consapevolezza tutto in una volta.

Deng: Logos e “Mystik”, o anche “Mythos”, è una relazione tra il divino e l’uomo, il fatto che non ci sia modo di passare da uno stato all’altro, probabilmente è questo il problema.

Can Xue: Noi vogliamo l'unione di divino e umano, di cielo e uomo. Dato che possiamo fonderli insieme, allora potremmo anche separarli. Poiché accettiamo *in toto* la cultura occidentale, allora possiamo sia separarli, sia fonderli. Ma delle questioni di cui stiamo parlando sono pochi gli occidentali che ci riflettono così, loro separano ma poi non sono in grado di rimetterli insieme. È questo e anche quello, due non sarà due bensì uno: loro non sanno il perché di questo.

Deng: A volte, dopo aver approfondito alcuni articoli accademici occidentali, rimango esterrefatto rileggendoli. Gli occidentali sono fatti così. Tutti quegli esperti di Kant, di Hegel alludono ovunque alla loro autorevolezza, ma il loro punto di vista in realtà è molto superficiale, non hanno profondità e penso che sia molto strano. Dopotutto sono ancora quei grandi maestri come Kant e Hegel ad essere realmente apprezzati. E a oggi nessuno è riuscito a illustrare perfettamente il loro pensiero.

Can Xue: I loro successori probabilmente non sono riusciti a raggiungere un livello così alto, continuano a seguire inerti quella direzione.

Deng: Anche questo è molto strano. La civiltà tedesca tiene in gran conto la filosofia, ma nonostante sia trascorso più di un secolo, nessuno ancora è riuscito a decifrare il pensiero di Hegel.

Can Xue: Conservano l'eredità dei predecessori.

Deng: Propendono volontariamente per le loro teorie e continuano a girargli intorno. Come Heidegger che pure è considerato un genio, si è attenuto al pensiero di Hegel sostenendo che fosse inevitabile. Nelle numerose annotazioni dell'ultima fase della sua vita, rivolte principalmente contro Hegel, in realtà riprende molte interpretazioni già date da Hegel, considerandole come creazioni proprie. Sicuramente non ha usato le parole di Hegel.

Can Xue: Questo probabilmente ha una forte relazione con l'assenza di comunicazione tra filosofia e arte.

Deng: Lui comunicava! Heidegger aveva un grande interesse per l'arte.

Can Xue: Ma non aveva una comunicazione abbastanza buona. Non sono forse molto scarsi i commenti di critica del passato, in cui i filosofi cercavano di interpretare i grandi artisti? Se tra i due ci fosse stata una comunicazione migliore, avrebbero potuto raggiungere questa fase.

Deng: Ti riferisci a una comunicazione con l'artista?

Can Xue: Sì. Il filosofo non comunica con i grandi artisti, non riesce a stabilire una valida genesi estetica e artistica.

Deng: Heidegger non disprezzava gli artisti. Fondamentalmente discute soltanto dell'opera d'arte e non dell'artista. Prende in esame un'opera e la spiega come meglio crede – adattandola alla propria filosofia. Il modello di Heidegger è il modello della tradizione occidentale, vale a dire che paragonato al divino, l'artista diviene trascurabile.

Can Xue: Molti filosofi considerano l'arte secondaria alla filosofia. Noi abbiamo avuto modo di leggere anche quegli autori occidentali secondari di cui numerosissimi critici sostenevano fosse sufficiente leggere l'opera senza dunque studiarne l'autore. Proprio per questo vorrei innalzare l'autore ad una posizione tanto importante da non avere precedenti nella storia. Questo, contrariamente a quanto ci si aspetta, non significa raccogliere aneddoti o indiscrezioni su di essi, ma piuttosto assimilare appieno una per una le loro opere.

Deng: Heidegger all'apparenza tiene in gran considerazione l'arte, ma naturalmente la considera al di sotto della filosofia. Cosa ancor più importante è che egli considera l'opera d'arte come una cosa sacra, un'essenza oggettiva.

Can Xue: Una creazione divina.

