

Simona Gallo

Gao Xingjian e il nuovo Rinascimento

ISSN 2283-5628
ISBN 978-88-7916-933-2

Copyright © 2020

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>
sito web www.aidro.org <http://www.aidro.org/>

Volume pubblicato con il contributo del Dottorato in studi linguistici,
letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo
dell'Università degli Studi di Milano

In copertina:

Gao Xingjian 高行健

“La montagne de rêve”, inchiostro su carta, 146 × 206 cm, 2005.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Logo

Sommario

INTRODUZIONE	9
--------------	---

Parte I

BREVE RITRATTO DI UN “UOMO DEL RINASCIMENTO”

1. LA VITA IN CINA	15
2. LA VITA IN OCCIDENTE E NELL'ARTE	25
2.1. La voce di un Nobel per la Letteratura (p. 29) – 2.2. Ricezione critica di un intellettuale contemporaneo (p. 33)	

Parte II

FONDAMENTI E FONDAZIONI DEL NUOVO RINASCIMENTO

3. ETIMO E SEMANTICA DEL <i>WENYI FUXING</i> 文藝復興	39
4. GNOSEOLOGIA DEL SOGGETTO	51
4.1. Il soggetto caotico (p. 52) – 4.2. Il soggetto come alterità (p. 57) – 4.3. Il soggetto come coscienza discorsiva (p. 62)	
5. ERMENEUTICA DEL CONFINE	67
5.1. L'episteme del XX secolo (p. 68) – 5.2. Confini reali e confini porosi (p. 81)	
6. ONTOLOGIA DELLA LIBERTÀ	97

Parte III

ETICA ED ESTETICA DEL NUOVO RINASCIMENTO

7. ETICA ED ESTETICA DELL'INDIVIDUO	111
7.1. L'individuo e la realtà (p. 112) – 7.2. L'individuo e la società (p. 117) – 7.3. L'individuo e il mondo (p. 123)	

8. LOGICA E DIALETTICA	135
8.1. La lingua: strumento e limite (p. 135) – 8.2. Superare la definizione (p. 142) – 8.3. L'estetica della creazione (p. 144)	
9. FENOMENOLOGIA DI UN'ARTE LIBERA	155
RIFLESSIONI CONCLUSIVE	169
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	175

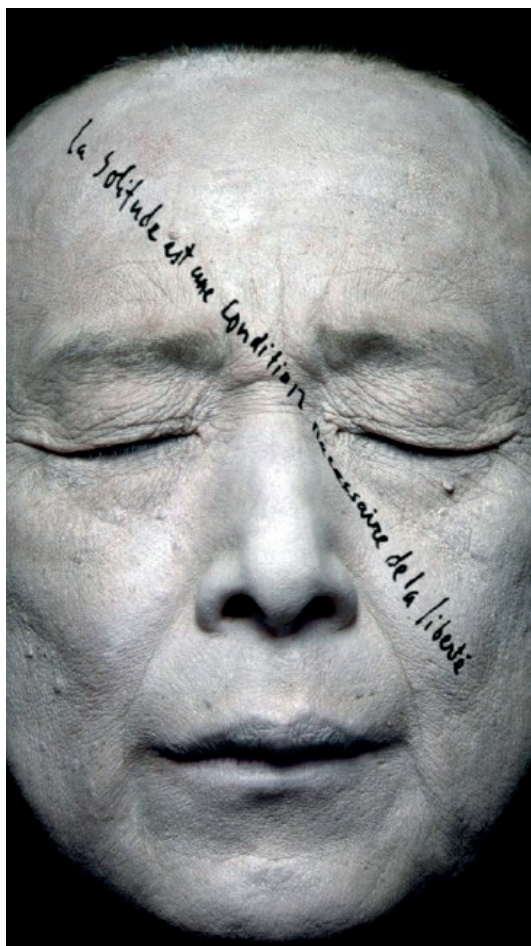


Figura 1. – Robert Wilson, “Gao Xingjian. Writer” *.

* “La solitude est une condition nécessaire de la liberté”, istantanea di un video-
ritratto, 2005. Dalla mostra *Robert Wilson Video Portraits*, in tour mondiale dal 2005,
© Dissident Industries Inc. <http://www.dissidentusa.com/robert-wilson/exhibition-tour/>.
Immagine riprodotta con la concessione del curatore e del Watermill Center (New York).

Introduzione

Nato in Cina nel 1940, cittadino naturalizzato francese dal 1997, Gao Xingjian è un artista proteiforme: è romanziere, scenografo, poeta, drammaturgo, pittore, teorico e critico d'arte e di letteratura. È un uomo che ha fatto esperienza dell'esilio e che nella creazione artistico-letteraria ha trovato la propria ragion d'essere. Nonostante sia *persona non grata* per il governo di Pechino e la sua opera sia tutt'ora bandita entro i confini geopolitici della Repubblica Popolare, ha ricevuto e continua a ricevere riconoscimenti in tutto il mondo: il titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, la Medaglia d'oro del Rinascimento in Francia, il Premio letterario Feronia, il Premio Roma per la Letteratura e il Premio La Milanese in Italia, l'American Academy of Achievement e Library Lions della New York Library negli Stati Uniti, la Medaglia d'oro della Fondazione del Merito Europeo, in Europa e, non ultimo, il Nobel per la Letteratura (2000).

Affrontare oggi la figura poliedrica di Gao – se si tiene conto di quanto già è stato scritto – appare quasi una sfida, soprattutto se pensiamo che è anche la sua stessa voce a risuonare da decenni ormai nei teatri, nei musei, nelle gallerie, nelle accademie del mondo sinofono e occidentale. In Italia le prime traduzioni delle sue opere compaiono già sul finire degli anni '80. La sinologia italiana è sempre rimasta molto sensibile e attenta alla produzione e agli sviluppi intellettuali di questo artista non ordinario, a tratti impenetrabile, che ormai si può considerare un pensatore contemporaneo, se non addirittura un filosofo, come suggerisce Zarader: “Entre Descartes et Sartre, Gao Xingjian explore sa propre voi, qui passe aussi par Pascal, par Kant et par Bergson, voire par Benjamin pour rien dire de Derrida” (2019, 33). Ed è a questa dimensione teorica e contemplativa – pur sempre mediata dall'esperienza estetica – che ho scelto di dedicarmi nell'elaborazione di questo volume incentrato sulla sua scrittura critica, strada forse sino a ora meno percorsa dagli studi sull'autore, eppure affascinante nel suo articolato sviluppo.

La voce critica di Gao si cristallizza in un vasto *corpus* di testi, accumulatosi sin dagli anni '70, composto oggi da sei raccolte e da un totale di circa un centinaio di contributi in lingua cinese. A legare tematiche già consolidate all'interno dell'ampio e complesso paradigma critico è la sua più recente conquista intellettuale: la proposta di un nuovo Rinascimento dell'arte e della letteratura. La necessità di un ritorno allo splendore artistico-letterario nasce già con il suo film del 2013, *Le deuil de la Beauté*, un'opera di ambizioso sincretismo artistico in cui Gao piange la morte della Bellezza, tanto celebrata dalla civiltà del Rinascimento europeo. All'amara consapevolezza della perdita segue dunque la coraggiosa volontà di recupero, la quale matura poco dopo in un discorso, pronunciato per la prima volta a Singapore, che prende oggi la forma del saggio critico "Huhuan wenyi fuxing" 呼唤文艺復興 (Gao 2014h), ossia "Appello a un nuovo Rinascimento". Qui risiede, a mio parere, il più originale contributo teorico di Gao in questo millennio: l'appello a nuovo Rinascimento (*à la* Gao) è un vero e proprio manifesto artistico-letterario, inno alla creazione di una nuova epoca di artisti-scrittori illuminati, guidati dal senso del bello e dal desiderio di rappresentare la genuinità e la complessità del reale. A dimostrazione della peculiare natura "polifonica" e poliedrica dell'artista è il fatto che tale appello sia lanciato anche per mezzo del linguaggio pittorico, con una mostra monografica che attraversa diversi luoghi del mondo¹.

La sintassi della proposta di Gao si compone di una giustapposizione di elementi differenti, ereditati da una riflessione stratificata nel tempo e nello spazio, spazio che immagino come estensione su quattro dimensioni: reale, percepita, testuale ed estetica. Nel concepire l'architettura di questo volume, con cui mi propongo di condividere alcune considerazioni sui modi con cui l'autore costruisce il proprio dialogo intertestuale e transculturale, ho cercato di dare rilievo a due elementi che ritengo essenziali. Da un lato, la considerevole varietà di profili tematici in cui l'indagine si dirama e diacronicamente si stratifica, pur convergendo nel nucleo essenziale – il nuovo Rinascimento – sia come premessa fondamentale, sia come contenuto attuale. Dall'altro lato, lo spessore intellet-

¹ *Appello al nuovo Rinascimento* è anche il titolo di una monografica apparsa sino a ora alla Kubo Kutxa Fundazioa di San Sebastian in Spagna (*Llamada a un Renacimiento*, 2015), all'Asia Art Center di Taipei (*Calling for a New Renaissance*, 2016), al Grand Palais di Parigi e fra i castelli della Loira al Centre d'Arts et Nature di Chaumont-sur-Loire (*Appel pour une nouvelle Renaissance*, 2019). Per porre ulteriormente l'accento sulla polifonia della creazione di Gao ho scelto di inserire nel mio discorso alcune immagini da questo catalogo, con la gentile concessione dell'autore, che ringrazio di cuore per la straordinaria fiducia, il grande sostegno e la sincera amicizia.

tuale dell'autore che tocca diversi ambiti della "speculazione filosofica": a questa logica rispondono la tassonomia e la scelta dei titoli, di cui intendo qui dichiarare il valore simbolico.

La prima parte di questo volume non può che essere dedicata alla figura di Gao Xingjian, definito dal critico di fama internazionale Liu Zaifu 劉再復 (n. 1941) un "uomo del Rinascimento" (2018): Gao è senza dubbio un artista dai mille volti che è possibile presentare, nelle sue diverse vite, solo con un ritratto dai contorni sfumati.

La seconda parte si concentra invece sulle radici teoriche e sulle strutture portanti di questo nuovo Rinascimento. L'interpretazione etimologica e semantica dell'appello funge da premessa fondamentale a quelle che, secondo la mia analisi, rappresentano le coordinate essenziali del discorso, ossia la riflessione sulla composizione del sé, che conduce all'annosa dialettica confine-libertà.

A seguire si affronta il tema dell'individuo, in quanto uomo e in quanto artista-scrittore, nella sua dimensione spaziale (quadridimensionale) in cui la creazione estetica assume un ruolo privilegiato, in quanto occasione di conoscenza ed esercizio di libertà.

Ho scelto di destinare sempre uno spazio alla lingua cinese del testo critico d'origine², non già per definire la sua identità, ma per far sentire la voce dell'autore, prima ancora che quella del traduttore.

Questo lavoro intende proporre l'appello al nuovo Rinascimento, lanciato dall'artista anche qui in Italia³, come genuina volontà di riscoperta del potere comunicativo della creazione estetica in un'epoca piena di ombre. E non è forse, da parte di Gao, un atto di grande generosità umana?

義大利，文藝復興的發源地，米蘭，達芬奇生活過的城市，我能在這裏呼喚再一論的文藝復興，可謂三生有幸。(Gao 2016)

Con immensa fortuna proprio qui, in Italia, la culla del Rinascimento, e a Milano, la città dove Leonardo da Vinci ha trascorso la vita, io posso fare appello a un nuovo Rinascimento.⁴

² Dal momento che la maggior i testi di Gao Xingjian sono pubblicati a Hong Kong e Taiwan in caratteri non-semplicati, per convenzione ho scelto di adottare questa forma grafica in tutto il volume.

³ Il 29 giugno 2016, presso il Teatro Grassi di Milano, in occasione del Festival La Milanese. E con *Per un nuovo Rinascimento* (Gao 2018), raccolta di testi critici da me tradotti in italiano, ha creato il suo manifesto.

⁴ Se non diversamente indicato, sono mie le traduzioni proposte.

Parte I

BREVE RITRATTO
DI UN “UOMO DEL RINASCIMENTO”

1.

La vita in Cina

Gao Xingjian 高行健 nasce nel 1940 a Ganzhou 贛州, una cittadina nella provincia cinese sud-orientale del Jiangxi 江西. Figlio di un impiegato di banca e di un'attrice di teatro, cresce in un ambiente piccolo-borghese e mentalmente aperto. Infatti, in un colloquio del 2013 condotto da chi scrive, a Parigi, l'autore racconta di sé:

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

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

Sin da bambino è educato all'amore per l'arte da una madre che recita, insegna, e traduce opere occidentali in cinese, e da un padre che legge i testi della tradizione classica cinese. In questo microcosmo ideale, di educazione liberale sensibile alla cultura tradizionale o moderna, cinese o occidentale, cresce Gao Xingjian. A otto anni inizia a dipingere e a scrivere, incoraggiato dalla madre, un diario, prima, e a soli dieci anni un racconto (Yip 2001, 311).

Tra i regali dell'infanzia c'era una stilografica Parker d'oro, che gli aveva dato un collega di banca del padre. E siccome da quando aveva per gioco afferrato la penna dello zio Fang non aveva più voluto lasciarla, i grandi avevano visto in questo come un segno del destino, e avevano detto che con molte probabilità quel bimbo avrebbe fatto lo scrittore. (Gao 2003a, 7)

Gao Xingjian esplora avidamente il mondo intero attraverso la lettura di opere tradotte in lingua cinese, dalla collezione completa delle *Fiabe dei*

Fratelli Grimm, ricevuta in regalo per il nono compleanno, alla *Divina Commedia*. Frequenta un liceo americano di Nanchino, dove incontra un professore che lo introduce all'arte moderna occidentale: è allora che scopre Matisse e Picasso, ma anche i pittori realisti sovietici e i pittori americani del primo dopoguerra, e si dedica alle prime sperimentazioni (Draguet 2015, 12). Al momento di scegliere una direzione per i propri studi superiori – nonostante la marcata inclinazione per la pittura e l'ipotesi di entrare all'accademia delle belle arti di Nanchino – Gao predilige la prestigiosa Università di Lingue straniere di Pechino; nel 1957 diventa studente di lingua e letteratura francese, ispirato dall'illuminante lettura della vita artistica parigina del giornalista sovietico Ilya Ehrenburg (Conceison 2009, 303).

Durante gli anni della formazione accademica non smette di dipingere e di dedicarsi alla narrativa, nonché alla scrittura teatrale; tuttavia, una delle maggiori attività rimane la lettura. In qualità di rappresentante degli studenti ottiene una tessera per accedere alla biblioteca dell'università e fruire del servizio di prestito: grazie a ciò, si impadronisce avidamente della letteratura nazionale e internazionale, della critica artistica, letteraria, cinematografica, e, peraltro, da un primo confronto con le tecniche sul montaggio del regista sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, l'autore comincia a concepire il sogno dell'estensione della propria sfera creativa al cinema.

Appena laureato, nel 1962 Gao è inserito nell'establishment istituzionale come traduttore dal francese: si occupa di diverse riviste quali *Pékin Revue*, *La Chine* e *La Chine en construction*, e traduce estratti di opere di Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet. Ancor più rilevante, tuttavia, è l'incarico svolto sino al 1980 presso il *Waiwenju* 外文局, l'Ufficio responsabile della comunicazione nelle relazioni internazionali¹, ossia il centro nevralgico per l'attività di traduzione e di propaganda, strettamente legato al Dipartimento Centrale di Propaganda del Comitato Centrale del PCC (Lavagnino 2010, 551). L'accesso esclusivo a fonti primarie in francese di cui gode l'autore si trasforma in un asservimento alla potente macchina statale, sebbene il confronto privilegiato con un mondo precluso alla coscienza comune e alla diffusione popolare offra occasione di ulteriore conoscenza di un capitale culturale da cui attingere per la sperimentazione artistica.

Durante la Rivoluzione culturale, iniziata nel 1966, Gao Xingjian decide di autocensurarsi, bruciando i propri manoscritti. Ciononostante, è dapprima inserito in uno degli istituti di rieducazione noti come

¹ Oggi anche noto come Foreign Languages Press (Tam 2001, 1).

“scuole dei quadri del 7 maggio” (*Wuqi gan xiao* 五七幹校) e in seguito, come migliaia di giovani intellettuali, nel 1970 è inviato nelle campagne del Jiangxi 江西 e dello Anhui 安徽 per essere “rieducato” dai contadini attraverso il lavoro manuale. Né il degrado spirituale della Rivoluzione culturale né il lavoro forzato, durato cinque anni, riescono a svilire la tensione creativa di Gao Xingjian: la fotografia e la scrittura, che sembrano allora più che mai costituire un’affermazione di vita, sono le forme artistiche a cui il suo tempo libero è segretamente consacrato. Della produzione di quegli anni, nascosta con perizia nelle cavità di canne di bambù (Lavagnino 2010, 552), non resta traccia, poiché, temendo un inasprimento della già gravosa condizione, Gao Xingjian provvede a eliminare più di quaranta chili di manoscritti.

Se i libri diventavano un frutto proibito era proprio di quella società che bisognava aver paura, [...] nella cosiddetta rivoluzione culturale che si diceva finita molte persone avevano perso la vita proprio per questo. [...] aveva anche visto uomini picchiati a morte, il sangue nero che colava dal naso coperto di mosche, e nessuno osava raccogliarli perché erano dei controrivoluzionari. (Gao 2003a, 25)

E ancora:

Per molte notti fino all'alba, era stato davanti alla stufa, gli occhi arrossati dalle fiamme, mentre di giorno doveva mantenersi bene all'erta per fronteggiare i pericoli che potevano presentarsi quotidianamente. Quando ebbe finito di bruciare anche l'ultima pila di quaderni, rimescolò le ceneri, per non lasciarne le tracce. (*Ivi*, 82)

Nel 1975, da “riabilitato”, ritorna nella capitale e riassume la posizione presso il *Waiwenju*, sino al 1977, quando è assegnato come traduttore e interprete alla sezione Affari Esteri dell'Associazione degli scrittori cinesi (*Zhongguo zuojia xiehui* 中國作家協會), di necessità ideologicamente affine al Partito. Quegli anni segnano una svolta epocale per la Cina, giacché nel 1976, con la morte di Mao Zedong 毛澤東, si apre un nuovo scenario di cambiamenti politici che si ripercuotono anche sull'universo letterario.

Artisti e scrittori di quella che veniva definita la “nuova era” (*xin shiqi* 新時期) cercano di riscattarsi dalla rigida conformità intellettuale generata dal maoismo, e con “l'apertura” concessa al termine della Rivoluzione culturale, dalle riforme di liberalizzazione patrocinate da Deng Xiaoping 鄧小平, si manifesta un vorace appetito di libertà individuale (Lee 1996a, 13). Sul finire degli anni '70 emerge una nuova generazione di scrittori in cerca di una rottura con il realismo socialista, di una restaurazione della soggettività e di una letteratura – mediante svariate declinazioni – in grado di dar voce alla coscienza individuale, già lacera-

ta, finalmente riconosciuta come tale. La violenza cruda e inumana della Rivoluzione culturale aveva marchiato in maniera profonda e indelebile tutti gli intellettuali e gli scrittori che escono dall’incubo rivoluzionario, e l’espressione estetica si trasforma ora in una forma di resistenza personale, uno strumento per fuggire dall’alienazione generata dai traumi di quel decennio, per ricostruire di un’identità frantumata. Anche Gao Xingjian è partecipe di questa generazione e avvia una personale transizione verso una nuova forma di scrittura dell’uomo per l’uomo, come testimonia anche la sua creazione di quegli anni, che si affaccia allora sul panorama nazionale. La creazione letteraria si fa più esigente e ricercata (Draguet 2015, 16), votata a una ricerca linguistica ed estetica; è il 1978 quando l’artista avvia la sperimentazione narrativa sull’arte del romanzo (Yip 2001, 312), che trae vantaggio dall’esperienza di lettura e traduzione di autori francesi quali Artaud e Ionesco, e francofoni, come Michaux e Beckett, pionieri di nuove forme narrative, teatrali e pittoriche.

Il confronto con la realtà europea continua nel 1979, quando Gao Xingjian gode dell’opportunità di visitare la Francia e l’Italia, in qualità di interprete per delegazioni di scrittori cinesi. Fra questi, spicca il nome di Ba Jin 巴金 (1904-2005), uno degli autori più acclamati e prolifici della letteratura cinese moderna. Tali viaggi si rivelano illuminanti per due ordini di ragioni: in primo luogo, il confronto, dal vivo e non più sulla carta stampata, con i maestosi quadri dei grandi artisti occidentali² determina la decisione dell’artista di dedicarsi alla pittura a inchiostro di china, abbandonando la pittura a olio; in secondo luogo, l’impatto con l’apertura intellettuale europea, anche in termini di nuove correnti artistiche, si traduce in una propensione allo sperimentalismo e, soprattutto, in un’istanza di libertà spirituale.

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

Nei primi anni ’80, in un clima post-rivoluzionario di relativa calma ed apertura, fioriscono le pubblicazioni di novelle³, racconti e saggi critici,

² Stando a Draguet (2015, 23), nel 1978 Gao Xingjian visita la Fondation Marguerite et Aimé Maeght a Saint-Paul de Vence, in Francia e scopre alcuni disegni di Picasso e Michaux. È allora che si convince delle potenzialità dell’inchiostro di china e si impone “la voie de l’encre” come metodo di pittura.

³ La prima novella pubblicata, “Hanye de xingchen” 寒夜的星辰 (Stelle di una notte gelida), compare a Canton nel 1978 su *Huacheng* 花城 – una delle maggiori riviste letterarie cantonesi emergenti dopo la liberalizzazione letteraria (Lee 2001a, 239) – e dà

da cui traspare in maniera chiara ed inequivocabile la volontà dell'autore di abbandonare gli stilemi consacrati della letteratura maoista, di emanciparsi dal ruolo di scrittore per la società comunista e di proporre delle innovazioni nei modi di fare letteratura in Cina. Ne costituisce valida testimonianza la prima raccolta di saggi metaletterari *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初談 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno), edita nel 1981 a Canton (Gao 1981a), città strategicamente lontana dalle limitazioni burocratiche di Pechino e popolata da una comunità intellettuale molto sensibile nei confronti della sua scrittura. La raccolta pone in questione la consolidata dottrina del realismo socialista, sostenendo invece l'idea dell'arte come tecnica (Chi and Wang 2000, xxvii), suggerendo di ispirarsi al modernismo europeo per rinnovare gli strumenti estetici tipicamente cinesi. Nel saggio "Xiandai jiqiao yu minzu jingshen" 現代技巧與民族精神 (Tecniche moderne e spirito nazionale) l'autore si interroga e interroga i lettori, anzitutto, sull'identità della narrativa cinese:

文學創作中通常所謂的民族形式究竟指的是什麼? [...] 至於小說的民族形式, 嚴格說來, 恐怕只有章回小說了, 這是我國小說的傳統樣式。然而, 如今卻沒有幾個作家再寫章回小說了。“五四”以來的新小說, 從形式上講, 主要取自於十八、九世紀西方小說的章法, 並不死死固守傳統的民族形式。[...] 一個民族的文學的特色究竟以什麼為標誌? [...]

語言是思維的手段和實現。用民族語言來進行文學創作, 必然會把本民族的文化傳統、生活方式、思維習慣帶進作品中去。作家哪怕再怎樣借鑒外國文學的手法, 只要是用道地地地的中文寫作, 就肯定會帶上本民族的色彩。(Gao 1981c, 111-112)

Che cosa si intende per il cosiddetto “carattere nazionale” nella creazione letteraria? [...] Per quanto riguarda la narrativa, in senso stretto, abbiamo soltanto la narrazione episodica, la forma tradizionale a cui ben pochi scrittori ai giorni nostri ricorrono. La forma della “nuova” narrativa, a partire dal Quattro maggio, non rimane affatto trincerata nella forma tradizionale, dal momento che deriva in larga parte dal romanzo occidentale del Settecento e dell'Ottocento. [...] Come si distingue, quindi, il carattere nazionale nella letteratura? [...]

La lingua è strumento e compimento del pensiero. Se si usa la lingua nazionale per fare letteratura, tradizioni culturali, stili di vita, pensiero e costumi saranno inevitabilmente infusi nel prodotto letterario. Per quanto uno scrittore possa ispirarsi alle tecniche straniere, fintanto che scrive in cinese darà all'opera un sapore cinese.

voce all'esperienza di un comunista durante la Rivoluzione culturale, nella devastazione emotiva data dalla violenza cieca e dalla perdita degli affetti più cari, che muore infine in ospedale. Obiettivo dell'autore non è soltanto denunciare i drammi sociali, ma anche di esplorare i confini della narrazione, tentando di liberarsi del narratore onnisciente e facendo coincidere il protagonista con la voce narrante, tramite il ricorso alla prima persona singolare “io” (Xiao 2017, 29).

Ricorda, poi, che i più illustri autori del primo Novecento cinese avevano adottato tecniche moderne ispirandosi ai grandi artisti occidentali: Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) faceva eco a Walt Whitman, Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) a Pirandello e Gogol, ma non solo:

我國現代文學中最傑出的幾位小說大家茅盾、巴金、老舍、丁玲都吸收了西方小說的表現手法，又各自形成了自己獨特的風格。他們的作品反映現實生活的深度與廣度，塑造出的社會各階層種種人物形象之生動，都遠遠高超於某些執著於舊小說形式和傳統手法的作品。作家在藝術創作中，不論採用何種表現手段，只要能真實而生動地反映出社會現實和活生生的人物，便自然而然將本民族的社會習俗、精神世界、思維方式充分地表現出來，也就帶上了鮮明的民族特色。(Gao 1981c, 114)

Mao Dun, Ba Jin, Lao She, Ding Ling, tutti i più illustri scrittori cinesi moderni hanno assimilato metodi espressivi della narrativa occidentale, eppure ciascuno di loro ha plasmato uno stile unico. Le loro opere sono un riflesso della profondità e della vastità della vita reale, e nella vivacità del ritratto di ciascun personaggio di ogni classe sociale sono decisamente su un altro livello rispetto alle opere che rimangono ancorate alla forma del vecchio romanzo e alle tecniche tradizionali. Se, creando, lo scrittore ritrae vividamente e verosimilmente la realtà e le persone, allora di necessità rivela le abitudini, il mondo spirituale e il modo di pensare della sua cultura attraverso la sua opera, la quale avrà anche un chiaro carattere nazionale.

E conclude affermando:

藝術技巧是超越民族界限的，並不為哪個民族所專用。[...]一個民族的文學的健康發展絕不排斥對新的技巧的吸收與探索。(Ivi, 117)

Le tecniche artistiche superano i confini nazionali e non sono appannaggio di questo o quest'altro paese. [...] Lo sviluppo sano di una letteratura nazionale non esclude affatto l'esplorazione e l'assimilazione di tecniche nuove.

Il trattato acquisisce immediata notorietà e deflagra sonoramente nella Cina di quegli anni – ancora costretta a conformarsi alla rigida linea canonizzata dai discorsi alla Conferenza di Yan'an su arte e letteratura pronunciati da Mao Zedong nel 1942 – e innesca accessi dibattiti su svariati temi, dall'essenza della letteratura alle precondizioni del modernismo in Cina. Il senso di sorpresa generato dall'orientamento dichiaratamente antirealista della raccolta si traduce, da un lato, in un esteso dialogo sulla ricerca di una coscienza cinese moderna, e, dall'altro lato, sollecita reazioni avverse non solo dalle autorità, ma anche dalle frange più ortodosse dei circoli letterari. Mentre tre intellettuali di spicco come Liu Xinwu 劉心武 (n. 1942), Feng Jicai 馮驥才 (n. 1942) e Li Tuo 李陀 (n. 1939) acclamano le proposte innovative di Gao, l'allora Segretario di Partito dell'Associazione degli scrittori, Feng Mu 馮牧 (1919-1995), sfera cri-

tiche impietose, giudicando la raccolta un libro reazionario e nemico del realismo socialista, che avrebbe inquinato le menti degli scrittori più giovani⁴. Le severe contestazioni sono rincalzate dalla comparsa dei primi drammi teatrali. *Juedui xinbao* 絕對信號 (Segnale d'allarme) e *Chezhan* 車站 (Fermata d'autobus) vanno in scena rispettivamente nel 1982 nel 1983 al Teatro del Popolo di Pechino, dirette da Lin Zhaohua 林兆華 (n. 1936), un importante esponente del teatro sperimentale e d'avanguardia degli anni '80, nonché Vicedirettore del Teatro dal 1984 al 1998. Entrambe le *pièces* conquistano il favore del pubblico e, insieme, scatenano una violenta reazione di condanna ideologica. Durante la "Campagna contro l'inquinamento spirituale" del 1983, infatti, sono in breve bandite dalla scena e Gao Xingjian è vittima di impietose critiche da parte dell'élite culturale più conservatrice, ancorata alla prospettiva utilitaristica della letteratura, nel totale rifiuto della cultura cinese tradizionale e nel nome di una modernizzazione (Lodén 2006, 27). Lo stesso anno apprende l'intenzione del governo di Pechino di imporgli un'ulteriore "rieducazione" nella provincia del Qinghai 青海 e, inoltre, riceve una diagnosi di cancro ai polmoni, poi rivelatasi errata. L'artista decide, quindi, di allontanarsi dalla capitale e, grazie all'anticipo elargito da un editore che gli propone la scrittura di un romanzo (Gao [1996] 2001g), sceglie di intraprendere un viaggio⁵: per cinque mesi, da luglio a novembre, Gao si immerge nella natura incontaminata, ancestrale e autentica del Cina del sud, seguendo il corso del Fiume Azzurro. Durante i 15.000 chilometri di percorso, fra i monti del Sichuan 四川, i fiumi e le valli del Guizhou 貴州 e le foreste dello Yunnan 雲南, Gao riscopre la genuinità e l'innocenza di un Paese corrotto da una politica totalitaria, un variegato ventaglio etnolinguistico dalla polifonia di dialetti e dalla poliedricità di tradizioni culturali minoritarie intrise di spiritualità – intesa come testimonianza della più intima comunione fra l'uomo e il mondo (Zhang Yinde 2008, 369) – e naturalità, ed echi di un passato splendore (Lava-gnino 2010, 557). Il viaggio è concreta ispirazione per il romanzo monumentale *Lingshan* 靈山 (Gao 1990), *La montagna dell'anima* (Gao 2002), a cui lo scrittore si dedica dal 1982 al 1987, ma diventa anche occasione di ritrovamento del sé, di ricostruzione di un'individualità tormentata e

⁴ Così spiega Gao nel suo saggio "Geri huanghua" 隔日黃花 (Fiori avvizziti), in cui attribuisce il conflitto fra realismo e scuola moderna (*xiandai pai* 現代派) – di cui nei primi anni '80 in Cina si faceva pioniere – all'ingerenza della politica nel dominio della creazione (Gao [1992] 2001h).

⁵ Il viaggio contribuisce a rivelare una nuova via per uno stile di scrittura sino ad allora insoddisfacente (Chen 2000, 34).

frammentata, di ridimensionamento dei modi di interpretare la realtà e di elaborazione di una nuova identità di artista.

L'autore comincia a dar forma a un proprio motivo estetico che dia voce alla propria individualità, pur rimanendo nel contesto del reale, come osserva Zhang Yinde:

[...] l'écrivain réconcil[i]e une écriture fortement identitaire avec une vision organique du monde. Il cherche en réalité à instaurer des nouvelles connexions entre la subjectivité et la nature, en renouvelant la conception et la pratique picturales littéraires chinoises. (2008, 370)

Lo sperimentalismo dello scrittore deriva dalla volontà di esprimere la propria voce al di sopra dei canoni prescritti, dal desiderio di restaurazione dell'uomo di fronte alla macchina totalitaria consacrata all'annichilimento (Draguet 2015, 18). Esso non si riduce, tuttavia, a un atto di ribellione all'autorità, piuttosto, si pone come affermazione di creazione e di conoscenza di un universo estetico inesplorato, in una fase di assimilazione e rielaborazione di tendenze letterarie europee. Dopo un lungo periodo di censura di scrittori e pensatori occidentali, Habermas, Derrida e Foucault sono alcuni dei nomi che entrano a far parte dei discorsi degli intellettuali cinesi, obbligando a un ripensamento delle categorie minime dei discorsi. Gao coglie in questa apertura un'opportunità e tenta di instaurare un dialogo fra il proprio paradigma estetico e il modernismo, ma anche con il teatro dell'assurdo, con la psicanalisi freudiana, con la filosofia esistenzialista e le ulteriori principali correnti filosofiche occidentali del XX secolo a cui finalmente è possibile avere accesso (Yeung 2008).

La figura dell'artista, arricchita dal confronto con il mondo, si fa più complessa e autorevole sia nel panorama letterario cinese, in cui è considerato negoziatore e sostenitore delle istanze moderniste (Lee 1996b; Chen 2000), sia in quello internazionale, anche grazie alla comparsa delle prime traduzioni in inglese di alcuni suoi testi: fra il 1983 e il 1984 su *Renditions*, rivista sulla letteratura cinese contemporanea pubblicata in inglese a Hong Kong, sono riportati alcuni frammenti di *Chezhan* 車站 (Fermata d'autobus). Il 1985, tuttavia, costituisce ancor più un passaggio significativo nello sviluppo della sua carriera artistica: appaiono la prima edizione di una raccolta di drammi, una raccolta di racconti e la sua traduzione della *Cantatrice chauve* (Liu 2018), ed è messa in scena al Teatro del Popolo di Pechino la sua terza *pièce*, *Yeren* 野人 (L'uomo selvaggio), che secondo alcuni rappresenta una personale “ricerca delle radici” (*xungen* 寻根), seppur si distanzi per le sue peculiarità dalla corrente inaugurata nel 1985 da Han Shaogong 韩少功 (n. 1953). Il dramma, di-

retto ancora una volta da Lin Zhaohua, riaccende il dibattito e le polemiche attorno alla figura autoriale. Il 1985 celebra anche la sua prima monografica, organizzata nel foyer dello stesso teatro della capitale, encomiata da letterati e artisti cinesi autorevoli quali Ai Qing 艾青 (1910-1996), Cao Yu 曹禺 (1910-1997) e Wu Zuguang 吴祖光 (1917-2003).

L'Europa, per contro, già dedica all'artista mostre personali, ad esempio presso il Kustlerhaus Bethanien di Berlino e presso l'Alte Schmiede di Vienna, e da svariati Paesi giungono inviti per inaugurare esposizioni, per tenere *lectio magistralis* (in svariate università tedesche, su invito del Deutscher Akademischer Austauschdienst – DAAD) e seminari suo teatro, al Théâtre National de Chaillot di Parigi, fra gli altri. Ad ogni modo, il successo riscosso dalla pittura convince Gao a dedicarsi maggiormente a questa forma d'arte, ulteriore manifestazione della coscienza individuale, così che, tra il 1985 e il 2000, si contano più di trenta esposizioni monografiche fra Europa, Asia e Stati Uniti (Bergez 2013).

Ebbene, fra la pubblicazione di traduzioni in francese, inglese, tedesco e svedese, le mostre internazionali e le rappresentazioni teatrali in Inghilterra, in Svezia e negli Stati Uniti – fra cui la ballata *Shengshengman bianzou* 聲聲慢變奏 (Ballata sui toni lenti), composta nel 1987, messa in scena nel 1989 al Guggenheim Museum di New York e pubblicata nel 1990 sulla rivista letteraria di Taipei *Nüxingren* 女性人 – la figura di Gao Xingjian acquisisce prestigio nel mondo, in quanto autore e artista cinese moderno.

Le autorità cinesi, tuttavia, disapprovano il genere di modernità proposta dalla creazione estetica dell'artista-scrittore, ma nessuna delle pubblicazioni di saggi e racconti in Cina desta scalpore quanto la comparsa, sulla rivista pechinese *Shiyue* 十月, del suo sesto dramma⁶, *Bi'an* 彼岸 (L'altra riva). Bandito a Pechino nel 1986, lo spettacolo andrà in scena solo nel 1990 a Taiwan, che, come Hong Kong, sin dal principio sostiene e sponsorizza la diffusione della produzione artistico-letteraria di Gao. L'ennesima interdizione da parte della capitale cinese ratifica la definitiva chiusura alle rappresentazioni delle sue *pièces* entro i confini geopolitici della Repubblica Popolare e che, allo stesso tempo, alimenta in lui impulsi creativi e il desiderio di libertà spirituale.

I rapporti con la madrepatria si fanno ancor più critici l'anno seguente, quando Gao Xingjian riceve un invito dal Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft di Friburgo e gli viene negato il visto di uscita,

⁶ In ordine di apparizione, dopo *Juedui xinbao* (Gao 1982), *Chezhan* (Gao 1983), *Yeren* (Gao 1995b) e la più recente *pièce Dubai* 獨白 (Monologo), edita nel 1985 sulla rivista di Pechino *Xin juben* 新劇本 (Gao 1995a).

poiché il suo nome non figura fra i membri dell’Associazione degli artisti cinesi, e dunque non può essere considerato un “professionista”. Una volta ottenuto il permesso di recarsi in visita in Germania con la borsa di studio DAAD grazie all’intercessione dello scrittore Wang Meng 王蒙 (n. 1934), al tempo Ministro della Cultura⁷, Gao sceglie di non fare più ritorno in patria.

⁷ E uno dei più illustri intellettuali dell’epoca prerivoluzionaria, che già aveva espresso il proprio interesse nei confronti delle idee “modernizzatrici” di Gao sulla narrativa cinese degli anni ’80. È Gao Xingjian stesso a raccontare di aver ricevuto una lettera aperta da parte sua, pubblicata nel giugno 1983 sulla rivista *Xiaoshuo jie* 小說界 (Wang 1983), nella quale commenta la sua prima raccolta di testi critici e lo invita ad approfondire le indagini (Gao [1992] 2001h, 178).

2.

La vita in Occidente e nell'arte

Alla fine del 1987, dopo pochi mesi in Germania, Gao Xingjian si trasferisce in Francia, dove ottiene un permesso di soggiorno e può continuare a dedicarsi alla propria carriera artistica, in particolare pittorica, grazie a cui si mantiene, mentre in tutto l'Occidente si fanno sempre più fitte le traduzioni, le rappresentazioni teatrali e le esposizioni pittoriche. Intanto, in Cina a Pechino, nel 1988 vengono alla luce una raccolta sull'arte della drammaturgia – *Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 (In cerca di una forma moderna di teatro), edita dalla *Zhongguo xiju chubanshe* 中國戲劇出版社 – e un saggio dal titolo “Chidao de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到的現代主義與當今中國文學 (Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi)¹, ossia le ultime pubblicazioni consentite dal governo, prima della definitiva rottura politica con l'artista, nel 1989.

¹ In cui l'autore ravvede, ancora una volta, una considerevole asimmetria temporale fra la Cina e l'Occidente, in quanto a produzione intellettuale ed emancipazione artistico-letteraria. Si tratta, in origine, di un discorso pronunciato in occasione di un convegno a Hong Kong, nel 1987, dedicato al tema del rapporto fra la letteratura cinese moderna e il modernismo. Nel saggio, Gao ripercorre le principali tappe della diffusione del modernismo in Cina, dall'inizio del XX secolo alla seconda guerra mondiale, affermando che questa corrente ha largamente stimolato un rinnovamento radicale nella letteratura cinese, sebbene abbia acquisito le proprie peculiarità. Infatti: “中國當代文學中出現的《現代派》，一般說來，同西方的現代主義其實有很大的不同。[...]現代主義以對西方舊人道主義的質疑作為出發點，而這一《現代派》確實在中國社會現實的條件下一度喪失了的人道主義重新加以發現，並且浸透了浪漫主義精神。” (Gao [1988] 2001f, 112-113). Quindi: “La cosiddetta ‘scuola moderna’, apparsa nella letteratura cinese contemporanea, è in generale qualcosa di molto diverso rispetto al modernismo occidentale. [...] Se il modernismo occidentale assumeva come punto di partenza la confutazione del vecchio umanesimo, questa ‘scuola moderna’, in realtà, intrisa di spirito romantico, nelle condizioni reali della società cinese vuole riscoprire quell'umanesimo perduto da tempo”.

Nell'estate dello stesso anno, dopo le rivolte di piazza Tian'anmen, Gao riceve dagli Stati Uniti un invito a creare un dramma teatrale in relazione alle violente repressioni, e nasce così *Taowang* 逃亡 (La fuga), che compare nel 1990 sulla rivista *Jintian* 今天, a Stoccolma². *Taowang* è concepita come *pièce* “politico-filosofica” e inscena l'incontro fortuito di tre personaggi, una ragazza, un ragazzo e un uomo, che fuggono da uno scuro scenario di abusi militari e che manifestano le paure, i dubbi e i pensieri più intimi. Sebbene non vi siano espliciti riferimenti ai fatti di Tian'anmen, né alla Cina – ragione per cui la committenza si dichiara insoddisfatta del risultato, e Gao sceglie di pubblicare a proprie spese il manoscritto – le parole di uno dei tre protagonisti-antieroi sono lette come attacco nei confronti delle azioni politiche del governo. Dai circoli letterari cinesi si levano aspre critiche verso il dramma, definito un lavoro “irresponsabile” per uno scrittore che non abbia vissuto in prima persona gli eventi del 4 giugno 1989, mentre è subito manifesta l'indignazione del governo di Pechino, anche nei confronti del ritratto “promiscuo” dei personaggi. La messa al bando di tutta la sua produzione artistico-letteraria e l'attribuzione dell'epiteto – tutt'ora vigente – di *persona non grata* (*bu shou huanying zhe* 不受歡迎者) sono i provvedimenti subito adottati in reazione al dramma. Dal 1989, Gao Xingjian è considerato dalla Repubblica Popolare Cinese un dissidente letterario.

La risposta dell'artista è formulata attraverso la parola letteraria, in alcuni saggi critici, fra cui “Mei you zhuyi” 沒有主義 (Non avere -ismi) e “Wo zhuzhang yi zhong leng de wenxue” 我主張一種冷的文學 (Per una letteratura fredda), pubblicati a Taiwan³, in cui è esposta la convinzione che arte e letteratura debbano rifiutare condizionamenti politico-ideologici, per essere unicamente espressione del singolo. Arte e letteratura devono rispondere, secondo Gao, a una necessità individuale, e come tale possono esprimere soltanto la voce di un individuo, non già di una nazione.

所謂作家，無非是一個人自己在說話、在寫作，他人可聽可不聽，可讀可不讀，既不是為民請命的英雄，也不值得作為偶像來崇拜，更不是罪人或民眾或政治勢力的敵人。(Gao 2001c, 15)

² *Jintian* viene fondata a Pechino nel 1978, bandita nel 1980 e pubblicata in Europa dal 1990. La versione italiana della *pièce*, comparsa nel 2008, è tradotta dal francese da Simona Polvani (Gao 2008f).

³ Il primo sulla rivista *Lianhebao* 聯合報 (Gao [1996] 2001a) e il secondo su *Zhongshi wanbao* 中時晚報, un supplemento del giornale *Shidai wenxue* 時代文學 (Gao [1990] 2001c). “Mei you zhuyi” è presentato sotto forma di discorso nel 1993 a Taiwan, in occasione della conferenza *Sishi nian lai Zhongguo wenxue* 四十年來中國文學 (La letteratura cinese negli ultimi quarant'anni), organizzata dal *Lianhebao* (Dutrait 2010, 6).

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

Con la condanna da parte della Cina continentale, l'autore riceve asilo dalla Francia, Paese che immediatamente riconosce il valore estetico del suo lavoro. Infatti, nel 1992 è insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, mentre nel 1994 riceve il Prix Communauté Française de Belgique per la *pièce Yeyoushen* 夜遊神 (Il sonnambulo) e nel 1997 il Prix du Nouvel An Chinois per il romanzo *Lingshan*. Dallo stesso anno, Gao Xingjian è cittadino naturalizzato francese.

Prima ancora di subire fisicamente l'esperienza della deterritorializzazione – à la Deleuze e Guattari (1986) – l'artista vive in una condizione di esilio spirituale, nel rifiuto di condizionamenti politici. In Europa, Gao scopre che esistono altri generi di -ismi, sia politici, sia artistico-letterari, responsabili della definizione di un'unica maniera espressiva. Gli anni '90, dunque, si aprono con una nuova consapevolezza: l'unica via per preservare un'integrità e un'autonomia individuale, per non lasciarsi trascinare dall'ideologia dominante, per non cedere alla critica di massa, alle mode e al fascino del mercato è la fuga. La fuga (*taowang* 逃亡, appunto) appare come costante nel pensiero critico dell'artista, nonché come ulteriore premessa fondamentale alla creazione, e persino come condizione minima per l'esistenza. La fuga morale e intellettuale non si traduce, tuttavia, in un allontanamento dall'espressione artistico-letteraria, ormai rifugio e dichiarato *modus vivendi* dell'artista⁴. Piuttosto, la fuga si materializza nella scelta di restare ai margini della società, al riparo da correnti ideologiche, esponendosi soltanto mediante la produzione artistico-letteraria.

作為一個作家，我力圖把自己的位置放在東西方之間，作為一個人，我企圖生活在社會的邊緣。在這個肉體嘲弄精神的時代，借用劉小楓的話，對我來說是一種較好的選擇，至於能否繼續做到，我也不知道。(Gao [1996] 2001b, 13)

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

⁴ “我把文學創作作為自救的方式，或者說也是我的一種生活方式。” (Gao [1996] 2001b, 13), “La creazione letteraria è per me una maniera per salvarsi, o meglio, un modo di vivere”.

Gao, nella steineriana “extraterritorialità” (2002), intensifica la propria ricerca e produzione estetica. Essa è elaborata attraverso tutte le forme d’arte che l’autore possiede, segnando gli anni ’90 come un periodo estremamente prolifico. Nel decennio, infatti, compaiono lavori importanti, a partire dal romanzo autobiografico *Yi ge ren de shengjing* 一個人的聖經 (Il libro di un uomo solo), seguito da sette drammi teatrali, di cui tre scritti direttamente in francese e poi tradotti in cinese – ossia *Au bord de le vie* e *Quatre quatuors pour un weekend* nel 1993, e *Le somnambule* nel 1994 – e altri ancora⁵. Ciò riafferma, da un lato, che l’espressione artistica è profondamente radicata come condizione d’essere di Gao Xingjian e rivela che la nuova vita in Europa garantisce un clima favorevole alla creazione. Dall’altro lato, risulta evidente come la voce di Gao Xingjian possa risuonare nel mondo grazie alla vasta attività di traduzione. Già nel 1994, infatti, il Teatro Reale di Svezia pubblica una raccolta di dieci drammi teatrali di Gao Xingjian, grazie al lavoro di traduzione del professor Göran Malmqvist, traduttore di *Lingshan*, la cui edizione svedese, del 1992, precede quella francese, del 1995, curata da Noël e Liliane Dutrait.

L’esperienza dell’esilio, di conseguenza, si rivela fondante nella formulazione di una nuova soggettività, per due ordini di ragioni: è occasione di ripensamento della propria identità culturale quanto della propria posizione di artista. In merito alla questione identitaria, Gao Xingjian acquisisce consapevolezza di trovarsi in una condizione di *in-betweenness* (Bhabha 1996), di non potersi definire unicamente cinese, accettando e assimilando una certa dose di “alterità”. L’esilio non coincide con un rifiuto delle proprie origini, bensì con un recupero consapevole di elementi della tradizione cinese, nella ricerca di un nuovo paradigma di integrazione di riferimenti intertestuali e motivi estetici. Ciò è testimoniato, e di ciò si dirà meglio in seguito, sia dalla scrittura teatrale, sia da quella narrativa, come dimostrato da alcuni elementi compositivi e tematici dei due romanzi, e persino dalla pittura, che sa fondere elementi tipicamente cinesi nei materiali e occidentali nella tecnica.

⁵ Le raccolte *Gao Xingjian xiju liu zhong* 高行健戲劇六種 (Sei tipi di teatro di Gao Xingjian), del 1995 (Gao 1995c), *Mei you zhuyi* (Non avere -ismi), del 1996 (Gao [1996] 2001a) e un’altra ancora di vario genere (Gao [1996] 2001p), dal titolo *Zhoumo sichongzou* 週末四重奏 (Quattro pezzi per un fine settimana), che include due drammi (*Zhoumo sichongzou* e *Shenshengman bianzou*), un racconto – “Shunjian” 瞬間 (Attimi) – e i componimenti lirici *Wo shuo ciwei* 我說刺蝟 (tradotti in italiano con il titolo di *Parlerò di ricci*, 2006).

2.1. LA VOCE DI UN NOBEL PER LA LETTERATURA

La diffusione dell'opera transculturale di Gao Xingjian negli anni '90 acquisisce una dimensione non trascurabile – tanto in Europa e negli Stati Uniti, quanto a Hong Kong e Taiwan – grazie a traduzioni, rappresentazioni teatrali e mostre pittoriche sempre più frequenti. I riconoscimenti internazionali, ulteriore prova dell'ampia risonanza del nome di Gao Xingjian, proseguono nel nuovo millennio. L'autore riceve il Golden Plate Award nel 2002, dall'American Academy of Achievement, la Medaglia d'oro dalla Fondation du Mérite Européen nel 2010, il titolo di Dottore di ricerca *honoris causa* da parte di diversi atenei del mondo⁶ e la nomina a membro della Académie Universelle des Cultures en France, solo per citarne alcuni. Tuttavia, è l'anno 2000 a determinare una svolta nella vita artistica di Gao Xingjian, poiché è insignito del Premio Nobel per la Letteratura, come annunciato il 12 ottobre dall'Accademia Svedese, nel comunicato stampa in inglese:

The Nobel Prize in Literature for 2000 goes to the **Chinese writer** Gao Xingjian, for an œuvre of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama.⁷

Mentre nella versione francese si legge:

Le prix Nobel de littérature de l'an 2000 est décerné à l'**écrivain de langue chinoise** Gao Xingjian pour une œuvre de portée universelle, marquée d'une amère prise de conscience et d'une ingéniosité langagière, qui a ouvert des voies nouvelles à l'art du roman et du théâtre chinois.⁸

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

2000年的諾貝爾文學獎授予**中文作家**高行健，以表彰，其作品的普遍價值，刻骨銘的洞察力 and 語言的豐富機智，為中文小說藝術和戲劇開闢了新的道路。⁹

⁶ Fra cui, già nel 2001, dall'Università Sun Yat-Sen di Taiwan, dalla Chinese University di Hong Kong, dall'Università Aix-Marseille. Nel 2005, invece, dall'Università di Taiwan e, nel 2010, dall'Université libre de Bruxelles (Draguet 2015, 226).

⁷ "Nobel Prize for Literature 2000 – Press Release", http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html.

⁸ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press-f.html.

⁹ <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press-trad.pdf>.

L'Accademia Reale di Svezia, un'istituzione della cultura globale, premia l'artista sulla base di un *corpus* in lingua cinese e in particolare per *Lingshan*.

In theory, this was a perfect recognition of the cosmopolitan, diasporic nature of modern, global Sinophone writing: an award to an ethnically Chinese author who writes in both Chinese and French, and is naturalized as a French citizen. (Lovell 2010, 200)

Nel panorama intellettuale cinese si scatena immediatamente una bufera di polemiche e sentimenti contrastanti. Il *Quotidiano del popolo* (*Renmin Ribao* 人民日報), l'organo del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, dichiara che l'assegnazione di questo Nobel per la Letteratura sembra essere politicizzata. Nell'articolo del 14 dicembre del 2000, dal titolo eloquente di “Nuobei'er wenxuejiang bei yong yu zhengzhi mudi shiqu quanweixing” 諾貝爾文學獎被用於政治目的失去權威性 (Il Premio Nobel per la Letteratura, usato per ragioni politiche, ha perso la sua autorità) si legge che la critica occidentale e anticomunista promuove opere “dissidenti” nei confronti del regime. La reazione è acuita da quello che Julia Lovell chiama “Nobel complex” (2006), ossia una frustrazione – nella tensione fra ammirazione e rifiuto – generata dal mancato riconoscimento mondiale di prestigio e autonomia estetica per una letteratura ancora poco diffusa in Occidente, proprio in occasione del centenario del Premio.

Fatta eccezione per lo sdegno da parte di Pechino, da cui il Nobel a Gao è tutt'ora sconosciuto, la notizia è accolta positivamente dal pubblico mondiale. Tra gli entusiasti si inseriscono i cinesi di Hong Kong e Taiwan, come pure la sinofonia internazionale e gli scrittori cinesi della diaspora, di cui Gao, forse suo malgrado, diventa rappresentante. Egli, infatti, non vuole essere considerato un fenomeno mediatico, né porsi al centro di questioni sociopolitiche che investono l'attribuzione di questo Nobel: non si sente né scrittore di una “letteratura marginale” né icona della dissidenza politica. Nel discorso di ringraziamento, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (La ragion d'essere della letteratura¹⁰), pronunciato il 7 dicembre, l'artista ripropone la propria idea di letteratura quale libera espressione di un individuo, affermazione di una soggettività e raffigurazione del reale ([2000] 2001n). Con ciò, rifiuta l'attribuzione di un'identità per la scrittura letteraria e per sé, e dunque la definizione di “Chinese

¹⁰ Il discorso appare il giorno successivo nell'inserto speciale del quotidiano di Taipei *Lianhebao* 聯合報. Il testo è stato tradotto in italiano da Maria Cristina Pisciotta (Gao 2001o).

writer” riportata dal comunicato stampa, che pure solleva un complesso dibattito sull'identità culturale.

Gli anni 2000, inoltre, segnano l'affermazione di Gao Xingjian nella letteratura mondiale: si contano oggi traduzioni – e ritraduzioni – in più di quaranta lingue. Alla visibilità acquisita con il Premio si accompagna una lunga serie di inviti da parte di istituzioni di ogni continente, per onorare la sua figura di scrittore di narrativa e di teatro, e di pittore d'alto profilo, a cui sono dedicate innumerevoli mostre e diversi cataloghi d'opere¹¹. La produzione letteraria assume una dimensione differente rispetto al passato: vengono alla luce tre drammi teatrali – di cui due scritti direttamente in francese e poi tradotti in cinese, ossia *Le quèteur de la mort* e *Ballade nocturne* – e numerosi saggi critici, insieme a svariate raccolte, in prevalenza in lingua cinese. Il Teatro Nazionale di Taipei accoglie nel dicembre 2002 la *performance* del *grand-opéra Bayue xue* 八月雪 (Neve d'agosto), definito dall'autore una “grandiosa occasione di superamento delle frontiere e di fusione di culture” (Gao 2016).

J'ai aussi fait un grand-opéra, l'opéra me fascine. Je connais aussi l'opéra italienne, depuis mon enfance, j'aime beaucoup la musique, les symphonies, alors ça c'était mon rêve de faire un grand-opéra. Et finalement, à Paris, avec les amis de Taiwan et l'Opéra de Marseille j'ai réalisé l'opéra de mon rêve. Le chef d'orchestre français a dit sur cet opéra que dans l'histoire de l'opéra il n'y a pas un opéra de ce genre, parce que j'ai fait entrer cinquante comédiens du théâtre traditionnel de Pékin. J'ai fait les auditions, j'ai sélectionné avec les amis de Taiwan les meilleures stars de l'opéra de Pékin: tous ces comédiens ont reçu une formation très stricte depuis l'enfance, et ils n'ont jamais joué dans un opéra occidental. Alors j'ai fait venir des chorégraphes de la danse contemporaine pour cacher le code conventionnel et danser sur la Seine librement, avec une musique contemporaine.¹²

Come Gao stesso racconta, la componente inedita di quest'opera risiede nella fusione di tratti del teatro dell'opera di Pechino con quello regionale e l'opera occidentale, nonché nella creazione di ciò che lui chiama “teatro totale”, accompagnato dal coro e dall'orchestra sinfonica di Xu Shuya 許舒亞 (n. 1961), noto compositore cinese che ha vissuto e lavorato in Francia per più di vent'anni.

¹¹ Per una bibliografia esaustiva si veda la raccolta di saggi di Gao, *Ziyou yu wenxue* (2014a, 169-208); per una rassegna dettagliata dei cataloghi rimando al catalogo per la mostra *Appel pour une nouvelle Renaissance* (Centre d'Arts et de Nature 2019).

¹² Estratto dal mio colloquio con l'autore, registrato a Milano il 21 settembre 2016.

Nel nuovo millennio Gao Xingjian riesce anche a realizzare il sogno giovanile della produzione cinematografica, dando vita a tre opere non commerciali, *La silhouette sinon l'homme*, seguito da *Après le déluge* e da *Le deuil de la Beauté*¹³ che testimoniano la creazione di una forma d'arte originale, sincretica e polifonica. Il più recente *ciné-poème*, dal titolo trilingue *Mei de zangli 美的葬禮 / Le deuil de la Beauté / Requiem for Beauty*¹⁴, intende porsi come omaggio alla bellezza, in quanto sentimento estetico, esperienza umana e dell'umano, nonché come inno alla rinascita della bellezza autentica in questa nostra epoca. L'opera consiste quindi in una riflessione estetica, ma insieme etica, che è prodromo della più recente conquista intellettuale, ossia l'appello a un nuovo Rinascimento, formulato attraverso “Huhuan wenyi fuxing” 呼喚文藝復興 (Appello a un nuovo Rinascimento), un discorso pronunciato l'8 novembre 2013 al Singapore Writers Festival, revisionato a Parigi dall'autore nel 2014, all'interno della più recente raccolta di testi critici in lingua cinese *Ziyou yu wenxue 自由與文學* (Libertà e letteratura). “Appello a un nuovo Rinascimento” (Gao 2014h), in quanto conquista intellettuale e proposta teorico-estetica significativa, è presentato al pubblico italiano per la prima volta nel 2016, simbolicamente a Milano¹⁵. Il 22 settembre dello stesso anno, Gao offre una *lectio* al convegno dottorale internazionale *CONfini, CONtatti, CONfronti*, organizzato dal corso in Studi linguistici, letterari e interculturali dell'Università degli Studi di Milano, presentando un saggio critico elaborato appositamente per l'occasione, “Yuejie de chuanguo” 越界的創作 (Creazione oltre i confini), concepito come naturale prosecuzione e insieme riaffermazione dell'appello a un nuovo Rinascimento. L'invocazione a una rinascita della letteratura e dell'arte pren-

¹³ Il primo prodotto con Alain Melka e Jean-Louis Darmyn, a Marsiglia, da Triangle Méditerranée, nel 2006 (85 min.); il secondo (Gao Xingjian e Thierry Berthelette; Barcellona: Círculo de lectores, 2008, 28 min.) e il terzo (Gao Xingjian, Francia, 2013, 117 min.) sono stati presentati al Festival La Milanese rispettivamente nel 2008, 2009 e nel 2014.