Deng: Effettivamente è considerata una creazione divina. Heidegger crede che studiare l'arte sia studiare l'opera d'arte ma non l'artista, che è soltanto uno strumento della verità.

Can Xue: In questo caso è ancor più erroneo. È molto superficiale persino nello studio dell'opera, non ha una reale penetrazione, non la considera come *Nous*. La affronta soltanto in superficie proprio come i nostri critici.

Deng: È troppo superficiale ignorare l'artista. Heidegger ha ignorato lo spirito creativo dell'artista, ma l'opera d'arte ne è la formalizzazione, è ciò che emerge in superficie. Egli si cura soltanto del modello che prende forma nell'opera d'arte. Dice “nell'opera d'arte è posta in opera la verità dell'ente”²⁴⁶, la verità si rivela nell'opera.

Can Xue: Per come la vedo io, egli stesso vorrebbe un modello così, perciò inizia a instaurarne uno.

²⁴⁶ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. di e a cura di P. Chiodi in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 25

Deng: Offre anche una interpretazione di alcuni fenomeni ma né da una spiegazione molto sommaria.

Can Xue: Probabilmente ci sono pochi filosofi che considerano l'arte come arte.

Deng: Shelling. Heidegger lo ammirava molto. Tuttavia anche Shelling si è occupato poco dell'artista. Ha discusso dell'impressione dell'arte, della diretta osservazione dell'arte, in cui ovviamente vi sono alcune componenti dell'artista, ma non lo ha studiato concretamente, non lo ha analizzato. Egli dice: "io non sto parlando d'arte, sto parlando di filosofia, sto parlando di filosofia dell'arte. Non crediate di poter ottenere da me qualche regola sulla creazione artistica. Non ho esperienza sull'analisi dell'opera d'arte". Questo è l'atteggiamento di Shelling che Heidegger svilupperà ulteriormente. Anche Hegel ammirava molto Shelling, ma ha ripreso il suo concetto conducendolo ad uno stadio dell'opera d'arte in cui l'artista viene del tutto trascurato.

Can Xue: L'ho percepito subito, questi artisti sono come tante montagne, una separata dall'altra.

Deng: Parlano di filosofia ma non parlano di filosofi.

Can Xue: Vogliono soltanto oggettività e non considerano l'uomo.

Deng: I filosofi sono solo del materiale per la storia della filosofia. Hegel dice "i filosofi parlano soltanto di se stessi, si pongono al di sopra di ogni cosa trascendendo tutto il resto. Loro sono il mio materiale. Posso solo affermare che sono il mio materiale. Molti credono che soltanto coloro che prendo in considerazione siano da considerarsi geni, a volte onestamente non hanno alcuna genialità, eppure vogliono trasformarli in geni comunque." Alcuni sostengono che Heidegger abbia copiato proprio questo concetto da Hegel, nascondendolo abilmente. Questo è quel che dicono gli occidentali. Quando leggono le teorie di Heidegger subito affermano che si tratta di teorie già sostenute da Hegel in passato. Per questo il loro modo di far filosofia è molto diverso dalla ricerca su etica e moralità condotta dai cinesi. Perseguono il genio, come se ogni uomo tentasse di divenire il primo al mondo, perché solo così può entrare in contatto con il divino. Cercare di essere il primo al mondo è possibile, ma devi prima comprendere tutti gli uomini per poterlo divenire.

Can Xue: E tuttavia arriverà il giorno in cui sarai superato da qualcun altro e senza dubbio sarà relativo. Voglio dire, ciò che è eterno è sempre valido, indipendentemente da quanti anni trascorrano, ma c'è sempre la possibilità che possa esser superato.

Deng: Va detto che questa questione è stata meglio affrontata da Hegel. Egli ammette di aver assimilato tutto il pensiero geniale della tradizione occidentale, sostenendo che senza dubbio quello dell'ultimo periodo fosse il più arrogante. Ma di certo riconosce l'intero processo e lo fa in modo molto chiaro. Heidegger non è stato altrettanto onesto, il suo processo è volutamente molto confuso.