¹⁴ È un film di natura non commerciale, prodotto in Francia nel 2013 (della durata di 117 min.). È stato realizzato in sette anni, interamente nell'atelier dell'artista a Parigi, attraverso un'accurata operazione di montaggio, che combina la sovrapposizione di riprese video e fotografiche con le *performance* degli attori. A esso è dedicata una consistente pubblicazione, sotto forma di catalogo di immagini con alcuni commenti dell'autore e di critici, in cinese, in francese e in inglese.

¹⁵ In tal senso, un'importante attività di promozione è stata condotta nell'ultimo decennio da Elisabetta Sgarbi, ideatrice del Festival La Milanese di cui l'autore è stato ospite per sei edizioni, offrendo prospettive sulla poesia, sul suo cinema non commerciale, sul teatro e sulla saggistica.

de nel 2018 una nuova forma con *Per un nuovo Rinascimento*¹⁶, prima raccolta di testi critici tradotti in italiano dal cinese, che si presenta come riflessione metartistica e metaletteraria, ma intrinsecamente filosofica, e che può essere considerata vero manifesto letterario dell'artista-scrittore e intellettuale contemporaneo.

2.2. RICEZIONE CRITICA DI UN INTELLETTUALE CONTEMPORANEO

Nel panorama cinese, la produzione letteraria di Gao Xingjian diviene già negli anni '80 oggetto di studio da parte di intellettuali e critici (Qiu 1982; Zhang R. 1982; Zi 1985), fra cui personaggi illustri quali il già citato Wang Meng (1983), attratti per lo più dalle innovazioni sul teatro. Articoli e saggi compaiono su riviste letterarie di Pechino, quali *Xijubao* 戲劇報, *Wenyibao* 文藝報 e *Wenyi yanjiu* 文藝研究, ma anche di Shanghai e di altre città cinesi. Nel 1987, invece, a Pechino è pubblicato il primo volume intero dedicato a Gao Xingjian¹⁷. Nonostante la messa al bando dell'opera dell'artista, la ricerca non subisce un totale arresto: nei primi anni '90, infatti, si registrano ancora pubblicazioni nella Cina continentale. Dal 1995, per contro, le edizioni si spostano su Hong Kong e Taiwan, strenue sostenitrici dell'artista sin dagli anni '80. Un dato interessante è che l'anno successivo Ma Jian 馬建 (n. 1953), un altro dissidente letterario, scrive un contributo¹⁸ sul teatro di Gao (Ma 1996) e pubblica altri articoli nel 2000, sempre al di fuori dei confini geopolitici della Repubblica Popolare, in cui riflette sull'autore all'estero e in esilio (Ma 2000a; 2000b; 2000c). La dimensione degli studi su Gao Xingjian a Taiwan e Hong Kong è senza dubbio cospicua, come attestato dalle numerosissime pubblicazioni in cinese (Liu Xinwu 2000; Liu Zaifu 2004; Liu Zaifu 2011; Liu Zaifu 2017; Yang 2012), ma anche in inglese (Tam 2001; Yeung 2008), come pure dalla poderosa attività di diffusione dell'opera di Gao, attraverso convegni, seminari, mostre, rappresentazioni di teatro e di cinema (Gao 2016).

¹⁶ Raccoglie nove testi critici (prodotti dal 2008 al 2016) e ha ottenuto nel maggio 2019 il riconoscimento del Premio Roma per la Letteratura.

¹⁷ Una raccolta di saggi critici sulla drammaturgia di Gao, curata da Xu Guorong 許國榮 (1987).

¹⁸ Come epilogo all'edizione cinese del dramma *Zhoumo sichongzou* (Quattro pezzi per un fine settimana).

Entro i confini della Cina continentale, invece, si rileva oggi una sensibile apertura nei confronti dell'autore e della sua opera. Infatti, il nome di Gao Xingjian appare all'interno di manuali di letteratura cinese, ma anche sui principali motori e portali di ricerca, dove sono presenti presentazioni bio-bibliografiche, notizie sulle attività artistiche e circolano persino alcune opere¹⁹. In un contesto meno divulgativo e più accademico, Gao è soggetto di ormai centinaia di articoli scientifici, dedicati a un'indagine declinata su diversi aspetti della creazione.

In quanto all'Occidente, la figura di Gao è indagata sin dagli anni '80, grazie alle conferenze e ai seminari organizzati in Europa attorno alla sua opera. Nell'ultimo decennio del XX secolo, mentre si consolida l'interesse nei confronti del suo teatro sperimentale, si comincia ad abbracciare una prospettiva transculturale. La discussione sul modernismo è affiancata dalla riflessione sull'esperienza dell'esilio (Lee G. 1993), ancor più in seguito alla pubblicazione del saggio “Mei you zhuyi”, in cui l'autore assume un atteggiamento antipolitico, individualista e reclama una libertà intellettuale. In merito alla produzione letteraria, gli studi più rappresentativi di questo periodo portano il nome dei principali traduttori di Gao, ossia Mabel Lee (1996a; 1997; 1999), Noël Dutrait (1998a; 1998b) e Torbjörn Lodén (1993), che da studiosi accademici riflettono sull'impatto della sua produzione all'interno di un panorama cinese e sinofono, nonché in un complesso (poli)sistema letterario.

All'indomani dell'assegnazione del Nobel e al volgere del nuovo millennio fioriscono le pubblicazioni sull'autore. Molte di queste pongono l'accento sull'evento stesso e sull'idea di letteratura dell'artista, resa nota con il discorso di ringraziamento “Wenxue de liyou” e con la sagistica degli anni '90, altre, invece, insistono sul binomio esilio-dissidenza più che sulla qualità letteraria dell'opera. Parallelamente, si amplia la riflessione attorno ai contributi più innovativi rispetto alla narrativa (Lavagnino 2000; Lin S. 2001), al teatro (Zhao 2000) e persino alla pittura e alla scrittura critica di Gao²⁰. A riprova del fatto che il Premio garantisce all'autore una nuova notorietà e un nuovo interesse da parte della comunità accademica, il nome di Gao inizia a comparire nelle enciclopedie sulla letteratura cinese moderna. I saggi scientifici, invece, continuano a esplorare i confini della narratologia e della drammaturgia, grazie un linguaggio innovativo. *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*

¹⁹ Fra i maggiori titoli si annoverano i due grandi romanzi dell'autore, con una visualizzazione ordinata per capitoli, ma anche poesie, racconti, testi critici e drammi.

²⁰ Come rivelato dalla pubblicazione del bel catalogo di dipinti di Gao, corredato dalla traduzione, dal francese, del trattato “Per un'altra estetica” (Gao 2001s).

(Tam 2001a) si presenta come uno dei primi volumi che annoverano contributi da diversi studiosi del mondo e che analizzano la scrittura letteraria di Gao Xingjian con approcci e prospettive differenti. A questo seguono altri studi critici, sia sulla produzione teatrale – di cui si sono occupati, fra gli altri, Sy Ren Quah (2004), Izabella Łabędzka (2008), Todd Coulter (2013), Mary Mazzilli (2015) e Letizia Fusini (2020) – sia su quella narrativa, a cui sono dedicati numerosissimi articoli scientifici (Luo 2005; Lee 2006; Pesaro 2009; Salabert 2009; Zhang Yinde 2010). Studi di più ampio respiro, come quelle di Jessica Yeung (2008), Noël Dutrait (2006), Michael Lackner e Nikola Chardonnens (2014) rivelano che la figura artistica e intellettuale di Gao Xingjian merita un'indagine poliedrica, da un punto di vista culturale, letterario, linguistico e traduttologico.

Fatto importante, emerge un'attenzione nuova per la transculturalità dell'autore (Bouvier-Laffitte 2013; Coulter 2014) e si sviluppa una prospettiva comparatista²¹ che lo mette a confronto sia con altre²² figure letterarie cinesi (Kinkley 2002), sia con autori cinesi che hanno fatto esperienza del bilinguismo e dell'extraterritorialità. Nell'ultimo decennio, all'interno della costruita *Gesamtkunstwerk* di Gao, compaiono indagini inedite, fra cui quella sull'intermedialità (Xiang 2017; Silvester 2019) e sulla transmedialità della sua estetica (Lee e Liu 2018), in particolare in relazione alla sua produzione cinematografica. Interessante è anche il recente approccio ecocritico (Bhattacharyya 2019), che arricchisce il *focus* "paesaggistico" sulla narrativa (Moran 2002; Zhang Yinde 2008; Liu 2018), e che ricolloca l'autore in una discussione globale estremamente attuale.

Dove collocare Gao, oggi? Dalla letteratura dell'esilio (*liuwang wenxue* 流亡文學) alla Diaspora Literature, dalla Francophonie chinoise alla Sinophone Literature, sino alla Global Chinese Literature: l'artista-scrittore rientra forse in tutte queste categorie già transdisciplinari e votate alla pluralità linguistica e culturale. Eppure, nessuna di queste, da sola, può restituire un ritratto reale di quest'"uomo del (nuovo) Rinascimento".

²¹ Instaurando un confronto con altri autori contemporanei cinesi, come Mo Yan 莫言 (n. 1955), o di origini cinesi, quali Yang Lian 楊煉 (n. 1955), oppure con autori cinesi del passato, come Lu Xun e Shen Congwen 沈從文 (1902-1988).

²² Già Mabel Lee (2001b) negli ultimi anni '90 costruiva un dialogo con Xu Wei 徐渭 (1521-1593) e Lu Xun.



Figura 2. – Gao Xingjian alla sua monografica “Appel pour une nouvelle Renaissance”²³.

²³ 2019, © Éric Sander. Immagine riprodotta con la gentile concessione dell'autore. <http://www.domaine-chaumont.fr/fr/centre-d-arts-et-de-nature/saison-d-art-2019/gao-xingjian>.

Parte II

FONDAMENTI E FONDAZIONI
DEL NUOVO RINASCIMENTO

3.

Etimo e semantica del *wenyi fuxing* 文藝復興

Toute création artistique et littéraire est une sublimation. L'art et la littérature sont une connaissance de la vie et de la nature humaine. [...]

Où est aujourd'hui le sens du beau? Souvent on a dit: l'art est fini. On a fait table rase de cette richesse universelle, humaine. On est dans la négation de ce qui nous a précédé [...]. Où est la place de l'art véritable? Où retrouver le sens du beau? La beauté, pour moi, est essentielle. Je cherche ce sens, même si mon film [*Le deuil de la Beauté*] est une critique de la société. A l'arrière-plan, on devrait trouver une sublimation de l'esprit. C'est la création artistique, la poésie.

C'est la raison pour laquelle je passe un appel pour une nouvelle Renaissance. (Colleu-Dumond et Gao 2019, 6)

Hubuan wenyi fuxing 呼喚文藝復興 (Appello al Rinascimento): al manifesto artistico-letterario Gao Xingjian affida questo titolo di sei caratteri, che risuonano come un grido alla riscoperta della bellezza e dell'autenticità.

這是一個沒有宣言，沒有文學運動的時代，[...]。

這物欲橫流精神貧困的時代，全球金融危機的爆發，資本的利潤法則無限蔓延，無人能阻擋，又有誰說得出此中的真相? (Gao 2014b, 33-34)

La nostra è un'epoca senza manifesti, senza movimenti letterari, [...].

In un'epoca immersa nel desiderio e afflitta dalla povertà spirituale, in un'epoca di dilagante crisi finanziaria globale, in un'epoca in cui la legge del profitto economico si propaga inesorabilmente, esiste qualcuno che riesca a raccontare il vero volto del presente? (Gao 2018h, 110-112)

Hubuan 呼喚, l'“appello”, è da leggersi nella sua duplice accezione, ossia come vigorosa invocazione e insieme come convocazione massiva. Gao, infatti, richiama l'attenzione di ogni individuo del mondo contempo-

ranee, sebbene i destinatari privilegiati restino gli artisti e gli scrittori d'Oriente e d'Occidente, a cui sono affidati gli ambiziosi compiti di "raccontare il vero volto del presente", di ritornare all'essenza originaria dell'arte e della letteratura, e di ridestare le coscienze annebbiate da un'epoca disillusa, spogliata di autenticità e devota al materialismo. Se il punto di partenza coincide con lo sforzo di affrancamento dai confini che imbrigliano palesemente o subdolamente il pensiero e il potere creativo, come si dirà meglio in seguito, il punto d'arrivo è il dominio della libertà spirituale, eden di genuinità estetica, da cui si acquisisce la giusta prospettiva per osservare e rappresentare la complessità dell'esistenza umana, attraverso l'opera.

再一輪的文藝復興是否可能？如果從二十世紀以來建立在現代性上的文藝史觀中抽身出來，把不斷的否定和挑釁與作秀丟進垃圾堆，重新觀審文學藝術的歷史，便不難發現，這一個多世紀並沒有導致新的文明，只不過繞了個怪圈[...]。(Gao 2014h, 86)

Un nuovo Rinascimento è possibile? Uscendo dalla visione storica del mondo artistico-letterario che dal XX secolo si fonda sulla modernità, gettando nella spazzatura la teoria della negazione ininterrotta e con essa tutte le provocazioni e gli esibizionismi, e riesaminando la storia dell'arte e della letteratura, non tarderemmo a scoprire che questi ultimi cent'anni e più non hanno preso la direzione di una nuova civiltà, anzi, non hanno fatto altro che girare in tondo. (Gao 2018c, 23)

Gao Xingjian ripone fiducia, dunque, nella facoltà intuitiva di artisti e scrittori di riconoscere la necessità del nuovo Rinascimento e, prima ancora, di riconoscere la necessità del rifiuto del confine e della ricerca della libertà. Non a caso, all'interno del vasto panorama di scrittura critica, ampio spazio è dedicato alla riflessione su confini e libertà¹.

Wenxi fuxing 文藝復興 ricalca e traduce il termine *Renaissance* – periodo storico e moto tutto europeo, ma nato in Italia – esplicitandone, con un pragmatismo tipicamente cinese, gli aspetti essenziali: "rinascita" (*fuxing* 復興) di "letteratura e arte" (*wenxi* 文藝). Questa precisazione non è forse trascurabile nell'economia del discorso di e su Gao Xingjian, e da una prospettiva culturale cinese che tradizionalmente ripone nel *wen* 文, quindi nel segno scritto e poi nella letteratura, un potere naturale. Come scriveva il letterato, monaco buddhista e traduttore di testi sacri dal sanscrito Liu Xie 劉勰 (465-520?) nel suo *Wenxin diaolong* 文心雕龍²,

¹ Presentata nei capitoli 3-6 di questo volume.

² Trattato di retorica e poetica in 50 capitoli, nonché primo compendio sistematico sulla creazione letteraria e testo cardinale – dall'antichità ai giorni nostri – per la formazione degli scrittori e dei critici cinesi (Lavagnino 1995, 7).

Grandissimo è il potere del *wen*! È nato con il cielo e con la terra. In che modo? Dapprima il nero [il cielo] e il giallo [la terra] mescolarono i propri colori, poi il quadrato [la terra] e il rotondo [il cielo] distinsero le loro forme; il sole e la luna, due dischi di giada preziosa comparvero sospesi alla volta celeste, i monti e i fiumi, splendenti come broccato, si distribuirono ordinati sulla superficie della terra. Tutto ciò costituisce il *wen* del Tao. (1995, 28)

Al di fuori degli aspetti mitologici, se *wen* accenna al patrimonio letterario di una civiltà millenaria, *yi* 藝, l'arte, fa eco alla "coltivazione"³ del talento – come l'etimologia stessa della forma più arcaica del carattere suggerisce – declinato in diverse forme, meglio note come "le sei arti" (*liu yi* 六藝) della dottrina confuciana. *Wenyi* 文藝, dunque, racchiude e sintetizza il valore storico-culturale del canone. Ciò che propone Gao Xingjian è tutt'altro che una rinascita di un'arte e una letteratura con una funzione didattico-morale. La chiave interpretativa della maniera in cui il concetto è risemantizzato risiede forse nell'origine di *fuxing* 復興. Osservando da vicino il secondo morfema *xing* 興 e ripercorrendo a ritroso la sua storia evolutiva, possiamo godere della meraviglia del potere icastico della scrittura oracolare (*Fig. 3*), la più antica grafia a noi tramandata:



Figura 3. – *Xing*
nella scrittura oracolare⁴.

La rappresentazione in *jiajiuwen* 甲骨文 di quattro mani che insieme sollevano un oggetto è rivelata dalle due componenti *yu* 𠂔, "sollevare", e *tong* 同, "insieme"⁵. Come spiega il lessicografo Xu Shen 許慎 (ca. 55-149) nel suo prezioso dizionario etimologico *Shuowen jiezi* 說文解字⁶, l'allusione è allo sforzo congiunto per raggiungere il successo. Questa

³ Nella scrittura oracolare, infatti, è raffigurato un individuo nell'atto di coltivare: .
<https://hanziyuan.net/#%E8%97%9D>.

⁴ <http://chardb.iis.sinica.edu.tw/evolution.jsp?cid=20059#>.

⁵ *Tong*, a sua volta, si compone di *fan* 凡, che indica un oggetto, e *kou* 口, "bocca".

⁶ 起也。从𠂔从同。同力也。 <http://www.shuowen.org/view/1775>.

potente immagine evocativa si traduce nel verbo “prosperare/fiorire/cre-scere florido”, preceduto da *fu* 復, che indica la ripetizione dell’azione: *fixing* è dunque “ri-fiorire”, “tornare a prosperare”. In prospettiva, il nuovo Rinascimento, che invoca un impegno collettivo per il ritorno alla prosperità della bellezza, possiede un significato pregnante di una coscienza umana innata che trascende ogni connotazione spaziale e temporale.

Quali sono, dunque, i nuclei semantici del nuovo Rinascimento? In prima istanza, è forse utile rilevare che Gao Xingjian intende il Rinascimento non già come periodo storico circoscritto, ma come unità culturale. Le coordinate temporali e spaziali, pur riconosciute e condivise, fungono da contesto di quel peculiare universo di rapporti e di valori che si è materializzato in un insieme di fenomeni artistici e letterari, i quali hanno lasciato dei simboli indelebili. Basti pensare a Leonardo da Vinci, a Raffaello, a Michelangelo, a Botticelli e a Cellini, ma anche a Fontainebleau, quindi ai castelli e alle corti francesi del XV secolo. Da queste e altre opere, che per sineddoche hanno contribuito a plasmare un “mito positivo” del Rinascimento (Gardini 2010), Gao trae una comprensione tutta sentimentale, respingendo scrupolosamente ogni carattere elitario, aristocratico e, soprattutto, ideologico. Per lui, come per molti, il Rinascimento è un sistema, una *Weltanschauung*: il nuovo Rinascimento ritrae anch’esso un’immagine del mondo, fondata sulla fede nel potere gnoseologico ed etico dell’arte e della letteratura, e sull’idea preliminare che si possa recuperare un valore estetico laico e a immagine dell’uomo.

L’affinità interdiscorsiva, per dirla con Segre (1982), fra il “primo” Rinascimento e il “nuovo” Rinascimento di Gao si rileva su più piani. In primo luogo, il tema del ritorno – *huidao* 回到, “ritornare”, ma anche *huigu* 回顧, “tornare a guardare”, e lo stesso *fixing* – è il *Leitmotiv* anche del nuovo Rinascimento:

文藝復興的呼喚恰恰要回歸審美，回到人性與人的情感，回到生命，回到人的本真，回到心靈，回到精神。(Gao 2014h, 81-89)

Lanciare un appello a un nuovo Rinascimento significa tornare all’esperienza del bello, tornare alla natura umana e ai sentimenti umani, tornare alla vita, tornare al vero volto dell’uomo, tornare allo spirito, tornare all’essenza dell’uomo. (Gao 2018c, 27)

Più che un ritorno *di*, Gao propone un ritorno *a*, dunque un recupero – per usare una metafora archeologica – di una cultura perduta, che è una cultura ideale essenzialmente artistico-letteraria, in termini di valori etici ed estetici. Questa operazione di ritrovamento si configura come

ri-avvicinamento al bello e all'autenticità, quindi all'essenza perduta della produzione estetica, sommersa da una stratificazione di fattori di diversa natura che dal XX secolo hanno offuscato le menti, in Cina quanto nel resto del mondo⁷. Gao Xingjian tratta di questo fenomeno con la consapevolezza di un intellettuale contemporaneo, ma anche di colui che ha fatto esperienza di questo allontanamento sia passivamente – in Cina, con le costrizioni imposte dalle politiche sull'arte e sulla letteratura messe in atto dal regime – sia attivamente, in Europa, nello sforzo prometeico di ricerca della propria indipendenza in un altrove materiale e spirituale.

L'ultimo secolo e mezzo è definito un'epoca buia, una fase storica di prostrazione e di imbarbarimento culturale in cui tendono a scomparire ideali e sentimenti di umanità.

然而，現時代的意識形態卻同政治權力一樣並不給予人這種自由，其種種教條對人們思想的禁錮並不亞於中世紀的宗教審判和道德的訓誡。(Gao 2014d, 51)

Eppure, tanto l'ideologia contemporanea quanto il potere politico non hanno affatto accordato all'uomo questa libertà, anzi, attraverso i loro dogmi incatenano il pensiero non meno della religione nel Medioevo, con i suoi processi e le interdizioni morali. (Gao 2018c, 33)

L'imbarbarimento del “Medioevo contemporaneo” genera affinità con la *media aetas* europea, non già cinese⁸, la quale non condivide l'esperienza del conflitto fra chiesa e Stato, né l'ingerenza della religione sull'educazione morale. Gao prende spunto da questo aspetto per costruire un dialogo trasversale con i fenomeni del nostro tempo: alla superstiziosità religiosa del Medioevo europeo si sostituisce oggi una fede cieca nel consumo, la quale sviscerisce persino la creazione artistica e letteraria, politicizzata e mercificata, dunque povera di significato. Se il Rinascimento proponeva una riorganizzazione del sapere in chiave anti-teologica, il nuovo Rinascimento invoca una ri-fondazione laica, e anti-ideologica, della creazione estetica. Il *fuxing*, come nel Rinascimento, è coscienza della rinascita; Gao ne afferma la necessità, forse con una maggiore enfasi, certamente con una più salda consapevolezza, di quella impiegata dal Vasari nel Proemio delle sue *Vite*, anticipando il concetto stesso di Rinascimento:

⁷ Di ciò si parla diffusamente nel capitolo 4.

⁸ Secondo gli storiografi, anticipa di diversi secoli quella occidentale, estendendosi dal III al VI secolo d.C. Varrà la pena di rammentare che il Medioevo cinese, pur condividendo la caratteristica essenziale della frammentazione politica e sociale, almeno in una prima fase, non sperimenta il fenomeno dell'acquisizione di un potere autonomo da parte della chiesa – in tal caso buddhista – tale da generare aspri conflitti e da assumere un importante ruolo all'interno della società.

I quali [gli artisti] avendo veduto in che modo ella [l'arte], da piccol principio, si conducesse a la somma altezza e come da grado al sì nobile precipitasse in ruina estrema, e, per conseguente, la natura di questa arte, simile a quella dell'altre, che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita; e di quella stessa perfezione, dove ella è risalita ne' tempi nostri. (1986, 111)

La coscienza della rinascita è ancora coscienza della mutazione, che non è ora accesso alla modernità, bensì attribuzione di un nuovo senso dei modi d'essere nel presente, aggiungendo alla tradizionale contemplazione del divenire uno sforzo di fondazione e generazione del divenire stesso. Tutto ciò, probabilmente, è pensabile solo adottando una visione della storia non come continuum, come era d'uso ai tempi di Petrarca, ma come giustapposizione di fasi, nonché di età della civiltà umana. Anche il nuovo Rinascimento rivendica la contrapposizione luce-tenebre: si pone come rottura consapevole dall'ombra e come moto verso una progressiva illuminazione creativa e culturale. Gao fornisce alcune indicazioni metodologiche per il processo di realizzazione di una cultura innovativa, ancora impegnata nello studio del passato, ma soprattutto dedita all'indagine sul presente e sulla condizione umana. Il suo "programma", in via di principio, non partecipa della necessità di sostituire il vecchio paradigma dell'istruzione teologica, bensì suggerisce l'imprescindibilità di un'educazione libera da ogni -ismo; non per nulla, il nuovo Rinascimento ripropone la tematica della libertà, legata a quella della necessità⁹. Da un punto di vista più pragmatico, rievoca la reinterpretazione del passato.

這樣的文藝復興之所以可能，如同歷史上已經有過的陰暗的時代，卻仍然衝破了時代的暗啞，發出明亮的聲音和光彩。既然有先人的參照，今人又何嘗不能？（Gao 2014h, 88）

Un nuovo Rinascimento è possibile. Infatti, la storia ha già attraversato momenti bui, ma alla fine s'è squarciata l'oscurità e rotto il silenzio, il cielo è tornato a splendere e la voce a risuonare. Facendo riferimento ai predecessori, perché mai l'uomo di oggi non potrebbe riuscirci? (Gao 2018c, 27)

Nel contesto dell'attività ermeneutica e di ri-significazione, la dinamica del ritorno non è da intendersi quale puro restauro filologico, ma come acquisizione di una coscienza critica delle impronte della storia.

新一輪的文藝復興[...]來重新審視古往今來人類豐富的藝術寶藏，便不難得到啟發，從先人的作品中發現蘊藏的機制。（Gao 2016）

⁹ Sulla libertà ragioniamo nel capitolo 5.

Il nuovo Rinascimento di quest'epoca [...] deve tornare a esplorare il ricchissimo tesoro artistico accumulato e custodito sin dai tempi antichi. Ritornare alle opere dei precursori e svelarne i meccanismi non sarà difficile, da qui si potrà trarre ispirazione. (Gao 2018i, 117)

Gao non promuove la pratica cinquecentesca europea dell'*imitatio*, che fonda l'idea stessa della creazione letteraria sul ri-utilizzo di un definito repertorio testuale e iconografico, né l'attività di pura imitazione servile, non disdegnata dalla tradizione letteraria classica cinese, come dimostrano le tesi articolate del grande poeta Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105), definito l'"imitatore per antonomasia" (Palumbo-Liu 1993, 68). Il principio di creazione intertestuale è quello di appropriazione della forza vivificante, del valore estetico, e intrinsecamente anche etico, delle opere che ritraggono la realtà della natura umana, identificate dagli artisti del Rinascimento e anche da Gao nei classici. La poetica del ritorno al classico caratterizza quindi anche il nuovo Rinascimento, senza però assimilare l'amore incondizionato per la classicità, quindi per la ricerca e per l'imitazione di nuovi modelli: per contro, essa matura e si esaurisce nella riscoperta della profondità cognitiva, dell'integrità e dell'autenticità di cui i classici sono testimonianza. E considerando la complessità della formazione culturale di Gao, non dobbiamo trascurare di domandarci quale sia il nucleo di classici di riferimento. Per l'artista-scrittore, non è lo stesso della cultura europea del Trecento e dei due secoli successivi; l'amore per il passato, che è ormai trasformato in rispetto e interesse per il passato, non si limita alla ricerca di nuovi autori greci e latini da imitare e tramandare. Gao, invece, vede in Qu Yuan 屈原 (340-278 a.C.) e in Cao Xueqin 曹雪芹 (1715-1764), come pure in Dante, Shakespeare, Goethe, Beckett, Joyce e Kafka un simbolo di classicità, reinterpretando pertanto la "misura" del concetto stesso di classico. Com'è evidente, infatti, lo sveste dalla determinazione temporale, ma anche spaziale, del "classico" per l'uomo del (primo) Rinascimento, mantenendo però un comune denominatore: il valore cognitivo incontestabile, che non è l'intento didattico-morale, bensì l'autenticità della rappresentazione del reale. D'altro canto, per citare ancora Liu Xie, i Classici rappresentano "verità supreme ed eterne, insegnamenti vasti e immutabili" (Liu Xie 1995, 40). Classiche sono, quindi, le opere che hanno indagato sulla natura umana e ne hanno restituito i tratti essenziali: da queste l'artista-scrittore contemporaneo può trarre ispirazione per la creazione, aggiungendo la propria sensibilità e il proprio intuito. Affiancando la prospettiva teorico-ideale a quella pratico-esperienziale, Gao Xingjian si fa promotore di un movimento di riscoperta del valore dell'arte e della letteratura, condannando

ogni corruzione ideologica. In quanto artista, poi, difende il talento individuale e l'identità autoriale.

即使有前人的作品作為參照，也還得通過作者自身的認知與才能，打上個人獨特的印記。(Gao 2014h, 84-85)

Esiste [...] un patrimonio di opere dei predecessori a cui attingere. Tuttavia, la creazione deve sempre passare attraverso la conoscenza acquisita e il talento personale dell'autore: solo così artisti e scrittori possono lasciare una peculiare impronta di se stessi. (Gao 2018c, 22)

Il nuovo Rinascimento, dunque, abbraccia la fede nella conoscenza (*renshi* 認識) e nell'azione concreta – in tal caso estetica, in primo luogo – che deriva dalla cognizione della realtà. La logica del ritorno, quindi, non è arretramento, ma pratica di conoscenza “circolare”, o meglio, ri-conoscenza (*renshi zai renshi* 認識再認識). E in quanto interprete del Rinascimento, Gao indossa i panni di umanista contemporaneo: nel nuovo “umanesimo” (*rendao zhuyi* 人道主義), si impara a ri-conoscere e riaffermare il valore spirituale dell'arte e della letteratura, che offrono all'individuo creante uno strumento per affermare se stessi ed esercitare la propria libertà, e al fruitore una maniera per comprendere l'esistenza¹⁰. Il discorso sull'uomo, ancora una volta, non è affatto metafisico come voleva il medioevo, ma riguarda l'uomo stesso confrontato alla realtà del presente. L'umanesimo citato dall'autore non è assimilabile all'umanesimo classico che canonizzava l'uomo vitruviano: Gao individua nel soggetto un'essenza imperfetta¹¹ a cui forse solo l'arte e la letteratura possono rimediare. Eppure, esiste ancora una *humanitas*, intesa in senso filantropico e non soltanto – come voleva Cicerone – in senso culturale e pedagogico.

Del (primo) Rinascimento, però, Gao non promuove il mecenatismo e i meccanismi di potere. Al contrario, evidenzia e riafferma la fiducia nelle facoltà dell'individuo e la medesima idea di solitudine del singolo in un mondo (oggi) sopraffatto da tendenze devianti, -ismi e confini. Questo individuo, ai giorni nostri, può affidarsi agli insegnamenti della storia e ai riferimenti autorevoli: con ciò l'autore afferma la propria convinzione in un progetto indubbiamente ambizioso, che sia radicale, diffuso e totale. La *mens* del nuovo Rinascimento è anzitutto coscienza soggettiva, affermazione individuale, pur proponendosi di incontrare una partecipazione collettiva. Affinché questa primavera dell'arte e della letteratura abbia inizio, è fondamentale che artisti e scrittori prendano coscienza

¹⁰ Come si vedrà nel capitolo 7.

¹¹ Di questo tratta il capitolo 6.

della necessità di svincolarsi dai numerosi condizionamenti al pensiero e alla creazione. A loro è affidato il compito di diffondere con coraggio l'appello, per arrivare a risvegliare la coscienza comune e a generare un movimento di profondo rinnovamento culturale, nel dominio della piena libertà spirituale.

現時代的文藝復興並非烏托邦，不必重建一套意識形態，沒有主義，也不必去宣導什麼運動。孤單的作家藝術家個人既無政治權力的支撐，也沒有媒體推波助瀾，純然出於自己的覺悟，在世界的各個角落，[...]。(Gao 2016)

Un Rinascimento, in quest'epoca, non sarebbe affatto un'utopia. Non sarebbe necessario ricostruire paradigmi ideologici, né far propaganda a un qualche movimento, poiché il nuovo Rinascimento è senza -ismi. Gli artisti e gli scrittori, individui solitari, non godranno del supporto del potere politico, né dell'incitamento dei media. Il nuovo Rinascimento sorge puramente da una consapevolezza individuale, e questa è la base su cui può prendere forma, in ogni angolo del mondo. (Gao 2018i, 119-120)

Nonostante l'*hic et nunc* dell'appello, Gao non concepisce un'apertura *ex abrupto*, poiché crede nella necessità della maturazione di una consapevolezza da parte degli artisti e degli scrittori del mondo. Radicalmente riformista nell'essenza, il nuovo Rinascimento respinge la dinamica della rivoluzione, rimane consapevolmente lontano dalla logica della sovversione ed essenzialmente apolitico. Di conseguenza, resta imparagonabile al Movimento della nuova cultura (*Xin wenxue yundong* 新文學運動) associato al Quattro maggio, e alla *Wenxue geming* 文學革命 (Rivoluzione letteraria) invocata nel 1917 da Chen Duxiu 陳獨秀 (1879-1942), Hu Shi 胡適 (1891-1962) e da altri intellettuali democratici del primo Novecento cinese. Eppure, se spogliassimo questi movimenti delle istanze rivoluzionarie e delle connotazioni ideologiche troveremmo una risonanza – nella proposta stessa, più che negli obiettivi – con la volontà di riformare gli strumenti del sapere e i codici attraverso cui comunicare, nell'arte e nella letteratura. Assieme a ciò, l'esigenza del ritorno a una letteratura genuina, onesta, che sia espressione dei sentimenti umani – a una *ren de wenxue* 人的文學, per citare Zhou Zuoren 周作人¹² (1885-1967) – con l'aggiunta, naturalmente, di una rinnovata coscienza storica.

¹² Che nel suo articolo “Ren de wenxue” (La letteratura umana), apparso sulla rivista letteraria *Xin Qingnian* 新青年 nel dicembre 1918, promuoveva un genere di letteratura in grado di trattare dei problemi della vita, a partire dal singolo individuo, metonimia dell'umanità. È interessante rilevare che già Zhou Zuoren, fratello minore di Lu Xun, accennasse al Rinascimento europeo come primo momento di “scoperta” dell'autenticità dell'uomo: “歐洲關於這《人》的真理的發見，第一次是在十五世紀。於是出了宗教改革與文藝復興兩個結果。” (Zhou [1918] 2011), “L'Europa ha per la prima volta scoperto la verità dell'uomo”

La diffusione capillare che dovrebbe contraddistinguere la fenomenologia del nuovo Rinascimento è da intendersi in due sensi. Da un punto di vista pratico, come naturale declinazione della comunicazione rapida ed estesa nell'epoca della globalizzazione, seppure romanticamente legata a un gesto naturale di artisti e scrittori, e indipendente dalla promozione mediatica. Da un punto di vista teorico-ideale, in quanto superamento del confine, anzitutto geografico: se il primo Rinascimento è riuscito a coinvolgere più Paesi d'Europa, valicando i confini dell'Italia, il nuovo Rinascimento sarà globale.

這裏呼喚的文藝復興，誠然是對十五、六世紀義大利乃至歐洲文藝復興的輝煌成就的回應，同樣也以全人類的文化遺產作為參照，並不局限於某一國家和地域。(Gao 2016)

Il nuovo Rinascimento a cui faccio appello è certamente un riflesso dello splendore e del trionfo dell'Italia e dell'Europa del Quattrocento e del Cinquecento, e insieme è un paradigma di riferimento per l'eredità culturale dell'umanità intera: non può, dunque, limitarsi a un certo paese o a una certa regione. (Gao 2018i, 114)

La sintassi del nuovo Rinascimento proposta da Gao segue una traiettoria trasversale, non più verticale, e si fonda sul movimento di attraversamento di culture, di lingue e di forme estetiche di cui l'opera del suo progenitore è testimonianza. Il bilinguismo del (primo) Rinascimento¹³ si trasforma oggi in un plurilinguismo e in una polifonia. L'identità transmodale dell'appello lanciato oggi da Gao Xingjian, attraverso un linguaggio verbale (e in più lingue) e insieme visuale dà l'impronta a un dialogo transmediale con il passato e, soprattutto, con il presente.

Il nuovo Rinascimento si prefigura come evento complesso, dinamico e totale, come poderoso insieme di potenzialità creative, come momento di ri-nascita e spazio di crescita, come luogo di esistenza e conoscenza al di sopra dei confini ideologici, geopolitici e persino estetici. L'avvento di un *wen yi fuxing* nella nostra epoca non si riduce allora a una risemantizzazione del (primo) Rinascimento, ma diventa un processo di risemiotizzazione di un intreccio di codici, in un più ricco panorama di risorse intellettuali ed estetiche.

nel XV secolo, e questo ha portato a due conseguenze: la riforma religiosa e il Rinascimento". Da questo, gli intellettuali alla vigilia del Quattro maggio potevano trarre ispirazione per creare una letteratura cinese "moderna", altrimenti detta "umana".

¹³ Un bilinguismo durante il periodo rinascimentale è pensabile se, sposando l'annosa questione del rapporto di identità fra Umanesimo (in quanto studio dei classici) e Rinascimento (in quanto studio della natura e del reale), ammettiamo la coesistenza del latino e del volgare nella creazione letteraria (Gardini 2010).



Figura 4. – *La visione*¹⁴.

¹⁴ Inchiostro su tela, 100 × 100 cm, 2016. Dalla monografica *Calling for a New Renaissance*, Asia Art Center, Taipei, 2016. Tutte le immagini delle tele di Gao Xingjian sono qui riprodotte per gentile concessione dell'artista. <http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/calling-for-a-new-renaissance-gao-xingjian-solo-exhibition/?lang=en>.

4.

Gnoseologia del soggetto

La riflessione sulla composizione, sulla conoscenza e sull'espressione della soggettività abita in maniera consistente la scrittura critica di Gao Xingjian; in prospettiva diacronica, questa subisce una maturazione, sino ad assumere differenti sfumature. L'autore dà avvio a un'esplorazione dell'espressione del sé – dapprima attraverso la narrativa – e, secondo Zarader (2019), finisce per concepire nella dimensione letteraria e artistica una sorta di edonismo, da attribuirsi geneticamente al passato in una Cina maoista, ma, aggiungo io, anche al presente in un Occidente confinato *da e in* logiche differenti. L'esigenza di mettere in luce il proprio io, nelle sue sfumature, come già scriveva Benveniste, è un'esperienza comune.

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego".

La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". [...] Or nous tenons que cette "subjectivité", qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne". (1976, 259-260)

Gao sembra in parte abbracciare questa tesi:

我以為人的意識至今還只能借助語言來加以認識。我、你、他人稱的區分如果不算人類意識的起點，至少也算一個明顯的可以把握的標誌。(Gao [1996] 2001m, 281)

Io credo che la coscienza dell'uomo, sino a ora, sia conoscibile solo attraverso il linguaggio: se non considerassimo la distinzione "io", "tu", "lui" all'origine della coscienza umana, potremmo almeno intendere i tre pronomi quale unico segno chiaro e tangibile. Per conoscere il comportamento umano è pressoché impossibile fare a meno dell'indicazione pronominale.

E i pronomi personali, infatti, sono il “premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage” (Benveniste 1976, 262).

L’“io” di cui scrive Gao assume qui una triplice prospettiva: quella di entità autonoma, quella di un prodotto discorsivo, quella della dimensione empirica del rapporto con l’“altro”. L’approccio dell’autore al tema si rivela interdisciplinare e transculturale, frutto della maturazione di un’esperienza di deterritorializzazione fisica e culturale, e di rielaborazione dell’extraterritorialità.

Per Gao, la dimensione soggettiva prelude a quella individuale e con essa si interseca da un punto di vista discorsivo, ontologico e cognitivo. Per tale ragione, l’entità soggettiva del *ziwo* 自我 – l’“io” o il “sé”, dunque la sede della coscienza – descrive, per così dire, l’essenza del *geren* 個人, ossia l’“individuo” collocato nel tempo e nello spazio.

4.1. IL SOGGETTO CAOTICO

Sebbene Gao affronti il tema nell’ambito della discussione sulla creazione letteraria e sul rapporto dell’artista-scrittore con il reale, quindi in termini estetici, il discorso sull’“io” è costitutivamente trattato in termini filosofici. Già negli anni ’90 l’autore interviene sul problema dell’articolazione del concetto di *ziwo*, identificandolo con un tema sorto attorno alla discussione sulla modernità¹, ossia in un contesto post-nietzschiano.

「自我」的問題是「現代性」中核心的問題。(Gao [1996] 2001g, 115)

Il problema dell’“io” è il problema nodale della “modernità”.

Come appunto ricorda Jin Siyan (2004), nella lingua cinese il termine *ziwo*, come quello di *xiaowo* 小我, ancora una volta diventa d’uso comune nel lessico degli scrittori cinesi della fine degli anni ’70 che tornano a porsi il problema della soggettivizzazione della scrittura, appunto strettamente connessa alla modernità letteraria cinese, che emerge anche grazie al confronto con le correnti occidentali². Quando la voce del singolo comincia a emergere rispetto alla voce nazionale, a emanciparsi dal “noi” collettivo della pluralità sociale (il *dawo* 大我), emerge anche l’estensione

¹ Su questo tema si veda il contributo di Chen Maiping (1995).

² Pertanto, i due termini erano centrali anche nel primo Novecento cinese, con l’avvento della modernità letteraria.

soggettiva, la riaffermazione dell'“io” romantico e simbolista, e il discorso individualista.

La configurazione ontologica e cognitiva che di seguito propongo non è per Gao una conquista recente, ma una consapevolezza acquisita e maturata durante l'esperienza di dislocazione e dell'esilio. L'esilio, quale insanabile frattura scavata tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa, la cui intima tristezza non può mai essere sormontata – teorizza Edward Said (2012, 225) – è per l'autore dapprima esperienza di alienazione, di segregazione. L'esilio conduce allo spaesamento, ovvero, per dirla con Todorov, “alla rinuncia alle illusioni egocentriche ed etnocentriche, al distacco da se stessi” (1997, 159). In tale contesto Gao riformula una semantica individuale: obbligato a ripensare le categorie fondanti di “io” e “altro”, attraversa un processo di “alterizzazione”, “de-identificazione” e di comprensione del mondo interiore del sé-pensante. L'esito di tale processo di “uscita dal sé”, da una prospettiva ontologica, è la definizione di una soggettività (*zhutixing* 主體性) plurale e al tempo stesso caotica.

Privando il proprio discorso di ogni eco confuciana – ossia scindendo l'esistenza individuale dall'intrinseca relazionalità sociale e familiare – Gao fonda la struttura del soggetto sulla convinzione che esso esiste al di fuori della relazione sociale, la quale non è fondante né centrale nella dottrina buddhista e nel buddhismo *Chan* 禪 (meglio noto come *Zen*) a cui si indebita. L'io concepito è “caotico” e plurale, conoscibile attraverso l'osservazione, il dislocamento e l'espressione. È un'unità psico-fisica, non situata empiricamente nella dimensione della temporalità, in grado di autodeterminarsi ed esistere per sé.

這種認知也即自我的覺醒，自由意志則取決於自我的覺醒。當其時，這混沌的自我中的陰暗與光明、善於惡、上帝與魔鬼都逐漸分明。主導人的命運的並非僅僅決定於生存環境，還更多取決於對自我的認知。人性之複雜又絕非簡單的是非善惡的判斷能理得清，這也說明對自我的認知是一個不會中斷的過程，人的七情六欲此起彼伏，直到生命的終止。文學的認知面對的便是如此人生。(Gao 2014d, 54)

Questa conoscenza coincide anche con il risveglio dell'io, che è l'origine del libero arbitrio. Nell'istante in cui l'io si risveglia, oscurità e luce, bene e male, Dio e demonio, tutto, in quest'io caotico, gradualmente si fa più distinto. Ciò che orienta il destino dell'uomo non è per nulla determinabile dal solo ambiente esistenziale, perché ancor di più dipende dalla conoscenza dell'io. La complessità della natura umana non può assolutamente essere chiarificata da giudizi semplicistici come vero e falso, buono e cattivo, e ciò spiega anche che la conoscenza dell'io è un processo ininterrotto: le sette emozioni e i sei piaceri sensoriali dell'uomo si susseguono incessantemente, sino al termine della vita terrena. La letteratura prende cognizione dell'uomo affacciandosi alla vita reale. (Gao 2018d, 37-38)

Nel descrivere l'“io caotico” quale luogo d'azione delle “sette emozioni” e dei “sei piaceri”³, l'autore riverbera le configurazioni ontologiche del buddhismo delle origini, il quale individuava nell'io la sede della “sofferenza” (*duḥkha*) determinata dal desiderio – altrimenti chiamato brama o sete – di soddisfazione sensoriale, di esistenza o di inesistenza. Pensando l'io come il centro pulsionale del desiderio e l'origine di una conflittualità permanente, Gao Xingjian rielabora consapevolmente anche il discorso freudiano sull'*Es*, ossia quel “calderone di eccitamenti ribollenti” (Freud 1979, 188-189) che sta alle origini della vita psichica, e che Lacan identifica con il vero nucleo della coscienza.

人自我的覺醒，或者說自我的無節制膨脹，也日益成為當代文學的重要主題。沙特的命題“他人是地獄”，講的還是人與社會的關係。殊不知，這我在他人眼裡也同樣是地獄。自我之一片混沌，不僅給他人造成災難，往往也導致自身的毀滅。佛洛德對自我的揭示不只開創了精神分析，也給現代文學帶來莫大的啟示。(Gao 2014b, 28)

Il risveglio dell'io, o meglio, l'espansione incontrollata dell'io è un tema sempre più importante per la letteratura contemporanea. Con “l'enfer c'est les autres”, Sartre dice del rapporto fra l'uomo e la società; eppure, agli occhi degli altri anche noi stessi siamo l'inferno. L'io caotico è una catastrofe non solo per l'altro, poiché porta persino alla distruzione del sé. Mettendo in luce quest'io, Freud ha inaugurato la psicoanalisi e insieme ha anche offerto una grande rivelazione alla letteratura moderna. (Gao 2018h, 104)

Il “caos” dell'io appartiene naturalmente a un “io” maschile, quanto femminile, su cui l'autore ha cercato di indagare, come rivela la stessa produzione. Nel capitolo 58 della *Montagna dell'anima* si legge:

Nel creare l'uomo, Nügua⁴ ha creato la sua sofferenza. Sorto dalle viscere di Nügua, nato dal sangue di una donna, l'uomo non si potrà mai purificare.

Non serve a nulla scandagliare l'anima, non occorre ricercare le cause, non bisogna dannarsi a cercare il senso. Tutto è Caos. [...]

³ Secondo il buddhismo del piccolo Veicolo (in lingua pāli *Hīnayāna*, *xiaosheng* 小乘 in cinese), felicità, ira, dolore, paura, amore, odio e desiderio corrispondono alle “sette emozioni” (*qi qing* 七情), mentre i “sei piaceri” (*liu yu* 六欲) derivano dai sei organi di senso (cui si include la mente) che stanno all'origine dei desideri mondani.

⁴ O Nüwa 女媧, ossia la divinità creatrice dell'umanità, nella mitologia tradizionale cinese, spesso raffigurata come un serpente con un volto di donna. Compare anche nella *pièce* *Bi'an* (Gao 1986a), nel personaggio di una donna che emerge dall'oscurità e dona all'uomo la vita. La figura di Nüwa non interviene, come per il Lu Xun di “Rattoppando il cielo” (*Pu Tian* 朴天 [1922] 2014), in qualità di strumento per criticare la società e la contraddizione fra vecchio e nuovo mondo; qui incarna, piuttosto, l'amara disillusione sull'esistenza, per un Gao degli anni '80.

Tanto vale continuare ad amare perdutamente le immagini, naufragare nel mare del desiderio. I presunti bisogni dello spirito sono pura masturbazione. (Gao 2002, 449)

Da un lato, alcuni studiosi (Louie 2001; Xu 2001) hanno rilevato una certa dose di misoginia legata alla rappresentazione femminile all'interno delle opere di Gao, soprattutto nella narrativa⁵ – e a partire dalla dea Nüwa e dal suo mito della genesi – che addirittura “rinforza” gli stereotipi di genere. Carlos Rojas (2002) attribuisce un tale approccio, e in particolare l'assenza di restrizioni legate al desiderio sessuale, a un esercizio di libertà esteso a ogni ambito della vita umana. Altri critici, invece, hanno ipotizzato che una simile di rappresentazione, benché spesso schizofrenica, risponda a ragioni biologiche ed estetiche, ritenendo che l'autore costruisca una proiezione femminile per raffigurare il proprio *altro*. Anche il dipinto del 1995 “Regard intérieur” (Fig. 6) – in cui dietro il profilo di una donna nuda seduta di spalle si intravede una metà di volto di un uomo – può essere letto in questo senso.

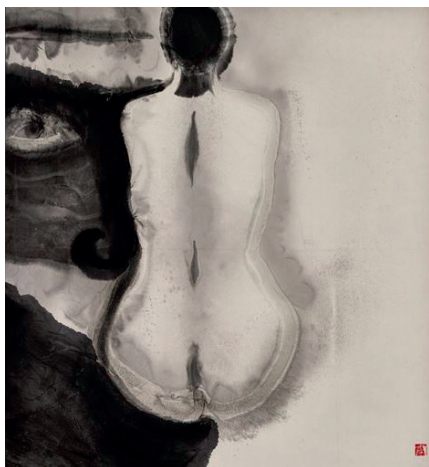


Figura 5. – Gao Xingjian, “Regard intérieur”⁶.

⁵ Ma anche nella poesia e nel teatro. Nel dramma *Zhoumo sichongzou*, ad esempio, si legge: “西西: 她是笨打開書, 你們想讀就讀。/ 她是個黑洞, 連自己也一起吞沒。[...] 你們看她是個小娘子, 壓根兒就是, 還有什麼可說? 混身上下她都個盡, / 你們又能怎麼着?” (Gao [1996] 2001p, 73-74). Nella traduzione di Maria Cristina Pisciotto: “Cecilia: Lei è come un libro aperto / voi tutti potete sfogliarlo / ma anche un abisso profondo / dove con lei sarete inghiottiti / [...] Ai vostri occhi lei è una squaldrinella. / Infatti, lo è certamente, e allora? / Nel fare l'amore tutta lei si concede senza pudori. / E cosa vorreste di più?” (Gao 2006, 59-61).

⁶ Inchiostro su carta, 96 × 86.5 cm, 1995.

Oppure ancora, come esistenza partecipata del maschile nel femminile e viceversa. Già nella stanza XXVIII *Daodejing* si legge:

知其雄，
守其雌，
為天下谿。
為天下谿，
常德不離，
復歸於嬰兒。

Attilio Andreini traduce così:

Chi, pur consapevole della propria mascolinità,
la femminilità custodisce con cura,
diventa, di tutto quel che sta sotto il Cielo, la forra. (2004, 145)

Altri ancora, poi, non notano affatto un'opposizione nella dialettica uomo-donna, sostenendo che Gao si sia mosso oltre, transcendendo, assieme ai confini, persino la dicotomia del conflitto di genere (Yip and Tam 2001). In linea generale, negli ultimi anni si riconosce spesso che l'indagine psicologica dell'autore sia legata a un tema di genere abitato da dinamiche complesse e irriducibili a un giudizio univoco (Mazzilli 2015; Lee 2016). Per evidenziare come l'autore abbia fornito un contributo notevole all'esplorazione della psiche femminile e sul mondo interiore, Liu Jianmei (2018) amplia poi la prospettiva. Con un approccio filosofico, infatti, tenta di mettere in luce il rapporto dialettico, di sapore taoista, che sostanzia la relazione fra l'uno e l'altra. E appunto, il *wuju* 舞劇⁷ (*Balade nocturne*) – composto in francese e autotradotto in cinese (*Yejian xingge* 夜間行歌) – in tal senso si pone come paradigma interessante. Nel dramma, infatti, il ruolo di “Elle” (*ta* 她) e quello della “comédienne” (*nü yanyuan* 女演員) sono interpretati dalla stessa persona che, durante la recitazione, entra in uno stato di alienazione del sé, osservato da tre differenti prospettive: quella dell'io che è presenza, quella del tu che è opposizione, quella del lei che è alienazione. La complementarità degli elementi può risolversi nell'unità, in questo viaggio metafisico-gnoseologico di scoperta del sé; parallelamente, la stereofonia del campo psichico può essere contemplata – in senso buddhista – e compresa attraverso l'osservazione distaccata, quando il sé diventa *altro*. La conoscenza del proprio io caotico, e del proprio altro, è prodromo e condizione necessaria della libertà.

⁷ O *Dance drama* (Mackerras 1988; Conceison 2009), il secondo di Gao dopo *Shengshengman bianzou* (Ballata sui toni lenti), è una sperimentazione transartistica che unisce recitazione, poesia, danza e musica sul palcoscenico.

4.2. IL SOGGETTO COME ALTERITÀ

La connessione della perifrasi della celebre asserzione di Sartre, dell'esistenzialismo letterario⁸, con l'approccio psicanalitico freudiano rinsaldano l'idea che il vero pericolo da cui fuggire e insieme l'*altro*, per usare termini lacaniani, siano proprio l'abisso indiscernibile che è il soggetto stesso. Il rapporto duale "io/altro" esiste dunque nel medesimo soggetto, nel sé individuale, oggetto di desiderio e soggetto desiderante al tempo stesso. Il metodo per sottrarsi a questa perenne conflittualità, che può condurre a una indomabile schizofrenia, è fornito dall'attività estetica: nell'atto creativo il soggetto vive ed è conoscibile a se stesso. Ciò può essere assimilabile al fenomeno che Todorov, commentando Bachtin, chiama "esotopia"⁹, ossia "il fatto di trovarsi al di fuori".

La coscienza soggettiva ha come atto fondante il rapporto io-tu: solo nell'*essere-per-l'altro* il soggetto raggiunge una forma di obiettivazione e una forma di comunicazione non solipsistica. L'attività estetica è una forma di *Selbstinteressierung*, di perdita del sé nella rappresentazione dell'altro e si realizza come totalità costruttiva solo se l'autore fornisce una realtà eterologica al materiale che crea. L'atteggiamento dell'autore serve quindi a manifestare, a livello della costruzione interna dell'opera, l'*esotopia* che caratterizza le opere artistiche. (Olivieri 2011, 42-43)

Per Gao, conoscere l'io attraverso l'atto estetico equivale a fuggire e salvarsi dall'abisso dell'io. Questa salvezza non ha nulla a che vedere con l'idea cristiana di redenzione (Liu Zaifu 2011, 217) né con il processo di metempsicosi dell'anima: la salvezza ha inizio con l'osservazione del sé nel mondo reale e si compie nell'atto e nel fatto estetico.

⁸ Liu Zaifu (2000) propone una lettura interessante, rilevando che l'esistenzialismo di Sartre era popolare in Cina, in particolare grazie alla celebre asserzione "L'enfer c'est les autres", poiché numerosi intellettuali, fra cui scrittori e teorici dell'arte e della letteratura, sentivano di aver spesso vissuto in un inferno mentale altrui. Per tale ragione, uno degli obiettivi della letteratura cinese dell'ultimo ventennio del XX secolo era quello di fuggire da queste realtà mentali infernali.

⁹ Riflettendo sulla metodologia delle scienze umane, nel saggio del 1988 "L'autore e l'eroe", Bachtin individuava nella fenomenologia del rapporto "io/l'altro" il principio fondante dell'atto creativo. Scrive Todorov, a proposito di Bachtin: "[...] questa alienazione di sé presenta due varianti: l'empatia, o l'identificazione (tendenza individuale), e l'astrazione, tendenza universale. [...] Bachtin afferma la necessità di distinguere due stadi in ogni atto creativo: prima quello dell'empatia, o dell'identificazione, poi quello di un movimento inverso, con cui il romanziere recupera la propria posizione. A questo secondo aspetto dell'attività creatrice Bachtin riserva un neologismo: *vnenachodimost'* – letteralmente 'il fatto di trovarsi al di fuori', e che io tradurrò, ancora letteralmente, ma con l'aiuto di una radice greca, 'esotopia' (*exotopie*)" (1990, 136).