Can Xue: Ci sono dei saggi di critica sul mio conto che mi vedono come una figura unica, separandomi in modo netto dagli altri. Ma io sostengo di essere uno sviluppo all'interno della storia. Dopo aver assimilato tutti i loro punti di merito, ho cercato di metterli in risalto uno per uno. Gli occidentali vogliono necessariamente considerarmi un miracolo, un talento misterioso. Io non sono affatto un mistero, sono soltanto una sintesi, recupero il loro pensiero aggiungendovi il mio background cinese.

Deng: I cinesi sono piuttosto rispettosi del retaggio del passato. Ad una data cosa ne succede un'altra. L'eredità ha i suoi aspetti negativi, è cioè vincolante per un certo verso, ma ha anche i suoi vantaggi, ossia la produzione che ha realizzato; si potrebbe realmente riunire tutto quel che di buono è stato fatto in precedenza e ottenere a maggior ragione un processo molto più chiaro.

Can Xue: Io definisco le mie opere "narrativa sperimentale". Cosa ne pensi di James, che gli occidentali considerano sperimentale?

Deng: James elogiandosi ha dichiarato: "tu dici che sono pragmatico? Io non sono un pragmatico, sono un empirico." James enfatizzava in particolar modo il suo carattere sperimentale, indagatore ed ardito.

Can Xue: James era esterno a questa esperienza pratica? Stando al di fuori di essa, non è forse proporre un'osservazione oggettiva? Lui sperimenta, esce fuori e osserva. Questa non è estetica, è sperimentare forse?

Deng: Certamente, tutto ciò che concerne il pragmatismo è all'esterno dell'esperienza pratica, enfatizza soltanto l'esperienza acquisita nel tempo, l'empirismo. Derivano da Hume, l'empirismo assoluto. Dopo aver raggiunto l'esperienza necessaria, ciò su cui si tende a porre

enfasi è la prima impressione. Su di essa, intuizione, osservazione diretta e percezione parlano per esperienza. Questo non potrà mai essere sbagliato. Proprio da Hume si è iniziato ad esaltare il “realismo”. Se si ha uno si dirà uno, se si ha due si dirà due, non serve dire altro. Se non si conosce qualcosa si rimane in silenzio e si adotta un atteggiamento scettico. Devi sviscerare tutto quel che riesci a toccare con mano. Hanno sempre mantenuto questo atteggiamento, sin da Hume.

Can Xue: Provare [la propria teoria] attraverso la sperimentazione?

Deng: Questo è stato sviluppato successivamente. Quella di Hume, nell’insieme, è teoria della conoscenza, egli non dice di fare esperienza, non dice di esplorare, scoprire, fare supposizioni, o verificare, sono i suoi successori ad aver sviluppato sulle basi poste da Hume questa convenzione di pragmatismo e sperimentalismo, ossia che la vita dell’uomo è basata effettivamente sull’indagine. Hume ha detto “l’abitudine è la grande guida della vita umana”²⁴⁷, ma l’uomo dovrà sempre cambiare abitudini, formarne di nuove, allora potrà avanzare passo dopo passo. Riconoscono di essere già arrivati ad uno strato più interno, e non più esterno. Ma visto dalla prospettiva dell’artista, ovviamente sono ancora molto esterni. Tu esplori il mondo esterno, per ottenere un’esperienza nuova, ma rimane ancora una esperienza esterna, perché non esplorare il mondo interiore? Anche il mondo interiore è un piccolo universo ed è probabile che non sia necessariamente più piccolo del macrocosmo. O magari è il microcosmo a formare il macrocosmo. Solo così potranno raggiungere l’interno. Dire che sono esterni, ha o non ha questo significato?

Can Xue: Credo che nell’arte non sia valido il concetto che l’osservatore esterno vede più chiaramente, poiché devi coglierci te stesso.

Deng: In passato se l’opera dell’artista non riceveva critiche veniva considerata un fallimento, era pari a non averla creata affatto.

Can Xue: Tutti questi scrittori occidentali sembrano non aspettar altro che di ricevere critiche.