個人面對席捲一切的時代狂潮，不管是共產主義的暴力革命或法西斯主義發動的戰爭，唯一的出路恐怕只有逃亡，而且還得在災難到來之前便已清醒認識到。逃亡也即自救，而更難以逃出的又恐怕還是自我內心中的陰影，對自我倘若沒有足夠清醒的認知，沒准就先葬送在自我的地獄，至死也不見天日。這自我的地獄也即妄念，同樣窒息人，令人毀滅。而文學可以是一副清醒劑，喚起人的良知，發人深省，既有助於人觀察這大千世界形形色色的眾生相，又喚醒人觀審內心的幽暗。文學雖然借助於人們已有的人生經驗，所達到的洞察力卻勝過一切預言。(Gao 2014d, 52)

L'individuo fa fronte a un'ondata di follia che travolge ogni cosa, che si tratti della violenta rivoluzione del comunismo o delle guerre mosse dal fascismo poco importa: probabilmente la sola via di salvezza è la fuga, o meglio ancora sarebbe acquisire una lucida consapevolezza delle catastrofi prima che queste siano già in atto. Fuggire significa salvarsi, ma ancor più difficile, forse, è fuggire dall'ombra del proprio io. Senza una lucida conoscenza dell'io si finisce anche per sprofondare in questo inferno e non rivedere la luce del sole. L'inferno dell'io è fatto da pensieri incontrollati che soffocano l'uomo fino ad annientarlo. La letteratura, pertanto, può ridare lucidità, ridestare la conoscenza intuitiva dell'uomo, orientarlo verso l'introspezione. La letteratura induce l'uomo a osservare gli infiniti volti di questo universo sconfinato e a scrutare l'oscurità in fondo al sé. Benché la letteratura tragga sostegno dalla vita dell'uomo e dalle sue esperienze sensibili, la capacità di discernimento così raggiunta supera di molto ogni previsione. (Gao 2018d, 43)

Come nella configurazione ontologica, così nel metodo della conoscenza dell'io – inintelligibile universo sensoriale ed emotivo – Gao adotta una prospettiva interdiscorsiva e transculturale, per parlare dell'osservazione del sé fuori dal sé. Non si tratta del “controllo” del *xiaoti* 小體, il piccolo “io” da coltivare, confucianamente parlando, quel sé della dimensione fisica, privata e indipendente che partecipa dell'esistenza del suo *altro*, il *dadi* 大體, ossia il sé sociale e relazionale. Questo genere di osservazione somiglia piuttosto alla pratica buddhista della contemplazione trascendentale, che Gao Xingjian già dai primi anni '90 chiama *jingguan* 靜觀, “osservazione calma” o “contemplazione distaccata”¹⁰. Essa consiste nell'adozione di una prospettiva ulteriore, in cui vigila il “terzo occhio” (*di san zhi yanjing* 第三隻眼睛), ossia l'“occhio di sapienza” e della conoscenza, nonché l'organo dell'innata facoltà di discernimento. Si tratta di uno degli approcci adottati durante il primo buddhismo *Chan* per la contemplazione della mente, quella attività mentale sensoriale e intellettuale che prepara il percorso verso l'illuminazione. Dal punto di vista gnoseologico, questa coincide con il “risveglio” (*jue* 覺) dello spiri-

¹⁰ Yip e Tam (2001, 218) traducono l'espressione di Gao Xingjian *choushen jingguan* 抽身靜觀 con “self-transcendent observation”.

to, con l'abbandono delle illusioni materiali e del sé, con la conquista di una saggezza che va oltre limitazioni spaziali e temporali¹¹ (Soothil and Hodus 2003, 480). In un testo fondante della tradizione filosofica *Chan*, il *Liuzutanjing* 六祖壇經¹² (Sutra dell'altare del sesto patriarca) si legge della metafora della "mente allo specchio" in una lirica proposta (6, 2-3) da Shenxiu 神秀¹³ (606?-706):

身是菩提樹，
心如明鏡臺，
時時勤拂拭，
勿使惹塵埃。

il corpo è l'albero del risveglio (*bodhi*)
lo spirito come un limpido specchio,
continuamente ci sforziamo di pulirlo,
affinché sia senza polvere.¹⁴

La densità semantica del passo lascia spazio a un'esegesi complessa: in senso stretto la quartina potrebbe significare lo sforzo del mantenimento della natura del Buddha, in senso lato, lo sforzo per raggiungere la Buddhità¹⁵. Non per il fine ma per il metodo della pratica sembra rile-

¹¹ Si vedano anche John McRae (2003) e Zürcher (2007, 142-143).

¹² Del *Liuzutanjing* esistono attualmente due versioni. Secondo il filologo Philip Yampolosky (1967), il testo segna il passaggio del buddhismo cinese dalla speculazione sul nirvana all'attenzione verso l'illuminazione, raggiungibile da chiunque. Il sesto patriarca è riconosciuto nella figura di Huineng 慧能 (638-713), di cui si dice fosse illetterato, perciò è verosimile che il Sutra sia stato composto da discepoli riuniti attorno alla figura di Shenhui 神會 (684-758), uno dei discepoli del sesto patriarca.

¹³ Uno dei più importanti e influenti discepoli di Hongren fu invitato dall'imperatrice Wu Zetian 武則天 (624-705) presso l'allora capitale dell'impero, Luoyang 洛陽, e fu eletto maestro del Regno (Wang Y. 2017, 6). Sebbene la risposta di Huineng, in un'atra stanza, sostenga invece che la mente (o lo spirito) non sia mai offuscata ma di per sé pura, e l'illuminazione sia immediata (*dunwu* 頓悟) e non graduale (*jianwu* 漸悟), come sostenuto in generale dalla scuola *Chan*, la metafora è utile nella strutturazione del mio discorso per introdurre alcuni concetti che riecheggiano nella riflessione di Gao Xingjian. L'autore, peraltro, dedica il *grand-opéra Bayue xue* (Neve d'agosto), apparso nel 2000, proprio alla figura di Huineng, personaggio secondo lui ideale. Nel dramma, il patriarca dialoga con Hongren 弘忍 (602-674), il quinto patriarca, a proposito della vacuità e dell'ineffabilità del reale.

¹⁴ Traduzione proposta da Amina Crisma in Anne Cheng (2000, 428). Paul Demiéville traduce: "Le corps est l'arbre de l'éveil; / l'esprit est comme un miroir clair. / Appliquez-vous sans cesse à l'essuyer, à le frotter / afin qu'il soit sans poussière" (1973, 131).

¹⁵ "La natura-del-Buddha, o Buddhità (*foxing* 佛性), è definita da Demiéville come "la capacité virtuelle de devenir des Buddhas, qui est innée à tous les êtres et par laquelle ils participent en puissance à la nature des Buddhas, lequel ils participent en puissance à la nature des Buddhas, laquelle est une pure essence absolue" (*ivi*, 134).

vante il riferimento. Gao, infatti, sostiene un approccio cognitivo fondato sulla contemplazione del sé-pensante da una prospettiva ulteriore, come dislocazione dall'unità soggettiva e indagine meditativa sul soggetto "riflesso": il soggetto diventa il proprio oggetto. Già nella *Montagna dell'anima* l'autore scriveva:

L'“io” nel “tu” non è altro che il riflesso nello specchio¹⁶, l'immagine capovolta del fiore nell'acqua. Se non entri nello specchio non riuscirai a tirar fuori nulla. Innamorato invano dell'immagine, non farai che compattirti. (Gao 2002, 449)

L'autocontemplazione non conduce a un'autocoscienza in senso confuciano, ma porta, piuttosto, a una “metacoscienza” delle strutture latenti dell'io, ossia all'acquisizione di un punto di vista ulteriore che consente di non soccombere al caos e al desiderio dell'interiorità.

Per poter acquisire questo genere di coscienza soggettiva – che pur non rinuncia all'esistenza del sé¹⁷ – secondo l'autore è necessario ottenere una visione olistica, integra e quanto più tangibile della multiformità dell'io. Per tale ragione, la chiave della conoscenza del sé non può essere costruita su basi analitiche, come spiegato dall'autore già nel saggio “Wo de xiju he wo de yaoshi” 我的戲劇和我的鑰匙 (Chiavi per il mio teatro):

所謂自我，只是一片渾沌，佛洛伊德對性心理的研究並未揭開這一團迷霧。現代的心理分析和語言心理學依然屬於思辨，雖然提供了種種方法，同樣解不開這個謎。東方人對自我靜觀的認知方式同樣走向玄學，佛學關於自我的所謂八識也還歸於神秘主義。我企圖解釋自我，只不過提供一種表演經驗。(Gao 1996m, 281)

L'“io” non è altro che caos. Freud, con l'indagine sulla psicologia sessuale, non è riuscito a dissipare questa fitta nebbia. La moderna psicoanalisi e la psicologia del linguaggio ricorrono a un approccio analitico: certo hanno fornito diverse metodologie, ma nessuna in grado di sciogliere questo enigma dell'io. L'approccio cognitivo orientale dell'osservazione trascendentale tende alla metafisica, mentre gli “otto sensi” del sé, nel buddhismo filosofico, tendono al misticismo. Io invece cerco di spiegare l'io, seppur limitandomi a presentare un genere di performance teatrale.

Kwok-kan Tam paragona la contemplazione trascendentale al laciano “stadio dello specchio”, fase in cui il soggetto è dislocato e oggettificato, così che possa trascendere se stesso e trasformarsi in soggetto cogniti-

¹⁶ Lo stesso “spirito riflesso nello specchio” (*jingshen zai jingmian li* 精神在鏡面裡) di cui si legge anche nella poesia (Gao [1994] 2012a, 10).

¹⁷ L'obiettivo non è l'annullamento del sé in senso confuciano, per un bene superiore, nemmeno in senso taoista, dell'esistenza nell'unità o nella “non-differenza” (*qi yi* 齊一) con il tutto.

vo (2001, 304). L'attività contemplativa, che pure richiama la metafora buddhista dello specchio, non è però pensabile in termini psicoanalitici, in quanto il sé polisemico dello strutturalismo lacaniano implica l'alienazione del soggetto, che Gao Xingjian dichiaratamente rifiuta. Nel saggio del 1993 "Mei you zhuyi", infatti, si legge del fallimento dell'approccio psicoanalitico rispetto alla sua esperienza di creazione in lingua cinese.

現實、回憶與想像，在漢語中都呈現為超越語法觀念的永恆的現時性，也就成為超乎時間觀念的語言流，思考與感覺，意識與潛意識，敘述與對話與自言自語，哪怕是自我意識的異化，我訴諸靜觀，都不採用西方小說中心理分析和語義分析的方法，都統一在語言的線性流程中。(Gao [1996] 2001b, 7)

In cinese, realtà, ricordo e immaginazione appaiono in un eterno presente, che supera i concetti grammaticali, e diventano allora un flusso di lingua che trascende il concetto stesso di tempo. La riflessione e la percezione, la coscienza e la subcoscienza, la narrazione e il dialogo e il soliloquio non sono altro che l'alienazione della coscienza. Non uso il metodo della psicoanalisi e dell'analisi semantica adottato dal romanzo occidentale, ma ricorro alla contemplazione distaccata, così che tutto è unificato nel flusso lineare della lingua.

Il sé, dunque, non è conoscibile se non attraverso il non-sé, o meglio, attraverso ciò che sta "fuori di sé". Da ciò deriva un'ulteriore consapevolezza, sviluppata negli anni più recenti: la creazione estetica non si identifica più tanto con una sfida verso la società¹⁸, quanto piuttosto con una sfida individuale di conoscenza e di autoaffermazione del soggetto stesso. Alla letteratura, come all'arte, sono quindi attribuite le stesse facoltà dell'attività contemplativa: il soggetto, l'artista-scrittore, da una dimensione ulteriore conosce se stesso, acquisisce una chiara visione del sé e del reale, e tramite questo "terzo occhio" dà vita all'opera. Come si legge nel saggio "Yishixingtai yu wenxue" 意識形態與文學 (Ideologia e letteratura):

作家如果也能解脫自身的這種虛妄，以平實的態度和一雙清明的慧眼，既清醒關注這大千世界的衆生相，又冷靜觀審混沌的自我，筆下的作品也就有可能經得起一看再看。(Gao 2014c, 39-40)

¹⁸ Come recitava il testo presentato in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel, il già citato "Wenxue de liyou" (Gao [2000] 2001n). L'autore descrive la sfida che l'opera, più che l'autore, lancia alla società quale atto di libertà creativa, di affermazione del sé, una volta che l'autore si sia svincolato dall'ideologia e da costrizioni formali, e si trovi pienamente immerso nell'osservazione e nella raffigurazione del reale. Ad ogni modo, nelle fonti che qui esaminiamo è assente tale atteggiamento nei confronti dei potenziali fruitori dell'opera. Nel saggio "Mei you zhuyi" (Gao [1996] 2001b), invece, composto sette anni prima, l'atteggiamento di sfida è proprio un atteggiamento di antitesi fra l'individuo e gli altri.

Se lo scrittore riesce ad affrancarsi da simili illusioni, se con umiltà e chiarezza osserva lucidamente gli infiniti aspetti dell'universo, e se contempla con sguardo distaccato l'io caotico, l'opera generata dalla sua penna potrà allora resistere alla prova del tempo e continuerà a essere letta, ancora e ancora. (Gao 2014e, 51)

In tal senso, l'artista-scrittore sembra godere di facoltà privilegiate, di un intuito e di una sensibilità straordinari: qui si compie un'interpretazione spiritualistica del fatto estetico, che quasi trascende l'esperienza terrena e si colloca in una dimensione "eterea", irraggiungibile dall'uomo comune. La visione dell'artista-scrittore quale individuo dalle facoltà eccezionali, dedito all'introspezione, e distante dalle convenzioni sociali pare far eco alla concezione dell'intellettuale taoista, poeta o filosofo, seppur privata del distintivo misticismo e posta al di fuori di un pantheon spirituale. Della coscienza e della subcoscienza, osservate attraverso questa facoltà ulteriore, Gao parla anche attraverso il linguaggio della pittura, che lascia sulla tela accenni di impulsi psichici e di impressioni che offrono suggestioni sfumate¹⁹. Nell'atto creativo, di conseguenza, si intersecano la dimensione soggettiva e individuale, dal momento che, come rileva anche Gilbert Fong (2001, 147), la contemplazione trascendentale, quale osservazione distaccata, è anche l'atteggiamento dell'artista-individuo nei confronti della società.

4.3. IL SOGGETTO COME COSCIENZA DISCORSIVA

文學、藝術和宗教，乃至於大而言之文化與信仰，都是人類對其所處的環境與自身的認知。人們所以訴諸文學藝術，正因為這種認知的表述原本超越現實的功利，來自人內心的需要。

人之所以為人，在於這番覺悟。生存困境中的人不僅需要認識所處的自然與社會環境，也還得反思內心的焦慮和困惑。(Gao 2016)

La letteratura, l'arte e la religione, e pure la cultura e la fede, in senso lato, sono metodi di cui l'uomo dispone per acquisire conoscenza di se stesso e del proprio ambiente. L'uomo si rivolge all'arte e alla letteratura proprio perché in esse l'espressione di questa conoscenza va oltre l'utilità reale, poiché deriva da un'intima necessità individuale.

Ciò che rende uomo l'uomo è proprio questa consapevolezza. Nei drammi della sua esistenza, l'uomo ha bisogno di conoscere l'ambiente naturale

¹⁹ Nel 2015, i Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique hanno inaugurato una mostra, intitolata "L'éveil de la conscience", che per cinque anni ha ospitato in una sala dedicata sei tele monumentali create dall'artista appositamente per l'occasione.

e sociale in cui si trova, ma anche di riflettere sulle proprie angosce e sulle proprie inquietudini. (Gao 2018i, 118-119)

Come già accennato, nell'atto estetico l'artista-scrittore comincia a esplorare dall'esterno il grande disordine determinato dal turbamento e a ricostruire una nozione di "io", in quanto soggetto empirico e materializzazione del discorso estetico, o meglio, un "paesaggio dell'io". Sia Freud sia Lacan, seppure con diversi orientamenti teorici, hanno inteso il linguaggio come espressione dell'inconscio; Gao suggerisce un rapporto di identità fra espressione, conoscenza ed esistenza. L'espressione del sé di cui l'autore tratta è piuttosto l'espressione dell'*Es*, che si trova in uno stato prelogico della coscienza umana. Se il passaggio da subcoscienza a coscienza e il disvelamento del disordine primordiale dipendono dall'espressione linguistica, e se, dunque, la coscienza è legata al linguaggio, il soggetto disvelato che esiste nel linguaggio stesso è un soggetto linguistico, non già ontologico.

Attraverso la frammentazione del sé²⁰ e l'oggettificazione del soggetto come moltiplicazione prospettica – che Kwok-kan Tam paragona a una decostruzione cubista (2001, 297) – i drammi post-esilio²¹ e i romanzi dimostrano come la scrittura letteraria possa offrire più occasioni di conoscenza dell'entità soggettiva. Non voglio addentrarmi nel tema, sul quale la critica si è già ampiamente espressa²², ma soltanto tentare di delineare la progressione e lo sviluppo del discorso di Gao, in relazione alla sua stessa opera. Il fatto che negli anni '80 l'autore già avverta la necessità di esplorare il soggetto da prospettive ulteriori e di sondare l'interiorità dei personaggi della finzione è per lo più attribuibile a un'esigenza estetica. Nella prima raccolta di testi critici (Gao 1981a), si legge di un interesse formale nei confronti delle tecniche narrative moderniste occidentali:

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

打破了三個人稱的界限，又把對話的引號摘除，再把心理活動同動作對話和環境的描寫融合在一起，就很有點意識流手法的味道了。但這還不是意識流。這裡只不過順帶說明一下，意識流的寫法的產生也是有一個發展過程的。還順帶說明一下，意識流這種

²⁰ Di cui hanno trattato, fra gli altri, Lai (2001), Quah (1999) e Tam (2001b).

²¹ Ossia *Tàowang* (1990), *Au bord de la vie* (1993a), *Dialoguer-Interloquer* (1994a), *Le quêteur de la mort* (1993), *Quatre quatuors pour un week-end* (1995), *Bayue xue* (2000), con la più recente *pièce Ballade nocturne*, ultimata nel 2007 (Gao 2012e).

²² Si vedano, oltre i riferimenti indicati alla nota precedente, diversi saggi nei volumi curati da Tam (2001), Dutrait (2006) e Liu Zaifu (2013). Si vedano inoltre Juliette Salabert (2009), Gary Xu (2002) e Henry Zhao (2000).

表現方法並不是從天上掉下來的，而現代小說中的這種敘述方法並非那麼古怪可怕，它不過是人的思維活動中的一種客觀過程，存在於每一個人的頭腦中，也存在於那些哪怕要批判這種思維方式的人的頭腦中。(Gao 1981b, 16-17)

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

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

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

自我也只存在在感知的網絡裡，靠語言的表述加以實現。換句話說，自我的存在無非語言的表述，對自我的肯定只體現為有沒有自己獨特的語言，毋需也不可能去得以論證。個人從自我這個幽暗的王國通過語言走向世界[...]。(Gao [1996] 2001e, 107)

L'io esiste solo in una rete di percezioni, e si realizza grazie all'espressione linguistica. In altri termini, l'esistenza dell'io non è altro che espressione linguistica; l'affermazione dell'io prede forma soltanto con un linguaggio particolare, che non serve e che non è possibile dimostrare. Attraverso la lingua, dal regno oscuro dell'io l'individuo si muove verso il mondo [...].

Gao Xingjian afferma che l'essere esiste in una rete di percezioni inafferrabili e che può venire alla luce e fuggire dall'ombra del caos primordiale proprio mediante l'espressione. Perciò, l'esistenza del *ziwo* si materializza nella stessa esperienza linguistica. L'espressione è, in questa fase, un atto di autocoscienza, una maniera per evadere dalla prigionia dell'abisso indiscernibile che può condurre alla morte il soggetto stesso, nonché un tentativo di evadere dall'alienazione (Lai 2001). Nel dialogo con Yang Lian sull'esilio, registrato nel 1993, Gao attribuisce alla soggettività le caratteristiche di una detenzione:

我們受到兩個約束：當我們已經擺脫了神權、政權或族權等等，再不存在確立「自我」的障礙時，我們卻突然發現「自我」是個牢籠，我們被它囚禁，我們想擺脫、逃出。但所有擺脫的努力，卻離不開語言，擺脫「自我」的牢籠最終成了擺脫語言的牢籠——一個僵死的規範的語言的牢籠。(Gao [1996] 2001g, 140)

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

L'individuo, spaesato e deterritorializzato, una volta acquisita consapevolezza del fatto che l'alterità (il reale nemico e il reale limite) coincide con la propria interiorità, capisce anche che l'espressione – purché individuale e peculiare – è l'unica via di fuga. La fuga, di conseguenza, è fuga dal sé, sulla via del linguaggio. In tal modo, Gao ricongiunge il discorso sul soggetto al discorso sull'individuo, l'esperienza personale alla riflessione cognitiva ed estetica, su un piano atemporale e immateriale.

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

就我自己的戲劇創作而言，我當然也想提出一些新的看法。[...] 每一個演員行為舉止和說話的方式都有自己常年養成的習慣，如果要他扮演一個離他差距很大的角色，他不可能去演自己，這個時候怎麼辦？他必須有一個淨化自我的過程，這就是演員必要的訓練和表演藝術所在。演員如何把日常生活中的「我」清理掉，以中性演員「你」的身份作為一個中介，也就是一個身心準備的狀態，再將扮演的那個角色「他」呈現給觀眾。這裡我不細講表演心理和形體的機制，只是把這三個層次突顯出來。(Gao 2014m, 130-131)

In quanto alla mia creazione teatrale, ovviamente anche io vorrei proporre dei metodi nuovi. [...] Il modo in cui ciascun attore parla e si muove dipende da un'abitudine stratificata nel tempo. Se l'attore vuole interpretare un ruolo molto distante dal suo modo d'essere, non può interpretare se stesso. Come fare, quindi? L'attore deve attraversare un processo di purificazione, che è un

esercizio necessario e appartiene proprio all'arte della recitazione. Quando l'attore elude il proprio "io" quotidiano e lascia che l'attore neutrale assuma l'identità del "tu" e il ruolo di mediatore, ecco che predispone uno stato mentale, ecco che l'interpretazione del "lui" si manifesta al pubblico. Non voglio qui soffermarmi sugli stati mentali dell'attore e sui meccanismi della figura, voglio solo mettere in rilievo questi tre livelli. (Gao 2018g, 85-86)

Alla luce di ciò, si potrebbe affermare che la riflessione di Gao Xingjian sul soggetto, legata al linguaggio, sembra muoversi da una necessità individuale di comprensione dei meccanismi che strutturano e governano la coscienza frammentata allo studio di nuove forme espressive. Pare gradualmente venir meno il bisogno genetico dell'interpretazione di una semantica individuale già chiaramente definita, mentre si fa più vivo l'interesse verso la comprensione dell'uomo, in senso lato.

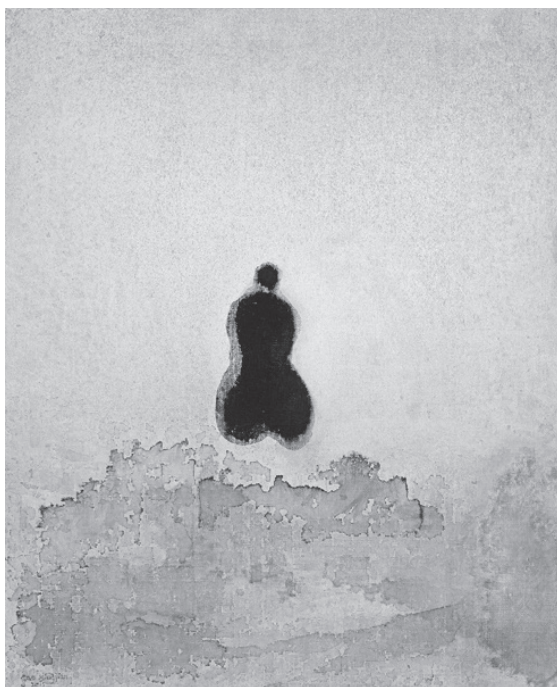


Figura 6. – Gao Xingjian, "Meditazione"²³.

²³ Inchiostro su tela, 61 × 50 cm, 2015. Dalla monografica *Calling for a New Renaissance*, Asia Art Center, Taipei, 2016. <http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/calling-for-a-new-renaissance-gao-xingjian-solo-exhibition/?lang=en>.

5.

Ermeneutica del confine

Muovendosi in un territorio talvolta filosofico, per lo più pragmatico, ma sempre inerente al fatto estetico, Gao Xingjian ragiona a lungo sulla dialettica confine-libertà, come dimostra la copiosa porzione di scrittura critica a essa dedicata, soprattutto nell'ultimo ventennio, la quale diventa fondamento logico della proposta di un nuovo Rinascimento. Per arrivare a comprendere le ragioni della conquista intellettuale della necessità della libertà, nonché del nuovo Rinascimento, è indispensabile iniziare a interpretare il concetto stesso di "confine". Il confine non si identifica con il limite – come sosteneva anche Kant, nella distinzione fra *Grenzen* e i confini *Schranken* (1991) – quale termine assoluto di ciascuna cosa, ma con una barriera che separa la parte dal tutto, oltre cui il tutto esiste. In linea generale, Gao intende il confine quale fattore di restrizione (*zhiyue* 制約, *yueshu* 約束), movimento di oppressione (*yapo* 壓迫, *yali* 壓力), e condizione di prigionia intellettuale e spirituale (*jinggu* 禁錮, *shufu* 束縛). Tutto ciò deriva dal mondo esteriore e dall'intimità dell'io soggettivo, e si rivela determinante per la fruizione della "libertà individuale" (*geren de ziyou* 個人的自由) e dell'esercizio del "libero arbitrio" (*ziyou yizhi* 自由意志). Compito dell'artista-scrittore, nonché dell'uomo del Rinascimento, è di prendere coscienza delle forme dei confini e di trovare la maniera di valicarli per raggiungere la libertà. Alla diversa natura dei confini l'autore dedica numerose riflessioni, formulate attraverso la saggistica e materializzate nell'esperienza estetica. Tali riflessioni si muovono su una traiettoria pluridimensionale, fra piano filosofico-politico e piano artistico-letterario, che vale la pena di riproporre secondo un criterio cronologico che distingue il XX dal XXI secolo, per arrivare poi alla contemporaneità, dominata dall'attualissima tematica dell'identità.

5.1. L'EPISTEME DEL XX SECOLO

Commentando Foucault, Georges Canguilhem scriveva:

Una cultura è un codice di ordinamento dell'esperienza umana sotto un triplice rapporto, linguistico, percettivo, pratico; una scienza o una filosofia sono teoria o interpretazione dell'ordine. Ma le seconde non si applicano direttamente alla prima. Esse ipotizzano l'esistenza di un reticolo o di una configurazione di forme apprensive delle produzioni della cultura, le quali rappresentano già, in rapporto a questa cultura, un sapere situato al di qua delle scienze o delle filosofie. Questo reticolo è invariabile e unico per un'epoca che viene definita, e quindi circoscritta, in relazione a esso. Ignorarlo significa suscitare, sia nella storia delle idee sia nella storia delle scienze, equivoci tanto massicci quanto ostinati. (2013, 485)

Da ciò, l'esigenza foucaultiana di mettere in ordine attraverso i segni, rielaborando un sapere empirico dell'identità e della differenza, e dunque un'"episteme" (Foucault 2013). Gao Xingjian, allo stesso modo, riflette sui problemi endemici del periodo storico che – secondo le sue coordinate – inizia con la modernità cinese, dunque attorno agli anni '20 del Novecento¹. L'esordio della letteratura rivoluzionaria e dell'iconoclastia del Quattro maggio, assieme al radicamento dell'ideologia comunista in Cina – simbolicamente affermata dalla nascita del PCC nel 1921 – secondo l'autore coincidono con il principio di un'epoca ottenebrata dalle ideologie. Con la Cina come punto di partenza della riflessione, quantomeno, l'orizzonte analitico si estende in maniera obliqua, nello spazio e nel tempo, all'Occidente contemporaneo. Di questo orizzonte complesso e per sua natura difforme Gao Xingjian tenta di acquisire una visione panottica, di articolare una tassonomia dei "mali" del XX secolo e del nostro tempo, nonché delle loro radici, per poi discutere dei metodi del superamento del confine, dialetticamente legato alla libertà.

L'ampio discorso sui confini di natura ideologica attraversa in maniera trans-testuale e diacronica la scrittura critica. Esso non rimane isolato in una critica storica, ma vuole essere destinato ad argomentare, da un lato, una serie di ripercussioni estetiche in cui soprattutto l'artista-scrittore si sente coinvolto e, dall'altro lato, a individuare il punto di partenza per la creazione del nuovo. Come anticipato, a dominare il

¹ È forse opportuno precisare che Gao non imputa alle innovazioni letterarie il germe del male endemico del "secolo breve" cinese. D'accordo con Li Zehou (2008), riconosce che la letteratura degli anni '80 discende da quella Quattro maggio, almeno per ciò che concerne la ricerca e la difesa di uno spirito umanista. Ciò contro cui si scaglia, invece, è l'ideologizzazione e la conseguente politicizzazione della letteratura.

XX secolo è l'ideologia (*yishixingtai* 意識形態), come si legge nell'*incipit* di "Yishixingtai yu wenxue" (Ideologia e letteratura):

意識形態牽制、左右、主導乃至於炮製和裁決文學，在二十世紀是一個極為普遍的現象，不僅就文學創作而言，還是文學評論，也包括文學史，往往都打上意識形態的印記。意識形態可以說幾乎成了一种難以防禦的世紀病，有幸能抵禦住這種時代病的作家，他們的文學便得救了，日後也還經得起再看。(Gao 2014c, 35)

La letteratura controllata, manovrata, diretta e, addirittura, prodotta e giudicata dall'ideologia: ecco un fenomeno assai diffuso nel XX secolo. Questo fenomeno non riguardava soltanto la creazione letteraria, ma anche la critica e persino la storia della letteratura, che sono state spesso marchiate dall'ideologia. L'ideologia è diventata una sorta di malattia del secolo a cui è difficile resistere. Fortunatamente, alcuni scrittori non hanno ceduto, salvando così la loro opera, che potrà ancora essere letta. (Gao 2018e, 45)

Il problema fondante del XX secolo è sostanzialmente attribuito allo sviluppo incontrollato delle grandi ideologie di massa che hanno segnato la storia del Novecento occidentale – quali fascismo, capitalismo e liberalismo, come pure a quelle che hanno travolto la Cina del XX secolo, marxismo-leninismo, comunismo e maoismo – descritte in generale come -ismi (*zhuyi* 主義²) che hanno trascinato l'uomo in un turbine di cieca follia, privandolo della facoltà di giudizio, dell'autonomia di pensiero e di azione, influenzando anche sulla creazione estetica. Al di là dei contenuti, nelle modalità di azione e nella violenza politico-sociale messe in atto dalle ideologie novecentesche non esiste alcuna distinzione fra Oriente e Occidente, e, anzi, i due poli del mondo sono ugualmente criticati.

Come nella sua saggistica degli anni '90, la discussione verte attorno alla condanna del XX secolo quale bacino storico di una congerie globale di -ismi e all'assoggettamento ideologico degli attori dell'arte e della letteratura, dunque di scrittori, artisti e critici. Nel contesto della polemica contro la sistematica imitazione dei modelli occidentali, già nel saggio "Mei you zhuyi" (Non avere -ismi) si legge:

現實主義、浪漫主義、現代主義，以及加上種種定語諸如「新」與「後」、「批判」與「革命」、「社會」與「民族」與「階級」的主義都弄到文學頭上，將本來就不勝脆弱的中國現代文學壓得喘不過氣來。文學批評更是如此，數不清的主義和煩不勝煩的定義，擠得文學往往祇見旗號，難見作品。西方的主義有自己的土壤，源遠流長，魯迅主張拿來固然

² Come osservano Arcodia (2012) e Masini (1993, 220), il morfema *zhuyi* (-ismo) è stato introdotto dal giapponese, dove si è sviluppato attorno agli anni '70 del XIX secolo come "imitazione" di strutture straniere. Con la funzione di suffisso, nella lingua cinese moderna designa dottrine, scuole di pensiero e ideologie, nonché, appunto, gli "-ismi".

不錯，但拿來主義，則過於極端。況且能都拿得來嗎？我以為不必照現代西方文學的路重走一遍。(Gao [1996] 2001b, 3)

Realismo, romanticismo, modernismo e tutti gli affissi e i modificatori annessi quali “neo-”, “post-”, “critico”, “rivoluzionario”, “sociale”, “nazionale”, “di classe” sono tutti “-ismi” che si sono accollati alla letteratura e hanno soffocato la già fragilissima letteratura cinese moderna. E ancor di più la critica letteraria: innumerevoli -ismi e fastidiose e problematiche definizioni si sono riversati in massa sulla letteratura, tanto che si vedevano non più opere, ma soltanto etichette. Gli -ismi occidentali possiedono il proprio terreno, e affondano le radici in profondità. Quando Lu Xun proponeva di farli propri non aveva poi così torto, ma farne addirittura un’ideologia era decisamente troppo. Ma poi, è davvero possibile farli propri? Io credo che non si debba ripercorrere la strada già battuta dall’Occidente.

L’atteggiamento polemico dell’autore non sembra subire nel tempo una radicale trasformazione rispetto ai contenuti della riflessione; ciononostante è percepibile un cambiamento di prospettiva nella maniera in cui è affrontato il discorso sul XX secolo, che appare non già il fine della discussione, ma un preludio a discorsi ulteriori, quali l’istanza di superamento del passato, la contestualizzazione delle radici dei problemi del presente e la creazione di un’epoca nuova, del nuovo Rinascimento. I punti nodali dell’attuale riflessione di Gao compaiono in un estratto di “Chuangzuo meixue” (Estetica della creazione):

剛剛過去的二十世紀，政治無孔不入，對文學藝術的幹預和影響可以說超過以往任何時代。同政治密切聯繫在一起的意識形態也到處瀰漫，所謂現代性便是這種意識形態在文學藝術創作的領域裏派生出的一個劃時代的思潮。這現代性有一個前提，就是對傳統質疑，否定傳統。這現代性的出現背後有一個意識形態背景，有一種對世界總體的認識。當然，這又涉及到更多的政治與哲學問題。對現代性也可以有眾多的解說，但是有一個大致相同的出發點，大抵來自於二十世紀初對資本主義所謂舊世界的批判態度，這也是西方現代文學和現代藝術的發端。這種思潮背後也有一個哲學根據，那就是黑格爾的辯證法，馬克思主義的哲學根據也來自黑格爾，把黑格爾思辨的辯證法加以改造，否定之否定，以不斷的批判來更新認知，乃至於代替認知，這種認識論和方法論不僅用於批判和改造舊世界，也給二十世紀的文學和藝術留下深深的烙印。(Gao 2014m, 122-123)

Durante il secolo appena trascorso, la politica si è insediata in ogni dove e, possiamo dire, ha esercitato un’azione e un’influenza senza precedenti sull’arte e sulla letteratura. Anche l’ideologia, intimamente legata alla politica, è riuscita a penetrare ovunque: la corrente di pensiero che ha segnato un’epoca, nota come “modernità”, è giusto il prodotto dell’intervento dell’ideologia sulla creazione artistico-letteraria. Anche la modernità ha una premessa: mettere in discussione e negare la tradizione. Alla comparsa della modernità fanno da sfondo uno scenario ideologico e una visione epistemologica del mondo, insieme a numerose implicazioni di ordine politico e filo-

sofico. Esistono molti modi per spiegare la modernità, ma tendenzialmente si parte sempre con l'affermare che è nata dall'atteggiamento critico nei confronti di ciò che il capitalismo del primo Novecento chiamava il "vecchio mondo", atteggiamento da cui sono nate l'arte e la letteratura moderne occidentali. Dietro questo movimento c'è anche un fondamento filosofico, ossia la dialettica hegeliana. Essa sta anche alla base della filosofia marxista, che ha trasfigurato la dialettica speculativa di Hegel nella "negazione della negazione", usato lo strumento della perenne critica per rinnovare e persino sostituire la conoscenza. Tale epistemologia e tale metodo sono stati impiegati per criticare e cambiare il vecchio mondo, e inoltre hanno profondamente segnato l'arte e la letteratura del XX secolo. (Gao 2018g, 74-75)

Il frammento appena citato è già rivelatore di termini chiave: la "dialettica speculativa di Hegel" (*Heige'er sibian de bianzhengfa* 黑格爾思辨的辯證法), la "negazione della negazione" (*fouding zhi fouding* 否定之否定)³ e il capitalismo del primo Novecento, poi la "filosofia marxista" (*makesizbuyi de zhixue* 馬克思主義的哲學) e in ultimo, ma non da ultimo, la "modernità" (*xiandaixing* 現代性). Tutto ciò è radunato sotto l'unitario contesto e comune denominatore della negazione della tradizione (*fouding chuantong* 否定傳統), in termini di sovversione (*dianfu* 顛覆).

二元對立作為一種方法論自然有其方便之處。然而，事物與人都無限豐富，非此即彼的這種選擇並不足以適應世界的千變萬化。在二律背反和辯證法之外還有沒有別的選擇？可不可以非此非彼而另闢蹊徑？非此非彼，也並不一定就導致折衷主義或中庸之道。隨著二十世紀意識形態的泛濫，由此而來的進步與反動、革命與反革命、革新與保守凡此種種的分野與對立，作為通行的思想方法乃至於價值判斷，都深深左右人們的思想。一分为二、非此即彼、二律背反和辯證法這種二元論都把事物和問題簡單化和模式化了。(Gao 2014d, 55-56)

Adottare un metodo dialettico che proceda per dicotomie e ragionare per opposti ha certo i suoi vantaggi. Tuttavia, il metodo di scelta "o questo o quello" in nessun modo è applicabile a un mondo perennemente in divenire e non basta per questa inesauribile ricchezza di cose e persone. Oltre all'antinomia e alla dialettica, esistono forse altre possibilità di scelta? Si potrà mai scegliere "né questo né quello" e aprire un nuovo cammino? Quest'ultimo criterio non conduce di necessità all'eclettismo o al giusto mezzo. Dalle correnti ideologiche del XX secolo, progresso e involuzione reazionaria, rivoluzione e controrivoluzione, innovazione e conservativismo, tutti gli antagonismi e le contrapposizioni possibili sono diventati un diffuso modo di pensare, perfino giudizi di valore, arrivando così a esercitare una profonda influenza sul pensiero dell'uomo. Tutti questi approcci dualistici, l'"uno che

³ Sebbene Engels, in *Materialismo dialettico e materialismo storico*, non menzionasse la "negazione della negazione" fra i "quattro tratti principali della dialettica marxista", Mao sceglieva, negli anni '60, di affermare la propria dialettica "negativa".

si divide in due”⁴, “o questo o quello”, le antinomie e la dialettica, hanno semplificato e schematizzato le cose e i problemi. (Gao 2018d, 38-39)

In maniera piuttosto esplicita Gao critica il materialismo dialettico del marxismo-leninismo e ancor più del maoismo, che supera il principio parmenideo della non-contraddizione e fa della negazione una legge dialettica universale. Sarebbe quindi più corretto affermare che la “malattia” del XX secolo, secondo la diagnosi dell’autore, si manifesta sostanzialmente in tre sintomi: nell’estrema semplificazione del pensiero nella dualità delle antinomie, di derivazione hegeliana; nella sottomissione della creazione artistico-letteraria ai poteri politici; nel meccanismo della perenne negazione, che adotta la logica del rifiuto e del superamento come motore della creazione. Ebbene, la Cina del Novecento è descritta nel suo pieno stato patologico. In prima istanza, seguendo Gao, la logica del superamento dialettico – risultante dalla proposta hegeliana dell’*Aufhebung*, il “superamento”, poi formulata come “rovesciamento” dalla logica marxista – conduce alla spasmodica ricerca della modernità, in un già lungo e complesso processo di modernizzazione.

Il rapporto fra modernità e rivoluzione assume un ruolo preminente nel discorso dell’autore, in quanto monito all’aberrante sorte dell’artista-scrittore piegato ai meccanismi di potere. Esso sembra aver rappresentato, per la Cina del XIX e XX secolo, un inscindibile binomio in un ampio progetto politico: dalla rivoluzione repubblicana, che conduce, con il crollo dell’ultima dinastia imperiale, a quella nazionale, che porta al potere il Partito Comunista Cinese – passando per la “rivoluzione intellettuale”⁵ – seguite dalla Rivoluzione culturale nel decennio 1966-1976, nonché l’“ultima rivoluzione di Mao” (MacFarquhar and Schoenhals 2006). Come suggerisce Lin Chun, nella narrazione storiografica cinese, il discorso rivoluzionario legittima in una certa misura il percorso verso la modernità:

⁴ *Yifenwei'er* 一分为二. L’espressione deriva originariamente dal testo canonico dello *Huangdi Neijing-taisu* 黄帝内经·太素 del 300 a.C., ma diventa un’espressione canonica del marxismo-leninismo adottata dal Presidente Mao ufficialmente, nel 1957, quando dichiara esplicitamente: “一分为二，這是個普遍的現象，這就是辯證法。” (Mao 1977, 497-498), “L’uno si divide in due: questo è un fenomeno universale, questa è la dialettica”. Con ciò, rifiuta perentoriamente la categoria marxista-leninista di “sintesi dialettica” e propone la propria legge della contraddizione nella dialettica degli opposti, o quella che Slavoj Žižek chiama “l’ingiunzione etico-politica” (2009, 27).

⁵ Come suggerisce Collotti Pischel (1973), si verifica nel primo ventennio del XX secolo, con la “nuova cultura” e il Quattro maggio.

[...] of the native forms and resources of the quest for modernity, none are more important than the revolutionary modernity [...]. It can be said that China's revolutionary forerunners, including Communists, have through today proven to be the most effective pioneers, leaders, and advocates for modernization of the Chinese nation. (2010, 360)

Kim e Schoenhals mettono a sistema il progetto della modernità con quello di una “dittatura di massa”:

Mass dictatorship therefore utilises the utmost modern practices to form totalitarian cohesion and to stage public spectacles in the search for extremist solutions to perceived social problems. [...] Mass dictatorship is ultimately but one of many manifestations of global modernity that stem from our fervent desires to construct a utopian social world. (2013, 1)

Gao coglie in maniera puntuale questi aspetti, anche grazie alla propria esperienza biografica, e li declina nell'universo della creazione estetica:

從一批極不相同的現代作家的作品中抽出的現代性就有可能變成教條。而現代性在一些富有獨創精神的作家和作品之後歸納成時代性的標記，到二十世紀的後半葉確實已成了僵化的美學教條。教條之一便是所謂顛覆，把對前人的顛覆作為一個模式，以否定的否定作為推動歷史的普遍法則，而且又成為後現代主義的基本策略。歸根結蒂，這也還來自馬克思主義，從黑格爾的辯證法出發的馬克思主義一旦引入到文學和美學，文學和藝術的不斷革命便成了文學與藝術的歷史書寫。(Gao 2014c, 45)

La “modernità”, sorta da opere di autori moderni nettamente diverse fra loro, si è con buona probabilità trasformata in un dogma. E dopo un periodo di fermento creativo e spirito di innovazione, diventerà il simbolo di un'epoca, come il secondo Novecento già trasfigurato in una rigida dottrina estetica. Uno dei dogmi della modernità è la “sovversione”: la sovversione dei predecessori è eletta a modello, mentre la negazione della negazione è assunta a legge universale del progresso storico. La sovversione è anche la strategia fondamentale del postmodernismo. In ultima analisi, tutto è di nuovo riconducibile al marxismo, che si è sviluppato dalla dialettica hegeliana, penetrata nella letteratura e nell'estetica, e che ha fatto della rivoluzione ininterrotta il *Leitmotiv* della storia dell'arte e della letteratura. (Gao 2018d, 58-59)

La questione della modernità si pone, naturalmente, sia in Occidente, sia in Cina, ma con modalità ed esiti differenti. Attraverso la lettura dei testi critici di Gao si apprende che nella Cina del XX secolo l'inno alla modernità si sposa con un atteggiamento antitradizionalista e dogmaticamente iconoclasta nei confronti del passato. Tale atteggiamento, scrive l'autore, si origina agli inizi del Novecento con la “rivoluzione letteraria” (*wenxue geming* 文學革命) e si trasforma nella “letteratura rivoluzionaria” (*geming wenxue* 革命文學) nella Cina maoista, nonché nel “dogma” della rivoluzione ininterrotta”, che vuole essere il motore della storia. L'auto-

re ribadisce che l'intenzione di "rinnovamento" (*gexin* 革新), in principio virtuosa, decade nel circolo vizioso della sovversione e dell'"abbattimento dei predecessori" (*dadao qianren* 打倒前人). In una tale ottica ha forse ragione, allora, David Wang (2004) ad affermare che l'inizio della modernità cinese coincide con l'inizio di una forma di violenza storica e di trauma "fisico". A metà degli anni Sessanta, in particolare con la Rivoluzione culturale, la costruzione del "nuovo" si fonda sulla distruzione del "vecchio", con l'obiettivo utopico di realizzare gli ideali comunisti che negavano il passato in tutte le sue forme (Lavagnino e Mottura 2016, 31). E dunque, con la continua riasserzione della necessità di modernità, la teoria della negazione della negazione, o della "negazione ininterrotta" (*buduan de fouding* 不斷的否定) diventa una legge di sistematica negazione della tradizione, e l'effettivo paradigma etico, politico ed estetico assume le forme di una dicotomia essenziale: tradizione *vs.* superamento della tradizione.

La complessa questione della modernità, che attraversa buona parte del Novecento cinese, nelle parole di Gao sembra costituire l'asse della forza centripeta della filosofia, dell'ideologia politica e della creazione artistico-letteraria. Come anticipato, il piano ideologico non rimane racchiuso nella propria struttura filosofica, ma coinvolge e travolge l'ambito estetico, costituendo quindi un problema sostanziale non soltanto per l'individuo nella propria sfera individuale sociale, ma anche per l'artista-scrittore, nel dominio estetico.

L'autore pone sullo stesso asse la modernità e la rivoluzione, laddove per rivoluzione si intenda la reale modalità applicativa per gli artisti-scrittori sussunti sotto l'ideologia politica, e così è costruito l'intricato nesso fra ideologia e creazione estetica. Come osserva Liu Kang:

In order to appreciate the extent to which the aesthetic has been entangled with the dual problematics of China's modernity or an alternative modernity, namely revolution and reconstruction, it is necessary to situate the genealogy of the aesthetic during both revolutionary and post-revolutionary periods within a global context of modernity, and to juxtapose it with Marxist theories and practices in other parts of the world, Western Marxism in particular. The aesthetic discourse developed not by a one-dimensional progression but traversed and circulated through a trajectory that was both curvilinear and three-dimensional, at the socio-political conjuncture across cultural and national borders. As a universal and utopian discourse, the aesthetic lies at the heart of the Chinese Revolution, with its universal (or international) orientation. The Chinese Revolution always set the emancipation of humanity as its highest strategic goal, by which its local, nationalist objectives and tactics were subsumed. The formation of

Marxist aesthetics universal, global, or international dimension was crucial to Chinese Marxism. It not only distinguished Chinese communist revolution from the Kuomintang's nationalism, but also rendered the revolution a self-conscious search for an alternative modernity. (2000, 36-37)

Come in passato⁶, Gao rimane convinto del paradosso generato dalla sot-tomissione all'ideologia, quando negazione e sovversione si sostituiscono alla creazione – degenerando in una negazione ininterrotta e lo ribadisce come monito per gli artisti-scrittori di oggi. L'autore arriva quindi a ricostruire il paradigma ideologico-estetico in cui modernità e rivoluzione giocano un ruolo alternato:

文學介入政治並依附政治，乃至於從屬政治，不過是二十世紀流行的一種時代病，從革命文學鬧到文學革命，再弄成黨派的文學，也是二十世紀那種特定的意識形態的產物。從歐洲的列寧主義所謂文學的黨性原則，演變成亞洲的毛澤東的文藝為工農兵服務，把文學弄成無產階級專政機器上的螺絲釘，而作家則弄成黨的宣傳員。

這種意識形態的根據也來自馬克思主義，一旦把人的本質歸結為社會關係的總和，而階級關係便決定人的社會地位。人在現代社會也即資本主義社會中的異化，也就成了政治生物。而政治又是社會關係的集中表現。革命被認為是推動歷史的火車頭，文學介入政治，呼喚革命也就理所當然。批判資本主義則是建構這種意識形態的前提，文學納入意識形態，也就成了批判的武器。(Gao 2014b, 24)

La letteratura coinvolta nella politica, affiliata alla politica, persino subordinata alla politica: ecco un male epidemico del XX secolo. Letteratura rivoluzionaria, rivoluzioni letterarie oppure ancora letterature di partito: ecco il prodotto delle ideologie del XX secolo. Tutto ciò è cominciato con il leninismo europeo, dai cosiddetti principi dello spirito di partito della letteratura, ed è arrivato in Asia, degenerando nell'idea maoista della letteratura al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati, poi nella concezione della letteratura come “vite della macchina della dittatura del proletariato”, e infine nell'idea dello scrittore come voce del partito.

Le radici di questa ideologia riconducono al marxismo, nel momento stesso in cui la natura umana si riduce alla somma dai rapporti sociali e le relazioni di classe determinano lo status sociale dell'uomo. L'uomo contemporaneo subisce un'alienazione nella società capitalista e allo stesso tempo è trasfigurato in organismo politico. E, di nuovo, la politica è l'espressione epitomizzata delle relazioni sociali. Quando credeva che le rivoluzioni fossero la locomotiva della storia, era inevitabile che la letteratura impegnata in politica facesse appello alla rivoluzione. La premessa fondamentale di questa ideologia poggiava sulla critica al capitalismo, e la letteratura, immersa in questa ideologia, ne diventava l'arma. (Gao 2018h, 97-98)

⁶ In numerosi saggi antecedenti, fra cui “Yishujia de meixue” 藝術家的美 e “L'estetica dell'artista” (Gao [2000] 2008b, 88-89), in *Lun chuangzuo* 論創作 (Gao 2008a).

Piuttosto che ripercorrere la fenomenologia di questi -ismi da un punto di vista storico-politico e politico-letterario, sembra interessante evidenziare brevemente come l'autore si esprime oggi rispetto a essi, mediante la scrittura critica, e quindi porre in rilievo quel repertorio di immagini e figure lessicali riservato al tema. Con l'arte e letteratura "al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati", o come "vite della macchina della dittatura del proletariato", celeberrime espressioni della *langue de bois* maoista⁷ – nonché ciò che Schoenhals (1992) ha definito "il linguaggio formalizzato della politica cinese" – l'artista-scrittore è diventato una "vittima sacrificale" della lotta politica⁸. Nel tentativo di massificare e popolarizzare arte e letteratura, artisti e scrittori sceglievano di "servire la politica"⁹, facendo salire la propria creazione "sul carro della politica"¹⁰. Secondo l'autore, tuttavia, il comunismo è paragonabile non solo a un'utopia, ma addirittura a un mito o "leggenda", a una storia fantastica delle *Mille e una notte* (Gao 2014g), a un'epocale follia non ancora totalmente sradicata.

共產主義的革命迷信同法西斯主義一樣都能掀起全民族的瘋狂，一個世紀來從歐洲席捲到亞洲，至今也並未完全消退。(Gao 2014d, 51-52)

Le superstizioni della rivoluzione comunista, così come il fascismo, hanno scatenato la follia di interi popoli, follia che in un secolo è dilagata dall'Europa all'Asia e che ancora oggi non si è del tutto placata. (Gao 2018c, 34)

Ribadisce l'autore:

人類歷史上政治權力對文學藝術的幹預不是沒有先例，但從來還沒有像二十世紀那樣，眾多的作家藝術家心甘情願把文學藝術創作作為改造社會的工具和武器。這不僅是政治權力令作家藝術家不得不就範，為之服務，而是特定的意識形態在左右作家和藝術家，較之宗教信仰有過之而不及，甚至鬧到狂熱的地步。誠然，這種意識形態以革命的名義製造的烏托邦幻影往往令人喪失良知和正常的事理判斷。鬧了大半個世紀的共產主義革命就這樣破產了，連同為之服務的文藝，如今已無人問津。但其後的這種泛馬克思主義的意識形態並未就此終結，依然在影響當今的文學和藝術創作，所謂介入，也即介入政治，[...]。(Gao 2014h, 82)

Nella storia dell'umanità il potere politico ha sempre interferito con la creazione artistica e letteraria. Certo, mai quanto nel XX secolo, quando numerosi artisti e scrittori ne hanno fatto, di buon grado, uno strumento e un'arma per cambiare la società. A sottomettere e ad asservire artisti e scrittori

⁷ "Linguaggio di Mao" (*Mao yu* 毛語) o "Stile alla Mao" (*Mao wenti* 毛文體), nelle parole di Jeremie Barmé (2012).

⁸ 政治戰鬥的犧牲品 (Gao 2014e, 60).

⁹ 為政治服務 (Gao 2014d, 21; 2014f, 74).

¹⁰ 把自己的文學綁到政治的戰車上 (Gao 2014e, 60).

non è solo il potere politico, ma anche un'ideologia ben costruita. L'ideologia è di gran lunga più influente della fede religiosa e può persino condurre al fanatismo; nel nome della rivoluzione, ha anche generato dei fantasmi utopici che hanno portato l'uomo a smarrire l'innata capacità di giudizio. È ormai fallita la rivoluzione comunista, che ha travolto più della metà del Novecento, ed è fallita con lei anche l'idea dell'arte e della letteratura al suo servizio, tanto che nessuno ci pensa più. Per contro, l'ideologia di matrice marxista non è ancora svanita e continua addirittura a condizionare la creazione artistica e letteraria contemporanea che si dichiara impegnata, o per meglio dire, impegnata politicamente [...]. (Gao 2018c, 17-18)

Appare evidente dove siano tracciati i confini al pensiero individuale e alla creazione, in Cina e non solo: su una linea ideologico-politica generata da una matrice filosofica tutta occidentale, “panmarxista”¹¹.

Nella critica alle ideologie, il punto di giunzione fra Cina ed Europa appare ancora la ricerca della modernità. Per quanto non riducibili a un rapporto di identità, Gao rileva un parallelismo fra la declinazione europea e quella cinese: la modernità diventa un alibi per l'inizio di un processo di negazione dell'esistente, più che di affermazione del nuovo. In Occidente si consuma il dramma reiterato della “modernità incompleta” di Habermas, che demolisce e ricostruisce confini che tentano continuamente di superare se stessi. Se negli anni '90 la modernità veniva identificata dall'autore nel reale giudizio di valore delle letterature moderne d'Occidente¹², in tempi recenti appare come dottrina, come dogma fossilizzato nell'arte e nella letteratura.

現代性，以至對現代性否定的所謂後現代，也延續這一方法，以至於二十世紀出現了一個歷史上前所未有的現象，而且普遍出現在文學藝術創作的許多領域，不斷的反藝術、反戲劇、反繪畫，乃至於反小說到所謂後設小說。(Gao 2014m, 123)

La modernità e la postmodernità – che nega la modernità – hanno reiterato questo approccio fino alla comparsa di un fenomeno mai visto nella storia, apparso in molti ambiti della creazione artistica e letteraria, ossia la negazione ininterrotta, divenuta anti-arte, anti-teatro, anti-pittura e persino anti-romanzo e meta-romanzo. (Gao 2018g, 75)

Il nucleo della critica di Gao nei confronti del XX secolo in Occidente è distintamente l'ambito estetico, più che politico-ideologico, probabilmente poiché nell'esperienza del vissuto reale – in quanto artista e scrit-

¹¹ *Fanmakesizhuyi* 泛馬克思主義 (Gao 2014f, 68; 2014h, 82).

¹² Scriveva già in “Mei you zhuyi”: “一部西方二十世紀的文學史，不妨做個簡單的結論，對我來說，更是將這種現代性來替代崩潰的傳統的價值觀念。” (Gao [1996] 2001b, 12), “Perché non fare una breve sintesi della letteratura moderna occidentale? Direi, sostituire con ‘modernità’ un sistema di giudizi di valore tradizionali al collasso”.

tore, prima ancora che cittadino naturalizzato francese – egli ha subito in misura maggiore le conseguenze dirette dei cambiamenti di rotta dell’universo della creazione. L’autore si scaglia sia contro le avanguardie artistiche – che hanno marcato la declinazione della storia dell’arte e della letteratura dagli inizi del Novecento fino agli anni ’30, restando vive, esteticamente e idealmente, per altri due decenni almeno – sia contro le produzioni che sono figlie della cultura postmoderna. In quanto alle avanguardie, più che condannare l’intenzione estetica della sperimentazione, punta il dito contro il metodologico rifiuto, più o meno radicale, dei valori delle società esistenti e della classicità, nonché contro la presunzione che qualsiasi conoscenza potesse nascere *ex nihilo*, con la sola premessa della negazione. Non tanto per l’intenzione di porre luce su quella che Adorno chiamava la “mostruosità dominante” e la disperazione del presente, ma per il “sottrarsi all’apparenza del bello”, le avanguardie sono contestate. E così, la fisionomia dell’opera, fedele alla filosofia della decostruzione, si priva della bellezza romantica, convertendosi al cubismo, al futurismo e soprattutto al dadaismo¹³. Secondo Gao, con la sua “anti-poetica” della fabbricazione dell’oggetto, nel suo gusto polemico e nella sua arbitrarietà irriverente, questo metodo è penetrato persino nei modi di “giocare” con la letteratura, ma soprattutto, nella dichiarazione della morte della bellezza.

Il principio della negazione che si insinua nella filosofia permea i modi di fare arte nell’universo europeo del Novecento così radicalmente da richiedere un superamento continuo, persino il superamento dello stesso concetto di modernità, che apre le porte alla cultura postmoderna, “disseminata” nel significato. Infatti, l’approccio epistemologico del rifiuto della stabilità del significato e dell’idea stessa di verità, peraltro condiviso da poststrutturalismo e postmodernismo – come hanno dimostrato Derrida, Foucault – conduce alla diversità rifratta e stereofonica. Da ciò, non è difficile comprendere le ragioni essenziali della polemica di Gao, sintetizzabili nella minaccia al potenziale cognitivo¹⁴ e nella di-

¹³ D’altra parte, il manifesto dadaista del 1918 recitava: “Ogni forma di disgusto suscettibile di diventare una negazione della famiglia è Dada; la protesta a pugno di tutto l’essere intento a un’azione distruttiva è Dada; l’abolizione di ogni gerarchia e ogni azione sociale installata dai nostri servi è Dada; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e le oscurità, le apparizioni e l’urto preciso delle linee parallele sono mezzi di lotta Dada; abolizione della memoria, Dada; abolizione dell’archeologia: Dada; abolizione dei profeti: Dada; abolizione del futuro: Dada; fiducia indiscutibile in ogni dio prodotto immediato della spontaneità: Dada” (De Micheli 2005, 159).

¹⁴ Su cui l’autore, come abbiamo visto, costruisce buona parte del proprio paradigma estetico.

chiarata inconsistenza e instabilità comunicativa del fatto estetico, che si traduce in una babele di linguaggi, in “un’emorragia” di segni spesso incomprensibili. Non per nulla, le stesse accuse erano rivolte alla logica wittgensteiniana dei giochi linguistici e alle teorie barthesiane del testo.