Deng: A loro non importa cosa ne pensi, non importa se comprendi o meno quel che leggi, se sei d’accordo o meno, a loro basta essere criticati per ritenere d’aver raggiunto il successo ed essere contenti. Ci sono ovviamente anche degli artisti che si oppongono alle critiche, dicendo che sono senza senso e che non rispecchiano il loro lavoro, ma in cuor loro sono

²⁴⁷ Da David Hume, *Ricerche sull’intelletto umano*, citato in Italo Sordi, *Dizionario delle citazioni*, Rizzoli Milano, 1992, tratto da http://it.wikiquote.org/wiki/David_Hume 18 Maggio 2012

comunque contenti, sono stati capaci di attrarre la critica! Fanno affidamento sui critici, poiché questi hanno gli strumenti, hanno studiato teorie artistico-letterarie e la storia dell'estetica, hanno appreso una intera serie di filosofie concettuali.

Can Xue: Quando qualcuno critica le mie opere, io indico anche quali cose da loro dette sono per me inaccettabili, se questo o quello lo considero inammissibile, mi comporto costantemente così. Questo significa che la consapevolezza dell'io degli artisti contemporanei è sempre più forte, è un processo di progresso storico.

Deng: Il critico si pone al di sopra dell'artista. L'unica cosa che non può sovrastare l'artista è proprio il fatto che il critico non possa creare, soltanto l'artista ne è capace. Per questo egli è soddisfatto nel suo territorio speciale, mentre gli altri si abbandonano completamente agli umori della critica. Questa è la realtà della teoria critica artistico-letteraria sin dalla più recente modernità.

Can Xue: Per quanto riguarda le emozioni, credo che tutte quelle che rifiutano il controllo razionale non siano da considerarsi emozioni, bensì stati d'animo.

Deng: Le emozioni che non accettano minimamente il controllo razionale procedono distorte oppure degenerano, scendono di livello. Il livello più alto, quello in cui davvero si è in grado di ottenere l'emozione in sé, scaturisce, emerge dalla razionalità, dovrebbe essere così.

Can Xue: Tutto ciò che non proviene dall'interno di quel meccanismo non va tenuto in considerazione.

Deng: Diviene stato d'animo, diviene un tumulto animalesco. Kant ha esposto molto chiaramente questo punto, ed è ciò che gli viene rimproverato. Egli ritiene infatti che tra il genio e il gusto, il gusto è da considerarsi più importante. Il genio può produrre una buona opera d'arte solo se ha come presupposto il gusto e se è ad esso inerente, altrimenti sarebbe alquanto strano.

Can Xue: Per questo nella creazione artistica è sufficiente avere un talento definito, anche se minimo, per poterlo praticare fino a farlo emergere. È sufficiente esercitare ogni giorno la propria razionalità.

Deng: Il genio ovviamente è fortuito.

Can Xue: Basta che sia di questo tipo, voglio dire, tutte quelle persone con una certa sensibilità possono ottenere risultati certi attraverso un esercizio continuo. Nel caso in cui non si dovessero esercitare perderebbero il loro dono naturale e non potranno dunque ottenere il successo. Questo cosiddetto esercizio è esattamente mettere in pratica quel tuo meccanismo.

Deng: Si dovrebbe dire così, un uomo di genio se manca di pratica non raggiunge il successo. Tuttavia, non è semplice sostenere che applicando questo esercizio chiunque possa ottenere un successo sicuro, poiché ci sono molti altri fattori da tenere in considerazione. Per esempio, se una persona ha un piccolo talento, ma in testa ha una serie di idee che lo impegnano e molto, nel momento dell'esercizio questo stato andrà ad interferire e disturbarlo.

Can Xue: Io non mi sto riferendo a questo esercizio. Questo contrasta con il mio metodo. L'esercizio di cui parlo io è liberare ogni giorno quell'impulso irrazionale, usando la razionalità per controllarlo, liberando la propria immaginazione. Ogni giorno esercitare la propria irrazionalità ed esercitarla attraverso la razionalità, mi riferivo a questa pratica artistica.