La critica al postmodernismo – che nel dominio artistico-letterario, a differenza del modernismo¹⁵, non rimane confinato nell’ambito della cultura alta, ma si estende anche alla cultura popolare – coincide anche con questa idea di privazione del significato e della bellezza del fatto estetico, in favore di una sorta di esibizionismo portato all’estremo, di estrema concettualizzazione, ma soprattutto nella precisa volontà di negazione. Il perno della polemica è dunque riassumibile in ciò che potremmo chiamare “l’ideologia della negazione e del superamento”, ossia una maniera di fare arte e letteratura fondata sul “gioco del significante”. La questione, così come presentata da Gao, è di ordine ideologico e pure metodologico:

從方法論上來講，我這裏提出一個問題供大家討論：我們已經進入二十一世紀，剛才提到的深刻影響了二十世紀的這種方法，不斷否定，或者用後現代的說法，以顛覆來作為革新的機制，是不是唯一的方法？還是也可以質疑？（Gao 2014m, 123）

Da un punto di vista metodologico, vorrei sollevare una questione su cui vale la pena di discutere. Il metodo appena menzionato – della negazione ininterrotta o, come si diceva per il postmoderno¹⁶, del meccanismo della sovversione in favore del rinnovamento – che ha profondamente influenzato il XX secolo è ancora oggi l’unica via percorribile o possiamo, invece, metterne in questione la validità? (Gao 2018g, 76)

Nella diffrazione potenzialmente infinita, nell’assenza totale di stabilità, nell’ideologia della sovversione – che Gao Xingjian attribuisce anche al postmodernismo – il postmodernismo prende le distanze dallo stesso scopo originario della creazione e rimette in discussione non solo l’oggetto l’estetico, ma il significato da attribuire a esso. Pertanto, la rifles-

¹⁵ Nei testi di Gao Xingjian si trova spesso una sovrapposizione fra i concetti di modernità e modernismo, postmodernità e postmodernismo. Pur sapendo che non esiste equivalenza fra questi, per seguire più agevolmente il discorso dell’autore talvolta opero delle semplificazioni.

¹⁶ È opportuno precisare che postmodernismo e cultura postmoderna non sono appannaggio dell’Occidente. In Cina si comincia a discutere di postmodernismo in ambito letterario solo negli anni ’80, con la pubblicazione dell’articolo di John Barth, “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”, sulla rivista letteraria di Shanghai *Waiguo wenxue baodao* 外國文學報道. Secondo Wang Ning (2000), il postmodernismo appare in tre forme: come discorso teorico poststrutturalista; come rivolta avanguardista intellettuale contro l’episteme modernista; come cultura di consumo contemporanea.

sione dell'artista non si limita alla polemica, giacché possiamo leggere nelle espressioni ricorrenti "fuggire dalle ombre del XX secolo"¹⁷ e "liberarsi dalle catene dell'ideologia"¹⁸ una sorta di controproposta ai metodi della cultura postmoderna. Nonostante la storia abbia segnato il termine dell'epoca postmoderna, nonostante l'epoca delle rivoluzioni letterarie si sia spontaneamente conclusa, uscire dal secolo degli -ismi e delle dottrine non appare un'operazione gratuita né indolore, agli occhi dell'autore, poiché in essa è implicito lo sforzo di prendere coscienza di ciò a cui l'uomo contemporaneo va incontro.

La fuga dalle ombre del XX secolo è dunque da intendersi su un piano teorico-ideale e pratico-esperienziale. "Non avere -ismi" non coincide soltanto con la negazione del marxismo¹⁹, bensì con una precisa volontà di spogliarsi da qualsiasi vincolo ideologico, etico, sociale e politico, senza distinzione diatopica. La strategia di superamento dei confini, ormai per lo più ideologici, si materializza nella fuga in quanto deterritorializzazione e in quanto allontanamento dalla Cina politica, non già culturale. Come osserva Sy Ren Quah:

Bien que Gao Xingjian, qui a choisi de fuir consciemment l'oppression de la culture chinoise hégémonique, critique très sévèrement l'oppression perpétrée sur l'individu et la culture de la "Chine politique", il n'a pas complètement abandonné la "Chine de la culture". (2006, 238)

¹⁷ *Zouchu ershi shiji de yinying* 走出二十世紀的陰影.

¹⁸ *Jietuo yishixingtai de shufu* 擺脫意識形態的束縛.

¹⁹ Da un mio colloquio con l'autore, registrato nel 2013 a Parigi, emerge una dichiarazione interessante: "我從這個文革，中國文化革命，毛澤東死了以後，文化革命結束以後就開始有這個。因為我對那個馬克思主義已經完全不相信，然後就懷疑這個馬克思主義。那時候，我就開始說，首先要擺脫掉，擺脫掉，首先要擺脫掉。這個沒有主義，是沒有馬克思主義，因為在中國首先是馬克思主義。這個認識到了西方以後，我又進一步，我發現這個沒有主義，這個馬克思主義不僅在中國，在西方的知識界裡頭，特別在左派的知識界裡頭，這個馬克思主義還是相當影響很多人，一直到今天。所以我認為這個文學不是一個社會批判的工具，不是馬克思主義所講的那樣：文學是一個，好像是一個武器，為一個意識形態服務，為一種政治服務。我反對這種把文學變成，附融在政治和意識形態裡。" ("Già dall'epoca della Rivoluzione culturale cinese, dopo la morte di Mao Zedong e la fine della Rivoluzione culturale ho cominciato a formulare questo concetto. Se già avevo scarsa fiducia nel marxismo, ho di seguito iniziato a diffidare. È stato allora che ho cominciato ad affermare che prima di tutto bisogna disfarsene, liberarsene. *Non avere -ismi è non avere marxismo*. Con questa consapevolezza sono arrivato in Occidente e mi sono mosso oltre: ho scoperto che il marxismo non si limitava alla Cina, si trovava invece all'interno dei circoli intellettuali, per lo più fra gli intellettuali di sinistra. Il marxismo aveva già un considerevole ascendente su molte persone, e lo ha tutt'ora. Credo che la letteratura non sia uno strumento di critica sociale, non sia un'arma al servizio dell'ideologia o al servizio della politica, come predicato dal marxismo. Io mi oppongo a questo genere di trasformazione della letteratura, a questa sua fusione nella politica e nell'ideologia").

Infine, invocare un nuovo Rinascimento significa anche dire addio al dogma della modernità: la sfida dell'individuo e dell'artista-scrittore inizia con il confronto con un nuovo secolo.

5.2. CONFINI REALI E CONFINI POROSI

I punti nodali della critica al XX secolo possono essere identificati nella ricerca della modernità, nella logica della negazione e nel risvolto della postmodernità. Un'ulteriore cifra della rappresentazione del XX secolo è la possibilità di individuare chiaramente gli esiti estetici delle premesse ideologiche, in Occidente e in Oriente. Pertanto, una distinzione netta, nel discorso sul XXI secolo e sui suoi confini non appare sempre così evidente. Seppur originati da radici differenti, i problemi di ordine filosofico, politico-ideologico e, naturalmente, di ordine estetico rilevati da Gao sono piuttosto generalizzati per l'uomo nel nuovo millennio. Il primo comune denominatore dell'epoca attuale è senza dubbio la globalizzazione, ritratta dal termine *quanqiuhua* 全球化²⁰.

Il concetto di globalizzazione, così come presentato dall'autore, non ritrae soltanto un fenomeno di unificazione dei mercati a livello mondiale, con le relative conseguenze economico-sociali, ma anche un fenomeno di omogeneizzazione e adeguamento ideologico e spirituale diffuso in tutto il mondo²¹. A riprova di ciò, è sufficiente menzionare la profonda crisi di coscienza e di prostrazione spirituale di cui l'autore tratta. La miseria filosofica, dettata dalle deviazioni politiche dei grandi -ismi del Novecento e dal loro declino, sembra aver lasciato un vuoto ideologico e morale, sembra aver riempito meticolosamente dall'etica del profitto e dell'utilità materiale (*gongli* 功利). Senza equivoci ciò si evince proprio dal saggio-manifesto del nuovo Rinascimento:

globalized today, the situation of writers and artists is largely the same. And in the background of the world's economic crisis and cultural decline, it is precisely in the crisis of thought and spirit. Social revolution and liberalism as well as nationalism are all such ideological forms that cannot solve the predicament of the present era, [...]. And in the present, not only is there a lack of spirit, but it is also a predicament of philosophy. The era, since its meaning has already been overturned and dissolved, the philosophical thinking tends to fall into the game of linguistic analysis. (Gao 2014h, 86-87)

²⁰ In alternativa al termine affine *huanqiuhua* 環球化, che traduce il fenomeno della "mondializzazione". Anche Henry Yuhuai He adotta la traduzione di *quanqiuhua* 全球化, del cui concetto fornisce un'articolata definizione nel suo dizionario (2015, 317-320).

²¹ Interessante l'analisi di Doug Guthrie (2009), che presenta il fenomeno sociale della globalizzazione in Cina come conseguenza delle riforme politiche ed economiche avviate da Deng Xiaoping con il processo di "riforma e apertura" (*gaige kaifang* 改革開放).

Nel presente globalizzato, la situazione di ogni artista e scrittore è pressoché identica: nel contesto della crisi economica e del declino culturale vi sono una crisi di pensiero e una prostrazione spirituale. L'ideologia legata alla rivoluzione sociale, il liberalismo, come pure il nazionalismo e tutti gli altri -ismi, non hanno salvato l'uomo dalla sua triste condizione. [...] Siamo in un'epoca di prostrazione spirituale e di miseria filosofica, in cui la riflessione è degenerata in uno sterile gioco di analisi linguistica, a causa di tutte le teorie della sovversione che hanno svuotato di senso ogni cosa. (Gao 2018c, 25-26)

E di seguito:

這宗教式微的時代，物欲橫流。意識形態同政治權力不斷調情，弄得原本清淨的哲學處境也十分難堪。而文學與藝術在政治與市場雙重擠壓下，往往喪失了原本具有的審美判斷，以政治正確來附庸權力，以文化消費來投合市場。(Gao 2014h, 88)

Quest'epoca è segnata dal declino della religione, ma, in compenso, è devota al materialismo. L'ideologia continua a corteggiare il potere politico, e questo ha reso la filosofia, che in origine era pura, ormai insopportabile. Arte e letteratura – strette dalla morsa della politica e del mercato – non di rado sono private dell'intrinseco giudizio estetico, quando il principio del politicamente corretto si fa vassallo del potere e il consumo culturale strizza l'occhio al mercato. (Gao 2018c, 26-27)

Il ritratto del XXI secolo proposto da Gao suona quanto più severo e impietoso. Le politiche di mercato hanno preso il posto delle grandi filosofie del Novecento, così che l'uomo si lascia trascinare non più dall'influsso epocale di pensatori, non più dal genio individuale che si propaga fra le masse ai poli opposti del mondo, ma dai meccanismi della propaganda commerciale. Se prima era rivolta al culto superstizioso della rivoluzione, all'ideologia politica e ai dogmi religiosi, la fede cieca dell'uomo è ora riversata nel consumo. Il fascino del profitto, della materialità, della speculazione – un tempo filosofica, oggi monetaria – sono ciò a cui l'uomo contemporaneo è devoto, tanto in Cina quanto in Europa e pure in America. L'America è, infatti, nuova protagonista del discorso sull'Occidente così che la mercatizzazione è direttamente proporzionale al “declino culturale”²², mentre una devastante crisi finanziaria globale fa opportunamente da sfondo. Nonostante nel mondo contemporaneo globalizzato vi sia la tendenza a dissolvere le barriere, materiali e immateriali, in favore del sempre più denso flusso di informazioni, di persone e di capitali, i confini all'individuo e alla creazione esistono ancora.

²² Reso da *wenhua shuaitui* 文化衰退. Risulta interessante l'uso che Gao Xingjian fa del termine *shuaitui* 衰退, il cui ulteriore significato di “recessione” già suggerisce una connessione fra l'universo culturale e quello economico-finanziario, nell'attualità.

In un tale scenario globale, possiamo individuare nella riflessione di Gao due tendenze presenti in Oriente e in Occidente, seppur con diverse proporzioni: il consumismo e l'assoggettamento al "politicamente corretto"²³. Se nei vecchi Paesi comunisti si registra la vittoria indiscussa del capitalismo, fatto che, secondo l'autore, lascia dubitare delle teorie sull'evoluzione sociale (Gao 2014b), in Occidente vige ormai la tendenza a conformarsi al pensiero dell'ideologia politica dominante mascherato dall'espressione "politicamente corretto": è così che i Paesi occidentali percorrono la strada già battuta dall'Oriente²⁴.

在極權政治的統治下，這種敢於面對人的生存困境的文學從來受到打壓、查禁和封殺。即使前共產黨集權的國家如今也對資本主義的市場經濟開放，這樣的文學並沒有就此解脫政治的審查，而且還落入市場的機制，可說是更加艱難。在民主政治下，政治權力雖然不直接監控文學，但所謂政治正確卻通過意識形態牽制文學。[...]文學要超越政治，又不屈從市場而獨立，在當今社會可說是相當艱難。文學也不可避免從社會生活中日益邊緣化。文學不僅從新聞媒體中退出，且已不再受到大眾的關注。(Gao 2014b, 20)

Nei sistemi di governo totalitari, la letteratura che ha avuto il coraggio di affrontare i drammi dell'esistenza umana è sempre stata messa a tacere, bandita, soffocata. Anche se i vecchi totalitarismi comunisti si sono di recente aperti alle leggi di mercato del capitalismo non hanno smesso di vigilare sulla letteratura, che ormai – fatto ancor più grave – è stata integrata ai meccanismi economici. Nei Paesi democratici, invece, dove la letteratura non è direttamente gestita dalla politica, è il "politicamente corretto" a determinare un controllo mediante l'ideologia. [...] Un'altra sfida che la letteratura deve affrontare nella società contemporanea è quella di restare indipendente, trascendendo la politica e resistendo al mercato. La letteratura è progressivamente e inesorabilmente spinta ai margini della vita sociale: oltre a essere confinata dai media, ha anche perso l'interesse delle masse.

Restringendo il campo d'osservazione dall'uomo comune all'artista-scrittore, secondo Gao Xingjian i meccanismi di profitto, mercatizzazione e "politicamente corretto" costituiscono un consistente confine al pensiero e alla creazione, sia in Occidente sia in Oriente. Nel dominio estetico, questi rappresentano forze trainanti. Il dramma dell'artista-scrittore contemporaneo è che, pur consapevole delle possibilità ulteriori e non garantite dal XX secolo, rimane attratto dal fascino sibillino del profitto economico e dei vantaggi che il velato o manifesto sostegno a uno schie-

²³ *Zhengzhi zhengque* 政治正確 è un'altra espressione chiave nella recente scrittura critica dell'autore.

²⁴ Metafora impiegata dall'autore in "Huhuan wenyi fuxing": "東方和西方如今不過掉換了方向，人類已經走過的老路現今東方和西方都重新再轉一遍，現實世界還就這麼荒謬。" (Gao 2014h, 86), "L'Oriente percorre la strada già battuta dall'Occidente e l'Occidente quella dell'Oriente. Questo mondo è talmente assurdo..." (Gao 2018c, 23).

ramento politico può offrire. Imbrigliato nella tela tessuta ovunque dal capitalismo, dal consumismo e dalle leggi di mercato, l'artista-scrittore si trova di nuovo ad asservire la propria creazione, confinato in una prigionia intellettuale ed estetica.

Un altro genere di confine, che coinvolge sia l'individuo artista-scrittore sia la produzione artistico-letteraria e che si cela in meccanismi nascosti è l'identità:

而文化認同則出於某種文化政策，所以強調文化的民族性或地域性，背後也還是出於政治的需要。然而，文學從來都是出於作家個人的創作，既非民俗產品，也非旅遊廣告，無需在這樣或那樣的文化政策的實施下，加以規範，精神自由才是文學創作必要的條件。(Gao 2014e, 61)

L'identità proviene da una qualche politica culturale, perciò dietro l'enfasi sull'aspetto nazionale o regionale di una cultura si cela una necessità politica. La letteratura, invece, nasce dalla creazione individuale, non è un prodotto folcloristico, non fa promozione per il turismo: non ha bisogno di essere standardizzata perché si possa attuare questa o quella politica culturale. L'unica condizione necessaria alla creazione letteraria è la libertà spirituale. (Gao 2018f, 66)

Il fatto che Gao rifiuti persino l'idea della necessità dell'identità per la creazione e la produzione artistico letteraria non sorprende, se si pensa al consolidato discorso sulla negazione della sottomissione dell'artista-scrittore al potere e all'ideologia, che ne diventa apparentemente “portavoce” (*daiyan* 代言), ma di fatto “oggetto decorativo” (*dianzhui* 點綴) o ancor peggio “vittima sacrificale” (*xishengpin* 犧牲品). L'autore spiega che apporre alla creazione artistico-letteraria un'etichetta nazionale equivale a ridurre il fatto estetico a prodotto di culture locali. Oltre a ciò, aggiungo io, significa negare la stessa essenza dell'atto estetico che si possa definire autentico, quindi generato dall'individuo e destinato alla cultura umana, pertanto universale. Sul piano pratico, Gao identifica la questione identitaria in un mero discorso politico finalizzato al sostegno ideologico – e indirettamente anche economico – di una nazione. Come per il fatto estetico, così per il creatore: l'identità nazionale è un quesito generato e alimentato dal discorso politico che non ha nulla a che vedere né con lo scopo dell'arte e della letteratura, né con il ruolo dell'artista-scrittore. Per tale ragione l'identità nazionale è demonizzata e, ancor di più, rappresenta la malattia del XXI secolo.

民族文化的認同是一種政治話語，以便把文學納入民族國家設置的軌道。作家不是國家的公務員，並不負有義務為國家權力效勞。民族文化是歷史長期積澱形成的，最輝煌的創造者恰恰是其時代的作家和藝術家個人，而非龐大的國家機器。(Gao 2014b, 30)

[L'identità culturale nazionale] non è che una formula politica finalizzata a far confluire la letteratura nel solco tracciato da uno stato-nazione. Lo scrittore non è un funzionario statale e non ha il dovere di servire il potere nazionale. La cultura nazionale prende forma nel corso dei secoli, non con l'intervento dell'imponente macchina statale, bensì grazie ai suoi più illustri creatori, ossia gli scrittori e gli artisti, grazie a quegli individui che hanno segnato la loro epoca. (Gao 2018h, 106)

Gao Xingjian sembra polemizzare contro l'istituzionalizzazione del meccanismo di fusione di gruppi sociali diversi sotto un unico denominatore comune, all'indomani dell'epoca delle grandi guerre e rivoluzioni condotte nel nome del Paese. Patriottismo e ancor più nazionalismo hanno già storicamente mostrato il vero volto dell'identificazione in un'idea di nazione, il pericolo del sacrificio del singolo sussunto in una grande società. Oltre a ciò, è denunciata l'intenzione di massificazione e omogeneizzazione celata sotto l'attraente espressione "identità". In un'epoca senza -ismi eclatanti, ma con nuovi -ismi subdolamente nascosti dietro ideologie liberali, in un'epoca di spaesamento derivante dalla globalizzazione, dalla fusione e dallo spostamento di frontiere, l'identità esercita un certo fascino.

認同，一個時髦的詞，到處不脛而走，我以為這恰恰是當今文學的病痛，尤其是對用華文寫作的作家而言。這種認同總是同政治聯繫在一起，原本出於政治的需要，認同某一個國家或民族，把作家個人的聲音消解掉，納入為國家或民族代言，且不說做不做得了這樣的代言人，用這樣一種虛假的身分，無非是把作家拖入冠冕堂皇政治正確的軌道。作家是通過他的作品來說話的，這種身分認同則是多餘的廢話。[...]作家同政治家區別恰恰就在於不以集合的身分諸如民族、國家、黨派或人民的名義說話。(Gao 2014e, 59-60)

Il discorso sull'identità è ormai una moda che si diffonde a macchia d'olio, nonché un male epidemico per la letteratura contemporanea e soprattutto per gli autori sinofoni. Ecco ciò che penso dell'identità, che è sempre connessa al potere politico e, anzi, nasce per l'esigenza politica di identificare un paese o una nazione. L'identità cancella la voce individuale dello scrittore, il quale si trasforma nel portavoce di quel paese o di quella nazione, che lo voglia oppure no, e con questo ruolo confluisce nell'orbita del pretenzioso principio del politicamente corretto. È attraverso l'opera che lo scrittore si esprime, ma identità e identificazione restano per lui parole vuote. [...] La differenza fra uno scrittore e un politico risiede nel fatto che uno scrittore non parla nel nome della collettività, dello stato, della nazione, del partito o del popolo. (Gao 2018f, 63-64)

Il "male" della letteratura non è tanto l'identità, in quanto status politico-culturale attribuito da altri (*shenfen* 身分), ma l'identificazione quale processo psicologico soggettivo di selezione di elementi in cui l'individuo

si riconosce (*rentong* 認同)²⁵. Il problema del XXI secolo sta quindi nella volontà e nella precisa scelta di confinarsi in una definizione, che più che come salvezza suona come condanna.

Risulta opportuno operare una distinzione fra la definizione di identità nazionale e quella culturale, come assimilazione di unità di contenuto nel repertorio della cultura. Se il discorso sull'identità nazionale può risolversi pragmaticamente con l'affermazione della sterilità della metodologica adesione alle richieste politiche di una nazione, più complesso è invece trovare una configurazione per la naturale filiazione di ogni uomo a una o più memorie collettive. Non si può negare che la definizione culturale del sé sia particolarmente rilevante in un processo di volontaria ri-articolazione del sé, di cui l'autore ha fatto esperienza a partire dalla dislocazione geografica. A questo riguardo, le proposte degli studi culturali sembrano fornire dei paradigmi attorno a cui articolare la riflessione dell'autore. Per Stuart Hall, tale genere di identità è costruito su una logica di esclusione.

Identity is a structured representation which only achieves its positive through the narrow eye of the negative. It has to go through the eye of the needle of the other before it can construct itself. (Du Gay and Hall 1996, 6)

Nella grammatica della cultura, l'identità è quindi un effetto temporaneo e instabile segnato da frammentarietà, dalla "chiusura" o da ciò che Akhil Gupta and James Ferguson (1997), allievi di Arjun Appadurai, chiamano "differenza". Il filosofo e sinologo contemporaneo François Jullien sostiene che, da un punto di vista sociopolitico, la prospettiva della differenza conduca a una *impasse*:

Impasse en amont comme en aval de la différence, dès lors qu'on y retrouve, de part et d'autre, l'identité. Car, en amont de ce qu'on posera en différences culturelles, on sera logiquement conduit à supposer une identité première comme genre commun, originaire à partir de laquelle se déploierait ce divers des cultures. [...] Car il apparaîtra sans peine que le propre culturel, à quelque échelle qu'on le considère, est d'être pluriel en même temps que singulier. Ou, pour le dire à l'envers, qu'il faut se défaire de la représentation commode, mais indélébilement mythologique elle aussi, selon laquelle il y aurait d'abord une unité-identité culturelle qui en viendrait ensuite, comme par malédiction (Babel), ou du moins par complication (de par sa prolifération), à se diversifier. (2016, 43-46)

²⁵ Anche se esiste una differenza concettuale fra *rentong* e *shenfen*, ho scelto nella traduzione di adottare una sostituzione per agevolare la comprensione immediata della riflessione di Gao.

In termini di differenza, l'identità può effettivamente essere intesa quale maledizione *postbabelica*, che impone il riconoscimento dell'uno rispetto all'altro, nonché la definizione anche riduzionista di ciò che è l'uno e ciò che è l'altro. Oppure, possiamo interpretarla come fenomenologia di una "narrativa" individuale in cui il soggetto rimane perennemente coinvolto nella negoziazione fra il proprio *idem* e il proprio *ipse*, per dirla con Ricoeur²⁶, ossia fra l'insieme degli attributi immutabili ereditati dalle proprie radici e ciò che emerge dal continuo confronto con l'*altro*. In questa costruzione bidimensionale, che si sviluppa quindi nello spazio e nel tempo, permanenza e cambiamento sono le coordinate essenziali dell'individuo che è, per sua natura, in evoluzione.

Dal punto di vista di Gao Xingjian, l'elaborazione della sintassi individuale e culturale avviene secondo una logica di inclusione, apertura e stratificazione, ed è identificabile in due fasi: una prima fase di mera adozione delle radici, che compongono la *forma mentis* e la specifica *Weltanschauung* dell'individuo, anche in relazione alla lingua materna (che possiamo convenzionalmente chiamare un *idem*); una seconda fase di assimilazione graduale di elementi ulteriori (secondo la stessa logica, un *ipse*). Sul primo passaggio l'autore non si sofferma in maniera particolare, prospettando una condizione di necessità: la componente radicata nell'individuo rappresenta il fondamento su cui continuare a costruire. Interessante, peraltro, che Gao ne parlasse anche nel 1990, con una prospettiva ampiamente biografica, rivelando una propensione per la negazione e la selezione, più che per l'accettazione della tradizione di provenienza.

人一旦脫離所謂祖國，有種距離寫起來倒更為冷靜。中國文化已銷溶在我的血液裡，毋需給自己再貼商標。傳統的中國文化正面與負面，我已自行清理。一個作家重要的是超脫出來，有所創造，不必靠變賣祖宗的遺產過日子。[...]作家既非民族文化的代表，亦非人民大眾的代言人，如果不幸當成了代言人，這作家便不免弄得面目全非。(Gao [1996] 2001b, 11)

Una volta che l'uomo si sia separato da ciò che chiama patria, si crea una certa distanza che gli consente di scrivere in maniera ancora più distaccata. La cultura cinese scorre nelle mie vene, non ho bisogno di appormi un'ulteriore etichetta. In quanto agli aspetti positivi e negativi della cultura cinese tradizionale, ho già fatto chiarezza da me. Ciò che è importante, per uno scrittore, è che si distacchi, che crei: lo scrittore non deve passare i suoi giorni rivendendo l'eredità dei suoi predecessori. [...] Lo scrittore non

²⁶ Ricoeur concepisce le due componenti come "irréductibles l'une à l'autre, comme chez Kant les catégories de quantité et de qualité; elles ne sont point pour autant étrangères l'une à l'autre; c'est précisément dans la mesure où le temps est impliqué dans la suite des occurrences de la même chose que la réidentification du même peut susciter l'hésitation, le doute, la contestation [...]" (1990, 141).

è il rappresentante della cultura nazionale, né il portavoce delle masse del popolo. E qualora lo diventasse, malauguratamente, la figura dello scrittore sarebbe del tutto irricognoscibile.

Già nel saggio del 1993 “Mei you zhuyi” (Non avere -ismi), Gao anticipa un tema meglio articolato nei testi più recenti: la cultura d’origine pone una base su cui l’individuo deve erigere ulteriori costruzioni. Il processo del divenire *altro* è reale momento di fondazione:

廣而言之，作家的成長正是在人類文化積累的基礎上，雖然每個作家有其特殊的文化背景，就接受的文化薰陶而言有所側重，而不同文化之間的交流和滲透，也是現時代的作家寫作時必要的參照。(Gao 2014e, 64)

In generale, la formazione dello scrittore si fonda su una stratificazione di culture differenti. È vero che ciascuno scrittore possiede un proprio bagaglio e pone particolare enfasi sulla formazione culturale che ha ricevuto, ma lo scambio e la compenetrazione fra culture è ciò a cui deve fare riferimento mentre scrive. (Gao 2018f, 69)

E inoltre:

作家是否需要另一種所謂文化上的認同？我以為也大可不必。誠然每個作家都受到某種文化的薰陶，東方或西方，中國或外國，乃至於地域和鄉土的社會文化環境都同作家的創作息息相關。作家的這種文化背景與生俱來，也是長期的教育與薰陶養成的，並且自然而然融化在自己的文學創作中，無須刻意去加以強調。(Gao 2014e, 61)

Lo scrittore ha forse bisogno dell’identità culturale, che è un altro genere di identità? Credo proprio di no. Lo scrittore è influenzato da ogni sorta di cultura, occidentale o orientale, cinese o straniera, e l’ambiente culturale della sua terra di origine resta impresso nelle sue opere. Il contesto in cui uno scrittore nasce e si forma arriva a fondersi spontaneamente con la creazione, non serve insistere su questo punto. (Gao 2018f, 65-66)

Questo processo di ibridazione avviene quindi secondo un duplice meccanismo: quello della scelta consapevole e quello dell’esposizione agli influssi esterni, e in ciò leggo oggi qualcosa di piuttosto originale nella riflessione dell’autore. Gao riconosce che, in un mondo ormai globalizzato, è naturale che ciascun individuo subisca in maniera passiva l’influenza di culture altre. E non si tratta qui necessariamente di un genere di globalizzazione dal basso²⁷, o di quella che Appadurai (2001) chiama

²⁷ Appadurai è uno degli studiosi che riflette sulle implicazioni socioculturali della globalizzazione e pone luce sulla condizione, attualissima, di “ansia” diffusa che la globalizzazione pone in essere: “[...] the sources of this anxiety are many: social scientists (especially economists) worry about whether markets and deregulation produce greater wealth at the price of increased inequality. Political scientists worry that their field might

“grassroots globalization”, ma di un processo di ibridazione generale delle culture, ridiscusse e “deteritorializzate” dallo spostamento del singolo individuo quanto da continui complessi processi storico-politici (Gupta and Ferguson 1997, 4). Potremmo rilevare una similitudine nell’uso delle coordinate discorsive – radici, dislocazione, globalizzazione – attorno a cui si articola la riflessione di Gao, rispetto alle analisi degli studi culturali. L’autore concepisce una società attuale che ha ormai infranto l’immobilismo e si muove attraverso i confini, facendo esperienza di una continua ibridazione. Affermando che oggi esista una naturale commistione di culture e che nessuna cultura possa pretendere di rimanere “pura”, l’artista sembra trovarsi d’accordo con Édouard Glissant, che parla di questo fenomeno in termini di “creolizzazione”:

La créolisation est un mouvement perpétuel d’interpénétrabilité biculturelle et linguistique qui fait qu’on ne débouche pas sur une définition de l’être. (2010, 31-32)

La polifonia che l’attuale commistione di culture garantisce diventa un fatto naturale, inevitabile nella vita e nella produzione estetica di ciascun artista-scrittore contemporaneo. Nella fenomenologia del presente, oltre al fattore della naturale ibridazione culturale esiste, secondo l’autore, la componente di consapevolezza nella formazione di un sé culturale. Come afferma anche Jullien (2015), l’interpenetrabilità è un fenomeno naturale delle culture²⁸ e ogni cultura forma ormai un tessuto a maglie larghe, at-

vanish along with their favorite object, the nation-state, if globalization truly creates a world without borders. Cultural theorists, especially cultural Marxists, worry that in spite of its conformity with everything they already knew about capital, there may be some embarrassing new possibilities for equity hidden in its workings. Historians, ever worried about the problem of the new, realize that globalization may not be a member of the familiar archive of largescale historical shifts. And everyone in the academy is anxious to avoid seeming to be a mere publicist of the gigantic corporate machineries that celebrate globalization” (2001, 1).

²⁸ “Je dirai plutôt que le propre du culturel est qu’il se déploie dans cette tension – ou cet écart – du pluriel et de l’unitaire; qu’il est pris dans un double mouvement contraire d’hétéro- et d’homogénéisation, porté à la fois à se fondre et à se démarquer, à se désidentifier et à se réidentifier, à se conformer et à résister; bref, qu’il n’est pas de culture dominante sans que ne se forme aussi aussitôt de culture dissidente, etc. Car d’où le ‘culturel’, si ce n’est précisément de cette tension du divers produit par écart le faisant travailler, et donc aussi continuelle ment muter, pourrait-il bien résulter? Pas suite, de même qu’on ne peut pas poser d’identité culturelle (commune) en amont de la différence, ne peut-on pas non plus en poser en aval (qui serait spécifique): si le propre de la différence est d’aboutir à une identité caractéristique, formant la définition, celle-ci ne peut que trahir la nature même de du culturel qui est d’incessamment se transformer

traverso cui fluisce uno scambio osmotico di unità di significato. Eppure, secondo Gao, l'individuo possiede la facoltà di modellare il proprio tessuto di riferimenti: l'artista-scrittore, quindi, è responsabile del proprio divenire. E dunque, l'artista-scrittore, protagonista del discorso, sperimenta in maniera produttiva la stratificazione di codici culturali, vivendo nella tensione fra individuale e universale, fra "eterogeneizzazione" dalle radici e "omogeneizzazione" all'universale, che

port[e] à la fois à se fondre et à se démarquer, à se désidentifier et à se réidentifier, à se conformer et à résister bref, qu'il n'est pas de culture dominante sans que ne se forme aussi aussitôt de culture dissidente [...]. Car d'où le culturel si ce n'est précisément de cette tension du divers produit par écart le faisant travailler, et donc aussi continuellement muter, pourrait-il bien résulter? (Jullien 2016, 45)

Ciò che fa dell'autore un protagonista del processo di transculturazione²⁹ e testimone di una poetica transculturale è appunto la componente essenziale della consapevolezza nella scelta di adozione di ciò che è estraneo. Il discorso sull'elaborazione culturale del sé riporta in maniera netta alla discussione sul piano pratico-esperienziale di Gao Xingjian, che affronta il tema dell'assimilazione di culture "altre" dal punto di vista privilegiato degli autori che hanno rinunciato al monolitismo del monolinguismo o al confine territoriale. Porsi al di là dei confini, linguistici o territoriali, muoversi nell'extraterritorialità diventa un'opportunità di scoperta e riscoperta di prospettive ampie. Come suggerisce Homi Bhabha (1994), la deterritorializzazione e l'assimilazione di una lingua *altra* infatti forniscono l'accesso diretto a un "terzo spazio"³⁰, ossia una dimensione fluida in cui i due mondi coesistono in dialogo. Ciò che emerge dall'esplorazione di questa dimensione è una "polyvocality that mediates a multiplicity of realities within a psychological and metaphysical space that is closely linked to the physical border crossings that engendered it" (DelBonis-Platt 2016, 40).

('culture transformation', *wenhua* 文化 dit si justement le chinois dans un binôme)" (Jullien 2015).

²⁹ Termine coniato da Todorov (1997) per indicare il fenomeno dell'acquisizione di un nuovo codice linguistico e di valori senza la perdita del precedente.

³⁰ Edward Soja (1996) reinterpreta la "Spatial Triad" di Lefebvre – progetto di riconciliazione fra un'astrazione formale dello spazio e lo spazio fisico e sociale vissuto – ed estende il concetto di spazialità, integrandolo alle riflessioni di Foucault, ma anche a quelle dei principali teorici postcoloniali e del femminismo, ad esempio, in chiave post-moderna. Concepisce quindi un "Thirdspace", un concetto che vuole superare le dicotomie e rimanere aperto.

Il paradigma identitario è dunque fondato anzitutto sull'allontanamento fisico e spirituale, e poi sulla fusione con il nuovo, così che l'esilio, volontario o forzato, appare come evasione dai confini imposti alla reale scoperta di un sé plurale e composito.

古代的東方如屈原，西方有但丁，而現時代的歐洲也好，亞洲也好，無以計數的作家流亡在國外，特別是二十世紀以來，大批優秀作家都是在流亡中寫作，有被迫的，有自我放逐的，喬伊斯，海明威，納博科夫，他們都不去認同民族文化，卻創造出世界文學新的經典。(Gao 2014b, 30)

Si perde il conto degli scrittori in esilio, come Qu Yuan in Oriente e Dante in Occidente in epoche lontane, ma anche ai giorni nostri, in Asia o in Europa. Soprattutto a partire dal XX secolo, moltissimi autori eccellenti si trovano a scrivere da un paese diverso da quello delle loro origini, poiché emigrano, per imposizione o per scelta personale. Autori come Joyce, Hemingway o Nabokov, per citarne qualcuno, non si sono identificati in una cultura nazionale, eppure hanno creato dei classici moderni della letteratura mondiale. (Gao 2018h, 106-107)

Gao Xingjian si immedesima nei grandi autori della letteratura mondiale che hanno fatto esperienza dell'extraterritorialità e hanno scelto di travalicare i confini individuali, spaziali e culturali. Con ciò, pur riconoscendo l'indissolubilità del legame fra la lingua e la cultura d'origine, rifiuta un atteggiamento riduzionista che colleghi immediatamente e in maniera risolutiva un autore alla lingua in cui scrive, difendendo, piuttosto, la costruzione fluida di un proprio "terzo spazio". Un caso eclatante a tal proposito è senza dubbio legato alle scelte lessicali dei comunicati stampa diffusi in seguito all'assegnazione del Premio Nobel: se la versione inglese del comunicato stampa ufficiale del 12 ottobre 2000 si riferiva a Gao Xingjian come "Chinese writer", nelle versioni cinese e francese l'autore viene presentato come "scrittore di lingua cinese" (*zhongwen zuojia* 中文作家 e "écrivain de langue chinoise"). In seguito a tale evento, la critica si è mossa nella direzione della "sinofonia" (*huawen* 華文) dell'autore, superando ormai la tesi di Edward Said secondo cui "le lingue sono sempre nazionali" (1994, 27). Il termine ci riporta agli "studi sinofoni", situati oggi al centro di uno dei più accesi dibattiti nel dominio della letteratura in lingua cinese. Infatti, se l'espressione "letteratura cinese" (*Zhongguo wenxue* 中國文學) rinvia direttamente a una delimitazione politica e al capitale culturale della Cina continentale³¹, la nozione di

³¹ Perché, come osserva Zhang Yingjin: "As a linguistic designation, 'Chinese' refers to *Zhongwen* 中文 or *Hanyu* 漢語 (Chinese language), the script used by the majority Han people in China as well as overseas, despite the fact that many Chinese – Han or

Sinophone Literature (*Huayu yuxi wenxue* 華語語系文學) – elaborata sul medesimo principio di “anglofonia”, “francofonia”, “lusofonia” e via dicendo – è emersa al fine di designare e difendere tutta la letteratura scritta in cinese e in particolare quella prodotta al di fuori della Cina. I teorici e critici dei recenti Sinophone Studies (Tsu and Wang 2010; Shih, Tsai, and Bernards 2013) hanno giocato un ruolo decisivo nella risemantizzazione della nozione, proponendo di designare con essa la letteratura prodotta in lingua cinese da scrittori di lingua cinese in diverse regioni del mondo (Shih 2004, 29).

The sinophone as an organising category allows for an alternative theorization of such a writer [Gao Xingjian] because it transcends national boundaries; its *raison d'être* is a condition of exile, diaspora, minorisation, and hybridity that resists incorporation both into China and into the place of residence. (*Ivi*, 26)

Come sottolinea Shu-mei Shih, l'aspetto rilevante non è già il punto di partenza o di arrivo dell'artista, quanto piuttosto il suo processo di migrazione e ibridazione linguistico-culturale. La logica dell'inclusione e dell'acquisizione permette, quindi, di osservare la dimensione linguistica in cui l'autore sceglie di muoversi, senza l'ossessione della “sinicità”³², senza il monolitismo dell'unicità dell'identità nazionale e politica. Come osserva Rey Chow:

In the habitual obsession with “Chineseness”, what we often encounter is a kind of cultural essentialism – in this case, sinocentrism – that draws an imaginary boundary between China and the rest of the world. [...] we may

otherwise – may speak different dialects or languages, the latter in the case of ethnic minorities. The term ‘Chinese literature’ used to refer to literature written in Chinese only, but more recently there is a tendency to include literature written in minority languages such as Tibetan, and ‘Chinese’ in this sense becomes a broader ethnic-national designation whereby *Hua* or *Zhonghua* encompasses ethnic minorities as well as Han people in mainland China. However, as a geopolitical designation, the otherwise innocuous English term ‘Chinese literature’ becomes problematic because its Chinese equivalent *Zhongguo wenxue* 中國文學 means ‘literature of the Chinese nation-state’ – carrying with it an implied privilege of *guo* 國 (the nation-state) that writers and scholars outside mainland China may find offensive” (2016, 2).

³² O “Chineseness” – concetto teorizzato, fra gli altri, da Rey Chow (2000). La discussione teorica sulla “sinicità” solleva questioni di tipo etnico e linguistico-letterario, ed è abbastanza recente nell'ambito degli studi sinologici, in cui cerca una definizione. “In modernity, the equivalence between Chinese literature and Chineseness enjoys none of the comfortable security of the dead that it has in sinology. Instead, it takes on the import of an irreducibly charged relation, wherein the historicity of ethnicity haunts even the most neutral, most objective discussions of style, resulting in various forms of mandated reflectionism” (*ivi*, 14).

indeed say that Chineseness can no longer be held as a monolithic given tied to the mythic homeland but must rather be understood as a provisional, “open signifier” [...]. (2000, 17-18)

Attorno fondamenti epistemologici e ai confini della Sinophone Literature sono aperti ancora oggi svariati dibattiti³³, alcuni dei quali conducono alla formulazione di nuove proposte³⁴. Le differenti posizioni, tuttavia, convergono sulla costitutiva pluralità di forme che questa può assumere (Lovell 2010, 198).

Seppur digiuno di tali indagini teoriche, nel saggio in cui discute dell'identità nazionale Gao Xingjian si identifica come “scrittore di lingua cinese” (*huawen zuojia* 華文作家), superando il nesso con la diaspora o l'esilio (2014e). Con ciò, si mostra implicitamente d'accordo con Shih nell'intenzione di rinunciare alla staticità della maggioranza etnica³⁵. Infatti, l'autore sembra voler sollevare gli autori sinofoni dalla necessità di una limitazione nella definizione identitaria, che da sé tende all'universalità.

Il rifiuto dell'attribuzione di un'identità, per l'individuo e per la creazione, è ascrivibile a due ordini di ragioni: una ragione formale, per cui l'identità nazionale appare come discorso irrimediabilmente legato a una funzione politica; una ragione sostanziale, la quale illustra il continuo divenire, attivo e passivo, del sé culturale di ogni individuo. La chiave di lettura della negazione dell'identità è, sul piano teorico, la cifra dell'universalità, o meglio l'idea che trascendere il tempo e lo spazio significhi rinunciare all'unicità del particolare, e dunque rinunciare al vincolo e al confine di un'unica nazione. Se è vero che l'arte e la letteratura sono di tutti, una definizione locale non ha ragion d'essere: dal punto di vista spirituale, secondo Gao, l'artista-scrittore è per natura un “cittadino del mondo” (*shijie gongmin* 世界公民) che, almeno in linea di principio, non ha nessuna identità nazionale.

³³ Sulla varietà di lingue e forme espressive, come pure sulla relazione – armoniosa o conflittuale – con la Cina e le sue comunità.

³⁴ Come evidenzia Martina Codeluppi (2017), l'ampio concetto di “Global Chinese Literature” proposto da Tsu e Wang (2010), ad esempio, tenta di andare oltre l'esclusività della connotazione etnografica, linguistica e geopolitica, e in linea di principio adotta un approccio transnazionale e translinguistico nell'osservare la letteratura “cinese” da una prospettiva globale.

³⁵ Secondo Shih, il concetto non apre al cambiamento e all'integrazione con il locale poiché, come scrive James Clifford, “diaspora discourse articulates, or bends together, both roots and routes to construct [...] alternate public spheres, forms of community consciousness and solidarity that maintain identification outside the national time/space in order to live inside, with a difference” (Liao 2016, 142).

現在我的寫作又用中文寫、又用法文寫，而寫的對象不一定是法國讀者。我是一個面嚮全世界的。我的作品，現在事實上我的作品已被翻成四十一種語言。我到處跑。我自己，現在我的畫也不是一個中國繪畫，也是很多世界各地，到處很多展覽。人們也不認為是一個中國畫，只不過用的材料是墨。所以我作的電影、戲劇也是，戲劇也到處演，每年都在不同的國家都有我的戲上演。他們也不覺得，讀者、觀眾也喜歡，觀眾不覺得這是一個中國戲，好像很懵，看不懂，沒有。我當然有以中文內容的戲，但是很多戲是超越文化背景的。所以我現在，你要怎麼給我定位？我覺得是一個世界公民。³⁶

Ora scrivo le mie opere in cinese o in francese, ma non necessariamente sono dirette al lettore francese. Io mi rivolgo al mondo intero. Di fatto le mie opere sono già state tradotte in quarantuno lingue, quarantuno lingue! E io sono arrivato dappertutto. I miei dipinti sono stati esposti in ogni angolo della Terra. La mia non è una pittura cinese, e nemmeno il pubblico la vede come tale, nonostante siano dipinti a china. E anche miei film sono arrivati ovunque, come le mie opere teatrali, messe in scena ogni anno in Paesi diversi. Al pubblico piacciono, lo spettatore non pensa si tratti di un'opera cinese, non c'è nessuno che non lo capisca, nemmeno il più stupido. Certo ho creato anche molte opere teatrali in lingua cinese, ma molte di queste trascendono il contesto culturale. E allora come si fa ad attribuirmi un posto adesso? Io penso di essere un cittadino del mondo.

Gao sembra quindi collocarsi in una dimensione che trascende il tessuto sociale del reale. Esaminando i fattori esterni di un tale cambiamento potremmo risalire già all'attribuzione del Nobel, ma credo sia ancor più opportuno riferirci all'ingresso della produzione dell'autore nella letteratura mondiale e pure nel dominio dell'arte mondiale. Nelle parole di Fokkema,

When launching his idea of Weltliteratur, Goethe referred already to the increasing international traffic and the speed with which messages could be sent to distant locations. Nowadays we have, of course, even more reason for assuming a world literature, and indeed the concept is underscored by the ever-increasing production of translations, criticism of translated works, international prizes, and cross-cultural intertextuality. I would argue that in particular the latter phenomenon – the creative assimilation of texts and ideas from another culture in new work – indicates an ultimate form of cultural integration, an explicit sign of transcending cultural barriers. (2004, 9)

Ebbene, l'accesso ai numerosi canali di diffusione nel mondo intero, garantito dalla traduzione, secondo Gao offre la concreta possibilità di collocarsi al di sopra del tempo e dello spazio, al di sopra dei confini rilevati e descritti nei testi critici.

³⁶ Dal mio colloquio con l'autore, registrato a Parigi il 21 febbraio 2013.

Il panorama globale in cui l'autore sceglie di situarsi consente di sollevare l'individuo dall'attribuzione di un'unica identità e di abbracciare la pluralità pluriprospectica già sostenuta nell'ambito della discussione estetica. La logica di costruzione di un sé culturale non è allora quella propugnata dai maggiori culturalisti, fondata sulla differenza, sull'esclusione e sulla liminalità rispetto alle comunità, ma si configura come paradigma centrato sull'individuo, su un processo di adesione e assimilazione, con il relativo superamento della condizione liminale.

Nella riflessione sociologica di Zygmunt Bauman³⁷, l'identità deriva da un bisogno di definizione, di elusione dell'indeterminatezza individuale e dalla necessità di appartenenza a una comunità:

"Identity" is a name given to the escape sought from that uncertainty. Hence "identity", though ostensibly a noun, behaves like a verb, albeit a strange one to be sure: it appears only in the future tense. Though all too often hypostasized as an attribute of a material entity/identity has the ontological status of a project and a postulate. To say "postulated identity" is to say one word too many, as neither there is nor can there be any other identity but a postulated one. Identity is a critical projection of what is demanded and/or sought upon what is; or, more exactly still, an oblique assertion of the inadequacy or incompleteness of the latter. Identity entered modern mind and practice dressed from the start as an individual task. It was up to the individual to find escape from uncertainty. Not for the first and not for the last time, socially created problems were to be resolved by individual efforts, and collective maladies healed by private medicine. (1996, 19)

Nonostante Gao affermi di non aver bisogno di definizioni, né di legami etnici e linguistici indiscutibili, una similitudine è riscontrabile con la posizione di Bauman: l'identità è pensabile quale predicato, quale azione declinabile, non già quale sostantivo immobile. Gao descrive l'artista-scrittore e se stesso come complesso e poliedrico dispositivo discorsivo in grado di attrarre, più che rifiutare, elementi ulteriori in un proprio "terzo spazio" in perenne evoluzione. Per tale ragione, l'assenza di confini, territoriali, culturali, linguistici ed estetici appare quindi l'unico ritratto con cui vorrebbe identificarsi l'autore che sostiene la libertà.

³⁷ Scrive il sociologo: "The concepts of identity-building and of culture (that is, of the idea of the individual incompetence, of the need of collective breeding and of the importance of skilful and knowledgeable breeders) were and could only be born together. The 'disembedded' identity simultaneously ushered in the individual's freedom of choice and the individual's dependency on expert guidance" (Bauman 1996, 19).



Figura 7. – Gao Xingjian, “La Rêverie”³⁸.

³⁸ Inchiostro su carta, 75 × 96,5 cm, 2016. Dalla mostra *Appel pour une nouvelle Renaissance*, Domaine de Chaumont sur-Loire, 2019.

6.

Ontologia della libertà

這全球化的當今時代，政治和廣告無孔不入，連文化也充分市場化，文學和藝術如果不退化為一種文化消費，還保持精神的獨立和創作的充分自由是否可能？(Gao 2014h, 81)

In quest'epoca di globalizzazione, in cui la politica e la propaganda commerciale si insinuano ovunque e persino la cultura è piegata alle leggi dell'economia di mercato, possono l'arte e letteratura non degenerare nel consumismo culturale, e invece difendere la loro intrinseca autonomia spirituale e una piena libertà creativa? (Gao 2018c, 17)

Strettamente connesso al discorso sui confini è il tema della libertà, un tema chiave della riflessione dell'autore, nonché un tassello fondamentale per comprendere la genesi dell'appello al nuovo Rinascimento. Ma che cos'è la libertà e dove risiede, secondo l'autore?

Prima di rispondere è utile riflettere brevemente sulle differenze semantiche e etimologiche del concetto stesso di libertà. Non potendo qui ripercorrere sua la genesi e tutte le sue sfumature di significato collezionate dalla storia della filosofia, mi limito a riconoscere, seguendo Isaiah Berlin (2008), che è possibile intendere la libertà sostanzialmente in due sensi, ossia in senso negativo e in senso positivo. Il senso negativo riconduce all'universo politico, nonché a una regolamentazione dell'azione dell'individuo nella comunità, al fine di evitare il caos sociale: questa libertà rappresenta la misura in cui un individuo può agire senza ingerenze altrui, ossia una libertà come assenza di costrizione – simile alla *libertas a coactione*¹ – una libertà *da*². Il senso positivo, invece, raffigura la libertà

¹ L'indipendenza limitata, cioè l'affrancarsi dalle sole cause esterne.

² Come ricorda Berlin (2008), questo è il genere di libertà di cui parlavano filosofi politici inglesi quali Hobbes, che nel *Leviathan* definiva un uomo libero come un uomo non ostacolato nella sua volontà. Berlin illustra anche le diverse posizioni dei filosofi che sostenevano la necessità di un condizionamento di tale libertà, e dei filosofi – quali Locke

come “l’essere-per-sé”, quindi la facoltà di autodeterminarsi e di essere padroni di se stessi e delle proprie azioni³. Il comune denominatore di queste due direzioni in cui si sviluppa storicamente la definizione di libertà è la presupposta razionalità dell’azione. Il discorso di Berlin si limita, tuttavia, a categorizzare significati prodotti dalla filosofia occidentale, per lo più europea.

In quanto alla filosofia cinese, è bene precisare che un termine sovrapponibile alla “libertà” – comunemente espressa dal sostantivo bisillabico *ziyou* 自由 – non è sempre esistito. A dire il vero, come ricorda Anne Cheng (2012), lo stesso concetto di libertà quale facoltà di autodeterminazione è estraneo al discorso filosofico cinese. Nelle parole del sinologo tedesco Wolfram Eberhard:

It is significant that until very recently there was no word in Chinese for what we call “freedom”, either in the political or in the philosophic sense. The word *zi-you*, which is still used for “freedom”, really means “to be on one’s own”, “to be left alone” – i.e. it has a negative connotation. Similarly, there was no word for “individualism” and no word for “equality of rights”. (1986, 5)

Ancora prima che di natura terminologica, dunque, il problema è di natura speculativa, se affermiamo che ciò che non è pensato non può essere nominato. È solo nella seconda metà del XIX secolo, con lo sforzo di traduzione del lungo saggio del 1859 di John Stuart Mill, *On Liberty*, che si comincia a riflettere su come rendere in lingua cinese il concetto di fondamentale assenza di restrizioni e possibilità dell’agire individuale nella società, e la chiave della riflessione, terminologica quanto speculativa, resta il morferma *zi* 自⁴, “sé”. La scelta ricade su *ziyou* (letteralmente “procedere da sé”), poiché in una certa misura il termine si riferisce alla spontaneità individuale, che fa eco all’espressione latina *sponte sua*, e non ricade invece su *zizai* 自在 (letteralmente

e Mill in Inghilterra e Constant e Tocqueville in Francia – che cercavano di dimostrare come esista un margine di libertà individuale assoluta.

³ Secondo Francesca Menegoni, questo genere di libertà esisteva già in Seneca, in un concetto sviluppato anche da Hegel; “Anche per Hegel, come per Seneca, la libertà non è solo liberazione e indipendenza da ogni dato immediato, né è solo la spontaneità del cominciare da sé qualcosa, né è solo autonomia e autodeterminazione, ma è anche consapevolezza di sé, e, soprattutto, capacità di permanere presso sé” (2004, 136).

⁴ Il carattere, nella sua forma pittografica arcaica, mostrava figurativamente un naso con due narici (𠂔) sineddoche di un viso, nonché di un individuo. Il morfema *zi* compare anche nelle costruzioni bisillabiche che traducono un’azione compiuta da sé o per sé e in quelle che indicano l’individuo stesso, nella sua soggettività (*ziwo* 自我, “io”, o *ziji* 自己, “se stesso”).

“risiedere in sé”), né tantomeno su *ziran* 自然 (letteralmente “secondo natura”), che meno ritrae l’aspetto della volontarietà. Il termine *ziran*, nella filosofia taoista di Zhuangzi 莊子⁵, traduce infatti l’idea dell’“accordo perfetto con l’ordine delle cose” (Zhao G. 2012, 22) e per questa ragione è assimilato al concetto di libertà in quanto necessità. In tal senso, la libertà non è tradizionalmente intesa quale esercizio del libero arbitrio del singolo, ma come pieno rispetto della spontaneità della natura.

Tale prospettiva differisce ampiamente dalla nozione occidentale di libertà, sia perché priva della componente della razionalità e della determinazione dell’agire individuale, sia perché se il discorso elaborato da Berlin era concepito attorno a parametri in sostanza politico-sociali, il dominio discorsivo in cui si muove il filosofo cinese rimane quello metafisico⁶ dell’esistenza individuale e dello spirito estetico, non riducibile ai diritti dell’uomo⁷.

La libertà di cui scrive Gao pare adottare implicitamente la fondamentale distinzione di libertà “negativa” e libertà “positiva” e agire sul doppio piano della dimensione politico-sociale e di quella metafisico-estetica.

自由與必然，這哲學的命題在文學的範疇不能不變成自由與限定。在一定的社會中生活的個人總不斷受到各種各樣的制約，從政治、倫理、習俗到宗教，乃至家庭、婚姻與兩性關係都對個人的行為有種種約束。二十世紀以來的現代社會，尤其是極權政治和意識形態，不僅制約人的行為，連思想也受到禁錮。且不說剝奪公眾言論的自由，個人的思想也被各種各樣由政治權力和官方意識形態打造的政治正確加以管制。在民主政體下的國家，個人是否就一定擁有言論與思想的自由？民主是否就保障了個人的自由？也是這裡需要討論的。(Gao 2014d, 50)

“Libertà” e “necessità”: questi temi della filosofia diventano, in ambito letterario, inevitabilmente “libertà” e “limite”. L’individuo che vive in una data società è sottoposto senza tregua a ogni sorta di limitazione – dalla politica, dall’etica, dalle tradizioni, dalla religione –; persino in famiglia, nel matri-

⁵ Cito qui Zhuangzi, e non altri, per due ordini di ragioni. Innanzitutto, poiché il riferimento risulta fondamentale per il discorso che mi propongo di sviluppare qui di seguito. Inoltre, poiché, come osserva Zhao Guoping (2012, 146), uno dei contributi sostanziali di Zhuangzi sta nell’affermazione e nella difesa della libertà individuale a dispetto delle costrizioni esterne.

⁶ Chad Hansen (2000, 213) propone anche di interpretare il termine *pu* 樸, “semplicità”, nella logica di Laozi come “assenza di desiderio” e quindi libertà dal desiderio, ciò che più si avvicina al *Dao*.

⁷ Liu Jianmei (2016) rileva, tuttavia, alcuni tratti comuni fra il principio del “non essere servi delle cose” (*buwei wuyi* 不為物役) e il concetto di “libertà negativa” di Berlin, reinterpretato su un piano materiale.

monio e in qualsiasi relazione fra i sessi la condotta dell'uomo subisce ogni genere di restrizione. Nella società moderna del XX secolo, in special modo il totalitarismo politico e le ideologie hanno non solo condizionato l'agire dell'uomo, ma anche rinchiuso in una prigione il libero pensiero. La libertà di espressione è stata levata all'intera popolazione e il pensiero dell'individuo è caduto sotto la supervisione del "politicamente corretto", creato da molte e varie autorità politiche e ideologie ufficiali. Nei paesi democratici, l'individuo possiede davvero la libertà di espressione e di pensiero? In democrazia è sempre garantita la libertà individuale? Ecco ciò di cui si deve discutere. (Gao 2018d, 31-32)

Il frammento appena riportato suggerisce alcune riflessioni preliminari. *In primis*, l'iterazione della parola "libertà" sollecita una considerazione di tipo terminologico: Gao adotta qui consapevolmente *ziyou* come contrapposizione a *xianding* 限定, "limite", nell'accezione di "restrizione" e di "confine". Da ciò comprendiamo che il tema della libertà è intimamente connesso al tema dei confini, principalmente in termini etici, sociali e politici, di cui si è detto nella prima metà del capitolo. Questo genere di libertà che presuppone una contrapposizione al confine può essere, a mio avviso, opportunamente descritta quale libertà "negativa", che si realizza sul piano della realtà materiale, in un determinato ambiente sociale.