Deng: Ma, questo tuo esercizio non è canonizzabile, non hai modo di accertarlo.

Can Xue: Esatto, io mi riferisco a un orientamento generale, a un metodo di vita. Ogni giorno si deve trovare un po' di tempo per fare arte, mi riferisco a questo. È un esercizio speciale, è la pratica dell'arte. Ogni giorno devi far pratica, altrimenti la tua razionalità non si rafforza e la tua irrazionalità non riesce a liberarsi. Dopo aver aperto il blog, numerosi giovani hanno seguito i miei studi. Anche loro hanno aperto dei blog scrivendo ottime critiche. Sicuramente una vita dedicata all'arte subirà dei cambiamenti, ma è necessario comunque far pratica. Se ci lasciamo coinvolgere, questo dono artistico avrà il suo corso. Ma solo attraverso la pratica si potrà rafforzare e solo allora otterrà grandi risultati. Così è anche la compagnia di danza di cui abbiamo visto l'esibizione. Il loro gruppo voleva fare danza moderna pur non avendo neanche un soldo, ora probabilmente vengono finanziati da qualcuno, possono esibirsi in ogni parte del mondo e grazie soprattutto al suo sostegno. Vivono insieme, conducendo una vita molto semplice, poi, d'un tratto ritorna loro in mente che devono esercitarsi, e iniziano a far le prove. Le loro prove probabilmente sono anche confuse, ma come il *qigong*, che è esattamente così, imparano dalla pratica. Se si vuole essere un artista si deve fare proprio così. Se sei un uomo comune e non un artista, ma se hai questo talento e vuoi vivere nell'ambiente artistico, puoi farlo lo stesso. Se ti ritagli un breve momento nella giornata per farlo, la tua vita cambierà.

Deng: Non è detto che non ne venga fuori un artista.

Can Xue: Questo è esattamente l'esercizio, perciò sostengo questo modo di vivere, la vita dell'arte, una vita semplice. Io credo che sia possibile riuscire attraverso l'esercizio, poiché la gente di talento è molta.

Deng: Si dovrà avere anche fermezza, che è parte del genio. Se non si riesce a resistere alle tentazioni, non si riuscirà nemmeno a raccogliere tutte le energie. Anche questa è una componente del genio.

Can Xue: C'è anche l'ambiente da tenere in considerazione. Anche l'ambiente è decisivo.

Deng: Effettivamente anche noi abbiamo un ambiente pieno di tentazioni, ma siamo in grado di non farci influenzare, puntiamo ai nostri obiettivi e facciamo le nostre cose. Chiunque è in grado di concentrarsi e far quel che deve, persistendo sempre per portarlo a termine. Anche se ci saranno delle sconfitte, i più potranno avere successo. Il genio non accetta facilmente le tentazioni dell'ambiente circostante.

Can Xue: Anche l'ambiente è fortuito, il carattere di un'epoca, che di volta in volta cambia direzione. Perché negli anni '80 abbiamo avuto così tante ottime opere, mentre ora non ce ne sono più? L'atmosfera è cambiata.

Deng: Li Bo, ha provato a lungo a diventare burocrate senza successo, così iniziò a bere e bevendo vino ha scritto poesie bellissime. Alla fine è stato convocato a corte dall'imperatore Ming dei Tang per scrivere alcune odi e versi occasionali. Alcuni di questi non gli davano alcuna soddisfazione. Noi allo stesso modo ci vincoliamo alla certezza.

Can Xue: Ci chiudiamo sempre in una cella, insoddisfatti di tutto, credendo che solo quella data cosa sia interessante. Per non parlare dell'atmosfera degli anni '50. Da piccoli abbiamo vissuto le esagerazioni di quell'atmosfera, per una vita abbiamo pensato che solo una cosa avesse sapore, la cosiddetta superiorità intellettuale.

Deng: Non ne eravamo nemmeno consapevoli, eravamo interessati soltanto a quella data cosa e solo quello volevamo fare, agli occhi degli altri sembravamo superiori. In realtà non era neanche indifferenza verso le altre cose, semplicemente non ne avevamo un grande interesse. Anche noi siamo interessati a guadagnare soldi, ma non ne facciamo una questione fondamentale.

Can Xue: In ogni caso devono sottomettersi a quella cosa, anche per far soldi si deve usare quel metodo. Perciò si tratta ancora di esercizio, di esercitare la razionalità. E sarà l'esercizio stesso a rafforzare la ragione, chiunque può chiudersi in gabbia, ogni giorno per un breve momento.

Deng: Non credo che questo sia chiudersi in gabbia, penso che solo lì si è liberi. Fare la spesa, cucinare, a questo non ci sono alternative, questo è chiudersi in gabbia, chiudersi in gabbia è relativo, starci dentro o starci fuori.

Can Xue: Basta abituarsi e ogni giorno entrare in quella gabbia, chiudersi al suo interno per un momento, solo allora puoi sopravvivere.

Deng: A quel tempo tenevo un diario, scrivevo "vi chiudo fuori dalla gabbia".

Can Xue: Se in un giorno non trovo il tempo necessario per portare avanti questo proposito, sarà come fossi in debito di qualcosa, allora il giorno seguente dovrò porvi rimedio.

Deng: Esatto, se per qualche giorno non scrivo perché ho altro da fare, basta che io ricominci a scrivere per ritrovare l'impulso di raccogliere le energie e recuperare il tempo perso. Quale circostanza ci permette di dormire meglio ogni notte? È proprio scrivere rispettando il piano che ci siamo dati, per esempio cinque o sei mila caratteri, allora si dormirà meglio, completamente soddisfatti.

Can Xue: Esatto, diventa un bisogno fisiologico.

Deng: Se in un prosieguo di giorni non conseguo risultati, perché ho una riunione o un evento mondano, mi sento inquieto, poiché non ho prodotto niente.

Can Xue: Io generalmente riesco a scrivere ogni giorno.

Deng: Sembra che filosofia e letteratura possano davvero comunicare l'una con l'altra.

Can Xue: Esatto.

(Copy editor: Cheng Danyan)

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola, *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet, 1998 (I ed. 1960).

ARISTOTLE, *The Nicomachean ethics*, trad. di David Ross, Oxford World's Classics, United States, Oxford University Press, 2009 (I ed. 1944).

ASSOCIAZIONE ITALIA-CINA, *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura, Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Quaderni dell'Amicizia, Roma, 2000.

BERKOWITZ, Alan J., *Patterns of Disengagement: The Practice and Portrayal of Reclusion in Early Medieval China*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

BERTUCCIOLI, Giuliano, *La letteratura cinese*, Le letterature del mondo, Firenze-Milano, Sansoni- Accademia, 1968.

CAI, Rong, *The subject in crisis in contemporary Chinese literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004.

CAN XUE, *Blue Light in the Sky and other stories*, trad. di Karen Gernant e Chen Zeping, New York, New Directions Books, 2006.

——, *Dialoghi in cielo*, trad. di Maria Rita Masci, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991.

——, *Dialogues en paradis*, trad. di Françoise Naour, Paris, Gallimard, 1992.

——, *Five Spice Street*, trad. di Karen Gernant e Chen Zeping, New Haven e London, Yale University Press, 2009.

——, *La Rue de la Boue jaune*, trad. di Geneviève Imbot-Bichet, Paris, Bleu de Chine, 2001.

Can Xue, 残雪, *Jiujing shenme shi chunwenxue* 究竟什么是纯文学 (Cos'è esattamente la letteratura pura), *Dajia* 大家(*Maestri*), 4, 52, 2002, p. 20-21.

—— 残雪, Deng Xiaomang 邓晓芒, *Wenxue chuanguo yu lixing de guanxi – zhixue yu wenxue de duihua* 文学创作与理性的关系 —— 哲学与文学的对话 (Relazione tra creazione letteraria e razionalità – dialogo su filosofia e letteratura), *Xueshu yuekan* 学术月刊(*Mensile Accademico*), 5, 42, Maggio 2010, p. 17-25.