Ciò che Gao afferma a più riprese è che il mondo esteriore, nell'epoca attuale, escogita numerose e varie strategie per condizionare l'individuo, così che all'uomo non è garantita la libertà di pensiero, di azione e di espressione. E il quesito attorno a cui ruota la riflessione dell'autore è posto senza equivoci: dove sta la libertà individuale?

Un secondo rilievo degno di nota è il fatto che la denuncia di una tale condizione esistenziale sia una conquista piuttosto recente nella riflessione dell'autore: di libertà parla sin dalla prima raccolta di saggi del 1981 (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan*), prodotta in Cina, ma puramente in termini di "libertà di creazione" (*chuangzuo ziyou* 創作自由). Nella raccolta *Mei you zhuyi*, si legge ancora della libertà di creazione e di espressione nella scrittura. Tuttavia, lì comincia a essere meglio articolato il tema della libertà, non ancora quale rebus dell'esistenza dell'individuo, ma, in misura maggiore, come problema spirituale, su un piano metafisico e non soltanto legato al fatto estetico. In altre parole, Gao inizia a rilevare l'imprescindibilità della libertà soggettiva, seppure la dimensione sociale non sia ancora posta prima di quella estetica. Sembra interessante a tal proposito leggere alcune "note da Parigi" (*Bali suibi* 巴黎隨筆) del 1991 in cui l'autore, appena dichiarato dissidente dal governo di Pechino, pensa alla libertà:

七。文學只有逃避了打殺與獎勵，才能得以自救。文學容不得長官，容不得裁判，顧不得輿論，不理會褒貶，只自以為是，才贏得自由。

八。創作自由不過是個美麗的字眼，或者說是一個誘人的口號。這種自由從來也不來自他人，既無人賞賜，也爭取不到，只來自作家自己。你只有先拯救自己，才贏得精神的自由。(Gao [1991] 2001d, 21)

Sette. Solo evitando di uccidere e premiare, la letteratura può salvarsi. La letteratura non tollera funzionari, non tollera giudici, non è in grado di manovrare l'opinione pubblica, non si cura del consenso. Solo approvando se stessa, la letteratura può guadagnarsi la libertà.

Otto. La "libertà di creazione" non è altro che una bella espressione o, in altre parole, uno slogan accattivante. Questa libertà non proviene mai dagli altri, nessuno la conferisce ed è inarrivabile. La libertà deriva dallo scrittore stesso. Salva prima te stesso, poi otterrai la libertà spirituale.

E ancora:

三六。你只能說你活著你寫著，或者你寫著你才活著。你也可以換一種活法，可你又不願意，你便只好這麼活著，全出於你自我選擇，這不也是一種自由？自由得令你莫名其妙。(Ivi, 28-29)

Trentasei. Puoi solo dire che vivi mentre scrivi, o che vivi solo mentre scrivi. Potresti anche cambiare il tuo modo di vivere, ma non ne hai voglia, e inoltre, non hai scelta. Tutto ciò deriva da una scelta del tuo io: e non è forse questa la libertà? La libertà è un mistero imperscrutabile.

Già consapevole della necessità della libertà e dell'impossibilità di farla propria e svelarne ogni enigma, Gao Xingjian illustra empiricamente ciò che si intende per libertà di creazione, affermando innanzitutto che l'artista-scrittore deve essere libero *da*, prima ancora che *di*. Solo svincolato dall'ideologia politica e indifferente al fascino della moda l'artista-scrittore, e con esso la creazione estetica, può ambire a quell'enigma indecifrabile che è la libertà.

Dall'esperienza di lettura della riflessione teorica degli anni '90 emerge la percezione dell'assenza di una certa agilità nel maneggiare il tema della libertà. Questo è forse attribuibile all'esperienza individuale dell'autore, da poco trasferitosi in Francia e ancora dedito alla ricerca della libertà assoluta. Se è vero, infatti, che Gao Xingjian nel 1987 sceglie di rifugiarsi in Europa per fuggire da un regime oppressivo e per scoprire il sapore della leggendaria libertà, dobbiamo presupporre che in soli tre anni l'autore non abbia potuto cogliere appieno la reale condizione dell'artista-scrittore nel mondo. A sostegno di questa tesi è il recente testo "Libertà e letteratura", che limpidamente rivela quanto la dimensione empirica individuale abbia influito sulla rielaborazione del discorso in ambito teorico-critico.

現實生活中個人的自由總也受到生存條件的種種限制，除了政治的壓力、社會的約束，還有各種各樣的經濟的、倫理的制約，乃至於心理的困惑，這生存困境或多或少，卻是人有生以來誰也難以避免的。而自由從來也不是與生俱來的權利，再說誰也賞賜不了。啟蒙時代的人道主義把自由作為人與生俱來當然的權利，乃是一種理性的呼喚。從人道主義出發的現時代的自由主義，把自由與人權作為旗幟，也還是一種意識形態，並非現時代人生存的真實條件。這自由還得靠人們自己去爭取，即使在民主政體下的社會也不會無償的免費賜予，尤其是思想的自由。在現實的功利和市場的法則面前，自由與人權則往往淪為一番空談。(Gao 2014d, 52)

Nella vita reale, la libertà di un individuo soffre anche di tutte le restrizioni imposte alla condizione d'esistenza: oltre alle pressioni politiche, ai divieti della società, esiste ogni sorta di freno di ordine economico, etico e persino un disorientamento psicologico. Nessuno può sfuggire a questi dilemmi esistenziali che dal primo istante affliggono l'uomo, in misura maggiore o minore. Tuttavia, la libertà non è mai stata un diritto innato e per di più nessuno può assegnarla. Per l'umanesimo dell'epoca dei Lumi la libertà costituiva un diritto naturale, ma era anche una sorta di appello alla ragione. Il liberalismo della nostra epoca, derivante dall'umanesimo, fa della libertà e dei diritti naturali un vessillo, così la libertà è trasfigurata in una sorta di ideologia e cessa di rappresentare una condizione reale per l'esistenza dell'uomo moderno. Questa libertà deve essere sempre conquistata dagli uomini con i loro sforzi; nemmeno nei governi democratici la libertà, e in particolare quella di pensiero, è regalata. Pertanto, di fronte alle attuali leggi del mercato e del profitto, "libertà" e "diritti umani" non sono altro che parole vuote. (Gao 2018d, 34-35)

L'acquisizione di una maggiore confidenza discorsiva deriva da tre fondamentali ed eclatanti scoperte per l'autore, la prima delle quali è stata appena rivelata: la libertà non esiste concretamente in nessun luogo. L'esperienza dell'esilio e della deterritorializzazione disillude Gao riguardo alla possibilità di trovare la libertà nei Paesi che della libertà fanno un vessillo e uno slogan politico. L'autore si assume la responsabilità di demolire la legittimità del paradigma democratico e liberale, asserendo che il simbolo stesso del diritto naturale è un discorso vuoto che nella realtà non trova e non può trovare concreta attuazione. E ancor di più, se i totalitarismi possiedono quantomeno l'onestà intellettuale di negare *a priori* la garanzia di libertà, le democrazie occidentali subdolamente nascondono gli interessi politici dietro la maschera del "politicamente corretto" e di ogni meccanismo funzionale al governo e all'economia della società. Il disincanto che attraversa il discorso conduce per mano il lettore all'amara conclusione che in ogni luogo l'uomo è sottoposto a ogni sorta di vincolo e condizionamento, e che nessuno al mondo sia davvero libero *da*.

Preso coscienza del fatto che non esiste un luogo in cui la libertà sia assegnata gratuitamente, Gao Xingjian comprende anche che la respon-

sabilità dello sforzo di acquisizione di questa piena autonomia e indipendenza (*duli zizhu* 獨立自主) dello spirito sia tutta individuale. È l'individuo a scegliere di elevarsi al di sopra dei condizionamenti per cercare un'indipendenza dalla realtà materiale. Possiamo quindi instaurare un riferimento con un'efficace formulazione proposta dall'autore già nel 2000, in occasione del discorso di ringraziamento per l'attribuzione del Nobel:

說佛在你心中，不如說自由在心中，就看你用不用。你如果拿自由去換取別的什麼，自由這鳥兒就飛了，這就是自由的代價。(Gao [2000] 2001n, 381)

Piuttosto che dire che nella mente e nel cuore c'è il Buddha, sarebbe meglio dire che nella mente e nel cuore c'è la libertà, e sei tu a decidere se farne uso. Se afferri la libertà, ma in cambio vuoi qualcos'altro, la libertà, come un uccello, sarà già volata via. Ecco il prezzo della libertà.⁸

La libertà era presentata come effimera e volatile, come inestimabile tesoro, ancor più prezioso del Buddha, difficilmente afferrabile e non contrattabile, da custodire intimamente. La condizione di paradosso con cui è ritratta la libertà – immateriale e celata nell'interiorità, tangibile e mobile – sembra, a mio avviso, ricalcare la sintesi che sincreticamente Gao propone nell'articolazione di ciò che chiama "libertà". La metafora dell'uccello che si eleva in volo, in primo luogo, fa eco al taoismo di Zhuangzi e alla filosofia del vagare senza restrizioni (*xiaoyaoyou* 逍遙遊). Il possente volo del mitologico uccello *rokh* (*dapeng* 大鵬) che si eleva in cielo, guadagnando una nuova prospettiva su ciò che resta adeso alla terra e al mare, è metafora della trascendenza della libertà e della grandezza dell'emancipazione mentale dai vincoli materiali.

C'è un uccello, chiamato Peng, il cui dorso è simile al monte T'ai-shan e le ali sembrano nubi sospese nel cielo. Volteggiando a spirale nell'uragano si alza per novantamila li, dirompe vapori e nubi, e quando ha sopra di sé l'azzurro cielo si volge a meridione e si dirige verso l'oceano meridionale. Una quaglia ne rise dicendo: "Dove va quello? Quando io mi alzo per un volettino non vado oltre qualche passo di distanza e subito scendo a svolazzare fra le erbe. Dove va quello?".

Questa è la distinzione fra piccolo e grande. (Tomassini 1977, 351)

Liu Zaifu propone a tal proposito un parallelismo fra l'autore e il *peng*, per la sua abilità di elevarsi sopra i problemi del mondo e godere della più ampia libertà, lontano dalla propria terra:

⁸ Mia traduzione. La traduzione di Maria Cristina Pisciotta recita: "Piuttosto che dire 'il Buddha' è nel tuo cuore, sarebbe meglio dire 'la libertà è nel tuo cuore', ammesso e non concesso che tu la usi. Se ci si serve della libertà in cambio di qualcos'altro, essa volerà via come un uccello: questo è il prezzo della libertà" (Gao 2001o, 5).

Gao Xingjian est un *peng* du même type. C'est un *peng* universel, issue de la culture chinoise, mais qui a su dépasser ses origines. [...] Gao Xingjian, parti du sol de la Chine, a pris son envol vers des très hauts et très lointaines espaces, mais il ne s'est pas coupé du monde par autant. (2006, 34-36)

Gao, tuttavia, ha negato di potersi identificare in un uccello capace di abbandonare la realtà, come si legge nella lirica del 2009, “Xiaoyao ru niao” 逍遙如鳥 (Libero come un uccello):

你重又暗中徘徊

清楚的只是

你畢竟不是鳥

也解不脫

這無所不在

總糾纏不息

日常的紛擾 (Gao 2012b, 28-29)

Ancora una volta vaghi nell'ombra

la sola cosa chiara è che

tu, dopotutto, non sei un uccello

e non ti puoi liberare

da questo onnipresente

inestricabile groviglio

di quotidiana inquietudine.

L'autore non trova auspicabile, ormai, né per se stesso né per l'artista-scrittore, rinnegare la realtà poiché proprio nella “coltivazione della realtà” (Kirkland 2006, 227) si acquisisce la consapevolezza esperienziale delle dimensioni della propria realtà, e sull'indagine del reale si fonda la creazione estetica. Di nuovo, non è con la fuga ma con l'osservazione, seppur distaccata, che si può trovare l'autonomia a cui anela l'artista-scrittore. Ebbene, la genesi di ogni conquista individuale deriva dalla conoscenza del proprio io, e lo stesso vale per la libertà. Per fare esperienza della libertà bisogna anzitutto acquisire consapevolezza della sua necessità, e tale consapevolezza deriva dalla conoscenza del sé. Questo movimento verso l'interno, di introiezione e introspezione, sembra richiamare la filosofia del buddhismo *Chan*, che rispetto al taoismo di Zhuangzi, come osserva Li Zehou, pone enfasi sull'osservazione attraverso l'inconsistenza, più che sulla trascendenza.

While Zhuangzi actually continues to hold on to life and death, Chan really has no concern for life and death, claiming to see through them. The former stresses life, not regarding the world as illusory, but rather seeking liberation from and transcendence of all manner of concrete limitations. It advocates raising the individual human personality to the level of the

universe. In aesthetics, this is expressed in a preference for the vast and expansive, the clumsy and the awkward. The latter sees the world, things, and the self as illusory; indeed, the universe itself, including the ideal personality of the “true person”, is of no more value than “dried-up dung”. True existence is found only in the momentary awakenings of the spirit. *Chan* neither stresses life nor takes it lightly. Anything in the world can have meaning or have no meaning. Everything passes, leaving no trace, and so one can be careless of all things. This means that there is no reason to seek transcendence, because so-called transcendence itself is absurd and insignificant. What *Chan* seeks, then, is not an ideal personality but a completely enlightened state of mind. (2010, 167-168)

Gao vorrebbe interpretare la libertà spirituale (*jingshen ziyou* 精神自由) come conquista di uno spazio mentale nell'individuo immerso nel proprio ambiente sociale, che osserva se stesso e la natura umana, ma con il terzo occhio della saggezza, quindi da una prospettiva ulteriore. La libertà spirituale rimane la preconditione essenziale per la creazione estetica. La libertà, che non esiste nella realtà materiale, appare più come stato mentale difficilmente raggiungibile, posto che la ricerca della libertà, come asserisce l'autore, è l'ultima e unica ricerca dell'uomo. Tuttavia, va rilevato che secondo le dichiarazioni di Gao l'idea di libertà si dispiega quanto più possibile sul piano pratico della vita reale e soprattutto della creazione estetica. Il discorso sull'uomo non si pone quale mera speculazione filosofica fine a se stessa, bensì come contestualizzazione di un più ampio e fitto discorso su ciò che è, o deve esse, la libertà nella sfera estetica.

老人道主義設想的那身心健全的人不過是一個理念，而與生俱來的人權與自由從來也未無償的賜予。然而，這脆弱的活生生的個人卻總也處於現實的生存困境之中，人類社會卻不知究竟往何處去。哲學的思辨解決不了這現實的困境，人所以訴諸文學與藝術正為了確認這令人困惑的存在。(Gao 2014h, 88)

Il principio della *mens sana in corpore sano* concepito dal vecchio umanesimo è soltanto un concetto senza fondamento, come pure le idee sulla libertà e sui diritti umani innati, che hanno sempre un costo. L'individuo, debole e vivo, invece è continuamente immerso nei tormenti dell'esistenza terrena: del destino del genere umano non è dato sapere. Appurato che la speculazione filosofica non è in grado di guarire il disagio dell'uomo contemporaneo, all'uomo non resta che affidarsi alla letteratura e all'arte per poter affermare se stesso, in questa vita sconcertante. (Gao 2018c, 26)

In tal senso, la libertà è uno stato mentale che si esercita nella dimensione estetica. Da ciò mi muovo verso la terza conquista cognitiva dell'autore: la libertà non è il punto d'arrivo, ma lo stadio iniziale di ogni cosa.

Ecco che il rebus sulla forma e la consistenza della libertà, sulla sua dislocazione nel tempo e nello spazio si scioglie in questa formula: la libertà *da* è “necessità”.

真正的問題最後也還歸於個人的選擇：是選擇自由還是利益。而對自由的選擇又首先來至是否覺悟到自由的必要，因此，對自由的認識先於選擇。從這個意義上說，自由乃是人的意識對存在的挑戰。個體的生命企圖確認自己，也即確認生命的意義，才有這一番抗爭，也才會意識到自由之必要而不可取代。(Gao 2014d, 52-53)

La vera questione si riconduce alla scelta individuale: scegliere la libertà o il profitto? A preferire la libertà, in primo luogo si arriva solo con la consapevolezza della sua necessità, quindi riconoscere la libertà è la premessa fondamentale. In secondo luogo, la libertà è la sfida della coscienza dell'uomo nei confronti dell'esistenza. Solo se l'individuo cerca la propria affermazione e la comprensione del senso della vita inizia una resistenza, arriva a prendere coscienza del fatto che la libertà è necessaria e insostituibile. (Gao 2018d, 35)

L'identificazione della libertà quale sfida della coscienza dell'uomo nei confronti dell'esistenza riporta la questione della libertà sul piano ontologico: la ricerca della libertà coincide con lo sforzo di autodeterminazione, come lo stesso atto estetico. E, dunque, l'atto estetico deve compiersi nella più totale libertà *da*, quindi nel pieno dominio della libertà spirituale. Si potrebbe dire che l'accesso a questa sfera di purezza dello spirito costituisca la reale sfida dell'individuo e dell'artista-scrittore, laddove si intenda la “libertà *da*” quale emancipazione dai confini che imbrigliano l'individuo e l'artista-scrittore. Potremmo quindi affermare che l'autore – che prima andava in cerca di una libertà altrove, pur non sapendo definire la libertà – acquisisce la consapevolezza essenziale che la libertà negativa non è il fine ultimo dell'indagine individuale nella sfera esperienziale, ma rappresenta il prodromo della libertà positiva, la più totale forma di libertà. La chiave d'accesso a tutto ciò è rappresentata anzitutto da un'autonomia di pensiero, che coincide con un'affermazione individuale, con la scelta di orientarsi altrove rispetto a un orizzonte determinato di prospettive imposte, come già insegnava l'ancestrale filosofia taoista di Laozi:

老子的一生二，二生三，三生萬物⁹，這古老的智慧倒提供了一副清涼劑，有助於人們從這否定的否定不斷革命的怪圈裡解脫出來。事物的演變和轉化並不以顛覆為模式，兩者的仲介正蘊藏產生萬物的機制，思想的自由亦然。新鮮思想往往從兩者的臨界中誕生，[...]。(Gao 2014d, 56)

⁹ Principio cosmogonico delineato nella stanza 42 del *Daodejing*: “Il Dao generò l'Uno / l'Uno generò il Due, / il Due generò il Tre, / il Tre generò le Diecimila creature [...]”, secondo l'interpretazione di Tomassini (1977, 129).

L'antica saggezza di Laozi, de "Il Dao generò l'Uno, l'Uno generò il Due, il Due generò il Tre e il Tre generò le diecimila creature", ha offerto una boccata d'aria fresca agli uomini, aiutandoli a sottrarsi dal soffocante circolo vizioso delle incessanti rivoluzioni innescate dalla "negazione della negazione". L'evoluzione e il cambiamento non si fondano sul modello della sovravversione, anzi, è esattamente fra i due estremi che risiede il meccanismo che genera "le diecimila creature". Lo stesso è per la libertà di pensiero, [...] [poiché un pensiero originale spesso nasce nel luogo intermedio dei poli opposti]. (Gao 2018d, 40)

Uscire dal pensiero duale rappresenta un passaggio fondamentale per la conquista della libertà di pensiero, tangibile soltanto nella sfera empirica individuale, quando il singolo genera da sé un pensiero nuovo.

即使在正反兩極之間也包含豐富的機制，問題正在於如何發現和把握可能轉化的機制，新的認知與創造恰恰來自發現潛藏在事物中的這種機制，並且找到把這種機制變為可行的方法。思想的自由也同樣如此，如果不能跳出已有的模式，找到新鮮的表述，所謂思想自由也還是一番空話；[...]。 (Gao 2014d, 55-56)

Persino tra i due poli, positivo e negativo, si racchiude un'abbondanza di meccanismi in trasformazione, ma il problema è proprio come scoprirli e catturarli. Le nuove conoscenze, insieme alla creazione, derivano appunto dalla scoperta di questi meccanismi nascosti e dalla loro conversione in metodi realmente applicabili. Vale lo stesso anche per la libertà di pensiero: se non si può scappare da uno schema già esistente e trovare una nuova formulazione, la cosiddetta libertà di pensiero non è che un'espressione svuotata di senso [...]. (Gao 2018d, 39-40)

Oltre le dicotomie esiste un universo inesplorato e necessariamente da esplorare, e ciò non è affatto banale, se contestualizzato nella riflessione sull'epidemia proliferazione della dialettica hegeliana nelle declinazioni ideologico-politiche, oppure della logica del profitto o del "politicamente corretto". La ricerca di meccanismi nascosti e di nuove formulazioni *entro (jian 間)* due poli, in uno spazio senza forma in cui stanno tutte le forme¹⁰, sembra rappresentare il primo momento di libertà individuale, autonomia di pensiero e libertà di creazione. E nel momento stesso in cui l'individuo decide di superare i limiti accede in un territorio in cui è lo spirito a muoversi liberamente, quasi in assenza di gravità.

¹⁰ L'osservazione morfologica del carattere *jian 間* ci rivela l'immagine della luce del sole (nella variante moderna, che sostituisce la luna) che filtra attraverso la porta, a indicare quindi lo spazio interstiziale per antonomasia.



Figura 8. – Gao Xingjian, “Speranza”¹¹.

¹¹ Inchiostro su tela, 60 × 73 cm, 2016. Dalla monografica *Calling for a New Renaissance*, Asia Art Center, Taipei, 2016. <http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/calling-for-a-new-renaissance-gao-xingjian-solo-exhibition/?lang=en>.

Parte III

ETICA ED ESTETICA
DEL NUOVO RINASCIMENTO

7.

Etica ed estetica dell'individuo

L'esigenza di ridiscutere il soggetto (*ziwo*) e l'individuo (*geren*) si manifesta dapprima nella ferma volontà di respingere la sottomissione della soggettività dell'individuo alla modernizzazione nazionale, quindi di scindere in maniera netta l'esistenza del "grande io" (*dawo*) sociale da quella del "piccolo io" (*xiaowo*). Ciò significa anche cessare la relazione di interdipendenza promossa dal pensiero maoista e, in una certa misura, persino confuciano¹. In seguito, la riflessione sul soggetto e sull'individuo matura in un'epoca descritta dall'autore come postmoderna, di spaesamento ideologico e di disseminazione della coscienza individuale. L'esperienza della deterritorializzazione, infatti, sollecita la riflessione sulla soggettività individuale e su un nuovo genere di individualismo, che non poggia né sul soggettivismo né sull'oggettivismo. La deterritorializzazione determina anche un ripensamento della figura dell'individuo-creatore, tanto da una prospettiva teorico-ideale quanto da una prospettiva pratico-esperienziale, prima sul piano empirico dell'esistenza nel mondo reale e poi sul piano etico-estetico. Alcuni quesiti fondamentali guidano il pensiero dell'autore, ricostruito nelle pagine a seguire: come si pone l'individuo nei confronti della realtà e della società? Cosa e come deve creare oggi l'artista-scrittore per risvegliare le coscienze e generare un nuovo Rinascimento? I punti chiave del discorso vertono attorno al tema della conoscenza del reale e della sua trasmissione, attraverso l'opera *autentica*.

¹ Xiao Yingying (2017) suggerisce che il concetto di sé designato da Mao sia stato ampiamente influenzato da un'idea romantica sorretta dalla relazione io-universo, di cui si può avvertire un'eco della virtù confuciana del *ren* 仁.

La letteratura è il risveglio della coscienza individuale. Cominciando dalla propria coscienza intuitiva, lo scrittore osserva il mondo e, insieme, contempla se stesso, e infine trasfonde nell'opera la sua coscienza illuminata. (Gao 2018e, 56)

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

這裡講的真實而非新聞的實錄或歷史的紀實；這裡講的真實是經過藝術再創作昇華了的人生經驗；這裡講的真實包含作家藝術家的虛構與想像，通過審美而得以展示的人世的眾生相；這裡講的真實較之日常現實的表像更醒人耳目，觸目驚心而發人心智，揭示的恰恰是人性人生人世的底蘊。而這真實又無法窮盡，總也可以達到更深入更透徹的表述，就看作家藝術家的功力如何了。(Gao 2014h, 84)

Il valore determinante, dopotutto, è l'autenticità. L'autenticità di cui parlo non è certo quella di un reportage o di una cronistoria. L'autenticità di cui parlo è l'esperienza stessa che, attraverso l'arte, sublima nel processo creativo. L'autenticità di cui parlo incorpora l'immaginazione e la finzione dell'autore, ed è la rappresentazione dei mille volti del mondo, che si realizza grazie all'estetica. L'autenticità di cui parlo è straordinaria: è capace di sorprendere, di ridestare l'intelligenza e di rivelare i particolari dell'uomo, della vita e del mondo. L'autenticità di cui parlo è inesauribile, potenzialmente non c'è limite a una rappresentazione sempre più intensa e penetrante, posto che l'autore sappia arrivarci. (Gao 2018c, 21)

Il ritratto del *reale* (*zhenshi* 真實, termine che informa ampiamente la retorica di Gao) riguarda un metodo di creazione, non già una definizione; perciò l'autore si distanzia in primo luogo dal genere realista, sia dal realismo critico preconizzato da Lu Xun, sia dal realismo socialista. Il ritratto del reale proposto vuole e deve essere scevro di qualsiasi matrice ideologica: Gao non si preoccupa di creare un'estetica che assurga a simbolo del popolo, né tantomeno dell'autorità politica, bensì di trovare una forma estetica alla conoscenza acquisita mediante l'indagine sul reale da una prospettiva tutta personale.

Da un punto di vista gnoseologico-metafisico, la rappresentazione della realtà – pure in sé meravigliosa, caleidoscopica e quasi epifanica – appare anche come reinterpretazione della coscienza soggettiva: la lente attraverso cui l'artista-scrittore osserva il reale è totalmente individuale. Ciò non significa che il mondo esteriore (*jingjie* 境界) costituisca un'invenzione dell'individuo, bensì che l'individuo interpreta in piena libertà ciò che esiste al di fuori. E ancor di più, come in un rapporto osmoti-

co, il mondo esteriore sembra riprodurre la coscienza di una soggettività caotica e inafferrabile: il reale, dunque, è intrinsecamente mutevole. Peraltro, questo rapporto di interdipendenza di immagini mentali e moti interiori con immagini reali è ampiamente consolidato nella letteratura tradizionale cinese, in particolare nella poesia classica e nella sua “epoca d’oro”. Basti pensare, come suggerisce Maurizio Paolillo (2010), ai versi di Wang Wei 王維 (699-759) o all’importanza delle rappresentazioni di un paesaggio spirituale per il buddhista Huiyuan 慧遠 (334-417)², ma anche a Zong Bing 宗炳 (375-443), che nel suo trattato *Hua shanshui xu* 畫山水序 (Introduzione alla pittura di paesaggio) descrive il paesaggio come un supporto per la realizzazione spirituale:

L’uomo trascendente, custodendo il Dao, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso, purificando il proprio cuore, assapora le apparenze [delle cose]. [...] Quindi, l’uomo trascendente con lo spirito si modella sul Dao, e i virtuosi comprendono; il paesaggio con le forme compiace il Dao, e i benevolenti ne gioiscono [...]. Dunque, se si considera ciò che risponde ai propri occhi e si accorda con il proprio cuore come principio, e si perfeziona la propria abilità secondo i generi, allora l’occhio risponderà all’unisono, e tutti i cuori saranno in accordo. (Paolillo 2010, 416)

D’altro canto, già Liu Xie aveva dichiarato il legame ancestrale fra *wen* 文 – il “segno scritto” con origini mitiche – e il Dao, ma anche con la natura e il suo paesaggio:

[...] all’inizio dell’anno, allo sbocciare della primavera, la gioia è il sentimento che fiorisce; al giungere della torrida estate il cuore diviene sempre più inquieto; quando il cielo si fa alto e l’aria limpida, il pensiero, divagando, si fa oscuro e profondo; e quando la terra è coperta di neve e gelo, la mente è incupita da gravi riflessioni. (1995, 300)

Così pure Gao, nel romanzo *La montagna dell’anima*, tratteggia l’empatia fra mondo interiore ed esteriore:

Nella gelida notte di fine autunno tenebre profonde e compatte avviluppano il Caos originario, cielo e terra, alberi e rocce si fondono. Anche la strada è svanita. Non puoi che restare lì, immobile, con il busto leggermente in avanti, a braccia tese a palpare, palpare la nera notte. Qualcosa si muove, non è il vento, sono le tenebre. Alto e basso, destra e sinistra, lontano e vicino sfumano, non c’è ordine, ti fondi nel Caos, percepisci la sagoma di un corpo che non c’è più, ma anch’essa poco a poco sfuma nella tua mente, una luce

² Fondatore della scuola della Terra Pura (*Jingtu* 淨土), che attribuiva estrema importanza all’iconografia del Buddha quanto all’opera d’arte.

si fa strada in te, cupa come la fiamma di una candela al buio che illumina ma non dà calore, una luce di ghiaccio che ti riempie il corpo, tracima dalla sagoma, quella sagoma stampata nella tua memoria, chiudi le braccia per preservare la fiamma, la tua coscienza gelida e trasparente, hai bisogno di questa sensazione, la custodisci con cura, dinanzi ai tuoi occhi la quieta superficie di un lago e sulla riva opposta un distesa di boschi, alberi non ancora completamente spogli, pioppi alti e slanciati con rade foglie gialle, giuggioli di un nero metallico su cui oscillano solo una o due foglioline gialle, fitti alberi da sego simili a volute di fumo, niente onde sul lago, solo riflessi chiari e netti, una profusione di colori, dallo scarlatto al vermiglio, all'arancio, al giallo canarino, al verde bottiglia, al tortora, al bianco luna, tante gradazioni, osservi attentamente, di colpo spariscono, diventano tonalità di grigio nero e bianco come una vecchia foto sbiadita, solo l'ombra permane nel tempo. Invece di dire a te stesso che sei sulla Terra pensa piuttosto di essere altrove. Trattieni il respiro e concentra lo sguardo sulle immagini che ti affollano la mente: che pace! (Gao 2002, 153-153)

Dall'osservazione della realtà e dell'esistenza umana deriva la consistente scoperta che il caos e l'ineffabilità della condizione del reale non sono soltanto tratti distintivi della coscienza soggettiva, ma anche attributi della stessa condizione umana. Avvolto in ogni sorta di dramma, l'uomo si rivela impotente nei confronti del presente e dell'avvenire, intrappolato nell'"assurdo" (*huangmiu* 荒謬):

人何以為人? 如同世界是否可以認知? 都不訴諸理性, 用科學的工具理性來衡量, 或是邏輯的實證也達不到。這不可知, 或稱之為上帝, 一個人格化的形象, 或稱之為命運, 對人的主宰或命定, 而現時代稱之為荒謬, 正是人真實的處境。荒謬不僅僅是人的一種感覺, 同樣也是現實的屬性, 人註定無法改變人在現實世界的這種困境。(Gao 2014b, 26)

Che cosa rende uomo l'uomo? Si può conoscere il mondo? Tali grandi quesiti sfuggono alla ragione, nemmeno la razionalità strumentale scientifica o la deduzione logica arrivano a dare risposta. Questo inconoscibile, anche chiamato Dio, che è immagine personificata dell'uomo, o destino, che guida l'uomo e predetermina la sua sorte, tutto ciò che in epoca moderna è chiamato "assurdo" è la vera condizione dell'uomo. L'assurdo non è soltanto una percezione, è anche un attributo della realtà, il disagio dell'uomo incapace di cambiare questo mondo. (Gao 2018h, 101)

L'inconoscibile e l'immutabile della vita umana è chiamato "l'assurdo", ed è descritto come il principale attributo della condizione esistenziale. Nel pensiero di Gao, questo senso dell'assurdo subisce una riformulazione rispetto all'atmosfera culturale e filosofica esistenzialista, giacché non deriva dallo spaesamento materiale e spirituale del secondo dopoguerra. Tuttavia, l'analogia fra l'uomo kafkiano – schiacciato sotto il peso dell'insignificanza e della banalità della vita, e dell'insicurezza fondamentale – e

l'uomo contemporaneo della società postindustriale di cui parla l'autore è la medesima condizione di incapacità di dominare la propria vita e il proprio destino. L'inafferrabilità del destino non lascia all'individuo altra scelta che vivere nel momento presente, ma ciò non ha nulla del sentimento oraziano del *carpe diem* né del decadentismo occidentale, come osserva Liu Zaifu (in Liu Zaifu 2011, 129-130). L'inconoscibile conduce l'individuo, l'artista-scrittore, a elaborare un'eterna filosofia del presente.

Intrappolato fra un mondo interiore infernale e una realtà immutabile dominata dall'assurdo, la cifra precipua dell'individuo-creatore è dichiaratamente la fragilità, quanto meno in via di principio. L'idea di costitutiva fragilità dell'artista-scrittore si sviluppa già negli anni '90 come dura critica al superomismo nietzschiano, considerato responsabile della follia totalitaria del nazifascismo in Europa e del comunismo di Mao Zedong in Cina. Gao Xingjian, che già prima della Rivoluzione culturale aveva letto Nietzsche nelle traduzioni francesi disponibili presso la biblioteca universitaria, al contrario di gran parte degli intellettuali cinesi non si lascia travolgere, negli anni '80, dal vigoroso fascino dell'individualismo imperante di Zarathustra. Al contrario, si oppone all'immagine dell'io ipertrofico³ (*ziwo wuxian pengzhang* 自我無限膨脹), all'idea dell'individuo onnipotente capace di sfidare Dio e con esso l'autorità della tradizione.

作家更不是超人，替代不了上帝，這種自我無限膨脹的時代病，如同上述的意識形態，應該說還確實風行過一時。(Gao 2014c, 39-40)

E soprattutto, lo scrittore non è un superuomo, non può sostituirsi a Dio, sebbene questa malattia dell'io ipertrofico, come pure dell'ideologia di cui si è detto, abbia segnato un'epoca. (Gao 2018e, 51)

L'individuo-creatore di cui l'autore fornisce il ritratto certamente si fonda innanzitutto sul rifiuto del paragone alla figura del santo, del creatore, del redentore e del superuomo, reiterando l'essenziale impotenza nei confronti della realtà e del destino. Eppure, la vena di rassegnazione di fronte alla propria condizione è soltanto un punto di partenza. Seppur perennemente aggroviagliato nelle emozioni e nei desideri, ed esposto alla drammaticità imprevedibile dell'esistenza, rispetto all'uomo comune egli possiede una possibilità di riscatto: con la sua facoltà di discernimento e la sua sensibilità al bello, osserva, conosce e trasfonde in un'opera.

³ È Mabel Lee a scrivere su Gao che un'ulteriore ragione del rifiuto delle ipotesi nietzschiane è attribuibile al fatto che l'autore stesso si sia trovato a sperimentare, durante i primi anni di Rivoluzione culturale, sentimenti eroici ispirati da Zarathustra, trovandosi così in una incontrollabile e distruttiva schizofrenia (2002, 27-28).

作家借助審美，將自身的經驗與感受轉化為不同的人物，內心的焦慮得以升華。文學作品所以成為創作，並非對世界的模寫，也非對現實的改造。人不是造物主，有所能，有所不能。人所能把握的是工藝，作家掌握的是語言，用書寫來創造一個內心的世界，充分表達自己的認知，也是對自身的確認。(Gao 2014b, 28)

Ricorrendo all'estetica, ai sentimenti e alle esperienze individuali, lo scrittore dà vita a differenti personaggi e sublima l'angoscia. Perciò si dice che l'opera letteraria è una creazione, perché non imita il mondo né cambia la realtà. L'uomo non è il Creatore e non può tutto. Ciò che lo scrittore può fare è realizzare la propria arte, afferrare il linguaggio e attraverso la scrittura rivelare un mondo interiore, luogo in cui esprime pienamente la propria conoscenza e afferma se stesso. (Gao 2018h, 104)

È interessante notare come questi ultimi passi facciano eco, in una certa misura, al romanticismo europeo: sia nell'idea dell'artista come detentore della sensibilità, dell'immaginazione, dell'intelletto e della genialità creativa – teorizzata da Kant e Schiller quale libero gioco con la facoltà conoscitiva e come momento di libertà – necessari a interpretare ciò che già Madame de Staël chiamava “le sfumature infinite di ciò che avviene nell'anima”⁴; sia nella concezione dell'arte e della letteratura come meditazione preliminare e fondamentale della vita umana, e come evento epifanico dell'interiorità del creatore.

Nella creazione, quindi, il soggetto empirico individuale dell'artista-scrittore si concretizza in qualità di dispositivo discorsivo e compie un atto di autodeterminazione. Se accettiamo il paradigma ontologico fondato sull'equazione espressione-esistenza, che si ricongiunge al discorso sulla lettura della soggettività, dovremo anche ammettere, d'accordo con l'autore, che l'atto estetico sia affare totalmente individuale.

7.2. L'INDIVIDUO E LA SOCIETÀ

Nell'etimologia della creazione artistico-letteraria, elaborata alla luce di nuove conquiste cognitive determinate dall'esperienza reale, si potrebbe in prima analisi avere la percezione che non sia contemplato un rapporto con la società. L'individualità della creazione, che non si limita all'auto-referenzialità della rappresentazione, è attribuibile alla configurazione di un *modus vivendi* della figura autoriale, tanto sul piano teorico-ideale, quanto sul piano pratico-esperienziale. In termini estetici, l'esclusione della dimensione sociale si prospetta come negoziazione di uno spazio

⁴ Nella *Germania*, come suggerito da Ezio Raimondi (1997, 19).

privato, che preservi la qualità della pluralità data dalla coscienza innata e dalla coscienza di un'alterità di cui l'autore, gradualmente e per scelta, si appropria. Ciò è interpretabile come marginalizzazione volontaria, esilio "intellettuale", per dirla con Said (1994) e Rushdie (1992), che consente all'individuo-creatore di osservare in maniera distaccata il sé e la realtà. Potremmo anche parlare di "esilio consapevole" o "fuga" da una socialità necessariamente governata da principi ideologici e commerciali e mai espansa in un pensiero autonomo e indipendente. L'esilio intellettuale sul piano estetico è con tutta probabilità un esito della condanna all'extraterritorialità, all'esclusione da una collettività e alla reclusione in un territorio di dissidenza politica e letteraria⁵. Durante l'esperienza dell'esilio, come si legge a più riprese nella raccolta di saggi *Mei you zhuyi*, Gao Xingjian già ragionava sulla marginalizzazione e sulla solitudine dell'artista-scrittore in termini di necessità, secondo una logica di fuga da una realtà invasa da ideologie capaci di trascinare l'uomo nella follia, e di condizionare il pensiero dell'artista-scrittore. Nella stessa raccolta, dunque nell'ultimo decennio del XX secolo, rielaborando l'esperienza cinese intesa quale ideologia maoista e programma letterario del maoismo, l'autore insiste nella dichiarazione della propria voce individuale come voce del singolo, non già delle masse, sostenendo lo status di indipendenza della letteratura dalla politica e proclamando l'individualità essenziale del processo creativo. Con ciò l'autore dichiarava di consacrarsi a una letteratura "fredda" (*leng de wenxue* 冷的文學), apolitica, disimpegnata. Stando a Liu Zaifu (2006, 42), questa deriva dall'assimilazione dello sguardo freddo kafkiano e dal rifiuto del romanticismo nietzschiano, ed è ispirata, secondo Béatrice Bouvier-Laffitte, alle idee del *nouveau roman* francese (2013, 271). La letteratura fredda si configurava come attività spirituale individuale non collettivizzata e legittimamente inaccessibile al grande pubblico. In essa, il fatto letterario era descritto come fenomeno individuale, non sociale, né "socializzato": il rapporto fra autore e lettore, svincolato da qualsiasi legame affettivo e pratico, poteva vivere soltanto nel momento intertestuale, e disinteressato, della lettura.

文學原本同政治無關，只是純然個人的事情，一番觀察，一種對經驗的回顧，一些臆想和種種感受，某種心態的表達，兼以對思考的滿足。[...]

這種恢復了本性的文學不妨可以稱之為冷的文學，以區別於那種文以載道，抨擊時政，幹預社會乃至於抒懷言志的文學。這種冷的文學自然不會有什麼新聞價值，引不起公

⁵ Calzante anche al caso di Gao la definizione elaborata da Merle Goldman attorno alla figura dell'intellettuale dissidente degli anni '40 e '50: "They resisted the encompassing power of the party apparatus by demanding the separation of the artistic and intellectual activity from party control" (Goldman 1967, 273).

眾的注意, 它所以存在僅僅是人類在追求物慾滿足之外的一種純粹的精神活動。(Gao [1990] 2001c, 15-16)

Per natura la letteratura non ha nulla a che vedere con la politica. La letteratura è affare puramente individuale: è un'osservazione attenta, è una sorta di rielaborazione di esperienze, è fatta di opinioni e sensazioni personali, è l'espressione di un certo stato mentale, e insieme è la soddisfazione della riflessione. [...]

Perché non chiamare "letteratura fredda" questa letteratura che ha recuperato la sua vera natura? Giusto per distinguerla da quella "che rende manifesto il Dao", da quella che attacca la politica attuale, che interviene negli affari sociali e che dà voce alle emozioni e alle aspirazioni. Questa letteratura fredda, naturalmente, non potrà avere alcuna risonanza mediatica, né solleverà l'attenzione delle masse. La sua ragion d'essere risiede nel fatto che l'uomo è alla ricerca, al di fuori dal desiderio di soddisfazione materiale, di un'attività puramente spirituale.

Dalla "letteratura fredda" era escluso qualsiasi coinvolgimento politico, come pure qualsiasi utilità dell'espressione letteraria che trascendesse la mera soddisfazione individuale. La "letteratura fredda" spoglia la scrittura letteraria di ogni ruolo didascalico e moralizzatore, nonché delle intrinseche implicazioni etico-politiche, epitomizzate da *wen yi zai dao* 文以載道, ossia "la scrittura rende manifesto il Dao", dove il Dao identifica la "Via" comunista. Nel paradigma logico e ontologico della "letteratura fredda" era anche assente la preoccupazione verso il fruitore; e, anzi, il fatto creativo diventava una provocazione.

其實, 作家同讀者的關係無非是一個人同另一個人或若干人彼此不必見面, 不必交往, 只通過作品, 精神上的一種交流。作者本不對讀者負有多少責任, 讀者也不必對作者有所苛求, [...]。(Gao [1990] 2001c, 15)

In realtà, il rapporto fra lo scrittore e il lettore non è quella fra una persona e un'altra persona o più d'una, perché non c'è necessità di incontrarsi o relazionarsi: si tratta, piuttosto, di una comunicazione a livello spirituale. Lo scrittore non ha chissà che responsabilità verso il lettore, e il lettore non deve pretendere troppo dallo scrittore.

Secondo Gao, l'espressione letteraria non è altro che la voce di un individuo che scrive per affermare se stesso. L'affermazione dell'individualismo necessario alla creazione si pone come anticollectivismo, come totale soggettività estetica.

每一個時代的作家從各自的經驗出發, 去摸索人生終極的意義, 這是一條無止境的路。這種追求出於人對自身確認的需要, 文學才發出這永恆的叩問。(Gao 2014b, 27)

In ogni epoca, la creazione letteraria ha origine dall'esperienza individuale di ciascuno scrittore e prosegue con la sua ricerca del senso ultimo della vita. È

un percorso interminabile, un'indagine infinita che ha origine dalla necessità dell'uomo di affermare la sua esistenza, e la letteratura ne è espressione. (Gao 2018h, 102)

In questa istanza individualistica, secondo Kong Shuyu, Gao crea per sé uno spazio ambiguo che trascende l'attivismo politico radicato profondamente nella tradizione cinese (2014, 141). Non soltanto l'autore ripensa a una "soggettività letteraria"⁶, nella volontà di ridiscussione dell'autonomia autoriale e del rapporto dell'autore con la società. Egli mostra anche uno sforzo di emancipazione da quella concezione di intellettuale cinese vincolato a un "contratto sociale" – per dirla con Barmé (1999), dunque a un accordo implicito esistente fra l'intellettuale e l'autorità politica – o incluso in un'ideale "élite pedagogica" (*ivi*, 2). Si affranca dalla responsabilità civile individuale dell'intellettuale confuciano, dalla tradizionale idea dell'uomo di lettere (*wenren* 文人) che sorregge il fardello del mondo, come diceva con Hu Shi riferendosi all'interpretazione del ruolo dell'intelligenza secondo il maestro confuciano Mencio (2013, 211). Ancor di più, è manifesta la sua intenzione di svincolarsi dall'ideale di intellettuale irrimediabilmente votato alla causa nazionale e, come Lu Xun, disposto a sacrificarsi per la patria. L'unico voto che l'autore prende, sul piano teorico e pratico, è di totale dedizione alla creazione incorrotta, disinteressata alla logica del profitto e alla sottomissione, forzata o subdola, all'ideologia politica.

L'individualismo creativo propugnato da Gao Xingjian vuole privarsi quanto più possibile di un discorso politico. Concedendomi una breve ulteriore digressione, vorrei evidenziare che la formulazione del *Leitmotiv* degli anni '90 "non avere -ismi" rivelava una forma di resistenza dell'autore e dell'artista-scrittore nei confronti della politicizzazione dell'atto creativo, ma anche di una sorta di "ossessione per la Cina", per usare la paradigmatica espressione di Hsia (1961). Negli anni 2000, invece, si assiste a una maturazione della riflessione sull'individualità della creazione e della preminenza dell'individuo sulla società da parte dell'autore, sgravatosi del peso del rifiuto da parte del Paese d'origine e affacciatosi su ulteriori contesti ideologici. Ciò è dimostrato, in prima istanza, dal cambiamento di prospettiva della continua dichiarazione della necessità di depoliticizzare l'intenzione estetica: da preoccupazione nodale, "non

⁶ Che, secondo Liu Zaifu (2000, 8), intendeva fornire una nuova base filosofica, nell'integrazione di ontologia, epistemologia e assiologia. In altre parole, enfatizza la trascendenza della letteratura: "[...] theory of subjectivity emphasizes the transcendence of literature: the subject of literary creation is not real but aesthetic; the object of literature is not real but artistic (the unification of subjectivity and objectivity)".

avere -ismi” diventa premessa teorica a un discorso sui modi di fare arte. Inoltre, già nella proclamazione della supremazia del discorso artistico-letterario su quello politico è implicita una scelta rispetto ai contenuti della riflessione.

Lo sguardo di Gao nei confronti del reale da “kafkiano” – come viene interpretato da Liu Zaifu (2018) – si fa più romantico, più consapevole e partecipativo della condizione umana:

悲天而憫人⁷, 這悲劇意識的緣起轉化為審美而訴諸文學。(Gao 2014b, 28)

“Addolorarsi per il Cielo e avere pietà dell'uomo”: le origini di questa coscienza tragica si trasformano nella ricerca del bello e fanno appello alla letteratura. (Gao 2018h, 103)

L'individualismo creativo si realizza deliberatamente in uno spazio di solitudine che possa, in linea di principio, garantire un'autonomia di pensiero. Possiamo affermare che l'autore pensa all'isolamento come formula per concentrarsi sul sé e sulla propria creazione, nell'ottica della ricerca di una libertà spirituale e dell'osservazione distaccata sul sé e sul reale. Gao, con un'accezione del tutto positiva, paragona l'artista-scrittore – e se stesso – ai grandi autori della letteratura mondiale in esilio, i quali, seppure al di fuori della società e lontani dal luogo natio, hanno trovato il modo di creare opere intramontabili.

換句話說, 重要的是作家藝術家本人的覺悟, 一旦覺醒到創作的自由從來也不是誰能賜予的, 便自尋出路。因而, 只要還有人身行動的自由, 衣食溫飽有基本的保障, 哪怕是中世紀身在逃亡的但丁和大興文字獄的滿清帝國隱匿身世的曹雪芹, 都留下了不朽之作。(Gao 2014h, 85)

In altri termini, è essenziale che artisti e scrittori arrivino a prendere coscienza del fatto che la libertà di creazione non è mai attribuita a titolo gratuito da qualcuno; solo così inizieranno un percorso di ricerca. Fintanto che c'è libertà di azione e che sono assicurate le condizioni minime di sopravvivenza, nulla può ostacolare la creazione. È il caso di autori come Dante, condannato all'esilio nel Medioevo, e Cao Xueqin, vissuto al tempo della grande inquisizione contro gli intellettuali da parte dell'impero Qing, autori che hanno lasciato opere immortali. (Gao 2018c, 22-23)

L'isolamento, dunque, non è più motivo di frustrazione ma opportunità di riscoperta e il “nomadismo” intellettuale diventa un'opzione esistenziale ed estetica, così che marginalizzazione e solitudine assumono

⁷ Interessante l'uso di questo *chengyu* di derivazione classica – che fa eco all'epoca Tang e, in particolare, al *Zhengchen lun* 諍臣論 di Han Yu 韓愈 (768-824) – che esprime un umanesimo ancestrale, tipico dell'uomo, ancor prima di una civiltà.

il valore di una precisa scelta epistemologica dell'artista-scrittore. Nelle parole di Gilbert Fong:

Pour Gao Xingjian, l'exil n'a donc pas comme conséquence un choc culturel ou deux solitudes. Dans sa position de "double extériorité" comme étranger éternel, il peut jouir de la liberté en tout lieu, et le rapport entre l'ancien et le nouveau devient dynamique, déplaçant et échangeant constamment les priorités. L'état de liminalité, de contacts et de syncrétisme devient ainsi performatif, et pour lui les possibilités sont infinies. (2006, 224)

L'esilio, dunque, stimola la produzione di un nuovo *modus vivendi* nell'espressione estetica, che ha perso l'ombra della rassegnazione, ma che ha guadagnato il valore di un "risveglio della coscienza" (Liu Zaifu 2013). Come scriveva Theodor Adorno, coloro i quali non hanno più una patria fanno della creazione la propria patria (2005). Arriviamo perciò a comprendere le ragioni per le quali l'autore e l'artista scrittore concepiscono un'idea di creazione pienamente individuale, nella misura in cui essi conoscono, si affermano, ed esistono nella creazione, e in cui l'atto estetico è manifestazione della soggettività e della metacoscienza dell'individuo.

Alla luce di ciò, si può confermare che nella fenomenologia artistico-letteraria di Gao Xingjian la riflessione sull'individualità sia un nucleo fondamentale. L'istanza individualista dell'autore è un processo, piuttosto che un punto d'arrivo; nata negli anni '80 come proposta estetica, si trasforma gradualmente in una precisa presa di posizione. Negli anni '90, nella dimensione autoriale ed esistenziale, l'individuo emerge in opposizione al collettivismo forzato, esiste come antinomia di una collettività politica, così che nella dislocazione e nello spaesamento la riflessione stessa sull'individuo assume le forme di una riflessione sull'uomo rispetto al mondo circostante. Dovendo riconfigurare un'identità linguistico-culturale ed estetica, Gao vede nell'individualismo uno spazio di creazione di nuovi riferimenti politicamente (ma non culturalmente) sradicati dal Paese in cui ha vissuto per quarantasette anni. A quanto si evince dalla lettura dei suoi testi critici, la solitudine dell'individuo (esiliato) è una condizione irrimediabile, che solo nel tempo matura in una scelta metodologica, per arrivare a essere ora concepita come spazio di libertà intellettuale, spirituale ed estetica.

Resta ora da domandarsi: la solitudine, benché metodologica e *conditio sine qua non* per un'autonomia riflessiva e creativa, si sposa ancora con la costitutiva fragilità dell'individuo? Da un punto di vista teorico, attenendoci alle parole dell'autore, l'individuo è fragile e l'artista-scrittore ne è anche consapevole; da un punto di vista pratico, la risposta è

forse più articolata. Ripercorrendo diacronicamente la retorica di Gao attraverso i testi, non si può negare un cambiamento graduale di prospettiva e di atteggiamento, dato certamente dall'esperienza biografica, che si accompagna a una maturazione estetica e speculativa. Il conflitto con la patria nell'anelito a una libertà espressiva, lo spaesamento della deterritorializzazione, la rifrazione soggettiva in un Occidente ideale ma non reale e la spasmodica ricerca di una nuova identità individuale-estetica devono essere riconosciute come fasi essenziali nella costruzione della figura di Gao Xingjian. In queste, il nucleo teorico appare immutato, eppure diverso nella sostanza. Posso ipotizzare, dunque, che la fragilità di cui oggi parla l'autore – in quanto “uomo del Rinascimento” e artista che coraggiosamente lancia un appello al mondo intero – non costituisca una condizione essenziale e statica, ma sia pensabile come *coscienza* della fragilità. L'individuo che diventa cosciente della propria natura, innanzitutto, acquisisce uno strumento cognitivo che, è vero, gli consente di vigilare su di sé, quindi sull'*altro* allo specchio, ma anche sull'*altro reale*. Con una simile risorsa, l'individuo assume un'inedita solidità intellettuale ed emotiva, da cui deriva evidentemente il coraggio di esporsi e di proporsi. Gao Xingjian, oggi, ha scelto di farsi mente e animo di una radicale riforma estetica, intellettuale e culturale con una nuova dimensione di interezza.

7.3. L'INDIVIDUO E IL MONDO

文學可以把人生中的困惑與焦慮、追求與迷誤展示得如此透徹，把人性的幽微悉盡呈現，發人深省，[...]。(Gao 2014c, 41)

La letteratura può rivelare in modo penetrante i drammi e le angosce, le speranze e i fallimenti dell'esistenza umana, può manifestarne tutta la vacuità e può risvegliare la coscienza dell'uomo. (Gao 2018e, 52-53)

L'espressione dell'interezza della dimensione soggettiva e individuale sotto ogni profilo – ontologico, cognitivo, letterario ed estetico – è pensabile dapprima in termini di obiezione a una dimensione collettiva, quindi di strategia di fuga da un'alterità, materiale e immateriale, e in seguito in termini di riconfigurazione della funzione dell'attività estetica. Dopo aver ragionato sulla funzione soggettiva e individuale della creazione, bisogna interrogarsi su quale sorte sia riservata idealmente all'opera, che è materializzazione dell'indagine soggettiva e individuale. Detto altrimenti, oltre al dialogo interiore fra l'individuo-creatore e la propria

soggettività, oltre al dialogo esteriore fra l'artista-scrittore e il reale, esiste un dialogo con il fruitore dell'opera? Da un punto di vista formale, si potrebbe sostenere, seguendo Borges (1983, 148), che l'opera stessa sia un dialogo con il pubblico, poiché rappresenta la materializzazione del pensiero dell'autore: in ciò si compie il "fatto estetico", che è una forma di relazione fra la voce del fruitore e la voce depositata nella forma estetica compiuta. Dai testi critici anche più recenti si percepisce il rifiuto di qualsiasi funzione che non sia l'esigenza di espressione dell'individuo, ma non si può affermare che l'autore propugni un concetto d'arte "pura", ossia che "respinge qualsivoglia funzione sociale ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo" (Benjamin 1998, 13). È utile rilevare che la spinta all'individualità non è riducibile al concetto di individualità poetica sul piano dell'autoreferenzialità creativa, come nella poesia classica di Qu Yuan 屈原, stimatissimo poeta del IV-III secolo a.C., né alla teoria tradizionale dello *shi yuan yu qing* 詩源於情 (la poesia nasce dalle emozioni) del *Wenfu* 文賦⁸. La componente individualistico-emozionale, infatti, appare uno degli elementi della sintassi creativa, assieme agli irrinunciabili fattori ontologico e cognitivo, che rappresentano nell'insieme la novità nella formulazione teorica dell'autore. L'ampiezza pluriprospectica dell'indagine psicologico-antropologica cui ho accennato, infatti, oltrepassa la sfera dell'esperienza edonistica del soggetto e lascia già presagire che l'autore preveda una dimensione dialogica con un destinatario ideale.

Nella riflessione fondata sui testi critici, dalla figura dell'individuo solitario emerge una voce vibrante e solida, consapevole del potenziale individuale e della responsabilità della creazione estetica nei confronti del mondo esterno. Superata la conflittualità fra la figura autoriale e l'ambiente circostante, l'espressione estetica si tramuta in una continua negoziazione fra coscienza individuale e coscienza sul mondo, in una precisa scelta di condivisione di una consapevolezza derivante già dall'uomo. In questo passaggio comunicativo la voce dell'autore non si disperde, anzi,

⁸ L'illustre opera letteraria e metaletteraria composta da Lu Ji 陸機 (261-303) al volgere del IV secolo, che ha contribuito in grande misura a plasmare il pensiero poetico a partire dal periodo delle Dinastie del Sud (420-589 d.C.). Il *Wenfu*, o *Fu* 賦 (Sulla letteratura), tratta innanzitutto delle precondizioni per la scrittura, in secondo luogo della meditazione che precede la composizione di una particolare opera, e infine delle riflessioni sul processo creativo. Interessante notare, come rileva Owen (1992) che Lu Ji affronta il tema del pensiero letterario non dal punto di vista tradizionale, dell'intento morale e del fondamento sociale della scrittura letteraria, ma con quello della visione neo-taoista della teoria della mente e dei principi cosmologici, secondo cui i processi mentali sono da interpretare.

rimane viva nell'opera: Gao Xingjian, contestando Barthes, afferma che l'opera rimane sempre, innanzitutto, dell'autore⁹.

Con il percorso di indagine soggettiva posto in essere dalla dislocazione, e una volta acquisita consapevolezza del fatto che l'alterità si genera e si risolve nell'individuo stesso, Gao riformula la funzione sociale del fatto creativo.