——, *Quguang yundong – huisu tongnian de jingshen tujing* 趋光运动——回溯童年的精神图景 (Movimento verso la luce – immagine spirituale che rievoca l'infanzia), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社, 2008.

——, *Zixuanji* 自选集 (Opere scelte), *Zhongguo dangdai zhuming zuojia zixuanji xilie*, Haikou, Hainan renmin chubanshe, 2008 (I ed. 2004).

CHEN Xiaoming 陈晓明, *Xuzuihou de yishi – “Xianfengpai” de lishi jiqi pinggu* 最后的仪式 - “先锋派”的历史及其评估 (Il rito finale: storia e valutazione dell'avanguardia) in A.A.V.V., *Zhongguo xianfeng xiaoshuo jingxuan* 中国先锋小说精选 (Antologia di opere narrative dell'avanguardia cinese), a cura di Chen Xiaoming, Lanzhou, Gansu jiaoyu chubanshe, 1993, p. 1-5

DENTON, Kirk A. (a cura di), *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

DING Ling, *Il Diario della Signorina Sofia*, in *Tre Donne Cinesi*, a cura di M. Biasco, Napoli, Guida Editori, 1985.

GALIK, Marián (a cura di), *Interliterary and Intraliterary Aspects of the May Fourth Movement 1919 in China*, Vede, Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, 1990.

- HE Liwei, , “About Can Xue”, *Chinese Literature, Fiction, Poetry, Art*, Beijing, Summer, 1989).
- HEIDEGGER, Martin, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. di e a cura di P. Chiodi in Sentieri interrotti, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- HONG Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*, “Brill’s humanities in China Library”, Leiden-Boston, Brill, 2007 (ed. or. *Zhongguo dangdai wenxueshi*, 1999).
- IDEMA, Wilt e HAFT, Lloyd, *Letteratura cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2000.
- JONES, Richard H, *Mysticism and Morality: A New Look at Old Questions*, Lanham, Lexington Books, 2004.
- JULLIEN, François, *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Sagittari Laterza, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008 (ed. or. *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, 2006).
- , François, *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Segnature, Roma, Meltemi Editore, 2004 (ed. or. *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, 1995).
- JUNG, Carl Gustav, “Psicologia e Poesia”, *biblioteca Boringhieri*, 109-10, maggio, 1979.
- , Carl Gustav, “La psicologia del sogno”, *biblioteca Boringhieri*, 116-25, luglio, 1980.
- KANG, Liu, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*, Durham, Duke University Press, 2000.
- KINKLEY, Jeffrey C., *The Odyssey of Shen Congwen*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- KONG, Shuyu *Consuming Literature – Best sellers and the commercialization of literary production in contemporary China*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

- LANCIOTTI, Lionello, *Letteratura cinese, Il nuovo Ramusio*, Roma, ISIAO, 2007.
- LARSON, Wendy e WEDELL-WEDELLSBORG, Anne (a cura di), *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 1993.
- LEE, Richard A. Jr e LONG, Christopher P., "Nous and Logos in Aristotle", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 54, 3, 2007, p. 348-367.
- LI, Tianming, "A Tormented soul in a locked hut: Can Xue's short stories", tesi di dottorato, University of British Columbia, 1994.
- LIEBERTHAL, Kenneth, *Governing China: From revolution through reform*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2004 (I ed. 1995).
- LINK, Perry, *The uses of literature – life in the socialist Chinese literary system*, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- LYELL, William A., *Lu Hsün's Vision of Reality*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976.
- MCDUGALL, Bonnie S. e LOUIE, Kam, *The Literature of China in the Twentieth Century*, London, C. Hurst & Co., 1997.
- MOSTOW, Joshua S. (a cura di), *The Columbia companion to modern east Asian literature*, New York, Columbia University Press, 2003.
- PASQUALOTTO, Giorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio Editori, 2006 (I ed. 1992).
- SOLOMON, Jon, "Taking Tiger Mountain: Cultural Critique in Can Xue's Fiction," in *Modern Chinese Literature* 4, nos. 1–2, 1989, p. 235–262.