這樣的文藝復興[...]首先仍然取決於作家藝術家的覺醒，發出呼籲，引起人們的關注，至少在文化圈中成為風氣，從而推波助瀾，才可能造成社會的某種共識。因而，公然提出問題，引發討論，十分必要。(Gao 2014h, 87)

Un [tale] Rinascimento [...] in prima istanza si fonda sulla consapevolezza individuale. Artisti e scrittori devono lanciare un appello capace di destare l'attenzione, a partire dai circoli culturali devono far risuonare la loro voce, che deve propagarsi come un'eco, per risvegliare una coscienza comune. Ecco perché è fondamentale sollevare questioni e stimolare dibattiti pubblici. (Gao 2018c, 25)

Si badi bene, assumersi una responsabilità nei confronti del pubblico, che di fatto è la società del mondo intero, non significa assumere una responsabilità civile che risponda alle richieste dei numerosi e insidiosi -ismi attuali. Il *wei renmin fuwu*, interpretato in tutte le sue forme, è ormai una voce remota.

La responsabilità dell'artista-scrittore, nella persona di Gao, e degli artisti-scrittori a cui lui si rivolge nell'appello al nuovo Rinascimento, è in un certo senso etica, nell'etica di ciò che si crea e del perché si crea. Iniziamo con questo rilievo essenziale: l'autore concepisce oggi il fatto estetico come "testimonianza" (*jianzheng* 見證) della condizione umana, generata dall'uomo e destinata all'uomo, di ogni tempo e luogo. Arriva a immaginare un'opera ideale, ossia che risponda all'intenzione originaria di rappresentazione della natura umana, dei sentimenti umani, della condizione umana; un'opera che sia romanticamente, per dirla con Schlegel, "uno specchio di tutto il mondo circostante" e una vera "immagine dell'epoca" (1967, 64).

這樣的文藝首先得出於作家藝術家自身的感受，全然來自個人獨立不移的思考，不吐不快。其實，這也正是文學藝術的初衷。這樣的文藝也是人的意識的結晶，人類生存和人性的見證。(Gao 2014h, 83)

⁹ Barthes, nel saggio del 1968 "La morte dell'autore" sancisce la morte dell'autore, che coincide con la libertà del lettore di fronte al testo, ridotto a mero luogo di incontro di linguaggio, citazioni, ripetizioni, echi e referenze, il cui lettore è libero di aprire e chiudere processi di significato del testo. Gao rifiuta questa prospettiva e menziona "l'autore è morto" (*zuojia yi si* 作家已死), in un contesto di critica agli esiti letterari delle ideologie del XX secolo fondate sulla sovversione dell'esistente (Gao 2014a, 32).

Quest'arte e questa letteratura hanno origine, innanzitutto, dalle percezioni personali di artisti e scrittori: nascono da una riflessione del tutto autonoma dell'individuo e dall'impeto di esprimere il sé. L'intenzione originaria dell'arte e della letteratura è la cristallizzazione della coscienza umana, è di offrire una testimonianza dell'esistenza e della natura dell'uomo. (Gao 2018c, 20)

Le opere che rispondono alla vocazione originaria di occuparsi della poledricità del mondo interiore, della verità emotiva e della vita stessa sono da considerarsi autentiche (*zhenshi* 真實) e "genuine" (*zhencheng* 真誠), come sappiamo. È a questo genere di creazione che l'artista scrittore deve dedicarsi, traendo spunto dalla storia della letteratura, che costituisce un tesoro di conoscenza sull'uomo, mediata dall'estetica. La materializzazione della personale indagine fenomenologica si realizza in tutte le opere dell'autore, poiché questo è dichiaratamente il lavoro dell'artista-scrittore con cui Gao stesso si identifica. E la tragicommedia *Shanbaijing zhuan* 山海經傳¹⁰ (Cronache del *Classico dei mari e dei monti*) ne costituisce un valido esempio:

這裡有人類對賴以生存的自然界最初的認知，恐懼與敬仰；這裡有生命的領悟，生與死；這裡有人情人性的萌發，情與欲；這裡也有人的意識的覺醒，[...]。這些神話產生在宗教與哲學之先，可說是人類文化初期的萌芽，就已經包涵了對人的生存之痛的認知和人性自身的困惑。(Gao 2014l, 114)

Qui c'è la primissima cognizione dell'umanità sul mondo naturale, da temere e riverire. Qui c'è la comprensione della vita, nella nascita e nella morte. Qui c'è il germogliare dei sentimenti umani e della natura umana, delle emozioni e dei desideri. Qui c'è anche il risveglio della coscienza umana. [...] Questi miti sono nati prima della religione e della filosofia, e si può dire che siano la prima fioritura della cultura dell'uomo. Questi miti già possedevano in sé la conoscenza delle pene dell'esistenza e delle inquietudini della stessa natura umana.

E inoltre cita Kafka, che per primo ha rivelato la reale condizione dell'uomo nella civiltà moderna, e poi Camus e Beckett, che meglio hanno dato espressione al senso dell'assurdo. L'intelligibilità del mondo, secondo l'autore, non è affare di filosofi, quanto il punto di partenza della creazione artistica e letteraria. Se è vero che la ragion d'essere dell'arte

¹⁰ Rielaborando lo *Shanbaijing* 山海經 (*Il Classico dei monti e dei mari*), antico testo classico di storie di miti, di eroi e regnanti, ricco di dettagli geografici in ventisei sezioni, dall'inestimabile valore antropologico. Gao Xingjian crea un dramma teatrale, lo *Shanbaijing zhuan* (1994c), in cui compaiono numerosissime figure mitologiche, tratte dai poemi epici della Cina arcaica, avvalendosi degli studi del filologo moderno Yuan Ke 袁珂.

e della letteratura risiede nell'indagine dell'uomo sull'esistenza, la creazione autentica si fa allora universale. Sia nell'essenzialità della poesia cinese, sia nella vastità delle maestose *Comédies humaines* occidentali – quali la Bibbia e la Divina Commedia – sembra propagarsi un potenziale comunicativo che si estende oltre la specificità di genere, contesto storico, lingua o *koinè*. Le grandi opere della mitologia greca classica, le poesie di Qu Yuan, i racconti di Kafka, al pari della Bibbia e del Canone buddhista, si fondano sulla realtà dell'esistenza terrena e dicono della natura umana. Se l'essenza dell'opera "autentica" è l'indagine sull'esistenza dell'uomo e sulla natura umana, universalmente condivisa, va da sé che l'opera che di essa si occupa arriva a trascendere la dimensione storica, e le frontiere linguistiche e geografiche per abbracciare ogni tempo e luogo. L'opera "autentica" di conseguenza acquisisce uno stato di universalità, un "valore cognitivo senza fine" che resiste alla prova del tempo. Con l'opera autentica, l'individuo-creatore offre all'umanità intera la possibilità di cogliere i meccanismi che governano l'esistenza umana e mettere in luce gli aspetti più critici che dominano la realtà, anche nel momento attuale.

Nel caso della produzione di Gao, vale la pena di menzionare alcune opere dedicate al tema fra l'uomo e l'ambiente anche in prospettiva ecologica: *Yeren* (L'uomo selvaggio) nel teatro, *Après le déluge* nel cinema-poesia sono soltanto alcune suggestioni. La critica al consumo cieco che motiva la deforestazione selvaggia è dominante nella *pièce* del 1985, l'ultima messa in scena a Pechino, come pure nel secondo *ciné-poème*, del 2008, in cui emerge in maniera evocativa anche attraverso i dipinti proiettati sullo sfondo dell'azione¹¹. L'"eco-drammaturgia" (Arons and May 2012) e l'"eco-cinema" di Gao sono accompagnati dalla riflessione proposta attraverso "Huanjing yu wenxue" (Ambiente e letteratura), testo critico in cui il tema dell'ambiente è presentato in una duplice declinazione:

文學面臨的環境大抵無非是人與自然和人與社會的這兩重關係，如今都困境重重。自然環境污染日趨嚴重，已經成了全人類普遍的焦慮，自然生態環境的惡化雖然早已成了政治和媒體日常的公眾話題，卻絲毫不見什麼有效的政策和實施，對自然環境的破壞卻相反正在加速進行。

¹¹ Megan Evans (2018, 183) evidenzia che il dramma possiede molti elementi caratteristici della cultura cinese, mentre il *ciné-poème*, adottando spesso come sfondo i dipinti di Gao, propone un non-luogo/tutti-i-luoghi, e dunque, per suggestione, il pianeta stesso. Un elemento condiviso, invece, è la non-linearità nella struttura narrativa, l'abbandono della relazione tradizionale aristotelica di causa-effetto e l'adozione di un metodo per giustapposizione di scene.

另一方面，人類生存的社會環境也同樣免除不了政治的幹擾和市場經濟的侵淫，政治和廣告通過鋪天蓋地的媒體侵入社會生活的每一個角落，現今這偌大的地球恐怕再也找不到一片不受污染的淨土，這便是現今文學面臨的環境，可以說是十足的困境。

面對這樣的困境，作家能做些什麼？(Gao 2014b, 17-18)

L'ambiente con cui la letteratura si confronta – cioè a dire il rapporto fra uomo e natura, e fra uomo e società – verte in una condizione drammatica. La questione dell'inquinamento ambientale si fa ogni giorno più severa e ormai angoschia il mondo intero. E per quanto il problema del deterioramento ecologico sia da tempo un tema caldo della politica e dei media, ancora non si intravedono una strategia e un piano di attuazione capaci di fermare la progressiva rovina della natura.

Rispetto alla relazione fra uomo e società, l'ambiente sociale in cui l'uomo vive non è in grado di evitare l'ingerenza della politica né l'invasione dell'economia di mercato. La politica e la pubblicità, attraverso la capillarità dei media, si infiltrano in ogni ambito della vita sociale, e forse non esiste un lembo di terra, in tutta la vastità del pianeta, che ancora non sia stato contaminato. Ecco il genere di ambiente, o meglio il vero dramma, di fronte a cui si trova la letteratura oggi.

E di fronte a tutto ciò, che cosa può fare lo scrittore? (Gao 2018h, 89-90)

La prospettiva inesorabilmente antropocentrica possiede per l'autore una sola coniugazione: la creazione artistica e letteraria. Di nuovo, Gao afferma che l'opera autentica, già nella sua creazione, dà sollievo in una condizione di perenne angoscia, data dall'indomabilità della natura umana e dall'assurdo della realtà, mentre nella sua fruizione, dunque da una posizione speculare, offre una via di fuga e una possibilità di salvezza.

人不知究竟要往何處去？人不知等待他的是什麼？這巨大的問號又落在何處？也是無人能解答的。人所以訴諸文學，只能通過審美來舒緩和超越這種焦慮，以此確認人的存在。悲劇把不能解決的困惑通過情感的宣洩而得以化解，喜劇以笑來解脫人在現實生活中的窘迫。(Gao 2014b, 28)

L'uomo conosce la propria meta ed è consapevole di ciò a cui va incontro? Qual è il posto di questi immensi interrogativi? E chi ha le risposte? Ecco perché l'uomo ricorre alla letteratura: attraverso l'estetica può trovare sollievo e superare queste angosce, quindi affermare la propria esistenza. I tormenti che la tragedia non riesce a placare si dissolvono nella catarsi delle emozioni, mentre la condizione di miseria che affligge l'uomo si scioglie nella risata. (Gao 2018h, 103)

Raccontare il vero volto del presente, rivelare bellezza, alleviare le angosce esistenziali in un'epoca di prostrazione spirituale: in ciò si compie la personale sfida dell'artista-scrittore quanto la responsabilità (etica) dell'espressione estetica. Questa responsabilità di ritornare all'uomo, ri-

tornare alla realtà e generarne una testimonianza risulta concretizzata e sistematizzata nell'appello al nuovo Rinascimento:

dal ritorno all'origine dell'arte e della letteratura: rappresentare una conoscenza profonda dell'umanità, affrontare le angosce esistenziali, abbracciare l'intimità e la complessità della natura umana, e lasciarne un'intensa testimonianza. Tutto, sempre nel contesto di uno spirito puro. [...] La più dura prova che gli artisti e gli scrittori oggi devono affrontare consiste nel trovare il coraggio di accettare la sfida di impegnarsi in questo tipo di creazione. (Gao 2014h, 83-84)

Ritornare all'origine dell'arte e della letteratura: rappresentare una conoscenza profonda dell'umanità, affrontare le angosce esistenziali, abbracciare l'intimità e la complessità della natura umana, e lasciarne un'intensa testimonianza. Tutto, sempre nel contesto di uno spirito puro. [...] La più dura prova che gli artisti e gli scrittori oggi devono affrontare consiste nel trovare il coraggio di accettare la sfida di impegnarsi in questo tipo di creazione. (Gao 2018c, 19-20)

Di conseguenza, nel fatto estetico certamente sussiste una relazionalità fra l'autore – in quanto artista-scrittore – e il pubblico, e ancor più un dialogo aperto intenzionalmente costruito con il fruitore, al di là della materialità dell'opera. La responsabilità dell'artista-scrittore nei confronti della società sta quindi in che *cosa* si crea, quanto in *come* si crea.

Una riflessione ulteriore riguarda dunque la fenomenologia della creazione estetica, che – ormai appare quasi tautologico – non si fonda sulla negazione. Il meccanismo di creazione procede secondo un metodo che potrei chiamare di “innovazione propositiva”, epitomizzata poi nell'appello al *fixing*, alla rinascita per antonomasia. Tale meccanismo, secondo la mia lettura, consta di una prima fase di “superamento”, che è seguita da una seconda fase di *ri-fondazione*. Il superamento, come vedremo nell'ambito della discussione sui linguaggi della creazione, risponde alla necessità di muoversi oltre i limiti insiti in ogni forma d'arte, persino nella lingua, al fine di ampliare il potenziale espressivo, che a sua volta serve il fine ultimo della creazione di un'opera autentica. La differenza fra un artigiano e un artista-scrittore risiede appunto nella facoltà di contribuire personalmente all'elaborazione di nuove proposte estetiche, nel dar forma ai linguaggi estetici nel rispetto degli stessi. Mi riferisco in particolare alla facoltà di “inventare”:

Il creatore è un creatore di forme e di linguaggi letterari. [...] Forma, maniera espressiva e stile devono nascere assieme al sentire dello scrittore. Ogni scrittore di successo ha certamente stili e forme preferiti, tuttavia

associazioni mentali e immagini partecipano della creazione. È così che lo scrittore può reinventare, che sia poesia, saggistica, narrativa o teatro, poiché nulla è fisso e inalterabile. (Gao 2018e, 61)

In linea di principio, ciascun artista-scrittore che intenda dedicarsi alla creazione autentica, proprio perché è innanzitutto un osservatore, possiede la facoltà di porsi in qualità di creatore, non già di riproduttore. Emancipandosi dal meccanismo di mera esecuzione di una tecnica – che secondo Gao Xingjian risponde anche alla logica dell’asservimento della creazione a un’ideologia o della cessione del sentimento estetico al dettato della mercatizzazione – l’autore difende l’originalità e la soggettività della creazione. E lo fa non soltanto perché, come si leggeva nel saggio “Mei you zhuyi”, la creazione letteraria è interessante solo quando dice qualcosa di nuovo, ma perché originalità e soggettività rappresentano un’istanza di libertà individuale. La creazione del nuovo, e qui risiede uno dei punti fondamentali della proposta teorica di Gao Xingjian, avviene secondo un rapporto costruttivo con l’esistente derivante dall’osservazione e dall’esperienza diretta del mondo reale e della natura umana, quanto del ricchissimo *corpus* di opere letterarie lasciato in eredità dai predecessori. Questi, per Gao, erano artisti spiritualmente liberi – quali i già citati Dante e Qu Yuan, Shakespeare, Goethe, Beckett, Joyce, Kafka e via dicendo – che hanno saputo dare testimonianza del bello e del reale. Da ciò, il massimo rispetto del patrimonio della cultura umana, da stimare quale dono prezioso e insostituibile per ogni individuo e per ogni creatore, poiché appunto quel patrimonio costituisce le fondamenta estetiche e cognitive per ogni nuova creazione. Restrungendo ancora per un istante il campo d’osservazione all’opera di Gao, potremmo di nuovo citare dal novero di opere che rielaborano la tradizione la *pièce* del 1993, *Shanhaijing zhuan*. Il classico adottato come ipotesto, lo *Shanhaijing*, rivela una saggezza antica sulla natura umana e sui drammi dell’esistenza dell’uomo. E dunque, nel più ampio discorso sulla sintassi della creazione, non c’è spazio per la negazione e la distruzione.

作家面對以往的文學作品，不管是喜愛還是排斥，都在建立一系列坐標，從而走出自己的路，而前人的作品依然存在，也不必打倒。(Gao 2014b, 32)

Le opere letterarie antecedenti con cui lo scrittore si confronta, amate o odiate che siano, costituiscono sempre delle coordinate, e con quelle coordinate lo scrittore si orienta sul proprio cammino. Che senso ha distruggere questa eredità? (Gao 2018h, 108)

Criticando di nuovo, implicitamente, la dinamica suggerita dalla modernità e dalla postmodernità, Gao Xingjian argomenta il proprio meccanismo di creazione estetica fondato sulla libertà. Colui che crea non

può essere colui che distrugge: posto che la creazione estetica, come si è detto, è manifestazione di conoscenza e che nessuna conoscenza può derivare dal nulla, le logiche dell'abbattimento, della sovversione e della negazione non possono sposarsi al meccanismo della creazione che voglia essere creazione del bello e del reale. E dunque, né l'innovazione né tantomeno la libertà creativa possono poggiare su teorie e pratiche distruttive.

作家的創作總在當下，面對前人的作品作為參照，沒有憑空而來的文學。(Gao 2014b, 32)

Per quanto la creazione si verifichi nel momento presente, non può prescindere dal raffronto con l'opera dei predecessori: non esiste letteratura senza fondamenta. (Gao 2018h, 108)

E ancora:

不以顛覆前人作為前提，還能不能就某一種藝術提出新鮮的看法而有所創造？我以為是有可能的，這當然要換一個思路，找尋另一種方法來代替否定之否定那種辯證法，而這種方法不妨是認識再認識。

事實上，每一個藝術家對他從事的藝術樣式、社會生活都是一番再認識，他不可能把前人通通打倒，悉盡剷除，從零開始。這不過是一種妄念，一番妄語，但是這種妄語卻瀰漫二十世紀。開始像是一種挑釁，這種挑釁卻越來越變成做秀，實際上並不能帶來新鮮的創作，只不過是一種觀念的重複。

當代藝術已經變成了這種觀念的重複，或者是這一觀念的演繹，現今這種觀念藝術不僅是一種時髦，而且普遍流行，藝術創作也就便變成了工藝的製作。於是設計、時裝和廣告也就都名正言順成了當代藝術，「否定之否定」這種辯證法導致藝術與反藝術都不過是一種命名，人們也就見怪不怪了。我們還是回到文學藝術創作上來，不如去找尋另一個方向，不以批判和否定傳統為前提，在充分承認前人的藝術成就的基礎上，再找出新鮮的認識和創作的衝動和機制，我以為這是更有意思的事情。(Gao 2014m, 123)

Senza assumere la sovversione come preconditione, sarà ancora possibile offrire nuove prospettive e creare? Credo di sì. Naturalmente, è necessario cambiare linea di pensiero ed esplorare un nuovo metodo che possa sostituirsi alla dialettica della “negazione della negazione”, e potrebbe magari essere “conoscenza e ri-conoscenza”.

In realtà, ogni artista, sia nell'attività creativa sia nella vita sociale, è impegnato in una “ri-conoscenza”, e non può demolire le figure dei predecessori, sradicare totalmente le conoscenze già assimilate, partire da zero.

Questa mera illusione, pura illazione, che pure ha invaso il XX secolo, in principio sembrava una provocazione, ma col tempo si è trasformata in una sorta di esibizione, incapace di produrre nuove creazioni e abile soltanto a reiterare un concetto. L'arte contemporanea è diventata questo: la ripetizione di un concetto o una sua deduzione logica. Oggi l'arte concettuale non è solo una moda, ma anche una tendenza generale, e la creazione è degenerata in una sorta di manufatto artigianale. Quindi il design, la moda e la pubblicità a pieno titolo si sono fatti arte; grazie alla dialettica della “negazione della ne-

gazione” l’arte e l’anti-arte sono ormai soltanto dei nomi, e nessuno si stupisce più di nulla. Ritorniamo alla creazione artistico-letteraria, cercando però una nuova direzione che rifiuti la critica e la negazione della tradizione, basandoci sul riconoscimento delle conquiste artistiche dei nostri predecessori, ricercando nuove conoscenze così come nuovi meccanismi e impulsi creativi. Questo, secondo me, è [ancora più] interessante. (Gao 2018g, 77-78)

È così che il principio della meta-negazione *fouding zhi fouding* 否定之否定 – “negazione della negazione” – è sostituito dal principio della *renshi zai renshi* 認識再認識 – “conoscenza e ri-conoscenza” oppure “conoscenza su conoscenza” –, poiché solo l’accumulo di conoscenza dà accesso alla vera libertà creativa, preceduta dalla libertà spirituale. Un fulcro della riflessione di Gao Xingjian risiede quindi in ciò che potremmo interpretare come un elogio al paradigma intertestuale che, ben lontano dalla consolidata e spersonalizzante pratica imitativa, suggerisce l’imprescindibilità dell’intreccio di codici, nel mio lessico, e di conoscenze, nel lessico dell’autore.

Ebbene, l’artista-scrittore è colui che può tessere opere a partire dalle grandi opere del patrimonio dell’umanità, affermando se stesso e offrendo il proprio contributo alla costruzione della cultura umana. Di conseguenza, colui che crea arte e letteratura è anche colui che crea cultura, dissolvendo la propria esperienza e indagine gnoseologica nell’atto estetico. Da qui, da queste conquiste deriva la proposta del nuovo Rinascimento – generosa ambizione di un artista fuori dal tempo e sopra lo spazio – con cui Gao propone a tutti gli artisti e gli scrittori di travalicare e trascendere i confini, per aprirsi all’universalità.

Alla luce di ciò, non possiamo ignorare un ulteriore ampliamento di prospettiva, significativo nella maturazione intellettuale dell’autore. Ri-conoscendo un potenziale cognitivo all’opera autentica, e attribuendole in una certa misura un potere salvifico, la creazione estetica si trasforma da intima necessità a un’opportunità per l’uomo in quanto individuo, in quanto artista-scrittore e in quanto fruitore. Ebbene, considerando il nuovo Rinascimento come un generoso atto di fiducia nell’uomo e come proposta di un nuovo genere di umanesimo, come si coniugano dimensione individuale e dimensione sociale? Quello che appare come un paradosso può essere interpretato come segue: la dimensione individuale si declina su più livelli, ossia quello della ricerca, della conquista e della tutela di un’autonomia che è di natura intellettuale ed estetica, come sappiamo. Da ciò l’affermazione, di sapore romantico, “l’opera è dell’autore”. E pur difendendo questa autonomia, l’autore si rivolge a un pubblico intitolato a riempire l’opera di significati. Ancor più nella proposta del nuovo Rinascimento, e sul suo piano ideale, l’opera è per il pubblico, anzi, l’opera è pubblica: creare *da sé* e non più – soltanto – *per sé*. L’aper-

tura a una sfera collettiva, ancora romanticamente sociale, e sempre apolitica e laica, è da attribuirsi all'evoluzione dell'artista e della sua consapevolezza delle condizioni del reale.



Figura 9. – Gao Xingjian, “In compagnia dell’ombra”¹².

¹² Inchiostro su tela, 130 × 97 cm, 2016. Dalla monografica *Calling for a New Renaissance*, Asia Art Center, Taipei, 2016. <http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/calling-for-a-new-renaissance-gao-xingjian-solo-exhibition/?lang=en>.

8.

Logica e dialettica

8.1. LA LINGUA: STRUMENTO E LIMITE

Già nel suo romanzo monumentale *Lingshan* (La montagna dell'anima) Gao Xingjian scriveva:

Il linguaggio somiglia a una palla di colla di farina spappolata dalle frasi. Rinunciare alle frasi è come affondare in un pantano e non uscirne più. [...]

Come trovare una lingua [...] che possa esprimere allo stesso tempo le sofferenze della vita e la paura della morte, le pene e le gioie, la solitudine e l'appagamento, lo smarrimento e l'attesa, l'esitazione e la determinazione, la codardia e il coraggio, la gelosia e il rimorso, la calma, la frenesia, la sicurezza di sé, la generosità e il disagio, la bontà e l'odio, la compassione e lo scoramento, l'indifferenza e la sensibilità, la meschinità e la bassezza, la nobiltà e la crudeltà, la ferocia e l'umanità, l'entusiasmo e la freddezza, l'imperturbabilità, la sincerità, l'immortalità, la vanità, la cupidigia, il disprezzo e il rispetto, la certezza e il dubbio, la modestia e l'arroganza, la caparbieta e l'indignazione, il risentimento e la vergogna, la sorpresa e l'incredulità, la spossatezza, l'ottenebramento, l'illuminazione improvvisa, la perenne capacità di comprendere, e il non comprendere nulla nonostante tutto e lasciare andare tutto al diavolo? (Gao 2002, 450)

Un tema cardine all'interno della riflessione dell'autore a partire dagli anni '80, che prelude all'appello al nuovo Rinascimento e che in esso trova pieno compimento, è quello dell'uso dell'espressione linguistica – verbale e non verbale – nella creazione estetica. Nella fitta rete trans-testuale dei suoi testi critici, *yuyan* 語言 – “lingua” o “linguaggio” – appare senza dubbio come termine chiave di un'estesa e proteiforme riflessione intimamente legata al triplice valore – ontologico, cognitivo ed estetico – della creazione artistico-letteraria. Il linguaggio, quale corpo tattile del materiale emotivo e intellettuale – che è prodrogma del processo creativo, manifestazione e affermazione del soggetto – è irriducibile a un unico

discorso dell'autore e sull'autore. Il rapporto con il linguaggio agisce nella dualità forma-contenuto, nella pluralità identitaria e quindi nella polifonia pluriprospectica dell'artista-scrittore. Il discorso dell'artista sulle lingue e sui linguaggi diventa, dunque, un ventaglio di discorsi di teoria e critica letteraria, che riprendono e rielaborano contenuti filosofici e letterari provenienti da contesti differenti.

Il rapporto di equivalenza fra espressione linguistica ed esistenza soggettiva costituisce la fondamentale consapevolezza dell'autore da cui ha origine ogni ulteriore riflessione sul linguaggio dell'artista-scrittore: prima fra tutte, l'indagine sul potenziale espressivo della lingua. Oltre alla responsabilità dell'affermazione dell'io autoriale, del soggetto e dell'individuo, al fatto linguistico è affidata la funzione di materializzazione del sentire individuale e delle conquiste cognitive dell'artista-scrittore.

Il problema dell'espressione artistica in generale, e letteraria in particolare, è anzitutto un problema "definitorio". Potremmo affermare che, per Gao, l'atto estetico si compie nella perenne ambivalenza della necessità di rendere tangibile un contenuto pressoché inafferrabile – *conditio sine qua non* della creazione stessa – e della dichiarata difficoltà di catturare e immobilizzare significati quasi inesprimibili, quali il disordine mutevole dell'io caotico e il senso del bello.

每個藝術家在他的創作領域裡都想找尋自由而獨特的表述，可是每一門藝術都有一個基本的限定，因此這種自由首先不是無邊的。譬如，文學創作就無法離開語言[...]。(Gao 2014m, 121)

Ogni artista, nel territorio della propria creazione, vorrebbe perseguire un'espressione peculiare e libera. Tuttavia, ogni arte presenta dei limiti fondamentali, perciò questa libertà, in prima istanza, non è sconfinata. Ad esempio, la creazione letteraria non ha modo di separarsi dalla lingua; [...]. (Gao 2018g, 73)

Inoltre,

人性之複雜又絕非簡單的是非 善惡的判斷能理得清，這也說明對自我的認知是一個不會中斷的過程，人的七情六欲此起彼伏，直到生命的終止。(Gao 2014d, 54)

La complessità della natura umana non può affatto essere chiarificata da giudizi semplicistici come vero e falso, buono e cattivo, e ciò spiega anche che la conoscenza dell'io è un processo ininterrotto: le sette emozioni e i sei piaceri sensoriali dell'uomo si susseguono incessantemente, sino al termine della vita terrena. (Gao 2018d, 38)

Appare piuttosto evidente che tali asserzioni costituiscono la naturale prosecuzione di un'importante cognizione già espressa, nel contesto della profonda riflessione teorica e indagine metodologica sulla lingua e sul

cinese letterario. Nel saggio del 1996 “Xiandai hanyu yu wenxue xiezu” 現代漢語與文學寫作 (Il cinese moderno e la scrittura letteraria) si legge:

語言所能表述的僅僅是人感受的極小部分，絕大部分則丟失了。我書寫的語言離真實的感受還差得很遠，我也只是企圖用語言來儘可能接近這真實，這也是我的虛妄。(Gao [1998] 2008c, 110)

Ciò che la lingua può esprimere è soltanto una minima parte dei sentimenti umani, che per gran parte vanno perduti. La mia lingua letteraria è notevolmente distante dai miei reali sentimenti. Il mio non è che un tentativo di avvicinarmi il più possibile a questa realtà mediante la parola, ed è anche la mia unica illusione.

E di nuovo, sull'illusione, in un altro saggio della raccolta *Mei you zhuyi*:

語言能否充分表述人的存在? [...] 那不可知或許才是人的本性? 抑或，語言的虛妄也即人的虛妄? (Gao 2001l, 215)

La lingua può esprimere appieno l'esistenza umana? [...], quell'inconoscibile è forse la natura umana? Oppure, potrebbe essere che l'illusione della lingua sia l'illusione dell'uomo?

Gao Xingjian postula la sostanziale inadeguatezza del linguaggio nei confronti dell'espressione di un materiale intangibile, pur non screditando il linguaggio stesso.

禪宗公案中語言之非邏輯與意在言外，又提示我對語言還可以持另一種態度。我便來回於兩者之間因此，我雖然十分重視語言，卻又不執著於語言。(Gao [1996] 2001b, 8-9)

Nel *gong'an* del buddhismo *Chan*, l'assenza di logica e il senso stanno al di fuori della lingua, e questo mi ha suggerito che posso adottare un ulteriore atteggiamento nei confronti della lingua. Io resto in una posizione intermedia: sebbene attribuisca piena importanza alla lingua, non rimango troppo rigido nei suoi confronti.

Tale attitudine al dubbio nei confronti del potenziale della parola sembra, da una prima lettura, far eco alla filosofia cinese classica, che aveva ampiamente riflettuto sulla funzione del segno scritto; non già al confucianesimo, imperniato sulla “rettifica dei nomi”, dunque sul necessario adeguamento fra nome (*ming* 名) e realtà (*shi* 實), bensì alla logica tradizionale taoista. Per contestualizzare brevemente, dirò che sia nel *Laozi* 老子 sia, e soprattutto, nel *Zhuangzi* si attraversa il tema del “paradosso della lingua”, ossia il paradosso che nasce fra l'apparente contraddizione nell'asserzione che la realtà ultima, o la bellezza sublime o il sentimento più profondo possano essere espressi senza lo strumento verbale, e il medesimo atto verbale (Liu James and Lynn 1988, 3-4). Già nella prima emblematica stanza del *Laozi* si legge:

道。可道。非常道。

名。可名。非常名。

La Via che come tale può esser presa, Via eterna non è.

Il nome che come tale può esser preso, nome eterno non è.¹

Il parallelismo fra *Dao* 道 (Via) e *ming* 名 (nome) evidenzia il fulcro della riflessione, ossia la relazione fra taoismo e linguaggio, inteso qui come “ingannevole e pernicioso strumento della limitata razionalità umana” (Paolillo 2014, 99). Come osserva Maurizio Paolillo, in linea con il commento tradizionalmente adottato dalla filologia, il Dao di questi primi versi non ha nulla dell’approccio etico-gnoseologico, né, come rileva Chad Hansen, vuole rifarsi alla metafisica (2000, 216). Qui, il Dao è l’Infinito, “possibilità universale a cui non è possibile attingere attraverso attributi di natura distintiva, propri del linguaggio” (*ibidem*). L’interpretazione e la lettura di Hansen mettono in particolare rilievo la condizione paradossale del linguaggio:

Speaking the speakable is not constant speaking because naming the nameable is not constant naming. The pattern of word use – the discriminatory boundaries – may change over time. The words may change and the distinctions they mark are not constant. So the social practices triggered by names will also change. (2000; 2016)

Ciò conduce direttamente all’essenza della riflessione filosofica sul linguaggio e della ragione discorsiva di *Zhuangzi*, esposta nel secondo capitolo, intitolato *Qi wu lun* 齊物論², che si presenta come demolizione sistematica di questo strumento della ragione umana come fondamento del rapporto dell’uomo con il mondo. Per il Maestro, il linguaggio non può rivelare la vera natura delle cose poiché esso fornisce soltanto dei “nomi”, alle cose, non le cose stesse. Paradigmatico, in tal senso, il seguente passaggio:

夫言非吹也。

言者有言，

其所言者特未定也。

果有言邪？

其未嘗有言邪？

其以為異於鵩音，

亦有辯乎，

其無辯乎？

¹ Traduzione di Attilio Andreini (2004, 91).

² Che Tomassini traduce come “Discorso sull’identità delle creature” (1977, 355).

Le parole non sono un soffio.
 Le parole hanno un significato,
 ma se ciò che significano non è certo in modo inequivocabile,
 hanno davvero un significato,
 o non ne hanno affatto?
 Le consideriamo diverse dal cinguettio dei nidiaci,
 Ma c'è o no questa distinzione?³

È interessante notare, con tutte le dovute sostanziali peculiarità, come quasi parallelamente nella filosofia greca antica si riflettesse sull'illusorietà del linguaggio. Se per Parmenide l'Essere – immobile, uno, necessario – era inesprimibile e l'esperienza del reale illusoria, il linguaggio stesso era inteso quale strumento puramente funzionale che non riflette il reale. Allo stesso modo Democrito intendeva il linguaggio come invenzione umana, convenzione sociale, necessariamente mutevole e puramente simbolico, incapace di afferrare una realtà già relativa agli uomini. Nella Grecia antica come in Cina la riflessione sul linguaggio si configura come attività complessa e articolata in molteplici direzioni, naturalmente irriducibili agli esempi qui riportati. Ciò che appare rilevante per il mio discorso sull'autore è l'individuazione di intrecci di discorsi. Benché Gao non assolutizzi l'inadeguatezza del linguaggio nei confronti del reale, come Laozi e Zhuang Zhou, egli rileva la finitezza di questo strumento razionale nell'espressione di una materia impalpabile, non il Dao, ma la natura e la coscienza umana assieme alle infinite sfaccettature del reale.

Ponendo anche in questione la possibile corrispondenza, attraverso il materiale testuale, fra mondo interiore e parola, l'autore rievoca l'ancstrale problema della diffrazione fra senso (*yi* 意) e parola (*yan* 言): ciò che può fare la parola, come già esprimeva il *Libro dei mutamenti*⁴ e come osserva Stephen Owen, è "articolare vagamente il senso" (Owen 1992, 378). Il "senso" da cogliere è ora da intendersi sia quale componente cognitivo-razionale, sia quale componente emotiva del sentire individuale, la quale dà inizio alla creazione stessa. L'artista-scrittore deve arrivare a possedere un linguaggio adeguato, cesellare la forma espressiva e farsi artefice di un'opera che contenga plasticamente quanto più possi-

³ Traduzione di Tomassini (*ivi*, 358).

⁴ Nella sezione *Xicishang* 繫辭上 dell'*Yijing* 易經, il *Libro dei mutamenti*, si legge: “子曰:「書不盡言,言不盡意,然則聖人之意,其不可見乎二」。” Owen traduce così: “He said: ‘What is written does not give the fullness of what is / was said; what is / was said does not give the fullness of the concept in the mind’” (1992, 30-31).

bile lo spirito e il pensiero (poetico). Come scriveva Liu Xie, nel capitolo XXVI, *Shensi* 神思 (Il pensiero poetico):

[...] dominato il linguaggio con il controllo assoluto delle risorse il padrone delle segrete implicazioni è in grado di ottenere i suoni e i ritmi che guidano l'inchiostro: proprio come il valente carpentiere è in grado di maneggiare l'accetta per dar corpo all'idea. È questo il requisito primo del *wen*. (1995, 193)

La questione fondamentale della possibilità espressiva del linguaggio supera il problema gnoseologico, diventa di ordine pratico-metodologico, ed è così formulabile: se già l'oggetto da rappresentare è per definizione mutevole, come è possibile riuscire a cristallizzare nel linguaggio questo contenuto senza privarlo della sua propria essenza e, ancor più, rendere merito a una tale poliedricità? L'autore, innanzitutto, attribuisce all'artista-scrittore la facoltà di impiegare nuove strategie con un ampio potere espressivo e di configurare un linguaggio estetico proprio.

Nell'esperienza di Gao Xingjian posso citare di nuovo, a titolo esemplificativo, il peculiare utilizzo dei pronomi personali nella rappresentazione plurale – o fluida (Xiao 2017) – della soggettività⁵. Allo stesso modo, il diffuso utilizzo del metodo dialogico del *gong'an* 公案, volto a superare le leggi della logica per ottenere una conoscenza intuitiva del reale, appare appunto come il frutto di un lavoro di cesellatura messo a punto da un artista del linguaggio. Emblematico è il caso di *Duibua yu fanjie* 對話與反詰 (Dialogare/Interloquire) e, come osserva Henry Zhao,

en voyant la fin des pieces de Gao *Au bord de la vie* et *Dialoguer-Interloquer*, ou des pièces plus précoces comme *l'Homme sauvage*, en 1984, on s'aperçoit qu'elles ont toutes pour point de départ un langage compréhensible, mais qu'elles suivent un chemin de doutes croissants sur le langage, pour finir dans une scansion située quelque part entre la psalmodie, la prière

⁵ Su cui in Occidente esiste una vastissima letteratura che propone una stratificazione di prospettive differenti, e su cui, perciò, non vale la pena di soffermarsi. Mi limito a citare una lettura piuttosto recente di Xiao Yingying: "Grâce à l'emploi des pronoms personnels impliquant une dénotation subjective équivoque, leur perception apparaît anonyme et ouverte au monde extérieur des autres, mais aussi au monde intérieure situé entre eux-mêmes. Aussi, comme l'eau fluide sans forme mais en même temps formée et reformée sans cesse par le trajet qu'elle emprunte, la perception de 'tu' et de 'elle' coule à travers les sujets percevants, par lesquels elle transmet entre les sujets ou transforme selon les sujets, en montrant leur processus psychologique, atteignant jusqu'au fond de leur inconscient, et révélant leurs désirs dissimulés" (2017, 129).

et les bruits non-linguistiques. La langue est vue comme un obstacle à la communication et la véritable compréhension entre les êtres humains n'est possible que grâce à l'intuition. (2006, 195-196)

La tecnica è mutuata dal buddhismo *Chan*⁶ e fondata sull'assunto del *bu li wen zi* 不立文字, che sinteticamente afferma che l'illuminazione non può essere raggiunta attraverso la parola; essa si pone l'obiettivo sostanziale di rilevare l'atavica ambivalenza fra coscienza dell'inadeguatezza del linguaggio e la necessità del vincolo a esso. Già nel saggio del 1992 "Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*" (Letteratura e studio del mistero⁷: su *La montagna dell'anima*) Gao Xingjian scriveva:

我並不反對從西方語言中引入新詞新概念，乃至新句法，但以溶化到漢語自身擁有的結構中為宜。我寫《靈山》時找尋一種現代漢語便以此作為一條原則。我並不認為固有的漢語足以表達現代人的一切感受，也不認為漢語已無可能進一步加以豐富，只不過語言上想有所創造，不能不先有點紮實的漢語功底。(Gao [1992] 2001i, 191)

Non mi oppongo affatto all'introduzione di parole e concetti dalle lingue occidentali, né a una nuova sintassi, tuttavia sono convinto della necessità di fondere tutto ciò nelle strutture proprie al cinese. Quando ho scritto *La montagna dell'anima* cercavo un cinese moderno, e di questa ricerca ho fatto un principio. Non credo affatto che la lingua cinese possieda già in sé la capacità di esprimere appieno i sentimenti umani, né credo che non possa essere ulteriormente arricchita. Ma per attuare una qualsiasi creazione linguistica bisogna anzitutto poggiare su solide basi del cinese.

Il *gong'an*, in tal senso, non vuole soltanto essere un riferimento a una tradizione filosofica, bensì porsi come affermazione della ricerca e della sperimentazione creativa consapevole all'interno dei meccanismi del linguaggio, in bilico sul confine fra linguaggio verbale e performativo, quasi artaudiano⁸.

⁶ Sulle influenze del buddhismo Chan sull'opera teatrale dell'autore esiste una considerevole letteratura critica.

⁷ *Xuanxue* 玄學 è traducibile sia come "metafisica" sia come "studio del mistero". La ragione per cui preferisco qui rendere con "studio del mistero" è di natura speculativa. Non è possibile, infatti, rintracciare nella tradizione filosofica cinese qualcosa di paragonabile alla metafisica in senso Occidentale, poiché una delle basi del discorso filosofico cinese è "la trascendenza immanente", che implica che tutto ciò che esiste a livello astratto può esistere anche a livello fisico (Sernelj 2014, 91).

⁸ Poiché situato "à mi chemin entre le geste et la pensée" (Artaud 1985, 143), come suggerisce Henry Zhao (2006, 195).

8.2. SUPERARE LA DEFINIZIONE

Nella ricerca di un linguaggio proprio all'artista-scrittore, Gao Xingjian parte dal presupposto che l'obiettivo della creazione non sia tanto quello di determinare, quanto piuttosto di fornire percezioni. L'affermazione della preminenza del senso sulla forma, peraltro, sembra anche ereditare e ridiscutere l'esigenza romantica, in particolare goethiana, della priorità della sensazione, dell'ineffabile. Con ciò, l'autore intuisce che una possibile via risiede nella rinuncia alla definizione, in nome della ricerca di una corporeità dell'opera che sia fluida, mutevole e attraversabile. La manifesta obiezione nei confronti della definizione non è un elemento nuovo, nel discorso teorico e critico di Gao Xingjian. A proposito sul linguaggio pittorico, infatti, si legge nel trattato "Ling yi zhong meixue" 另一種美學 (Per un'altra estetica):

畫無形的，畫感覺，畫情緒。

畫有形的而不描繪，卻賦予其感性，一個可以感觸到的世界就在你畫面框定的視窗裡，而這視窗明亮又幽深，景象看不盡。

把驅逐掉的文學性也找回來，畫欣悅，畫憂傷，畫苦悶、不安和恐懼。

畫寂靜，畫內心的幽深，透過心理的空間，畫在時間的流程中那瞬息變幻的影像，那雖然幽微卻畢竟屬於你那內在的世界。(Gao [2001] 2008d, 181-182)

Dipingere non ha forma, dipingere sentimenti, dipingere stati mentali.

Dipingere ciò che ha una forma ma senza descriverla, piuttosto, attribuirle delle percezioni. Un mondo sensibile esiste nella cornice della superficie che stai dipingendo, una finestra luminosa e profonda, in cui la vista si perde.

Ritrovare quella letterarietà bandita, per dipingere il piacere, per dipingere il dolore, per dipingere la tristezza, l'inquietudine e la paura.

Dipingere il silenzio, l'abisso interiore, attraversare gli spazi mentali, dipingere le immagini che nel flusso del tempo si trasformano istante dopo istante, quelle immagini che, per quanto offuscate, appartengono dopotutto al tuo mondo interiore.

Quasi dieci anni dopo, l'autore si esprime in questi termini:

舉個例子講，我自己就發現，在具象與抽象之間，有一個天地人們往往忽略了。在具象和抽象之間是否還可以找到一種形象？[...]

我企圖在具象和抽象之間找尋這樣一種形象，這也是我自己繪畫的方向。這種藝術形象背後的動機既不是再現現實，也不是藝術家自我表現和宣洩，而是一種提示，依稀有象還又非完全抽象，觀眾會以自身的經驗和聯想來豐富這個形象。它在二度平面上依然持有形象，因此有光有色，有明暗和陰影，仍然有點面和綫條，有筆法，有氣蘊。這便是我找到的繪畫方向。這個方向以外是否還有別的方向？當然有，每個有創意的畫家都在找尋自己的方向和繪畫語言。(Gao 2014m, 128-129)

Per esempio, ho scoperto che tra il figurativo e l'astratto esiste un mondo che spesso si trascura. È possibile trovare una qualche immagine tra il figurativo e l'astratto? [...]

Cerco un'immagine che stia tra il figurativo e l'astratto: ecco la direzione della mia pittura. Il motore di questo genere di forma artistica non è né la riproduzione del reale, né la manifestazione o l'espansione dell'io dell'artista, ma piuttosto una suggestione attraverso immagini, non del tutto astratte, che lo spettatore può arricchire con la propria esperienza e con le proprie associazioni mentali. Infatti, la mia pittura possiede comunque immagini su due dimensioni, consiste di luci e colori, chiari e scuri, come pure di punti, superfici e linee, disegni. Nella mia pittura trovano posto anche l'arte del pennello e lo spirito artistico. Ecco l'orientamento che ho trovato. Oltre a questo, ne esistono altri? Certamente sì, ogni pittore che sia creativo è alla ricerca del proprio orientamento e del proprio linguaggio pittorico. (Gao 2018g, 83-84)

Ciò che Gao Xingjian vorrebbe presentare è un universo inoggettivabile e indefinibile, soltanto raffigurabile mediante percezioni mutevoli, spazi di significazione aperti in cui il fruitore possa insinuarsi per godere dell'opera, e acquisire quella conoscenza sull'uomo e sul mondo esteticamente trasfusa dall'artista-scrittore. Di recente, infatti, i suoi dipinti sono stati definiti "visioni interiori" e "paesaggi interiori" (Bergez 2013), suggestioni di un immaginario soggettivo e sfumato poiché indefinibile, fatto di un dialogo continuo fra chiarezza e oscurità caotica.

Se la componente eterea da trasferire nel linguaggio è già difficilmente afferrabile, essa sarà per sua essenza non richiudibile in una struttura formale immobile. Così, i contorni delle figure umane appaiono appena accennati, il bianco e il nero prendono il posto dei colori e determinano luci e ombre, in un gioco di sfumature che suggerisce la profondità dell'immagine. Non posso che trovarmi d'accordo con Zhang Yinde:

[...] la résistance à l'individuation et la permanence de l'univers foncier ne signifient pas le retrait de la subjectivité, mais plutôt sa réorientation vers une expression nuance de la sensation, réenracinée dans le monde, à la faveur de l'encre dilue. [...] L'ombre révèle le passage et la réversibilité entre la surface et la profondeur, le singulier et le pluriel et le figuratif et le non figuratif. (2008, 381)

Al rifiuto della definizione delle forme nel linguaggio pittorico corrisponde, nel linguaggio letterario, la demonizzazione della definizione concettuale, che sul profilo teorico e critico si esprime nella proposta di un discorso sull'estetica dell'artista. Dal punto di vista della creazione, invece, rimanda all'individuazione di un linguaggio della non determinazione e della raffigurazione delle stesse percezioni e "immagini mentali" ricercate nella pittura.

8.3. L'ESTETICA DELLA CREAZIONE

La volontà di superare le definizioni si esprime nell'elaborazione di una propria teoria della creazione, in una vera e propria "estetica della creazione" (*chuangzuo meixue* 創作美學), a cui Gao dedica un intero saggio che descrive la genesi e il processo creativo. L'estetica della creazione, scrive Gao Xingjian, deve rinunciare a fondamenta concettuali per basarsi e svilupparsi sulla prassi dell'atto estetico, atto di manifestazione di soggettività che sorge dall'istinto primordiale di affezione alla vita, di affermazione del sé.

實際上，我們做藝術創作的都知道，如果從一個觀念來出發，從一個定義出發，是不可能進行創作的。藝術家要找些另外的方法，這就是我今天要講的題目：創作美學。換句話說，對藝術家而言，重要的是美怎麼產生的？藝術作品是怎麼成形的？因此，我在這裏遠離定義，遠離概念，遠離種種理論。藝術創作從本質上講，是無法規定的，否則就不成其為創作。已有的理論僅僅是某種理論，只能作為一種參照。

藝術家如果不能提出他自己的看法，做出新鮮的成績來，只是重複前人，那麼這創作的意義就不大。藝術創作本身就意味藝術家必須突破已有的規範，包括理論規範。換句話說，藝術家的美學必須跟藝術創作聯繫在一起，首先得是藝術家個人的看法，出自他個人的審美感受和認識，以一種藝術形式來體現他的藝術觀和他的方法，而這一切都必須與藝術創作的實踐密切聯繫在一起。所以，對藝術家而言，去定義美是沒有意義的，也是不可能。(Gao 2014m, 120-121)

Noi artisti sappiamo bene che se il punto di partenza è un concetto, una definizione, è impossibile creare. L'artista deve trovare altre vie, e proprio di questo voglio parlare, ossia dell'estetica della creazione. In altre parole, l'importante, per l'artista, è: come prende vita il bello? Come prende forma l'opera? Perciò mi allontanerò da definizioni, da concetti, da ogni genere di teoria. La creazione artistica è per sua essenza indefinibile, altrimenti non potrebbe essere una creazione. Le teorie sono soltanto teorie, possono unicamente fungere da riferimento. Se l'artista è incapace di esprimere il proprio punto di vista e di produrre risultati originali, non fa che riprodurre ciò che già è stato fatto, ma questo tipo di creazione è povera di significato.

La creazione artistica implica per sua natura che l'artista debba andare oltre i vecchi schemi, compresi quelli teoretici. Detto altrimenti, l'estetica dell'artista deve rimanere strettamente legata alla creazione. Deve anzitutto coincidere con la prospettiva individuale dell'artista, sorgere dalla sua personale percezione e conoscenza del bello, così che la forma artistica possa rappresentare l'incarnazione dell'idea stessa dell'arte e dei modi di fare arte di ogni singolo artista. Ma tutto ciò deve rimanere intimamente legato alla pratica della creazione. Di conseguenza, per l'artista, definire il bello è insensato, impossibile. (Gao 2018g, 72-73)

Emerge dunque, ancora una volta, la prospettiva profondamente (e romanticamente) individuale e biografica dell'autore, lente irrinunciabile di

ogni osservazione e rilievo teorico e pratico. Tuttavia, sebbene l'autore dichiari di voler prendere le distanze da ogni sorta di concettualizzazione e di riporre tutto sul piano pragmatico dell'esperienza reale individuale, è innegabile che alla dimensione descrittiva si intrecci l'impronta teorico-speculativa. A corroborare il paradosso è l'accento dell'autore sulle differenze sostanziali fra discorso filosofico e pratica artistica.

大家都知道，美學從來是哲學家的話題，哲學家企圖解釋世界，當然也包括藝術作品和藝術創作，並且要給藝術活動——比如說給審美以規範，從而給美下定義，賦予審美判斷某種價值觀。這同哲學家對世界的詮釋是分不開的，美學從來是哲學的一個組成部分。

[...]美學從希臘哲學起，到近代的康得、黑格爾，到所謂的現代美學，乃至最近的「接受美學」，這是一個很龐大的學術體系，在這裏我不去觸及哲學家的美學，我只是提出一個反命題，就是說，無論哪種哲學意義上的美學，都是要解說這個世界，也包括解說藝術作品和藝術創作。但是，藝術家如果按照哲學家的解說來創作，恐怕是寸步難行。(Gao 2014m, 119-120)

È noto che l'estetica è in origine un tema che compete ai filosofi. I filosofi cercano di spiegare il mondo, e con esso la creazione e la produzione artistica; intervengono sull'attività artistica, attribuendo, ad esempio, un canone al gusto del bello e persino una definizione al "bello". Al giudizio estetico è quindi attribuito un sistema di valori. Per i filosofi, tutto ciò è inscindibile dal processo di interpretazione del reale: l'estetica, dunque, costituisce da sempre una componente irrinunciabile della filosofia.

L'estetica, nata nella Grecia antica, si è sviluppata sino a Kant e Hegel, sino all'"estetica moderna", o alla recente "estetica della ricezione", ed è un sapere scientifico enorme. Non voglio discutere dell'estetica dei filosofi, vorrei piuttosto offrire una controproposta. Di nuovo, l'estetica dei filosofi – e non importa di quale scuola – mira a spiegare il mondo, e con esso la creazione e la produzione artistica. Ma credo sia paralizzante, per un artista, dedicarsi alla creazione affidandosi a un'interpretazione filosofica. (Gao 2018g, 71-72)

Per quanto Gao prenda le distanze dall'"affare dei filosofi", pur con solide motivazioni, la riflessione sul senso del bello non rinuncia alla componente speculativa. Potremmo interpretare un simile atteggiamento come proposito di oggettivare la posizione di artista rispetto ai modi di fare arte e, dall'altro lato, quella di teorico e critico, precisando le possibilità e le differenze metodologiche ed epistemologiche vagliate nell'affrontare il tema della creazione e il discorso sul bello. È rilevante anche la sua distinzione marcata fra la maniera di fare arte individuale – e potenzialmente universale – e l'estetica in quanto disciplina filosofica e metodo d'indagine conoscitiva, tipicamente occidentale. È pur vero che esistono delle differenze sostanziali fra la tradizione estetica cinese – *meixue* 美學, letteralmente, lo "studio del bello" – e quella occidentale. Si tende a pen-

sare che l'estetica cinese, che pone le sue fondamenta nell'epoca pre-con-fuciana, nei riti e nella musica, si differenzi dalla tradizione occidentale per prospettiva: mentre i filosofi occidentali si sono dedicati al problema della *mimesis*, i filosofi cinesi hanno prediletto il problema dell'espressione. Tale semplificazione – già demitizzata da Li Zehou, che definisce piuttosto l'arte e la letteratura come una riflessione organica sulla realtà naturale, secondo un modello imitativo che persino oltrepassa la *mimesis* aristotelica – senza dubbio non rende merito a nessuna delle due prospettive filosofiche. Il filosofo contemporaneo Li Zehou precisa anche che le teorie estetiche cinesi non sono mai state inquadrate in un'ottica di espressione dell'emozione individuale, quanto piuttosto in un canale di espressione umana e universale:

Generally speaking, Chinese art definitely differs from the type of precise representation of discrete, real situations that we find in the West, and the more “representational” of ancient Chinese stories also lack the kind of expressiveness we find in modern Western works characterized by the presentation of intensely individual feelings. Relatively speaking, individual feelings are not prominent in Chinese works. Most conform to the norm of “starting from emotion and halting at ritual and propriety”, and in their expression of emotion tend toward more objective and imagistic content representing nature and society. At the same time, Chinese representation of objective reality does not depart from the expression of emotion. The two are usually so intertwined as to be indistinguishable. So Chinese art, literature, and aesthetics cannot be said to be either representational or expressive; rather, Chinese art takes the moulding of the emotions as its goal, having its origins in the ancient tradition founded on the standard that “music entails harmony”. (2010, 28-29)

Oltre a ciò, appare utile tener conto del fatto che, a differenza della tradizione aristotelica, le principali tradizioni filosofiche cinesi che ragionavano sulla logica non prediligevano la ricerca della definizione in quanto portatrice di significato e strumento di conoscenza del reale. Tale rifiuto della definizione è spiegabile, secondo la prospettiva di Chad Hansen (2000, 21), non solo con il timore che essa risulti limitante e limitativa, ma più propriamente con la preminenza dell'interesse per gli aspetti pragmatici su quelli semantici, e della funzione normativa su quella descrittiva.

Western thinkers focused on truth and on meaning. The truth of a sentence is a function of its meaning, which in turn depends on the meaning of the words that make it up. In Socrates and Plato this focus becomes a preoccupation that stereotypes Western philosophy: the search for definitions. Definitions turn words into sentences that can function in proofs.

Platonism treated definitions as the foundations of knowledge. The meaning of a term is the contribution it makes to a sentence's truth. Without knowing the term's meaning (and therefore the definitions) it is impossible to know any sentence to be true or false. (*Ivi*, 139)

E, per contro:

Chinese thinkers don't get caught up in the familiar problems of meaning. They do not start with a conception of philosophy as a search for definitions. That doesn't mean they are not philosophical. They simply adopt an intuitively more social theory of language. Social conventions govern all aspects of language – the graphs themselves, the distinctions, and the sounds we have for the character. (*Ivi*, 40)

Tornando all'autore, l'essenzialità con cui Gao affronta il tema della storia dell'estetica occidentale è a mio avviso puramente funzionale alla presentazione dell'immediata opposizione a ciò che lui presenta quale linguaggio estetico degli artisti. Nell'attività creativa, l'artista è guidato dalla propria conoscenza e dal proprio sentimento estetico, inafferrabile da un apparato teoretico, così che la fenomenologia dell'arte non può che rimanere circoscritta alla stessa pratica artistica. Con ciò, l'autore si propone di tracciare e cartografare, secondo coordinate flessibili e secondo il principio dell'indeterminazione, molteplici fisionomie dell'esperienza estetica quale esperienza diretta della pratica del bello che, verosimilmente, è assente nell'attività speculativa. Da un punto di vista prettamente linguistico, è a tal proposito curioso notare che il discorso dell'autore si fonda sull'opposizione duale fra il campo semantico-lessicale della definizione⁹ e della pratica della creazione artistica¹⁰, da cui si coglie il vero significato del bello. Restando nell'ambito della riflessione linguistica, è interessante a questo punto porre luce su un elemento significativo rispetto alla maniera di trattare il tema. In diverse occasioni, non solo nell'ambito della saggistica, Gao rileva che la lingua cinese si presta meglio della lingua francese a preservare il carattere di fluidità e di indefinitzza. L'autore attribuisce questa qualità alla struttura morfematica, come è ben spiegato nel testo critico "Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo" (Il cinese moderno e la scrittura letteraria):

漢語以單字構成的名詞沒有西方語言性、數、格的形態。名詞、動詞、副詞、形容詞的詞性可以自行轉換。動詞不變位，無時與態之分，過去式、現在式、將來式和直陳式、條件式、虛擬式都沒有詞的語法形態的變化。主、謂、賓不靠語序來確定，相當自由。主語經

⁹ Che incorpora simbolicamente termini quali "definizione" (*dingyi* 定義), "teoria" (*lilun* 理論), "concetto" (*gainian* 概念), "norma/regola" (*guifan* 規範).