- SORDI, Italo, *Dizionario di filosofia: gli autori, le correnti, i concetti, le opere*, Dizionari Rizzoli BUR, Milano, Rizzoli Editore, 1976.
- SAMARANI, Guido, *La Cina del Novecento, Dalla fine dell'Impero a oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi Storia, Torino, Einaudi, 2008 (I ed. 2004).
- SZLEZÁK, Thomas Alexander, *Platone e Aristotele nella dottrina del Nous di Plotino*, trad. di e cura di Alessandro Trotta, Temi metafisici e problemi del pensiero antico, Milano, Vita e Pensiero, 1997.
- SIU, Helen F. e STERN, Zelda, *Mao's Harvest: Voices from China's New Generation*, United States, Oxford University Press, 1983.
- TS'AO Hsüeh-ch'in, *Il sogno della camera rossa*, trad. di e a cura di Edoarda Masi, BUR Classici Moderni, Milano, RCS Libri, 2008.
- WANG Fei 王绯, "Zai meng de renshen zhong tongku jingluan – Can Xue xiaoshuo qi wu" 在梦的妊娠中痛苦痉挛——残雪小说启悟 (Le convulsioni dolorose nella gestazione del sogno – Comprendere gli scritti di Can Xue), *Wenxue pinglun* 文学评论, n. 5, 1987, p. 94-101
- WANG, Jing (a cura di), *China's avant-garde fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1998.
- WANG Meng 王蒙, Du «Tiantangli de duihua» 读《天堂里的对话》 (Leggendo Dialoghi in Cielo), *Wang Meng wenji* 王蒙文集 (Antologia di Wang Meng), vol. 7, Beijing, Huayi chubanshe, 1993.
- WIDMER, Ellen e WANG, David Der-wei, *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993.
- YANG Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann-Arbor, University of Michigan Press, 2002.

SITOGRAFIA

Can Xue, “Wentan henhei” 文坛很黑, in Sina 新浪博客 (blog personale di Can Xue),
http://blog.sina.com.cn/s/blog_46eacfc90100zhtl.html, 25 Aprile 2012

“Contemporary Chinese Writers”, in Massachusetts Institute of Technology (MIT),
<http://web.mit.edu/ccw/can-xue/index.shtml>, 30 Aprile 2012

GRIFFITH, Jonathan, “The Aesthetic Activity in Modernist Fiction” in *Massachusetts Institute of Technology*, Febbraio 2010 (Intervista non pubblicata), <http://web.mit.edu/ccw/can-xue/files/CanXue-Interview.pdf>, 15 Aprile 2012

HAN HAN, *Il circolo letterario fa schifo, non si finga figo!*, trad. di Lucia De Carlo, in *Caratteri cinesi*, 2011, <http://carattericinesi.china-files.com/?p=96>, 13 Maggio 2012

MCCANDLISH, Laura, “Stubbornly Illuminating “the Dirty Snow that Refuses to Melt”: A Conversation with Can Xue” in *MCLC Resource Center* (published by), 2002,
<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/mccandlish.htm>, 29 Aprile 2012

MUSTÈ, Marcello, “Dalla metafisica alla filosofia del dialogo. Guido Calogero interprete di Aristotele” in *Filosofiaitaliana.it*, 2009,
http://www.giornaledifilosofia.net/public/filosofiaitaliana/scheda_fi.php?id=61, 18 Maggio 2012

Yu Jie 余杰, “Yu Jie: Yi tou zhajin na linghun de shenyuan: du Can Xue “Quguang yundong: huisu tongnian de jingshen tujing” 余杰: 一头扎进那灵魂的深渊——读残雪《趋光运动: 回溯童年的精神图景 (Yu Jie: penetrando a capofitto nell’abisso dello spirito: leggendo “Movimento verso la luce – immagine spirituale che rievoca l’infanzia” di Can Xue) in *Duli zhongwen bihui* 独立中文笔会(Associazione indipendente degli scrittori cinesi), 2011,
http://www.chinesepen.org/Article/hyxyz/201109/Article_20110922021443.shtml, 25 Maggio 2012