¹⁰ Nelle parole di Gao, *yishu chuanguozuo de shijian* 藝術創作的實踐.

常省略，無主語句與無人稱句難以劃分。主動式與被動式、現在分詞與過去分詞即所謂所指與能指，這類語法形態的劃分都不存在。定語從句可以有沒有關聯詞，復合句不受時與態的限定，詞與詞、句與句之間的關係無須靠語法形態的搭配，往往隱藏在字句的含涵與語氣中，如此等等，西方語言最主要的語法形態在漢語中都不留痕跡。這些特點自然也給漢語提供了極大的可塑性，[...]。(Gao [1998] 2008c, 98-110)

Il nome cinese, costruito da caratteri monosillabici, non ha come le lingue occidentali una forma: non ha genere, né numero, né caso. Le parti del discorso, il nome, il verbo e l'aggettivo possono naturalmente trasformarsi uno nell'altro. Il verbo non ha coniugazione, non ha flessioni di tempo e modo. Il passato, il presente, il futuro, l'indicativo, il condizionale, il congiuntivo non modificano la parola a seconda della forma grammaticale. La posizione del soggetto, del predicato e dell'oggetto non è determinata, la sintassi è piuttosto libera. Spesso si omette il soggetto e non è semplice differenziare una frase con soggetto sottinteso da una impersonale. La voce attiva e passiva, il participio presente e il participio passato, il significante e il significato; tutte queste forme di flessione grammaticale non esistono. Il sintagma attributivo può non avere alcun termine di correlazione, frasi complesse non soggiacciono alla limitazione del tempo e del modo. I legami tra parola e parola, come tra frase e frase, non necessariamente dipendono dalla concordanza grammaticale, talvolta rimangono nascosti nel significato delle espressioni, nell'intonazione e via dicendo. I principali aspetti morfologici delle lingue occidentali non hanno lasciato traccia nel cinese. Tali caratteristiche naturalmente hanno dotato questa lingua di un'enorme plasticità, [...].

Di “plasticità” (*kesusing* 可塑性) della lingua cinese si legge anche nel più recente saggio “Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛 (Gao 2014e), in riferimento alla possibilità dello scrittore sinofono di modellare la lingua a seconda delle proprie esigenze espressive. La breve narrazione sulle peculiarità morfosintattiche¹¹ del cinese risulta doppiamente utile per comprendere le possibilità espressive implementate nella scrittura critica e letteraria. In merito alla prima, una delucidazione sostanziale è fornita in un colloquio con l'autore:

¹¹ Come spiegato anche nel saggio sul cinese moderno: “漢語動詞不區分時態，省略主語，主謂賓語序相當自由，定語與補語、主句與從句很少用聯結詞與介詞來加以限定，這些特點更貼近情緒的表述，更便於提示非理性的心理活動。語言不是不可以提供視像，但語言的功能與其說在描繪，不如說在於提示。” (Gao [1998] 2008c), “Nella lingua cinese non si distinguono i tempi verbali, si omette il soggetto, l'ordine sintattico soggetto-verbo-oggetto è piuttosto libero, gli attributi e i complementi, la frase principale e la secondaria raramente si legano attraverso congiunzioni. Queste caratteristiche creano una maggiore aderenza con l'espressione degli stati d'animo e si prestano meglio a presentare l'attività mentale irrazionale. Non è che la lingua non sia in grado di fornire immagini visive, ma il suo compito è quello di darne l'idea, più che di descriverle”.

Le français, grammaticalement, c'est très structuré. La rationalité et tellement marquée. Au contraire, la culture chinoise n'est pas rationalité, il n'y a pas de forme. [...] la langue chinoise c'est beaucoup plus souple. [...] Moi, je défends cette souplesse, qui est l'origine du chinois, si on veut écrire un bon chinois, c'est comme ça.

[...] Oui, il n'y a pas ce que ça veut dire rationalité. Non plus, la logique c'est très peu important. Parce qu'il y a l'autre façon de penser. Ça vient d'abord de Laozi 老子 e Zhuangzi 莊子, et après le *Chanzong* 禪宗. C'est tout à fait une pensée: on peut dire que c'est une pensée très orientale, chinoise, très spéciale.¹²

Gao introduce il tema dell'ancestrale differenza di prospettiva fra la logica aristotelica e quella delle tradizioni taoista e buddhista, individuando in essa la genesi della differenza sostanziale fra le lingue maturate nel solco della tradizione greco-latina e la lingua cinese. Ciò prelude all'affermazione dell'esistenza di una naturale correlazione fra pensiero e linguaggio:

S.G. – Pensez-vous que la connaissance de la langue française a influencé votre écriture en chinois?

G.X. – Pas directement, parce que les deux langues sont très éloignées. Mais le français influence ma façon de penser, alors que le chinois est trop souple, et souvent il n'a pas cette précision de la pensée. Si on écrit pour exprimer une pensée, si on fait de la théorie, si on veut vraiment définir quelque chose, je pense, le français est magnifique, tandis que le chinois n'est pas si précis. C'est pourquoi je peux dire que la langue française m'a beaucoup aidé à réfléchir sur mes écrits théoriques. Par exemple, j'ai aussi écrit beaucoup d'articles sur l'esthétique, surtout l'esthétique de la création fondée sur mes propres expériences. Et après, cela devient une écriture quelquefois philosophique, esthétique et très théorique. Dans ce cas-là, on peut voir l'influence de la façon de penser caractéristique de la langue française. C'est pourquoi il est si facile d'être traduit par les traducteurs en d'autres langues occidentales, parce que tout y est tellement logique, tellement défini, tellement précis. Pour s'exprimer, cette précision est très importante, ce n'est pas comme la poésie.

S.G. – Et donc on pourrait dire que vous rédigez vos essais théoriques en chinois, mais pas “à la façon chinoise”?

G.X. – Pour exprimer mes réflexions théoriques je ne peux pas m'exprimer à la façon chinoise. Tous ces essais-là sont très bien définis, et cette façon d'écrire est plutôt très à l'occidentale. (Gallo et Gao 2018, 118)

Il bilinguismo individuale di Gao Xingjian consente l'acquisizione e l'attuazione di una prospettiva di osservazione ulteriore alla lingua cinese

¹² Registrato a Parigi nel 2015.

e alla maniera di articolare ed esporre il pensiero. Affermando che per trattare adeguatamente di estetica – intesa ancora quale disciplina di matrice occidentale – sia più adeguato il ricorso a una lingua “analitica” e “razionale” quale il francese, l'autore si riferisce senza dubbio al fatto che nella lingua francese esista già una ricca e consolidata tradizione retorica che consente di articolare un discorso con una maggiore specificità lessicale. Tuttavia, possiamo anche avanzare l'ipotesi che l'autore tratti della relazione fra lingua e pensiero, ossia dell'interpretazione della lingua come elaborazione concettuale delle percezioni individuali e collettive. Non è nuova, fra i sinologi, l'idea che la lingua cinese costitutivamente sia inadatta all'espressione di concetti. Basti per questo citare Marcel Granet:

Aux signes abstraits qui peuvent aider à spécifier les idées, elle préfère des symboles riches de suggestions pratiques; au lieu d'une acception définie, ils possèdent une efficacité indéterminée: celle-ci tend à procurer – non pas, succédant à une analyse, un acquiescement à de simples jugements qui visent à permettre des identifications précises – mais, accompagnant une adhésion d'ensemble de la pensée, une sorte de conversion totale de la conduite. (1968, 7)

Suggerendo che il ritmo si sostituisca alla sintassi, e che la lingua cinese deliberatamente si astenga dalla discussione analitica, in favore di una retorica della persuasione e della comunicazione emotiva, Granet sosteneva l'esistenza di un nesso fra l'ossatura della lingua cinese e la formulazione del pensiero. Ciò richiama l'ipotesi whorfiana del determinismo linguistico, ossia della convinzione che l'organizzazione del pensiero individuale sia irrimediabilmente e inconsciamente condizionata dal linguaggio, adottata peraltro dal sinologo Angus Graham¹³ nell'ambito della riflessione sulla relazione fra le caratteristiche sintattiche e semantiche della lingua cinese e la formulazione filosofica.

Gao Xingjian a più riprese difende la peculiare malleabilità della propria lingua madre e ne afferma l'intrinseco potenziale espressivo, manifestato per eccellenza nella formulazione poetica. Già la lingua classica, soprattutto nella poesia, con il suo potere immaginifico sembrava offrire al lettore uno spazio interpretativo, nonché una dimensione estetica dai contorni talvolta sfumati, cui si compie l'esercizio ermeneutico per eccel-

¹³ “Chinese thought before the introduction of Buddhism from India is the unique instance of a philosophical tradition which, as far as our information goes, is wholly independent of traditions developed in Indo-European languages [...]. It therefore provides the ideal test case for Whorf's hypothesis that the thought of a culture is guided and constrained by the structure of its language” (Graham 1989, 389).

lenza. Del cinese moderno in sé vibrante e autentico, non già del *wenyan wen* 文言文, l'autore valorizza l'identità¹⁴. Ebbene, presupponendo, da un lato, un rapporto di causalità fra l'approccio analitico e la retorica logico-razionale delle lingue flessive e la possibile ambiguità¹⁵ nella malleabilità morfosintattica della lingua cinese, dall'altro lato, l'autore sembra corroborare le tesi sopra esposte o quantomeno muoversi in tale direzione. E senza voler divagare sulla genealogia della posizione critica dell'autore, appare utile rilevare che la sua sperimentazione letteraria tiene conto dell'esperienza diretta del bilinguismo e delle considerazioni sulle peculiarità dei due sistemi linguistici. Ciò è particolarmente vero nell'ambito della produzione teatrale, se si pensa all'affetto di spaesamento¹⁶ generato dalla variazione continua dei pronomi personali nella recitazione, nella rappresentazione dell'alienazione e della schizofrenia individuale. Per inciso, Gao si indebita dichiaratamente a Brecht, come egli stesso afferma negli anni '80, nel saggio "Wo yu Bulaixite" 我與布萊希特 (Io e Brecht):

要我說出哪一位戲劇家對我的戲劇創作影響最大, [...]困難。[...]歌德和席勒都曾經震動過我。在我讀大學的時候,我也研究過斯坦尼斯拉夫斯基,而且還眷過一陣子迷。[...]後來我發現了瓦赫坦戈夫和梅耶荷德,隨後又發現了布萊希特,而且立刻迷上了[...]。

布萊希特正是第一個讓我領悟到戲劇這門藝術的法則竟也還可以重新另立的戲劇家。從這個意義上說,他對我日後多年來在戲劇藝術上的追求起了決定性的作用。(Gao [1985] 1988, 52-53)

¹⁴ A tal proposito, è ancora accesa la polemica nei confronti dell'"occidentalizzazione del cinese", di cui parla già nel saggio del 1996, e su cui si esprime ancora oggi. A precedere immediatamente l'estratto di intervista sopra riportato: "En chinois, le monde de la grammaire n'existe que depuis une centaine d'années. Elle est l'œuvre d'un prêtre chinois, qui est venu en France, qui a étudié le latin, et puis, pour aider les Occidentaux à apprendre le chinois plus facilement, il s'est servi de la grammaire du latin, du français, pour expliquer la langue chinoise. C'était donc la première grammaire du chinois, mais plutôt occidentalisée. S.G. – Le *Mashiwentong* 馬氏文通, c'est cela ? G.X. – Oui, Ma Jianzhong 馬建忠 a inventé la grammaire chinoise, le *Mashiwentong* 馬氏文通, pour aider les Occidentaux à comprendre cette pensée. [...] je regrette que l'on ait occidentalisé la langue chinoise moderne. Cela a appauvri la richesse, le charme de cette langue" (Gallo et Gao 2018, 116). Il *Mashiwentong* è la più antica grammatica cinese, compilata da Ma Jianzhong (1845-1900) alla fine del XIX secolo secondo concetti e categorie analitiche delle lingue indo-europee.

¹⁵ Robert Wardy, pertanto, critica le tendenze riduzioniste adottate, fra gli altri, dall'eminente sinologo Angus Graham. Wardy (2003) osserva, inoltre, che uno standard di ambiguità della lingua o di ciascuna lingua non si dà *a priori*, ma risulta assolutamente soggettivo, e che il grado di ambiguità di una lingua dipende, in realtà, da dove si voglia porre il confine fra pragmatica e semantica.

¹⁶ O meglio "straniamento", di ispirazione brechtiana, come si legge nel saggio del 2008 "Chuangzuo meixue" (Gao 2014m, 130).

Scegliere il drammaturgo [...] che ha maggiormente influenzato la mia creazione non è cosa facile. [...] Goethe e Schiller sono stati sconvolgenti. [...]. In seguito, ho scoperto Vachtangov e Mejercho'd, e poi Brecht, che mi ha folgorato. [...]

Brecht è stato il primo a farmi capire che l'arte del teatro può essere riformata. In questo senso dico che ha avuto un ruolo determinante, da allora e per molti anni, sulla mia ricerca sull'arte della drammaturgia.

Drammi quali *Shengsijie* 生死界 e *Yeyoushen*, o il più recente *Yejian xingge*, sono paradigmatici nel mostrare come Gao riesca a raffigurare con un effetto ritmico-melodico le attività psichiche dell'inconscio come impulsi, nonché come impressioni effimere che attraversano il campo psichico e direttamente il linguaggio.

Un ulteriore esempio tangibile, e intertestuale, di come Gao Xingjian impieghi la lingua cinese per catturare l'esperienza psicologica, nella sua interezza e nudità, è dato dal "flusso di lingua" (*yuyanliu* 語言流), tecnica narratologica messa in atto sia nel teatro sia nella narrativa. Già nella prima raccolta di saggi si legge:

打破了三個人稱的界限，又把對話的引號摘除，再把心理活動同動作對話和環發的描寫融合在一起，就很有點意識流手法的味道了。但這還不是意識流。這裡只不過順帶說明一下，意識流的寫法的產生也是有一個發展過程的。還順帶說明一下，意識流這種表現方法並不是從天上掉下來的，而現代小說中的這種敘述方法並非那麼古怪可怕，它不過是人的思維活動中的一種客觀過程，存在於每一個人的頭腦中，也存在於那些哪怕要批判這種思維方式的人的頭腦中。(Gao 1981b, 17)

Una volta abbattuto il confine fra [l'uso dei] tre pronomi personali, basterà rimuovere la punteggiatura dai dialoghi, e anche fondere insieme l'attività psichica con la descrizione delle progressioni, dei dialoghi e dei movimenti, così da ottenere un po' di quel sapore del flusso di coscienza. Ma questo ancora non è il [vero] flusso di coscienza. Spieghiamo un po' corsivamente: nella creazione della tecnica del flusso di coscienza c'è un processo di sviluppo. Questa maniera d'esprimersi non cade dal cielo, e si tratta di una tecnica narratologica presente nel romanzo moderno, che non ha nulla di strano e terribile. Il flusso di coscienza ritrae oggettivamente il processo dell'attività mentale dell'uomo, processo che esiste nella testa di ciascuno, persino in quella di coloro che criticano questo modo di pensare.

Come anticipato, il flusso di lingua è evidentemente una riformulazione del "flusso di coscienza" (*yishiliu* 意識流¹⁷), perché la coscienza, do-

¹⁷ Di cui si legge già nel saggio del 1982, "Tan xiaoshuoguan yu xiaoshuo jiqiao" 談小說觀與小說技巧 (Sulla visione narrativa e sulle tecniche narrative): "潛入到人物的內心，隨著人物的心理活動，去體味人物的內心世界。採用這種藝術表現手段，勢必將傳統的貫串情節打亂，代之於一個更為複雜的視覺、聽覺以及種種內心感受和思考網織起來的複合的結構。" (Gao 1982, 235-236).

po tutto, non può secondo l'autore diventare materia immobile. Questo metodo allora, già impiegato negli anni '80, con il racconto *Gei wo laoye mai yugan* 給我老爺買魚竿 (Gao 1986b)¹⁸, si presta a creare l'impressione dell'ambiente psichico totalmente confuso e casuale, e a riprodurre attraverso il linguaggio verbale gli impulsi incontrollati del pensiero.

西方現代文學中的意識流，從一個主體出發，追隨和捕捉這主體感受的過程，作家得到的無非是個語言的流程，而語言的實現又得遵循該語言的語法所提供的可能，我認為這種文學語言不妨稱之為「語言流」。(Gao [1992] 2001i, 194)

Il flusso di coscienza, nella letteratura occidentale moderna, ha origine da un soggetto, di cui segue e cattura il processo del sentire. Lo scrittore deve raggiungere nient'altro che un flusso di linguaggio, implementare un linguaggio conforme alle possibilità offerte dalla grammatica della lingua in cui scrive. Io credo che non ci sia nulla di male a chiamare questo linguaggio letterario "flusso di lingua".

Come un quadro della pittura impressionista, il linguaggio è composto da frammenti e tracce di colore che non definiscono le figure ma ne danno una sensazione, e che nella sua integrità manifesta il proprio intento. Ecco che il linguaggio, di nuovo, è inteso nella sua capacità non già di determinare o descrivere, ma di fornire percezioni, impressioni e immagini dai contorni indefiniti, il cui continuo mutamento riproduce il ritmo dell'interiorità caotica dell'uomo.

Gao Xingjian sembra voler restare sul confine della lingua, in una dimensione sensoriale e mentale umana fatta di immaterialità, manifestabile attraverso il linguaggio verbale e nella letteratura. Consapevole della necessità di portare alla luce e di fornire percezione di questo materiale intangibile, l'autore riflette sulla possibilità di liberarsi dall'egemonia del linguaggio verbale e del monologismo, prodromo della creazione di un'arte multilingue e polifonica che supera persino la necessità di essere tradotta.

Per domandarsi, allora, dove sia la bellezza e per parlare del nuovo Rinascimento, Gao ricorre a più lingue e a più linguaggi.

Traduco: "Immergersi nell'interiorità dei personaggi, seguirne l'attività psichica, assaporarne l'universo interiore: l'impiego di questo metodo espressivo nell'arte senza dubbio sconvolge la tradizionale sequenza dell'intreccio, sostituita da una struttura più complicata in cui la vista, l'udito e ogni altra sensazione e pensiero si intrecciano in una trama complessa".

¹⁸ Tradotto in italiano da Alessandra Lavagnino, pubblicato nell'omonima raccolta di racconti (Gao 2001r).



Figura 10. – Gao Xingjian, “L'espressione dello spirito”¹⁹.

¹⁹ Inchiostro su tela, 66,5 × 63 cm, 2016. Dalla monografica *Appel pour une nouvelle Renaissance*, Domaine de Chaumont sur-Loire, 2019.

9.

Fenomenologia di un'arte libera

文學沒有國界，文學作品也無需護照，作家的精神自由遠超越狹隘的民族主義和愛國主義，古往今來的文學作品通過翻譯，已成為全人類的精神財富。連唯利是圖的資本在這全球化的時代都無視國界，原本不謀求功利的文學更沒有理由不放眼世界。(Gao 2014b, 31)

La letteratura non ha confini e le opere non hanno bisogno del passaporto. La libertà spirituale dello scrittore trascende la mentalità gretta e provinciale del nazionalismo e del patriottismo, poiché, sin dai tempi antichi, grazie alla traduzione la letteratura diviene un capitale spirituale per l'intero genere umano. Se persino il vorace capitale economico, in quest'epoca di globalizzazione, non si cura dei confini nazionali, perché mai una letteratura che non inseguì il profitto non può aprirsi al mondo? (Gao 2018h, 107-108)

La necessità di Gao Xingjian di “andare oltre la lingua” (*chaoyue yuyan* 超越語言) può acquisire diverse interpretazioni. Sul piano prettamente teorico, può riferirsi alla storica polemica contro l'approccio analitico del testo letterario, mentre sul piano pratico e creativo può essere riconducibile a nuovi esiti di una ricerca espressiva.

In via preliminare, è utile tracciare una distinzione che non appare sempre netta: per Gao, intendere il linguaggio in quanto arte e indagarne le possibilità metodologiche significa implementarne il potenziale espressivo; indagarne soltanto la forma è snaturarne l'intrinseca letterarietà. Per tale ragione, già dagli anni '90 l'autore polemizza contro le teorie letterarie che ritengono che il linguaggio sia una superficie scomponibile nel suo aspetto formale e contenutistico, giacché il fatto estetico è fruibile e comunicabile soltanto nella sua interezza. Il linguaggio, in quanto manifestazione del gusto del bello e della ricerca espressiva, non può essere inteso grammaticalmente, né scomposto e analizzato. Con tali premesse, l'artista a più riprese si scaglia contro la separazione del piano formale dal piano contenutistico nel testo, contro la scomparsa della nozione di significato come rappresentazione mentale, in favore di un'idea

di significato come formazione intersoggettiva. Tali posizioni sono riconducibili allo strutturalismo di Barthes, nella perdita dell'unità di significato in favore di una disseminazione di senso senza fine, al decostruzionismo di Derrida, e alla logica wittgensteiniana.

而現今不僅是精神困乏同樣也是哲學貧困的時代，既然意義都已經顛覆與消解了，哲學的思辨往往淪落為語意解析的遊戲。(Gao 2014h, 88)

Siamo in un'epoca di prostrazione spirituale e di miseria filosofica, in cui la riflessione è degenerata in uno sterile gioco di analisi linguistica, a causa di tutte le teorie della sovversione che hanno svuotato di senso ogni cosa. (Gao 2018c, 26)

Gao ritiene inammissibile che il testo letterario possa essere ridotto a un mero campo metodologico. A tal proposito, alla teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein (*ciyu de youxi* 詞語的遊戲) – ossia di usi specifici del linguaggio sottoposti a regole, iscritti in un contesto normativo – l'autore rivolge la propria obiezione.

後現代美學純然蛻變成了一番修辭和言說，以語義的解析來取代審美，把哲學和文學都變成語言的遊戲，意義當然也就消解了[...]文學固然訴諸語言但作家筆下的語言同語法學家乃至語言學家研究的對象相去可說是十萬八千里，且不說風馬牛不相干。語法和對語法結構功能的解析與描述應該說只是語言的最低層次，當然也可以做出無窮無盡的學問，誠如任何一門學科，但是語法離文學還極遠。(Gao 2014c, 45)

L'estetica postmoderna si è semplicemente ridotta alla pura retorica, al puro discorso. L'analisi semantica ha preso il posto dell'estetica, la filosofia e la letteratura sono degenerare in meri giochi linguistici e il senso, naturalmente, è scomparso. Com'è evidente, la letteratura fa appello alla lingua, ma la lingua sotto la penna dello scrittore dista anni luce dall'oggetto studiato dai linguisti e dagli esperti di grammatica. La grammatica, assieme alla descrizione e all'analisi delle funzioni delle strutture grammaticali, rappresenta il livello più basso della lingua, da cui senza dubbio si può trarre un sapere illimitato, come da ciascuna disciplina. A ogni modo, la grammatica resta molto lontana dalla letteratura. (Gao 2018e, 59-60)

Invece di ridurre l'opera al suo aspetto linguistico e privare il pubblico della possibilità di coglierne il significato o i significati, Gao vorrebbe raggiungere un linguaggio trasparente, come già dimostrato dal "flusso di lingua", in cui persino la voce autoriale sembra venir meno per lasciare spazio al campo psicologico dei personaggi rappresentati.

Alla luce di quanto emerso sino a ora, appare del tutto plausibile che l'autore metta in atto una serie di strategie nella scrittura narrativa, teatrale e poetica per svincolarsi gradualmente dal monolitismo del linguaggio verbale, operazione che alcuni critici hanno considerato come

tentativo “postmoderno” di liberarsi del linguaggio¹. All'interno di un vasto *corpus* poliedrico, questo tentativo sembra procedere per fasi, anche in prospettiva diacronica. Nella scrittura letteraria, narrativa in particolare, si assiste a un ampliamento di prospettiva nell'uso degli strumenti linguistici, come dimostrato dall'eteroglossia e dal carnevalesco – in senso bachtiniano – dei romanzi, su cui la critica si è già esposta. Nella scrittura teatrale, Gao Xingjian ha dato vita a un bilinguismo creativo con l'attività di autotraduzione², o di riscrittura³, di cinque *pièces*, dalla lingua francese alla lingua cinese, di cui diremo a breve. Questi lavori manifestano l'esigenza di travalicare il confine del monolinguisimo individuale e di esplorare i limiti della traducibilità della cultura. L'autore riflette sulle possibilità della traduzione e soprattutto sulle modalità attraverso cui sia possibile trasferire il campo della significazione da un testo a tutti i testi, per tendere all'universalità. Ciò pone in essere ulteriori riflessioni in merito alla traducibilità dell'opera, volendo affrontare il tema da una prospettiva pragmatica. L'opera d'arte, ribadisco, è concepita dall'autore quale sintesi espressiva fra componente individuale e testimonianza universale. L'estensione materiale di significati cognitivi, emotivi ed estetici è già in sé plurale e preserva una superficie linguistica fluida e porosa, che consente uno scambio osmotico fra artista-scrittore e pubblico.

La posizione di Gao è riassumibile sinteticamente così: la cultura di un paese è insita nella lingua; la lingua veicola la cultura, ma la cultura può trascendere la lingua stessa⁴. In sostanza, l'autore distingue la cultura particolare da quella universale, e con ciò vuole intendere che i

¹ Ad esempio, Henry Zhao (2006), il quale ricorda, innanzitutto, che l'idea di un teatro senza testo proviene da Artaud e dalla sua idea della “superstizione del testo”, espressa nel saggio “En finir avec les chefs-d'oeuvre” (*Le théâtre et son double*), e da Grotowski (*Per un teatro povero*).

² “L'autotraduzione est une forme de l'écriture littéraire bilingue: attestée depuis le Moyen Âge et répandue dans la production contemporaine, elle représente un cas extrême de la dialectique auteur-traducteur dont elle remodèle des concepts clés tels que fidélité, loyauté et liberté dans la transposition. Épreuve narcissique selon George Steiner, forme d'autoplégat selon Umberto Eco pour qui il y a toujours recreation repensée et reformulée dans la langue de rédaction, elle est étudiée aussi bien dans ses aspects théoriques qu'à travers les dynamiques des œuvres littéraires bicéphales qu'elle engendre” (Sperti 2017, 2). L'autotraduzione decostruisce i concetti chiave dei Translation Studies e li reinterpreta dinamicamente in categorie ibride (Klimkiewicz 2013); è un tema assai complesso che mi è impossibile trattare in queste pagine con le dovute cautele.

³ Ed è ancora in corso il dibattito fra la definizione di autotraduzione in quanto traduzione (Tanqueiro 2009) o riscrittura (Eco 2014).

⁴ Come si apprende, in particolare, dal saggio “Rentong: wenxue de bingtong” (Gao 2014e).

significati più difficilmente traducibili sono quelli veicolati direttamente dal sistema linguistico mediante cui sono originariamente espressi. In altri termini, Gao Xingjian, riconoscendo la lingua come *Weltansicht*, ammette anche l'esistenza dell'inscindibile legame fra lingua e cultura, oltre che fra lingua e pensiero. Questo è dimostrabile anche attraverso un'osservazione ravvicinata della scrittura critica, nella retorica, nella sintassi e, in misura privilegiata, nel lessico. A titolo di esempio, possiamo rintracciare alcune espressioni culturospecifiche che costituiscono un patrimonio linguistico innato e di cui l'autore, con naturalezza, sceglie di servirsi. È il caso di espressioni provenienti dalla tradizione buddhista cinese – *Jingtu* 淨土 (terra pura)⁵ come sinonimo di territorio incontaminato e *Daqianshijie* 大千世界 (grande trichiliocosmo)⁶ come riferimento per iperbole al mondo intero – e già consolidate nel solco di una più antica tradizione filosofica: oltre al già citato *qiqingliuyu* 七情六欲⁷ e al “terzo occhio” della saggezza (*di san zhi yanjing* 第三隻眼睛 o, ancora meglio, *huiyan* 慧眼). Un'ampia riflessione si potrebbe poi dedicare ai numerosissimi idiomatismi presenti nei testi sotto forma di unità lessicalizzate che stratificando il fitto tessuto intertestuale e interdiscorsivo rinsaldano il nesso fra lingua e cultura, nelle sue varie declinazioni: da *jingweitianhai* 精衛填海⁸, che fa eco alla mitologia classica dello *Shanhaijing*, al pittoresco *butubukuai* 不吐不快⁹, probabilmente nato nell'oralità. A tal proposito, non poco frequenti sono le allusioni a componenti essenziali di un discorso ormai condiviso nell'universo sinofono e non solo, nel riferimento a Laozi, Mao Zedong e Deng Xiaoping, impiegate come strategia retorica. Con questo non è ignorato il fatto che la lingua è non solo metonimia di una conquista cognitiva ed estetica dell'umanità intera, ma anche rappresentazione di un particolare universo discorsivo, a cui si lega un complesso di valori etico-simbolici altamente specifici all'ambiente storico-geografico e sociale. La specificità del contesto di produzione è ciò a cui il linguaggio rimane vincolato, mentre ciò che l'opera si propone di raffigurare, questa universalità, arriva a superare il problema del

⁵ È il Buddha Amitabha a regnare sulla “Terra pura”, o il “Paradiso occidentale” (Soothill and Hodous 2003, 357).

⁶ Già abbreviazione della locuzione *sanqian daqianshijie* 三千大千世界, ossia “l'universo di tre generi di migliaia di mondi”, sinonimo di “Regno di Buddha” (ivi, 5).

⁷ Letteralmente “sette emozioni e sei piaceri”, è un'espressione che abbiamo già incontrato nell'ambito del discorso sul soggetto caotico.

⁸ Allude all'episodio dell'uccello Jingwei 精衛 nel tentativo di riempire l'oceano di pietre e rappresenta con estrema iconicità la proverbiale impresa inutile, paragonabile alla condanna di Sisifo.

⁹ Interpretabile come “buttar fuori quel che si ha dentro”.

vincolo del linguaggio e in particolare del sistema linguistico. Se d'accordo con Rainier Grutman affermiamo che in una lingua tutto sia culturalmente connotato, a partire dalla lingua stessa, dobbiamo riconoscere che la scelta di un codice linguistico non è neutrale e casuale, e che essa non può non rispondere a un determinato universo simbolico e discorsivo, soprattutto quando si tratta di comunicazione letteraria. Come osserva Grutman, le lingue non sono semplici strumenti di comunicazione, ma rappresentazioni simboliche caricate di valori: scegliendo una lingua, dunque, un autore sceglie anche le sue "armi" (2005, 7). Inoltre, quando l'autore scrive in una determinata lingua, contestualmente crea una dimensione intertestuale privilegiata interna al sistema in cui si inquadra, la quale, tuttavia, non preclude *a priori* l'accesso a tradizioni altre. È allora significativa e senza dubbio peculiare¹⁰ la scelta di Gao di autotradursi – o riscriversi – dalla lingua acquisita alla lingua madre, attraverso cinque drammi teatrali: *Au bord de la vie* (1993a) in *Shengsijie*; *Quatre quatours pour un weekend* (1993b) in *Zhoumo sichongzou*; *Le somnambule* (1994b) in *Yeyoushen* (2001q); *Le quêteur de la mort* (2003) in *Kouwen siwang* 叩問死亡 (2004); *Ballade nocturne* (2012e) in *Yejian xingge* (2012f)¹¹.

Nel discorso traduttologico, ma secondo un profilo culturale, l'autotraduzione rappresenta secondo Bassnett un intimo processo di significazione attraverso lingue e linguaggi diversi, oltre la frammentazione del sé (2013, 18). È quindi uno strumento potente, una lente attraverso cui il soggetto si osserva, si traduce e si riproduce, e mediante cui l'individuo creante instaura un complesso dialogismo fra lingue e culture. Il processo autotraduttivo si fonda perciò su un'ermeneutica complessa in cui il medesimo individuo, per una precisa scelta, è soggetto traducendo e tradotto allo stesso tempo. Nelle parole di Anthony Cordingley, "self-translation, as a multilingual exchange with the self, can illuminate the shaping of a multilingual subjectivity and fragmented identity against a more fixed and rooted monolingual self" (2013, 198-199). E nello sforzo di superamento del monolinguisimo soggettivo, l'autore diventa un interlocutore "transculturale" (*ibidem*).

In quanto autotraduttore e anche traduttore culturale¹², Gao entra nella dimensione performativa del linguaggio e riflette sulla misura della

¹⁰ Olga Anokhina (2018) afferma che l'autotraduzione propriamente detta sia la manifestazione di una scrittura consecutiva, una strategia creativa che, canonicamente, si realizza dalla lingua "A", la lingua madre, alla lingua "B", la lingua acquisita.

¹¹ Per una riflessione sulle strategie autotraduttive della *pièce* più recente propongo due contributi di Dutrait (2011; 2017) e un mio articolo (Gallo 2018).

¹² Con "traduzione culturale" mi riferisco all'attività di rielaborazione di un'esperienza – testuale, artistica, politica – proveniente dall'approccio a una cultura altra. Il suo

comunicabilità di senso anche da un punto di vista pragmatico. Il problema della traducibilità è da intendersi secondo una duplice declinazione, ossia quella della cultura particolare, legata all'ambiente sociale dell'artista-scrittore e al contesto storico-geografico di produzione, e quella della dimensione della cultura umana, universalmente valida. Al di là delle singole strategie retoriche adottate nella ricostruzione o nella riscrittura testuale, l'intenzione alla base – nonché l'obiettivo – resta l'elaborazione di un'opera che non rimanga entro i confini linguistici e culturali, ma che si estenda in senso diatopico e diacronico, e che si rivolga alla cultura umana. In quanto alla parola, l'emancipazione da una dimensione monolitica e la piena assimilazione creativa di un'altrità acquisita forniscono più strumenti per raggiungere la consapevolezza – per dirla con Édouard Glissant – “de la présence d'autres langues et de la nécessité de toutes les langues” (2010, 53), nonché della necessità di riportare il linguaggio dell'arte in un panorama “prebabelico”.

Nella tensione a un comune denominatore universale, Gao Xingjian comprende l'importanza della creazione di un'opera attraversabile, sincronicamente e diacronicamente, che il pubblico di ogni cultura possa riempire di significato. Superare i limiti insiti in ogni forma d'arte è il compito dell'artista-scrittore, ma anche qualcosa di più di un semplice esercizio poetico o estetico: l'atto di travalicare il confine è già un esercizio di libertà, il preludio dell'esercizio della più ampia libertà di creazione. Nell'opera di Gao Xingjian ciò è immediatamente riscontrabile nel già esplorato uso dei pronomi personali nella scrittura teatrale e romanzesca¹³, come pure nel personalissimo linguaggio pittorale, che fonde la tradizione cinese con quella occidentale in un sincretismo inedito, e che esplora una via ulteriore rispetto al rigido binomio concreto-astratto. Allo sforzo di infrangere i confini delle forme artistiche Gao Xingjian si è dedicato sin dalla metà degli anni '80. Basti pensare alla genesi dell'idea del “teatro totale”¹⁴ (*wanquan de xiju* 完全的戲劇), un'idea di ispirazione artaudiana che cerca di coniugare in maniera trans-culturale la tradizione teatrale d'Occidente con quella d'Oriente, e in maniera trans-artistica la fisicità non verbale dei gesti, della danza e delle acrobazie, tipica del tea-

prodotto è una riscrittura contestuale, oltre che testuale, che coinvolge le relazioni semantiche e linguistiche nel momento di riproduzione del significato, creando un punto di incontro fra diverse realtà. Come suggerito da Nikos Papastergiadis: “[Cultural translation is] the means by which people with different cultural histories and practices can form patterns of communication and establish lines of contact across these differences” (2000, 127).

¹³ A oggi ampiamente studiato. Si vedano, a titolo di esempio, i lavori di Xiao Yingying (2017), Annie Curien (2006), Jin Siyan (2004), Gary Gang Xu (2002).

¹⁴ In cui l'autore già invoca la ricerca di un nuovo stile.

tro d'estremo oriente¹⁵, con la predilezione al dialogo tutta occidentale. Su questi tratti salienti si concentra la ricerca estetica dell'autore, che vede nell'ultimo prodotto cinematografico *Mei de zangli / Le deuil de la Beauté / Requiem for Beauty*, ciné-poème del 2013, il trionfo della polifonia, nell'estrema eterogeneità di linguaggi e codici artistici.

電影中的畫面其實都是設計調度出來的，一旦放棄逼真的假像，場景和鏡頭都像戲劇舞臺一樣去設計，再造空間，去結構圖像，該多麼有趣味又何等自由！(Gao 2014i, 106)

Le scene del film, in realtà, sono frutto di una manipolazione programmatica. Dunque, quando nel film si rinuncia alla verosimiglianza, scenografia e riprese sembrano ideate per il palcoscenico, ricreando lo spazio, costruendo le immagini. Quant'è affascinante tutto ciò. E che libertà!

Ulteriore alla concezione del "teatro totale", concepita nel 1985 in Cina¹⁶, che già sollevava il linguaggio della responsabilità di via di comunicazione privilegiata, è la più recente idea di "arte totale", di cui quest'opera è eccellente rappresentazione. Nella totale assenza di narrazione e di ruoli fissi¹⁷, *Mei de zangli / Le deuil de la Beauté / Requiem for Beauty* ridiscute la nozione di linguaggio cinematografico ponendosi come rappresentazione evocativa – piuttosto che come narrazione – della morte della bellezza. La sintassi dell'opera non si fonda su una linearità cronologica di scene giustapposte, bensì su fasi della rappresentazione polifonica: danza, recitazione, fotografia, pittura, scultura, musica e poesia imbastiscono il tessuto di un'opera senza trama. Questa sperimentazione trans-artistica, chiamata dall'autore dà in nome di *ciné-poème* o *dianyingshi* 電影詩, celebra la totale e più ampia libertà di creazione e di espressione.

La pluralità espressiva è dunque la ragion d'essere dell'opera, che dissolve le categorie tradizionali per proporre invece tre dimensioni: immagine, suono e parola. L'immagine è costruita dalla fotografia, dalla pittura, dalla scultura, dall'architettura, persino dalla danza e dalla recitazione degli attori. Nelle immagini vi è la rievocazione della morte, con motivi quali chiese gotiche e catacombe francesi, monasteri e cimiteri della Spagna medievale, spiagge desolate dell'Irlanda del Nord, Pantheon di Parigi e Roma, quanto la commemorazione della bellezza, nell'arte della Grecia antica, nel classicismo e nel neoclassicismo, nell'arte della civiltà rina-

¹⁵ L'opera tradizionale cinese *xiqu* 戲曲, assieme al teatro tradizionale giapponese del *No* e del *kabuki* (Gao 2014m, 130).

¹⁶ Teorizzato nel trattato *Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu* (In cerca di un teatro moderno).

¹⁷ Trentotto attori assumono il ruolo di numerosissimi personaggi – da Dio al demonio, da Don Chisciotte a Amleto, da Ofelia a Venere – che si susseguono in una giustapposizione di scene.

scimentale e romantica. Riprese e fotografie spesso interagiscono con le espressioni e i movimenti degli attori, che talvolta rivestono il ruolo – puramente descrittivo – di noti personaggi, appartenenti in particolare alla cultura occidentale. Fra questi compaiono Venere, la Madonna, Dio, Gesù, la Morte, il diavolo, e ancora Ofelia, Amleto, Don Chisciotte e Lolita. I linguaggi dell'immagine sono aperti e in continuo dialogo: le riprese si alternano alle fotografie, gli attori assumono le sembianze di maschere e statue, e talvolta si fondono con l'immagine sullo sfondo, interrogandola o percorrendola. Nel gioco di continui richiami trans-artistici non manca il riferimento alla pittura: sul finire del film sono ripresi anche dei dipinti di Gao Xingjian, come in *Après le déluge*¹⁸. Il linguaggio del suono incorpora la musica, il canto, le voci della natura, i rumori di città e persino il silenzio. Spesso è il silenzio a preparare il fruitore dell'opera alla musica, in particolare alle note di sinfonie classiche, che nel film simboleggiano la bellezza che si può ascoltare, quella bellezza che, secondo Gao, deve nascere dal sentimento umano e restituire delle sensazioni. Le impressioni lasciate dal suono – sia esso un canto, un frastuono, una sonata d'organo o un soffio di vento – sono più immediate e spesso più incisive delle immagini, poiché ancor più delle immagini ricorrono alla coscienza intuitiva del pubblico. Se il *Requiem* di Mozart glorifica la solennità della bellezza senza tempo e senza luogo, e insieme ne celebra il compianto funebre, la musica pop e i rumori della città contemporanea risultano dissacranti e al contempo attualizzano le ragioni del lutto del sentimento estetico. I temi musicali non restano slegati dalle scene, al contrario, interagiscono con esse: la musica classica dialoga con le maschere rinascimentali e le architetture barocche, per mezzo del ritmo della danza o delle espressioni sul volto degli attori, oppure ancora delle raffigurazioni. La dimensione sonora, tuttavia, non si pone come puro accompagnamento, ma come linguaggio polifonico a sé stante, in grado di instaurare una comunicazione con lo spettatore e un contrappunto con gli altri linguaggi.

Già in *Après le déluge* Gao sperimenta la tecnica del “film tripartito”, un'opera in cui pittura, suono e immagine possiedono una propria autonomia, eppure interagiscono in maniera complementare, generando nuovi significati e stimolando nello spettatore interpretazioni differenti. Il linguaggio artistico della danza si fonde con quello dei quadri

¹⁸ Ciò potrebbe condurre a due considerazioni: da un lato, la possibile intenzione dell'autore di creare un ulteriore canale comunicativo con il pubblico e di riproporre gli stati mentali che la sua pittura vuole raffigurare; dall'altro lato, un desiderio di rimarcare l'autorialità dell'opera, e con essa l'assunto fondamentale di Gao Xingjian dell'arte come manifestazione dell'individuo.

sullo sfondo che, di fatto, “incorniciano” il movimento, così che per lo spettatore il confine fra rappresentazione e riproduzione si fa sempre più sfumato (Sze-Lorrain 2018). E anche *Le deuil de la Beauté* supera la bi-dimensionalità dell'immagine, in un movimento che non rimane determinato in una dimensione interna o esterna fissa: gli orizzonti creativi si ampliano al punto che il film stesso infrange confini diatopici e diacronici, rielabora immagini, suoni e parole nell'intenzione di comunicare attraverso un linguaggio universale e testimoniare insieme la più totale libertà individuale. E appunto, secondo questa logica, la reale sfida dichiaratamente posta da Gao risiede nel superamento del linguaggio verbale e della narrazione. Questa intenzione non è direttamente riconducibile a una sfiducia nelle potenzialità della parola, quanto piuttosto al fatto che l'accesso alla parola, come osserva Patrick Anderson (2003), può essere concepito come capacità essenziale dell'uomo di poter accedere a una funzione simbolica. E proprio perché l'atto linguistico impone un trasferimento dell'operatività semica, la comunicazione perde d'immediatezza. Per tali ragioni, dal punto di vista dell'autore, la comunicazione fondata sulla parola risulta efficace nella misura in cui essa si affidi all'evocazione di immagini mentali, di sensazioni e percezioni, abbandonando la necessità di determinare, mediante descrizioni e narrazioni:

語言超越感官，訴諸智能，這便是語言同音樂的分野，哪怕都依賴聽覺。語言還通過概念（任何一個詞已經是概念）構成聯想。喚醒已有的經驗，才能傳達感受和情感，因此，電影中的語言如果用於訴說，則不如讓位給聲響、音樂和畫面。（Gao 2014i, 105）

La lingua va oltre i sensi e fa appello all'intelletto: ecco il confine fra lingua e musica, sebbene entrambe ricorrano all'udito. La lingua crea associazioni mentali attraverso i concetti (ogni parola è già un concetto). Per riportare alla mente le esperienze si può solo trasmettere emozioni e sentimenti, e perciò, se nel film si vuole usare la lingua per la narrazione, è molto meglio affidarsi al suono, alla musica e alla pittura.

La strategia adottata per superare i limiti espressivi dell'atto verbale è duplice: il ricorso alla poesia e l'utilizzo di diverse lingue. La poesia consente di riportare la comunicazione verbale sul piano dell'evocazione e dell'intuitività, pur conferendo all'opera la ricercata “letterarietà” (*wenxuexing* 文學性). Nella declamazione della poesia si alternano le due lingue di Gao Xingjian, cinese e francese, assieme all'inglese, di cui l'autore afferma di non avere competenza. L'essenza plurilingue è affermata già nella prima scena¹⁹:

¹⁹ Nella composizione testuale della lirica originale manca la dimensione dialogica che il film concretamente realizza, eppure se ne può percepire l'intenzione: “你是否知道

[Attore 1:] “Le savez-vous? La Beauté a disparu!”
[Attori:] (vociare indistinto in più lingue)
[Attore 1:] “Savez-vous que la Beauté est morte?”
[Attori:] (vociare indistinto in più lingue)
[Attore 1:] “Savez-vous que la Beauté est anéantie?”
[Attori:] (vociare indistinto in più lingue)
[Attrice 1:] “Thank you for bringing such inspiring news”.

Si tratta di uno dei tre momenti in cui alla parola poetica, generalmente declamata attraverso monologhi, è affiancato un momento dialogico concreto. In linea generale, infatti, il dialogismo si realizza in diverse direzioni: fra attore e pubblico e fra autore e pubblico, fra parola poetica e dimensione dell'immagine e del suono, fra parola poetica in una lingua e nelle altre lingue²⁰. La lingua cinese non occupa uno spazio preminente: come per l'inglese, le sono dedicati soli quattro minuti in tutto il *ciné-poème*, mentre la lingua francese copre più di sette minuti. È interessante porre l'accento sul fatto che se la poesia in cinese e in inglese si materializza attraverso due voci maschili fuori campo, la versione francese prende forma grazie alla recitazione di diverse figure maschili e femminili, che si rivolgono anche con lo sguardo al pubblico, come in un contesto teatrale.

La scelta di affiancare l'inglese alle due lingue già possedute potrebbe essere simbolica, ossia metafora del superamento delle frontiere dell'individualità autoriale per estendere la possibilità di fruizione a un pubblico mondiale, ribadendo l'intenzione di trascendere il particolare per volgersi all'universale. Se, dunque, due lingue richiedono l'intervento di un'altra lingua e di ulteriori forme artistiche, si deduce che la creazione polifonica, plurale e poliedrica sia la nuova interpretazione della ricchezza espressiva a cui tende l'artista. A riprova di ciò è il fitto tessuto di riferimenti a elementi di differenti tradizioni artistico-letterarie, in senso diatopico e diacronico, che senza sosta decontestualizzano e ricontestualizzano l'opera. Rispetto a questo, il “plurilinguismo polimorfo” (Conceison 2009), ritratto di una creazione trans-artistica, appare la soluzione creativa più

美已經消逝? / 什麼? 說什麼? 你是否知道美已經死亡? / 不明白說的什麼? / 你是否知道美已經葬送掉? / 要知道美就這樣了結了” (Gao 2012c, 139). Traducendo in francese, Dutrait enfatizza il dialogismo intervenendo sul pronome personale di seconda persona, che diventa plurale: “Le savez-vous? / La beauté a disparu! / Quoi? Que dis-tu? / Savez-vous que la beauté est morte? / Mais qu'est-ce que tu dis? / Savez-vous que la beauté est anéantie? / C'est impossible! / C'est comme ça!” (Gao 2012d, 7).

²⁰ Ulteriore rilievo degno di nota riguarda il ritmo degli interventi, tutt'altro che uniforme, come pure l'alternarsi delle lingue e la durata della recitazione, che secondo la mia analisi mai supera i 180 secondi.

matura per la rappresentazione dell'antitesi alla potenziale univocità di un solo codice comunicativo e per la creazione di un linguaggio plurale, costruito di un tessuto di codici, nonché di un sistema aperto e attraversato da significati in ogni direzione. L'opera polifonica e trans-mediale può simboleggiare l'esito – in atto, e non più in potenza, come nella riflessione solo teorica espressa attraverso i saggi – del rapporto di Gao Xingjian con il linguaggio e con i linguaggi della creazione, nell'ambivalenza fra possibilità e limite, nella necessità di emanciparsi dalla parola e di travalicare la forma singolare e la specificità contestuale, in favore della rifrazione ininterrotta della propria individualità in un sistema articolato, ma immediatamente condivisibile. Non per nulla Gao Xingjian descrive quest'opera recente come l'esempio tangibile della genesi di un'"arte totale" (*wanquan de yishu* 完全的藝術), un genere d'arte caleidoscopica, senza confini:

電影只有一百來年的歷史，與繪畫和雕塑、詩與文學、音樂、舞蹈、戲劇相比，是一門絕對年輕的藝術。電影一旦解脫對現實的日常生活場景的模擬，從商業電影的敘事模式中解放出來，並且將各門藝術相容並蓄，豐富擴大這門藝術的表現力，成為一種完全的藝術，前景無限。(Gao 2014i, 111)

Il cinema ha solo cent'anni di storia. Rispetto alla pittura, alla scultura, alla poesia, alla letteratura, alla musica, alla danza e al teatro è un'arte giovanissima. Una volta che il film si libera dalla [pretesa di] imitazione dello scenario reale della vita quotidiana, si emancipa dal modello narrativo del film commerciale, e che mette insieme diverse forme d'arte, è allora che quest'arte arricchisce e amplia il potenziale espressivo di quest'arte, è allora che il film diventa un'arte totale, dalle infinite prospettive.

L'autore dei testi – e per metonimia ogni artista-scrittore – è intitolato a modellare plasticamente i linguaggi e le forme dell'arte. Quando sceglie di dar vita a un'opera deve ricercare la massima polifonia e la massima libertà di espressione. Non possiamo paragonare questo fenomeno all'idea confuciana di "intrattenersi nelle arti" (*you yu yi* 遊於藝) che, pur suggerendo un legame con il piacere del fatto estetico, rimane legata a un concetto di padronanza della tecnica, coltivazione di sé e alla virtù (Li 2010, 47). L'opera d'arte "totale" è il simbolo stesso della libertà *di*. L'autore dimostra così d'essere entrato nel dominio della libertà spirituale, che garantisce discernimento, chiarezza e intuitività, oltre a uno sconfinato ventaglio di possibilità compositive. L'arte totale, nella sua essenza polifonica e trans-mediale, è anche un inno al "nuovo Rinascimento" invocato da Gao Xingjian, epitome stessa della libertà. Questa libertà si traduce con *ziyou*, ma anche con *zizai*, che è letteralmente "restare in sé stessi", ma anche il godimento della libertà nel benessere spirituale, nell'assenza di preoccupazioni e di freni.

這樣的文藝復興令作家藝術家得大自在，在權力和金錢達不到的領域，精神飛揚。創作的這番過程便令人心悅，也才可能不計成果，持續不已。(Gao 2014h, 89)

Un Rinascimento permette ad artisti e scrittori di raggiungere un'ampia libertà, di collocarsi in una dimensione che potere e denaro non potranno mai raggiungere, e di elevarsi spiritualmente. Il processo creativo appaga mente e cuore, tanto che l'autore, incurante del risultato, non smette più di creare. (Gao 2018c, 28)

L'autonomia spirituale è preconditione essenziale all'esercizio estetico e alla libertà dell'individuo. La libertà, nella dimensione individuale ed estetica, appare come sforzo perenne, paradigma stesso di esistenza e luogo ideale di creazione.

Al di sopra dell'identità culturale, al di sopra di ogni condizionamento etico, sociale e ideologico, al di sopra di ogni schema di pensiero e all'interno del dominio dell'atto creativo esiste la libertà "positiva", dominio privilegiato del nuovo Rinascimento. E non a caso mi riferisco a una dimensione ulteriore, non già liminale né tantomeno estera: tale conquista è raggiungibile solo mediante la consapevolezza di ciò che esiste, dalla più ampia prospettiva di osservazione che alla sensibilità dell'artista-scrittore è riservata. Ebbene, l'enigma sulla libertà non si scioglie nell'ambito della discussione filosofica, ma nel dominio estetico, giacché la totale libertà esiste nella stessa creazione artistica, e il nuovo Rinascimento ne è l'epitome.

我所謂的創作美學首先是個人的，同藝術家個人的創作經驗聯繫在一起，不企圖提供一個原則，也不是唯一的價值判斷，它僅僅是藝術家個人的選擇。我選擇的首先是藝術創作上最大限度的自由，就藝術創作的機制而言，我恰恰不以否定或批判作為前提。(Gao 2014m, 123)

Ciò che io chiamo estetica della creazione riguarda innanzitutto l'individuo ed è legata all'esperienza creativa personale dell'artista. Non cerca di proporre una dottrina, né assurge a giudizio di valore assoluto. L'estetica della creazione è soltanto una scelta individuale dell'artista. Ciò che io scelgo, prima di tutto, è la massima libertà nella creazione stessa; in quanto al meccanismo di creazione artistica, critica e negazione non costituiscono affatto le mie premesse. (Gao 2018g, 76)

Il "pensare da sé", di nuovo, è la pietra fondante su cui si edifica la libertà stessa dell'individuo e dell'artista-scrittore:

文學是人對自身存在的確認，脆弱的個人雖然無力改造世界，卻可以說出自己要說的話，關鍵只在於作家是否確有自己的話，而非重複權力和媒體廣泛散佈的聲音。個人的精神獨立才是文學的主心骨，這也就是文學的獨立自主。(Gao 2014c, 42)

Anche se l'individuo è debole e incapace di cambiare il mondo, può comunque dire ciò che ha da dire, a condizione che siano parole dello scrittore,

non già l'eco della voce dilagante del potere e dei media. L'autonomia spirituale dell'individuo è il pilastro della letteratura, o meglio, di una letteratura autonoma e indipendente. (Gao 2018e, 55)

Se è vero che la creazione estetica è il “giardino della libertà spirituale dell'uomo” (*ren jingshen ziyou de yuandi* 人精神自由的園地), essa è anche il luogo in cui lo spirito dell'artista-scrittore può vagare, elevarsi, trascendendo ogni confine, ideologico, materiale e formale. Dobbiamo quindi immaginare un individuo libero, per sua volontà e non per natura, da confini reali e figurati, libero di esercitare e affermare se stesso e fare esperienza del bello: in questo senso l'artista scrittore “come un cavallo alato” – *tianmaxingkong* 天馬行空²¹ – leggero e maestoso si libra nella creazione. Questa libertà piena, che è ragion d'essere dell'arte, nel nuovo Rinascimento diventa un gesto condiviso.



Figura 11. – Gao Xingjian, “Verso il cielo”²².

²¹ Degna di nota è la scelta dell'autore di questa immagine classica, che si materializza in espressione lessicalizzata in epoca Yuan, e che invoca un'idea di libertà e vigore insieme (Wang, Qiang, and Zhou 1996, 383).

²² Inchiostro su tela, 130 × 195 cm, 2016. Dalla monografica *Calling for a New Renaissance*, Asia Art Center, Taipei, 2016. <http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/calling-for-a-new-renaissance-gao-xingjian-solo-exhibition/?lang=en>.

Riflessioni conclusive

Nel vastissimo *corpus* di testi critici si materializza l'evoluzione di Gao Xingjian nel tempo e nello spazio, nella sua quadridimensionalità. Se le prime raccolte erano destinate a un pubblico cinese, con la deterritorializzazione e l'esilio, a cavallo fra gli anni '80 e '90, per l'autore che scrive da Parigi esiste solo la possibilità di pubblicare a Hong Kong e Taiwan, e, naturalmente, di pensare a un bacino di lettori più vasto, non più soltanto cinese o sinofono. Lo spaesamento quale esperienza individuale e spirituale sembra riflettersi tanto sulla dimensione estetica, artistica e letteraria in senso stretto, quanto sul profilo meta-artistico e metaletterario. Non per nulla, fra i primi saggi pubblicati nell'ultimo decennio del XX secolo compaiono titoli rappresentativi, quali "Wo zhuzhang yi zhong leng de wenxue" 我主張一種冷的文學 (Per una letteratura fredda) e "Taowang yu wenxue" 逃亡與文學 (Letteratura e fuga). Peraltro, alcuni testi cominciano a godere di una diffusione in Europa, tradotti, fra cui "Yao shenmeyang de xiju?" 要什麼樣的戲劇, pubblicato in inglese con il titolo di "What Kind of Theatre Do We Need?" sulla rivista svedese *Nobel Symposium* nel 1990. Un cambiamento importante si verifica non soltanto sul piano dei contenuti, che ritraggono sempre più un punto di vista pratico-esperienziale, ma anche sul piano formale e macrotestuale. L'allontanamento fisico dalla Cina consente un sostanziale ampliamento di prospettiva e offre la possibilità di sviluppare paradigmi ulteriori rispetto agli inquadramenti metodologici consolidati e già sperimentati entro cui i primi testi prendevano forma.

L'attività di sperimentazione coinvolge in maniera diretta le modalità di elaborazione ed espressione di un pensiero critico che diventa multifocale, un pensiero critico che di necessità ridiscute le categorie essenziali inerenti ai testi stessi, fra cui la letterarietà, la struttura e il linguaggio, ed estrinseche, come il pubblico (o i pubblici). Gao comincia anche porre in discussione la questione identitaria, proponendo testi che negli anni '90 iniziano ad acquisire una certa autonomia sul piano

formale e macrotestuale: basterà mettere a confronto la prima raccolta del 1981, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* (Gao 1981a) e la terza del 1996, *Mei you zhuyi* (Gao 2001a) per percepire già un'evoluzione. *Mei you zhuyi* annovera testi critici sulla creazione letteraria, teatrale e pittorica testi, paradigmatici del nuovo percorso individuale; non appare più come un discorso organico, lineare e sviluppato metodicamente per punti, bensì come collezione variegata di contributi critici e riflessioni, sotto forma di “appunti sparsi” (*suibi* 隨筆), colloqui con altri autori, saggi o adattamenti di discorsi pronunciati in contesti accademici o non accademici, davanti a un pubblico sinofono o non sinofono, e così sarà per le raccolte a seguire. Sempre più spesso, Gao sceglie di esporre le proprie posizioni attraverso generi testuali differenti dal canonico saggio critico, ed è il caso delle interviste e dei colloqui, quanto degli adattamenti di discorsi, come pure dei testi difficilmente inquadrabili in una specifica tradizione saggistica che non sia una tradizione che è l'autore stesso a creare. Si tratta di saggi speculativi sull'arte e sulla letteratura che intersecano tradizioni compositive in un ampio panorama teorico e letterario, in cui la dimensione teorico-ideale e pratico-esperienziale risultano intrecciate e spesso inestricabili. Potrei sostenere che questi, non propriamente definibili come letteratura in prosa, non “accettino le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata” (Adorno 2012, 12), bensì propongano delle regole proprie e dei meccanismi propri. Essi “non sono costruiti partendo da un principio primo, né si raccolgono attorno a un'ultima parola” (Laughlin 2008, 4), ma sono la testimonianza di riflessioni mature di un individuo, di un artista-scrittore, su temi ancestrali particolari e universali, sull'episodio e sulla totalità storica.

Mi risulta tutt'altro che semplice rintracciare un paradigma definitorio che riesca a ritrarre in maniera esauriente il genere a cui obbediscono i testi critici di Gao Xingjian in lingua cinese. Posso certo affermare che esiste un'indiscutibile componente biografica, che si fa sempre più forte con il passare del tempo, una frequente stratificazione linguistica accompagnata da variazioni di registro, una tematizzazione che tende a ripercorrere testi antecedenti, così che la maniera di argomentare coinvolge in maniera intertestuale e trans-testuale opere o testi propri. L'estensione variabile, la retorica riconoscibile come prodotto dell'autore, ma non necessariamente tipizzata, la libertà nella composizione, comunque inserita in un progetto strutturale, e una certa letterarietà sono ulteriori tratti salienti della sua saggistica. Volendo trovare un termine cinese per descrivere la tipologia testuale – in lingua cinese – potrei ricorrere al generico *wenzhang* 文章 (come “saggio”, “articolo”, “testo letterario”), poggiando

sul senso etimologico del termine, che incorpora il *wen* 文, tradizionalmente simbolo della letterarietà, che in *zhang* 章 ne suggerisce la composizione¹. L'atteggiamento di Gao, in particolare nei testi più recenti e a differenza dei primi, è privo di accademismo e intriso di coinvolgimento emotivo del lettore. Spesso si rivela come empatia, perdendo la necessità di una distanza obiettiva e rivenendo al valore intrinseco che lui riconosce in un'opera d'arte o letteraria che possa autenticamente definirsi tale. La componente emozionale e quella biografica si attestano, quindi, quali cifre essenziali dei suoi testi più recenti, che descrivono una realtà inesorabilmente e subdolamente condizionata da “-ismi”.

Nello spazio fisico del mondo esteriore, Gao Xingjian è oggi un individuo che risiede a Parigi e che spesso viaggia nel mondo per presentare il suo lavoro di artista che, negli ultimi tempi, converge nell'appello al nuovo Rinascimento. Non ha più fatto ritorno nella Repubblica Popolare Cinese, ma si reca di frequente a Hong Kong e Taiwan, dove suo il pubblico sinofono per eccellenza rimane attento, ricettivo e vivace. Nello spazio percepito, Gao si definisce ancora un individuo fragile e solo, che soltanto nella dimensione estetica riesce a liberarsi dagli “-ismi” vecchi e nuovi, persino da quelli che l'occidente democratico prometteva di obliterare. La solitudine di cui tratta qui l'autore, per sé, non è più la marginalizzazione dell'individuo costretto alla fuga, bensì una precondizione “necessaria” alla libertà, come si legge sul suo volto (*Fig. 1*). Secondo la mia lettura, esiste un sostanziale cambiamento di prospettiva rispetto agli inizi del nuovo secolo, che consiste nel movimento dell'artista dalla periferia al centro: resta dichiaratamente in disparte rispetto alla socialità, collocandosi però non più ai margini, bensì al di sopra. In uno spazio prospettico ulteriore, *super partes*, Gao prende coscienza dei reali cambiamenti all'interno della società, senza voler farne parte. In questa maniera mette a fuoco l'inquadratura privilegiata che quel “terzo occhio” della chiaroveggenza offre all'artista-scrittore.

Superato oggi il quesito atavico sulla libertà individuale e individuante l'essenza della creazione estetica e la posizione dell'artista-scrittore, la negazione e il rifiuto dei condizionamenti non costituiscono il fine del discorso, ma la sua premessa fondamentale. Gao Xingjian, allora, con una prospettiva nuova torna a parlare in maniera costruttiva di ciò che la creazione è nell'essenza, negli obiettivi e nel metodo. Fatto interessante, nemmeno un decennio fa componeva questi versi in chiusura di *Mei de zangli*:

¹ Victor Mair, infatti, traduce *wenzhang* come “fine writing” (2001, 1).

維納斯無聲無息

[...]

死了, 死了, 死了.....

就這樣

扼殺了

窒息了

踐踏了

犧牲了

葬送了

了結了 (Gao 2012c, 197-199)

Venere non emette suono

[...]

È morta, è morta, è morta

Così

Strangolata

Soffocata

Calpestata

Sacrificata

Annientata

Finita

Oggi, invece, lo stesso autore di “Per una letteratura fredda”, de “La solitudine necessaria”² e di “Non avere -ismi” dichiara, lo ribadisco:

這樣的文藝復興[...]首先仍然取決於作家藝術家的覺醒, 發出呼籲, 引起人們的關注, 至少在文化圈中成為風氣, 從而推波助瀾, 才可能造成社會的某種共識。因而, 公然提出問題, 引發討論, 十分必要。(Gao 2014h, 87)

Un [tale] Rinascimento [...] in prima istanza si fonda sulla consapevolezza individuale. Artisti e scrittori devono lanciare un appello capace di destare l'attenzione, a partire dai circoli culturali devono far risuonare la loro voce, che deve propagarsi come un'eco, per risvegliare una coscienza comune. Ecco perché è fondamentale sollevare questioni e stimolare dibattiti pubblici. (Gao 2018c, 25)

E conclude affermando:

這樣的文藝復興可不是不可能的。(Gao 2014h, 89)

Un tale Rinascimento è del tutto possibile. (Gao 2018c, 29)

Le ragioni per cui sostengo che quest'ultimo contenuto coincide con l'epitome della sua carriera e della sua vita intellettuale sono svariate. In primo luogo, Gao si espone: si rivolge a tutti gli artisti e gli scrittori del

² “Biyao de gudu” 必要的孤獨 (Gao [2002] 2008e).

mondo per proporre uno sforzo condiviso con un fine comune; questo, di per sé, sembra un atto difficilmente attribuibile a un individuo fragile e “ai margini” della società. La sua voce, con questo appello, pare tutt’altro che debole e la sua retorica tutt’altro che fredda, sebbene si dichiari ancora indipendente.

Gao Xingjian sembra qui assumere le vesti di un artista fuori dal tempo che invoca il ritorno alla bellezza e all’autenticità di una creazione per l’uomo e per null’altro. Il tema del ritorno rappresenta senza dubbio una chiave di lettura del processo di maturazione del suo pensiero, ma ancor più lo è la nuova dimensione “partecipata” attribuita al fatto estetico che serve l’uomo, poiché condivide quel senso del bello che rimane intrinsecamente universale. Questa idea è senza dubbio romantica, sotto numerosi aspetti, eppure vale la pena di concepirla alla luce dell’esperienza reale di Gao in Cina e in Occidente, e attraverso la lente del “terzo spazio”, immaginato, in cui lui ora risiede. Potrei allora, provocatoriamente, sintetizzare come segue: dalla strenua lotta al *wei renmin fuwu* 為人民服務, “al servizio del popolo”, passando per un *wei ziji fuwu* 為自己服務, “al servizio di sé”, sino al *wei ren fuwu* 為人服務, “al servizio dell’uomo”.

Alla proposta del nuovo Rinascimento possiamo, a mio parere, riconoscere un’inedita portata sociale: dopotutto, a parlare è un artista contemporaneo che sceglie di riporre una fiducia nuova nell’artista-scrittore e nell’uomo, tornando al gesto più naturale della creazione estetica. L’appello al nuovo Rinascimento attraversa certo un edonismo artistico, ma supera l’autoreferenzialità, aprendo la strada a una nuova epoca di affermazione di valore.



*Figura 12. – Gao Xingjian alla sua monografica
“Appel pour une nouvelle Renaissance”³.*

³ 2019, © Éric Sander. Immagine riprodotta con la gentile concessione dell'autore.
http://www.domaine-chaumont.fr/sites/default/files/styles/galerie_photos/public/ged/_es_0523.jpg?itok=2Y29iBKC.

Riferimenti bibliografici

OPERE DI GAO XINGJIAN 高行健 CITATE:

SAGGISTICA, TEATRO, NARRATIVA, POESIA, CINEMA, PITTURA

Saggistica

Gao Xingjian. 1981a. *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno). Guangzhou: Huacheng chubanshe.

Gao Xingjian. 1981b. “Rencheng de zhuanhuan” 人稱的轉換 (Cambiare pronomi personali). In *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno), 13-18. Guangzhou: Huacheng chubanshe.

Gao Xingjian. 1981c. “Xiandai jiqiao yu minzu jingshen” 現代技巧與民族精神 (Tecniche moderne e spirito nazionale). In *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno), 111-117. Guangzhou: Huacheng chubanshe.

Gao Xingjian. (1985) 1988. “Wo yu Bulaixite” 我與布萊希特 (Io e Brecht). In *Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu* 對一種現代戲劇的追求 (In cerca di una forma moderna di teatro), 56-60. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe.

Gao Xingjian. (1996) 2001a. *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi). Taipei: Linking books.

Gao Xingjian. (1996) 2001b. “Mei you zhuyi” 沒有主義 (Non avere -ismi). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 3-14. Taipei: Linking books.

Gao Xingjian. (1990) 2001c. “Wo zhuzhang yi zhong leng de wenxue” 我主張一種冷的文學 (Per una letteratura fredda). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 15-18. Taipei: Linking books.

Gao Xingjian. (1991) 2001d. “Bali Suibi” 巴黎隨筆 (Note da Parigi). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 19-30. Taipei: Linking books.

Gao Xingjian. (1996) 2001e. “Geren de shengyin” 個人的聲音 (La voce dell'individuo). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 97-107. Taipei: Linking books.

- Gao Xingjian. (1988) 2001f. “Chidao de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到的現代主義與當今中國文學 (Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 97-107. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (1996) 2001g. “Liuwang shi women huode shenme?” 流亡使我們獲得什麼? (A cosa ci ha portato l'esilio?). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 108-119. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (1992) 2001h. “Geri huanghua” 隔日黃花 (Fiori avvizziti). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 177-186. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (1992) 2001i. “Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*” 文學與玄學・關於《靈山》 (Letteratura e studio del mistero: su *La montagna dell'anima*). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 187-205. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2001l. “Ling yi zhong xiju” 另一種戲劇 (Per un altro teatro). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 209-215. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (1996) 2001m. “Wo de xiju he wo de yaoshi” 我的戲劇和我的鑰匙 (Chiavi per il mio teatro). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 264-284. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (2000) 2001n. “Wenxue de liyou” 文學的理由 (La ragion d'essere della letteratura). In *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), 339-352. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2001o. *La ragion d'essere della letteratura*. Milano: RCS libri [tr. it. Maria Cristina Pisciotta].
- Gao Xingjian. 2008a. *Lun chuanguzuo* 論創作 (Sulla creazione). Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (2000) 2008b. “Yishujia de meixue” 藝術家的美學 (L'estetica dell'artista). In *Lun chuanguzuo* 論創作 (Sulla creazione), 78-81. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (1998) 2008c. “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo” 現代漢語與文學寫作 (Il cinese moderno e la scrittura letteraria). In *Lun chuanguzuo* 論創作 (Sulla creazione), 98-110. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (2001) 2008d. “Ling yi zhong meixue” 另一種美學 (Per un'altra estetica). In *Lun chuanguzuo* 論創作 (Sulla creazione), 123-192. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. (2002) 2008e. “Biyao de gudu” 必要的孤獨 (La solitudine necessaria). In *Lun chuanguzuo* 論創作 (Sulla creazione), 341-343. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014a. *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura). Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014b. “Huanjing yu wenxue” 環境與文學 (Ambiente e letteratura). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 17-34. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014c. “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 (Ideologia e letteratura). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 35-47. Taipei: Linking books.

- Gao Xingjian. 2014d. “Ziyou yu wenxue” 自由與文學 (Libertà e letteratura). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 49-58. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014e. “Rentong: wenxue de bing tong” 認同——文學的病痛 (L'identità: il male della letteratura). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 59-65. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014f. “Yishixingtai shidai de zongjie” 意識形態時代的總結 (Epilogo dell'epoca delle ideologie). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 73-76. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014g. “Fei gongli de wenxue yu yishu” 非功利的文學與藝術 (Arte e letteratura senza profitto). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 77-80. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014h. “Huhuan wenyi fuxing” 呼喚文藝復興 (Appello a un nuovo Rinascimento). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 81-89. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014i. “Guanyu Mei de zangli: jianlun dianyingshi” 關於《美的葬禮》——兼論電影詩 (Su *Le deuil de la Beauté* e sul *ciné-poème*). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 99-112. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014l. “Shanhaijing zhuan: Taiwan guojia xijuyuan yanchu ganyan” 《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言 (*Shanhaijing zhuan*: discorso di ringraziamento presso il Taiwan National Theatre). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 113-116. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2014m. “Chuangzuo meixue” 創作美學 (Estetica della creazione). In *Ziyou yu wenxue* 自由與文學 (Libertà e letteratura), 119-132. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2016. “Yuejie de chuangzuo” 越界的創作 (“Creazione oltre i confini”). Manoscritto inedito.
- Gao Xingjian. 2018. *Per un nuovo Rinascimento*. Milano: La Nave di Teseo. [tr. it. Simona Gallo].

Teatro

- Gao Xingjian. 1982. *Juedui xinbao* 絕對信號 (Segnale d'allarme). *Shiyue* 十月 5.
- Gao Xingjian. 1983. *Chezhan* 車站 (Fermata d'autobus). *Shiyue* 十月 3.
- Gao Xingjian. 1986a. *Bi'an* 彼岸 (L'altra riva). *Shiyue* 十月 5.
- Gao Xingjian. 1990. *Taowang* 逃亡 (La fuga). *Jintian* 今天 1.
- Gao Xingjian. 1993a. *Au bord de la vie*. Carnières: Lansman.
- Gao Xingjian. 1993b. *Quatre quatuors pour un weekend*. Carnières: Lansman.
- Gao Xingjian. 1994a. *Dialoguer-Interloquer*. Saint Nazaire: M.E.E.T.
- Gao Xingjian. 1994b. *Le somnambule*. Carnières: Lansman.
- Gao Xingjian. 1994c. *Shanhaijing zhuan* 山海經傳 (Cronache del *Classico dei monti e dei mari*). Hong Kong: Tiandi tushu youxian gongsi.
- Gao Xingjian. 1995a. *Dubai* 獨白 (Monologo). *Xin juben* 新劇本 1.

- Gao Xingjian. 1995b. *Yeren* 野人 (L'uomo selvaggio). *Shiyue* 十月 1.
- Gao Xingjian. 1995c. *Gao Xingjian xiju liu zhong* 高行健戲劇六種 (Sei tipi di teatro di Gao Xingjian). Taibei: Tijiao chubanshe.
- Gao Xingjian. 2000. *Bayue xue* 八月雪 (Neve d'agosto). *Lianhe Wenxue* 聯合文學 2.
- Gao Xingjian. (1996) 2001p. *Zhoumo sichongzou* 週末四重奏. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2001q. *Yeyoushen* 夜遊神 (Il sonnambulo). Taibei: UNITAS Publishing Co.
- Gao Xingjian. 2003. *Le quêteur de la mort*. Parigi: Seuil.
- Gao Xingjian. 2004. *Kouwen siwang* 叩問死亡 (Interrogare la morte). Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2008f. *La fuga*. Corazzano: Titivillius [tr. it. dal francese Simona Polvani].
- Gao Xingjian. 2012e. *Ballade nocturne*. Bastia: Éditions Éoliennes.
- Gao Xingjian. 2012f. *Yejian xingge* 夜間行歌 (Ballata notturna). In Gao Xingjian, *Youshen yu xuansi: Gao Xingjian shiji* 遊神與玄思——高行健詩集 (Spirito errante e pensiero meditativo: raccolta di poesie di Gao Xingjian), 37-81. Taibei: Linking books.

Narrativa

- Gao Xingjian. 1986b. “Gei wo laoye mai yugan” 給我老爺買魚竿 (Una canna da pesca per mio nonno). *Renmin wenxue* 人民文學 9 (Beijing).
- Gao Xingjian. 1990. *Lingshan* 靈山 (La montagna dell'anima). Taibei: Sino United Publishing.
- Gao Xingjian. 1999. *Yi ge ren de shengjing* 一個人的聖經 (Il libro di un uomo solo). Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2001r. *Una canna da pesca per mio nonno*. Milano: Rizzoli [tr. it. Alessandra Lavagnino].
- Gao Xingjian. 2002. *La montagna dell'anima*. Milano: Rizzoli [tr. it. Mirella Fraticolo].
- Gao Xingjian. 2003a. *Il libro di un uomo solo*. Milano: Rizzoli [tr. it. Alessandra Lavagnino].

Poesia

- Gao Xingjian. 2006. *Parlerò di ricci*. Roma: Fermenti [tr. it. Maria Cristina Pisciotta].
- Gao Xingjian. (1994) 2012a. “Wo shuo ciwei” 我說刺蝟 (Parlerò di ricci). In Gao Xingjian, *Youshen yu xuansi: Gao Xingjian shiji* 遊神與玄思——高行健詩集 (Spirito errante e pensiero meditativo: raccolta di poesie di Gao Xingjian), 1-20. Taibei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2012b. “Xiaoyao ru niao” 逍遙如鳥 (Liberio come un uccello). In Gao Xingjian, *Youshen yu xuansi: Gao Xingjian shiji* 遊神與玄思——高行健

- 詩集 (Spirito errante e pensiero meditativo: poesie di Gao Xingjian), 22-32. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2012c. “Mei de zangli” 美的葬禮 (Compianto sulla bellezza). In Gao Xingjian, *Youshen yu xuansi: Gao Xingjian shiji* 遊神與玄思——高行健詩集 (Spirito errante e pensiero meditativo: poesie di Gao Xingjian), 139-199. Taipei: Linking books.
- Gao Xingjian. 2012d. *Le deuil de la Beauté*. Luxembourg: Éditions Simoncini [tr. fr. Noël Dutrait].

Cinema

- La silhouette sinon l'ombre*. 2006. Réalisé par Gao Xingjian. Marseille: Triangle Méditerranée. DVD.
- Après le déluge*. 2008. Réalisé par Gao Xingjian. Barcelona: Círculo de Lectores. DVD.
- Mei de zangli* 美的葬禮 / *Le deuil de la Beauté* / *Requiem for Beauty*. 2013. Réalisé par Gao Xingjian. Paris. DVD.

Pittura

- Gao Xingjian. 2001s. *Per un'altra estetica*. Milano: Rizzoli [trad. it. dal franc. *Pour une autre esthétique* Francesca Checchia e Studio Editoriale Littera].

Altre opere citate

- Adorno, Theodor. 2005. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi.
- Adorno, Theodor. 2012. “Il saggio come forma”. In *Note per la letteratura 1943-1961*, 5-30. Torino: Einaudi.
- Anderson, Patrick. 2003. “De la langue originaire à la langue de l'autre”. *Ela. Études de linguistique appliquée* 3: 343-356.
- Andreini, Attilio, a cura di. 2004. *Laozi. Genesi del “Daodejing”*. Torino: Einaudi.
- Anokhina, Olga. 2018. “Cas limites d'autotraduction. Cercle, spirale, chaos”. Dans *Au miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, édité par Esa Hartmann et Patrick Hersant, 97-109. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Appadurai, Arjun, ed. 2001. *Globalization*. Durham - London: Duke University Press.
- Arcodia, Giorgio Francesco. 2012. *Lexical Derivation in Mandarin Chinese*. Taipei: Crane.
- Arons, Wendy, and Theresa J. May, eds. 2012. *Readings in Performance and Ecology*. New York: Palgrave MacMillan.
- Barmé, Geremie, ed. 1999. *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia University Press.

- Barmé, Geremie. 2012. "New China Newspeak. *Xinhua Wenti* 新華文體". *China Heritage Quarterly* 29 (3). [27/02/2020]. http://www.chinaheritagequarterly.org/glossary.php?searchterm=029_xinhua.inc&issue=029
- Bassnett, Susan. 2013. "The Self-Translator as Rewriter". In *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, edited by Anthony Cordingley, 13-25. London - New York: Bloomsbury.
- Bauman, Zygmunt. 1996. "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity". In *Questions of Cultural 'Identity'*, edited by Paul Du Gay and Stuart Hall, 18-36. London: Sage Publications.
- Benjamin, Walter. 1998. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi.
- Bergez, Daniel. 2013. *Gao Xingjian. Peintre de l'âme*. Paris: Seuil.
- Berlin, Isaiah. 2008. "Two Concepts of Liberty". In *Liberty*, 166-217. Oxford: Oxford University Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London - New York: Routledge.
- Bhabha, Homi. 1996. "Culture's In-Between". In *Questions of Cultural 'Identity'*, edited by Paul Du Gay and Stuart Hall, 53-60. London: Sage Publications.
- Bhattacharyya, Anurag. 2019. *Places and Landscapes: An Ecocritical Study of Gao Xingjian's Fiction*. Riga: Scholar's Press.
- Borges, Jorge Luis. 1983. *Sette notti*. Milano: Feltrinelli.
- Bouvier-Laffitte, Béatrice. 2013. "Francophonie chinoise. Langues et identités en tension dans les œuvres de Dai Sijie, Gao Xingjian et Ying Chen". *International Journal of Francophone Studies* 16 (3): 263-280.
- Chen Maiping 陳邁平. 1995. "Associative and Dissociative: The 'Self' in Classical and Modern Chinese Literature". In *Identity in Asian Literature*, edited by Lisbeth Littrup, 14-46. London - New York: Routledge.
- Chen Xiaoming 陳曉明. 2000. "Cong xiandai zhuyi dao meiyou zhuyi" 從現代主義到沒有主義 (Dal modernismo a non avere -ismi). *Ersbiyi shiji* 二十一世紀 62: 33-39.
- Cheng, Anne. 2000. *Storia del pensiero cinese*, vol. II: *Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*. Torino: Einaudi.
- Cheng, Anne. 2012. "La ricezione del concetto di libertà in Cina". *Antiquorum Philosophia: An International Journal* 6: 11-18.
- Chi, Pang-yuan, and Wang David Der-wei, eds. 2000. *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press.
- Chow, Rey, ed. 2000. *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*. Durham - London: Duke University Press.
- Codeluppi, Martina. 2017. "Littérature chinoise globale et littérature mondiale. Interactions théoriques au-delà des frontières territoriales". Dans *Littérature chinoise et globalisation. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, édité par Nicoletta Pesaro et Zhang Yinde, 17-28. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

- Colleu-Dumond, Chantal, et Gao Xingjian. 2019. "Entretien avec Gao Xingjian". Dans *Gao Xingjian. Appel pour une nouvelle Renaissance*, édité par Centre d'Arts et de Nature, 6-12. Domaine de Chaumont-sur-Loire: Centre d'Arts et de Nature.
- Collotti Pischel, Enrica. 1973. *Storia della Rivoluzione cinese*. Roma: Editori Riuniti.
- Conceison, Claire. 2009. "The French Gao Xingjian, Bilingualism, and *Ballade Nodturne*". *Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 / *Hong Kong Drama Review* 8: 303-322.
- Cordingley, Anthony, ed. 2013. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London - New York: Bloomsbury.
- Coulter, Todd. 2013. *Performing Identity in the Plays of Gao Xingjian: An Encounter of Chinese and French Cultures*. New York: Edwin Mellen Press.
- Coulter, Todd. 2014. *Transcultural Aesthetics in the Plays of Gao Xingjian*. New York: Palgrave Pivot.
- De Micheli, Mario. 2005. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- DelBonis-Platt, Paula S. 2016. *Crossing Boundaries: The Transnational Third Space of Contemporary Chinese-Francophone Writers*. Ph.D. Diss., The City University of New York. [18/04/2020]. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1317
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1986. *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e).
- Demiéville, Paul. 1973. *Choix d'études bouddhiques: 1929-1970*. Leiden: Brill.
- Draguet, Michel. 2015. *Le goût de l'encre*. Paris - Bruxelles: Hazan et Musées d'Ixelles.
- Du Gay, Paul, and Stuart Hall, eds. 1996. *Questions of Cultural 'Identity'*. London: Sage Publications.
- Dutrait, Noël. 1998a. "A Cheng et Gao Xingjian, le retour du plaisir de conter". Dans *Littérature chinoise. État des lieux et mode d'emploi*, 39-52. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Dutrait, Noël. 1998b. "La voix puissante d'un écrivain en exil, entretien avec l'écrivain Gao Xingjian". *Perspectives chinoises / China Perspectives* 49: 60-63. doi: 10.3406/perch.1998.2341.
- Dutrait, Noël, éd. 2006. *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*. Paris: Seuil.
- Dutrait, Noël. 2010. "Without ism: An ism for One Man". *Perspectives chinoises / China Perspectives* 2010 (2): 6-11. doi: 10.4000/chinaperspectives.5266.
- Dutrait, Noël. 2011. "Les traductions du théâtre de Gao Xingjian par lui-même". *Impressions d'Extrême-Orient* 2. [27/02/2020]. <http://ideo.revues.org/215>
- Dutrait, Noël. 2017. "La traduction de la poésie de Gao Xingjian en français. Traduction, interprétation, création". Dans *Littérature chinoise et globalisation. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, édité par Nicoletta Pesaro et Zhang Yinde, 91-98. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

- Eberhard, Wolfram, ed. 1986. *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London - New York: Routledge.
- Eco, Umberto. 2014. "Come se si scrivessero due libri diversi". In *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, e Monica Perotto, 25-29. Bologna: Bononia University Press.
- Fokkema, Douwe. 2004. "The Rise of Cross-Cultural Intertextuality". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 11: 5-10.
- Fong, Gilbert. 2001. "Gao Xingjian and the Idea of Theatre". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, 147-156. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Fong, Gilbert. 2006. "Un esprit libre à la marge". Dans *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, édité par Noël Dutrait, 205-224. Paris: Seuil.
- Freud, Sigmund. 1979. *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*. In *Opere*, vol. XI. Torino: Boringhieri.
- Fusini, Letizia. 2020. *Dionysus on the Other Shore: Gao Xingjian's Theatre of the Tragic*. Leiden: Brill.
- Gallo, Simona. 2018. "Translating the Self: Gao Xingjian's *Ballade Nocturne* and *Yejian Xingge* 夜間行歌". In *Selected papers AISC II*, edited by Tommaso Pellin and Giorgio Trentin, 63-73. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Gallo, Simona, et Gao Xingjian. 2018. "Entre le chinois et le français, entretiens avec Gao Xingjian (Prix Nobel)". *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* 46 (1): 115-120.
- Glissant, Édouard. 2010. *L'imaginaire des langues*. Paris: Gallimard.
- Goldman, Merle. 1967. *Literary Dissident in Communist China*. Cambridge: Harvard University Press.
- Graham, Angus. 1989. *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China*. La Salle: Open Court.
- Granet, Marcel. 1968. *La pensée chinoise*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Grutman, Rainier. 2005. "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones". Dans *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, édité par Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle, et Martin Pâquet, 201-223. Québec: Nota Bene.
- Gupta, Akhil, and James Ferguson, eds. 1997. *Culture Power Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham - London: Duke University Press.
- Guthrie, Doug. 2009. *China and Globalization: The Social, Economic and Political Transformation of Chinese Society*. London - New York: Routledge.
- Hansen, Chad. 2000. *A Daoist Theory of Chinese Thought: A Philosophical Interpretation*. New York: Oxford University Press.
- He, Henry Yuhuai, ed. 2015. *Dictionary of the Political Thought of the People's Republic of China*. London - New York: Routledge.
- Hsia, Chih-tsing. 1961. *A History of Modern Chinese Fiction*. Hong Kong: The Chinese University Press.

- Hu Shi 胡適. 2013. *English Writings of Hu Shib*. Heidelberg - New York - Dordrecht - London: Springer.
- Jin, Siyan. 2004. "L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine". *Perspectives chinoises / China Perspectives* 83. [27/02/2020]. <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1442>
- Jullien, François. 2015. *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*. Paris: Gallimard.
- Jullien, François. 2016. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris: L'Herne.
- Kant, Immanuel. 1991. *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*. Bari: Laterza.
- Kim, Michael, and Michael Schoenhals. 2013. "Introduction: Mass Dictatorship and the Radical Project for Modernity". In *Mass Dictatorship and Modernity*, edited by Michael Kim, Michael Schoenhals, and Yong-Woo Kim, 1-9. New York: Palgrave Macmillan.
- Kinkley, Jeffrey C. 2002. "Gao Xingjian in the 'Chinese' Perspective of Qu Yuan and Shen Congwen". *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)* 14 (2): 130-162.
- Kirkland, Russel. 2006. *Il taoismo. Una tradizione ininterrotta*. Roma: Astrolabio-Ubaldini.
- Klimkiewicz, Aurelia. 2013. "Self-Translation as Broken Narrativity: Towards an Understanding of the Self's Multilingual Dialogue". In *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, edited by Anthony Cordingley, 189-201. London: Bloomsbury Academic.
- Kong, Shuyu. 2014. "Ma Jian and Gao Xingjian: Intellectual Nomadism and Exilic Consciousness in Sinophone Literature". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 41 (2): 126-146.
- Łabędzka, Izabella. 2008. *Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image*. Leiden: Brill.
- Lackner, Michael, and Nikola Chardonnens, eds. 2014. *Polyphony Embodied: Freedom and Fate in Gao Xingjian's Writings*. Berlin: de Gruyter.
- Lai, Amy T.Y. 2001. "Gao Xingjian's Monologue as Metadrama". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, 133-144. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Laughlin, Charles A. 2008. *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lavagnino, Alessandra. 2010. "Gao Xingjian: A Chinese Cosmopolitan Writer". In *Light a Candle: Encounters and Friendship with China. Festschrift in Honour of Angelo Lazzarotto P.I.M.E.*, edited by Roman Malek and Gianni Criviller, 547-561. Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica.
- Lavagnino, Alessandra, e Bettina Mottura. 2016. *Cina e modernità*. Roma: Carocci.
- Lee, Gregory, ed. 1993. *Chinese Writing and Exile*. Chicago: Center for East Asian Studies.

- Lee, Mabel. 1996a. "Walking Out of Other People's Prisons: Liu Zaifu and Gao Xingjian on Chinese Literature in the 1980's". *Asian and African Studies* 5 (1): 98-112.
- Lee, Mabel. 1996b. "Gao Xingjian's *Lingshan* / *Soul Mountain*: Modernism and the Chinese Writer". *HEAT* 4: 128-143.
- Lee, Mabel. 1997. "Personal Freedom in Twentieth-Century China: Reclaiming the Self in Yang Lian's *Yi* and Gao Xingjian's *Lingshan*". In *History, Literature and Society. Essays in Honour of S.N. Mukherjee*, edited by Mabel Lee and Michael Wilding, 133-155. Sydney: Sydney Studies in Society and Culture.
- Lee, Mabel. 1999. "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation for the Modern Writer". *Journal of Asian Pacific Communication* 9 (1-2): 83-96.
- Lee, Mabel. 2001a. "Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, 235-256. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Lee, Mabel. 2001b. "Gao Xingjian's Dialogue with Two Dead Poets from Shaoxing: Xu Wei and Lu Xun". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, 277-291. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Lee, Mabel. 2002. "On Nietzsche and Modern Chinese Literature: From Lu Xun (1881-1936) to Gao Xingjian (b. 1940)". *Literature and Aesthetics* 11: 23-43.
- Li Zehou 李澤厚. 2008. *Zhongguo xiandai sixiang shi lun* 中國現代思想史論 (Sulla storia del pensiero cinese moderno). Beijing: Sanlian shudian.
- Li Zehou 李澤厚. 2010. *The Chinese Aesthetic Tradition*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Liao, Ping-hui. 2016. "Sinophone Literature". In *A Companion to Modern Chinese Literature*, edited by Zhang Yingjin, 135-147. Malden - Oxford: Wiley Blackwell.
- Lin, Chun. 2010. "The Chinese Revolution and the Self Identity of the Chinese Nation". In *Culture and Social Transformations in Reform Era China*, edited by Cao Tianyu, Zhong Xueping, and Liao Kebin, 306-313. Leiden - Boston: Brill.
- Lin, Sylvia Li-Chun. 2001. "Between the Individual and the Collective: Gao Xingjian's Fiction". *World Literature Today* 75 (1): 12-18.
- Liu, James, and Richard John Lynn, eds. 1988. *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective*. Princeton: Princeton University Press.
- Liu Jianmei 劉劍梅. 2016. *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Liu Jianmei 劉劍梅. 2018. "Women and Dao in Gao Xingjian's Works". *Journal of Modern Literature in Chinese* 15 (2): 235-250.
- Liu, Kang. 2000. *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*. Durham - London: Duke University Press.
- Liu Xinwu 劉心武, ed. 2000. *Liaojie Gao Xingjian* 瞭解高行健 (Capire Gao Xingjian). Hong Kong: Kaiyi chubanshe.

- Liu Zaifu 劉再復. 2000. "Farewell to the Gods: Contemporary Chinese Literary Theory's Fin-de-siècle Struggle". In *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, edited by Pang-Yuan Chi and David Der-wei Wang, 1-13. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press.
- Liu Zaifu 劉再復, ed. 2004. *Gao Xingjian lun* 高行健論 (Teorie di Gao Xingjian). Taiwan: Linking books.
- Liu Zaifu 劉再復. 2006. "Un oiseau-roc parti de Chine. La quête de Gao Xingjian". Dans *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, édité par Noël Dutrait, 35-46. Paris: Seuil.
- Liu Zaifu 劉再復. 2011. *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 (Introduzione a Gao Xingjian). Hong Kong: Dashan wenhua.
- Liu Zaifu 劉再復. 2013. "Shijie kunju yu wenxue chulu de qingxing renzhi" 世界困局與文學出路的清醒認知 (Le sciagure del mondo e la lucida consapevolezza della salvezza della letteratura). In *Du Gao Xingjian* 讀高行健 (Leggere Gao Xingjian), 101-107. Hong Kong: Dashan wenhua.
- Liu Zaifu 劉再復, ed. 2017. *Zai lun Gao Xingjian* 再論高行健 (Ancora su Gao Xingjian). Taipei: Linking books.
- Liu Zaifu 劉再復. 2018. "Gao Xingjian: Exemplifying a Renaissance in Today's World". In *Gao Xingjian and Transmedia Aesthetics*, edited by Mabel Lee and Liu Jianmei, 43-53. New York: Cambria Press.
- Lodén, Torbjörn. 1993. "World Literature with Chinese Characteristics: On a Novel by Gao Xingjian". *The Stockholm Journal of East Asian Studies* 4: 17-39.
- Lodén, Torbjörn. 2006. "Gao Xingjian et la littérature chinoise moderne". Dans *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, édité par Noël Dutrait, 25-34. Paris: Seuil.
- Lovell, Julia. 2006. *The Politics of Cultural Capital, China's Quest for a Nobel Prize in Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lovell, Julia. 2010. "Sinophone Literature in the Global Canon: The Quest for Recognition". In *Global Chinese Literature*, edited by David Der-wei Wang and Jing Tsu, 197-217. Leiden: Brill.
- Lu Xun 魯迅. (1922) 2014. "Rattoppando il cielo" [tr. it. e cura Ivan Franceschini]. In *Fuga sulla luna e altre antiche storie rinarrate*, 33-48. Milano: O barra O edizioni.
- Luo, Shao-Pin. 2005. "Magic Mountain and Sacred Script: A Bakhtinian Reading of the Novels of Gao Xingjian". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46 (3): 283-300.
- Ma Jian 馬建. 1996. "Chaoyan xianshizhuyi de kaituo (bianhouji)" 超驗現實主義的開拓編後記 (L'avvento del realismo trascendentale. Epilogo di *Quattro pezzi per un fine settimana*). In *Gao Xingjian, Zhoumo sichongzou* 週末四重奏. Hong Kong: Xin shiji chubanshe.
- Ma Jian 馬建. 2000a. *Xuanze zishengzhimie: Gao Xingjian de changpian xiaoshuo be Zhongguo wenxue* 選擇自生自滅——高行健的長篇小說和中國文學 (Scegliere di

- percorrere la propria strada: i romanzi di Gao Xingjian e la letteratura cinese). *Wenxue shiji* 文學世紀 8 (15): 18-20.
- Ma Jian 馬建. 2000b. *Zhongguo wenxue de quesbi: Dalu wenxue he haiwai hanyu wenxue de chujing* 中國文學的缺失——大陸文學和海外漢語文學的處境 (Le lacune della letteratura cinese: letteratura della Cina continentale e la situazione della letteratura in cinese all'estero). *Dangdai* 當代 160 (42): 32-41.
- Ma Jian 馬建. 2000c. *Liuwang wenxue he fanyi de cuowei* 流亡文學和翻譯的錯位 (La letteratura dell'esilio e la dislocazione della traduzione). *Kaifang* 開放 168 (12): 56-57.
- MacFarquhar, Roderick, and Michael Schoenhals, eds. 2006. *Mao's Last Revolution*. Cambridge - London: The Belknap Press of Harvard University.
- Mackerras, Colin, ed. 1988. *Chinese Theatre: From Its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mair, Victor, ed. 2001. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
- Mao Zedong 毛澤東. 1977. *Mao Zedong xuanji* 毛澤東選集 (Opere scelte di Mao Zedong). Beijing: Renmin chubanshe.
- Masini, Federico. 1993. *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution towards a National Language: The Period from 1840 to 1898*. Berkeley: University of California (Journal of Chinese Linguistics Monograph Series, 6).
- Mazzilli, Mary. 2015. *Gao Xingjian's Post-Exile Plays: Transnationalism and Postdramatic Theatre*. New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- McRae, John. 2003. *Seeing through Zen: Encounter, Transformation, and Genealogy in Chinese Chan Buddhism*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Menegoni, Francesca. 2004. "Definizione senecana e hegeliana di libertà". In *Hegel, Heidegger e la questione della romanitas*. Atti del Convegno, Verona, 16-17 maggio 2003, a cura di Luca Illitterati e Antonio Moretto, 127-138. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Moran, Thomas. 2002. "Lost in the Woods: Nature in Soul Mountain". *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)* 14 (2): 207-236.
- Olivieri, Ugo Maria. 2011. *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, Tel Quel e H.R. Jauss*. Milano: Franco Angeli.
- Owen, Stephen. 1992. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- Palumbo-Liu, David. 1993. *The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian*. Stanford: Stanford University Press.
- Paolillo, Maurizio. 2010. "Il problema dell'immagine nei primi trattati sulla pittura in Cina. Il 'Paesaggio vero' e gli inganni del naturalismo". In *Alla maniera di...* Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi, a cura di Pierfrancesco Fedi et al., 415-427. Roma: Casa editrice Università La Sapienza.
- Paolillo, Maurizio. 2014. *Il Daoismo. Storia, dottrina, pratiche*. Roma: Carocci.

- Papastergiadis, Nikos. 2000. *The Turbulence of Migration*. Cambridge: Polity Press.
- Pesaro, Nicoletta. 2009. "Cong Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan dao *Lingshan he Yi ge ren de shengjing* — Gao Xingjian tongguo xushu moshi fansi zhongguo" 從《現代小說技巧初探》到《靈山》和《一個人的聖經》——高行健通過敘述模式反思中國 (From *A preliminary discussion of the art of modern fiction* to *Soul mountain and One man's bible*: Gao Xingjian's use of narrative patterns to rethink China). *Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 / *Hong Kong Drama Review* 8: 401-411.
- Qiu Liuyi 曲六乙. 1982. *Xishou. Ronghua. Duchuangxing* 吸收·溶化·獨創性 (Assorbimento. Fusione. Originalità). *Xijubao* 戲劇報 12.
- Quah, Sy Ren. 1999. *The Theatre of Gao Xingjian: Experimentation within the Chinese Context and towards New Modes of Representation*. PhD Diss., University of Cambridge.
- Quah, Sy Ren. 2004. *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Quah, Sy Ren. 2006. "Fuite et dé-placement dans les pièces de théâtre de Gao Xingjian". Dans *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, édité par Noël Dutrait, 225-244. Paris: Seuil.
- Raimondi, Ezio. 1997. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Mondadori.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Rojas, Carlos. 2002. "Without [Femin]ism: Femininity as Axis of Alterity and Desire in Gao Xingjian's *One Man's Bible*". *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)* 14 (2): 163-206.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta books.
- Said, Edward. 1994. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward. 2012. *Reflections on Exile and Other Essays*. London: Granta Books.
- Salabert, Juliette. 2009. "Entre Narcisse et Écho. Poétique personnelle du pronom Tu dans *La montagne de l'âme*". *TRANS* 8. doi: 10.4000/trans.311.
- Schlegel, Friedrich. 1967. *Frammenti critici e scritti di estetica*. Firenze: Sansoni.
- Schoenhals, Michael. 1992. *Doing Things with Words in Chinese Politics: Five Studies*. Berkley: Center for Chinese Studies.
- Segre, Cesare. 1982. "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti". In *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, 15-28. Palermo: Sellerio.
- Sernelj, Tea. 2014. "Unity of Body and Mind in Xu Fuguan's Theory". *Asian Studies* II 8 (1): 83-95.
- Shih, Shu-mei. 2004. "Global Literature and the Technologies of Recognition". *PMLA* 119 (1): 16-30.
- Shih, Shu-mei, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards, eds. 2013. *Sinophone Studies: A Critical Reader*. New York: Columbia University Press.

- Silvester, Rosalind. 2019. "Intermediality and Film Consciousness in Gao Xingjian's *La silhouette sinon l'ombre*". *Forum for Modern Language Studies* 55 (1): 53-74. doi: 10.1093/fmls/cqy068.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Soothill, William Edward, and Lewis Hodous, eds. 2003. *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (Taiwan. Digital version). [27/02/2020]. http://mahajana.net/texts/kopia_lokalna/soothill-hodous.html
- Sperti, Valeria. 2017. "L'autotraduzione letteraria. Enjeux et problématiques". *Revue italienne d'études françaises* 7. doi: 10.4000/rief.1573.
- Steiner, George. 2002. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris: Calmann-Lévy.
- Sze-Lorrain, Fiona. 2018. "Bodies and Paintings: Gao Xingjian's After the Flood". In *Gao Xingjian and Transmedia Aesthetics*, edited by Mabel Lee and Liu Jianmei, 195-199. New York: Cambria Press.
- Tam, Kwok-kan, ed. 2001a. *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Tam, Kwok-kan. 2001b. "Gao Xingjian and the Asian Experimentation on Post-modernist Performance". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, 201-212. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Tanqueiro, Helena. 2009. "L'autotraduzione en tant que traduction". *Quaderns: Revista de Traducció* 16: 108-112.
- Todorov, Tzvetan. 1990. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*. Torino: Einaudi.
- Todorov, Tzvetan. 1997. *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*. Roma: Donzelli.
- Tomassini, Fausto, a cura di. 1977. *Testi taoisti*. Torino: UTET.
- Tsu, Jing, and David Der-wei Wang, eds. 2010. *Global Chinese Literature*. Leiden: Brill.
- Vasari, Giorgio. 1986. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*. Torino: Einaudi.
- Wang, David Der-wei. 2004. *The Monster That is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth Century China*. Berkley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Wang Defu 王德富, Qiang Zhenxin 强真信, and Zhou Zongxin 周宗欣, eds. 1996. *Hanyu chengyu cidian 汉语成语词典 (A Chinese-English Dictionary of Idioms)*. Chengdu: Sichuan renmin chubanshe.
- Wang Meng 王蒙. 1983. "Wang Meng zhi Gao Xingjian" 王蒙致高行健 (Da Wang Meng a Gao Xingjian). *Xiaoshuojie 小说界* 2: 232-253.
- Wang Ning 王宁. 2000. "The Mapping of Chinese Postmodernity". In *Postmodernism & China*, edited by Arif Dirlik and Zhang Xudong, 19-40. Durham - London: Duke University Press.

- Wang Youru 王友如. 2017. *Historical Dictionary of Chan Buddhism*. Lanham - Boulder - New York - London: Rowman & Littlefield.
- Wardy, Robert. 2003. *Aristotle in China: Language, Categories and Translation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Xiang, Weiwei. 2017. *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*. Thèse de Doctorat, Université de Strasbourg.
- Xiao, Yingying. *Une subjectivité fluide*. Paris: Demopolis, 2017.
- Xu, Gang Gary. 2002. "My Writing, Your Pain and Her Trauma: Pronouns and (Gendered) Subjectivity in Gao Xingjian's *Soul Mountain* and *One Man's Bible*". *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)* 14 (2): 99-129.
- Xu Guorong 許國榮, ed. 1987. *Gao Xingjian xiju yanjiu* 高行建戲劇研究 (Studi sul teatro di Gao Xingjian). Beijing: Zhongguo xiju chubanshe.
- Yang Lian 楊煉, ed. 2012. *Xiaoyao ru niao: Gao Xingjian zuopin yanjiu* 逍遙如鳥: 高行健作品研究 (Libero come un uccello: la ricerca artistica di Gao Xingjian). Taipei: Linking books.
- Yeung, Jessica. 2008. *Ink Dances in Limbo: Gao Xingjian's Writing as Cultural Translation*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Yip, Terry Siu-Han, 2001. "A Chronology of Gao Xingjian". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, 311-339. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Yip, Terry Siu-Han, and Kwok-kan Tam. 2001. "Gender and Self in Gao Xingjian's Three Post-exile Plays". In *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, 215-234. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Zarader, Jean-Pierre. 2019. "Gao et la philosophie". Dans *Gao Xingjian. Appel pour une nouvelle Renaissance*, édité par Centre d'Arts et de Nature, 33-43. Domaine de Chaumont-sur-Loire: Centre d'Arts et de Nature.
- Zhang Renli 張仁裡. 1982. "Huaju wutai shang de yici xin tansuo" 話劇舞臺上的一次新探索 (Prima esplorazione della rappresentazione teatrale in scena). *Xijubao* 戲劇報 12.
- Zhang Yinde 張寅德. 2008. "Esprit du paysage: *La montagne de l'âme* de Gao Xingjian". Dans *Littérature comparée et perspectives chinoises*, 369-386. Paris: L'Harmattan.
- Zhang Yinde 張寅德. 2010. "Gao Xingjian: Fiction and Forbidden Memory". *Perspectives chinoises / China Perspectives* 2: 25-33. [09/04/2020]. <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/5269>
- Zhang, Yingjin. 2016. "General Introduction". In *A Companion to Modern Chinese Literature*, 1-37. Malden - Oxford: Wiley Blackwell.
- Zhao, Guoping. 2012. "The Self and Human Freedom in Foucault and Zhuangzi". *Journal of Chinese Philosophy* 39 (1): 139-156. doi: 10.1111/j.1540-6253.2012.01706.x.
- Zhao, Henry. 2000. *Towards a Modern zen Theatre: Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*. London: SOAS Publications.

- Zhao, Henry. 2006. "Postmodernité et zen dans les pièces récentes". Dans *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, édité par Noël Dutrait, 189-204. Paris: Seuil.
- Zhou Zuoren 周作人. (1918) 2011. "Ren de wenxue" 人的文學 (La letteratura umana). In *Zhou Zuoren zibian ji: yishu yu shenghuo* 周作人自編集: 藝術與生活 (Raccolta di saggi di Zhou Zuoren: arte e vita), a cura di Zhi An 止庵. Beijing: Beijing Shiyue Wenyi chubanshe.
- Zi Yong 子庸. 1985. "Yi zhong xiandai xijuguan" 一種現代戲劇觀 (Una concezione moderna del teatro). *Wenyi yanjiu* 文藝研究 1.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Zizek presenta Mao: sulla pratica e sulla contraddizione. Scritti filosofico-politici del grande timoniere presentati da Zizek, con una lettera di Badiou*. Milano: Mimesis.
- Zürcher, Erik. 2007. *The Buddhist Conquest of China the Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden: Brill.

TAVOLA CRONOLOGICA DEI TESTI CRITICI DI GAO XINGJIAN

1972

“Ba Jin zai Bali” 巴金在巴黎 (Ba Jin a Parigi). *Dangdai* 當代 2 (Beijing).

1979

“Bali guanju suibi” 巴黎觀劇隨筆 (Appunti sul teatro di Parigi). *Shiyue* 十月 3 (Beijing).

“Guanyu Ba Jin de chuanshuo” 關於巴金的傳說 (Dicono di Ba Jin ...). *Huacheng* 花城 6 (Guangzhou).

1980

“Ba Jin zai Bali” 巴金在巴黎 (Ba Jin a Parigi). *Dangdai* 當代 1 (Beijing).

“Bali yinxiang ji” 巴黎印象記 (Impressioni su Parigi). *Renmin wenxue* 人民文學 2 (Beijing).

“Faguo xiandai pai renmin shiren Piliwei'er he ta de 'Geciji'” 法國現代派人民詩人普列維爾和他的《歌詞集》(Il poeta modernista francese Jaques Prévert e il suo *Paroles*). *Huacheng* 花城 5 (Guangzhou).

“Faguo dangdai wenxue de yi ge zhuti: zhuiqiu; ping liang pian Faguo duanpian xiaoshuo” 法國當代文學的一個主題——追求——評兩篇法國短篇小說 (Un tema della letteratura francese moderna: la ricerca. Discussione su due racconti francesi). *Shiyue* 十月 3 (Beijing).

“Falanxi xiandai wenxue de tongku” 法蘭西現代文學的痛苦 (L'agonia della letteratura francese contemporanea). *Waiguo wenxue yanjiu* 外國文學研究 1 (Wuhan).

“Meng hai” 夢海 (Mare di sogni). *Huacheng* 花城 6 (Guangzhou).

“Shidai de haoshou: zai Bali zhaokai de kangzhan shiqi Zhongguo wenxue guoji taolunhui shang de fayan” 時代的號手——在巴黎召開的抗戰時期中國文學國際討論會上的發言 (Il richiamo dell'epoca: discorso per il forum internazionale di Parigi sulla letteratura cinese durante la guerra di resistenza contro il Giappone). *Shi tansuo* 詩探索 1 (Beijing).

“Wenxue chuanguozuo zaji” 文學創作雜記 (Appunti sulla creazione letteraria). *Suibi* 隨筆 10 (Guangzhou).

“Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan” 現代小說技巧初探 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno). *Suibi* 隨筆 1 (Guangzhou).

“Zai tan xiaoshuo de xushu yuyan: wenxue chuanguozuo zaji” 再談小說的敘述語言——文學創作雜記 (Ridiscutendo del linguaggio narrativo del romanzo: appunti sulla creazione letteraria). *Suibi* 隨筆 10 (Guangzhou).

1981

“Faguo dangdai xiju de xiwang” 法國當代戲劇的希望 (Le speranze del teatro francese contemporaneo). *Wenhui yuekan* 文匯月刊 3 (Shanghai).

“Ji wudaojia Zhao Qing” 記舞蹈家趙青 (Sulla danzatrice Zhao Qing). *Dadi* 大地 2 (Taibei).

“Tan guaidan yu fei luoji: wenxue chuanguozuo zaji” 談怪誕與非邏輯——文學創作雜記 (Sull’assurdo e l’illogico: appunti sulla creazione letteraria). *Suibi* 隨筆 15 (Guangzhou).

“Tan shiyi: wenxue chuanguozuo zaji” 談詩意——文學創作雜記 (Sulla poeticità: appunti sulla creazione letteraria). *Shikan* 詩刊 (Beijing).

“Tan xiandai wenxue yuyan: wenxue chuanguozuo zaji” 談現代文學語言——文學創作雜記 (Sul linguaggio della letteratura moderna: appunti sulla creazione letteraria). *Suibi* 隨筆 18 (Guangzhou).

“Tan xiangzheng: wenxue chuanguozuo zaji” 談象徵——文學創作雜記 (Sul simbolo: appunti sulla creazione letteraria). *Suibi* 隨筆 16 (Guangzhou).

“Tan yishiliu: wenxue chuanguozuo zaji” 談意識流——文學創作雜記 (Sul flusso di coscienza: appunti sulla creazione letteraria). *Suibi* 隨筆 14 (Guangzhou).

Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan 現代小說技巧初探 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno). Guangzhou: Huacheng chubanshe. Include:

1. “Xiaoshuo de yanbian” 小說的演變 (Lo sviluppo del romanzo);
2. “Xiaoshuo de xushu yuyan” 小說的敘述語言 (Il linguaggio narrativo del romanzo);
3. “Rencheng de zhuanhuan” 人稱的轉換 (Cambiare pronomi personali);
4. “Di san rencheng ‘ta’” 第三人稱他 (La terza persona ‘lui’);
5. “Yishiliu” 意識流 (Flusso di coscienza);
6. “Guaidan yu fei luoji” 怪誕與非邏輯 (L’assurdo e l’illogico);
7. “Xiangzheng” 象徵 (Il simbolo);
8. “Yishu de chouxian” 藝術的抽象 (Il lato astratto dell’arte);
9. “Xiandai wenxue yuyan” 現代文學語言 (Il linguaggio della letteratura moderna);
10. “Yuyan de kesuxing” 語言的可塑性 (La plasticità della lingua);
11. “Cong qingjie dao jiegou” 從情節到結構 (Dalla trama alla struttura);
12. “Shijian yu kongjian” 時間與空間 (Tempo e spazio);
13. “Zhenshi gan” 真實感 (Il senso del reale);
14. “Juli gan” 距離感 (il senso della distanza);
15. “Xiandai jiqiao yu xiandai liupai” 現代技巧與現代流派 (Tecniche moderne e corrente moderna);
16. “Xiandai jiqiao yu minzu jingshen” 現代技巧與民族精神 (Tecniche moderne e spirito nazionale);
17. “Xiaoshuo de weilai” 小說的未來 (Il futuro della narrativa).

1982

- “Du Wang Meng de Zase” 讀王蒙的《雜色》(Leggere Zase di Wang Meng). *Dushu* 讀書 10 (Beijing).
- “Tan xiaoshuoguan yu xiaoshuo jiqiao” 談小說觀與小說技巧 (Sulla visione narrativa e sulle tecniche narrative). *Zhongshan* 鍾山 6 (Nanchino).
- “Tong yi wei guanzhong tan xi: xiandai xiju zatan zhi yi” 同一位觀眾談戲——現代戲劇雜談之一 (Parlare di teatro con lo stesso pubblico: prima discussione sul teatro moderno). *Suibi* 隨筆 6 (Guangzhou).
- Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (Indagine preliminare sulle tecniche del romanzo moderno). Riedizione. Guangzhou: Huacheng chubanshe.
- “Yi pian keyi dang shi du xiaoshuo: pin *Hexian*” 一篇可以當詩讀的小說——評《和絃》(Un romanzo da leggere come poesia: commenti su *Hexian*). *Chouxiaoya* 醜小鴨 9 (Beijing).

1983

- “Dongzuo yu guocheng” 動作與過程 (Azione e processo). *Suibi* 隨筆 4 (Guangzhou).
- “Guanyu Juedui xinbao de tongxin” 關於《絕對信號》的通信 (In merito alla comunicazione su *Segnale d'allarme*). *Shiyue* 十月 3 (Beijing).
- “Lun xijuguan” 論戲劇觀 (Sulla visione del teatro). *Xijujie* 戲劇界 1 (Shanghai).
- “Mu'ou de shijie” 木偶的世界 (Il mondo dei pupazzi). *Waiguo xiju* 外國戲劇 1 (Beijing).
- “Shijian yu kongjian” 時間與空間 (Tempo e spazio). *Suibi* 隨筆 5 (Guangzhou).
- “Tan duoshengbu xiju shiyan” 談多聲部戲劇實驗 (Sulla sperimentazione del teatro polifonico). *Xiju dianying bao* 戲劇電影報 25 (Beijing).
- “Tan jiadingxing” 談假定性 (Sulla supposizionalità). *Suibi* 隨筆 6 (Guangzhou).
- “Tan juchangxing” 談劇場性 (Sulla teatralità). *Suibi* 隨筆 2 (Guangzhou).
- “Tan leng shuqing yu fan shuqing” 談冷抒情與反抒情 (Sull'antilirica e sul lirismo freddo). *Wenxue zhishi* 文學知識 3 (Zhengzhou).
- “Tan xiandai xiju shouduan” 談現代戲劇手段 (Sulle tecniche del dramma moderno). *Suibi* 隨筆 1 (Guangzhou).
- “Tan xiaoshuo chuanguo” 談小說創作 (Sulla creazione del romanzo). *Qingchun* 青春 (Chengdu).
- “Tan xijuxing” 談戲劇性 (Sulla teatralità). *Suibi* 隨筆 3 (Guangzhou).
- “Xiandai xiaoshuo jiyi de xin keti: tan xiandai xiaoshuo yu duzhe de guanxi” 現代小說技藝的新課題——談現代小說與讀者的關係 (Un nuovo tema sull'arte del romanzo: sul romanzo moderno e sul rapporto col lettore). *Qingnian zuojia* 青年作家 (Chengdu).
- “Zhipu yu chunjing” 質樸與純淨 (Sulla purezza e sulla semplicità). *Wenxuebao* 文學報 19 maggio (Shanghai).

1984

“Wo de xijuguan” 我的戲劇觀 (La mia visione del teatro). *Xiju luncong* 戲劇論叢 4 (Beijing).

1985

“Guanyu *Huadou* de shuoming” 關於《花豆》的說明 (Sulla spiegazione di *Huadou*). *Chouxiaoya* 醜小鴨 (Beijing).

“*Huadou*: yi bu huamian, yuyan he yinxiang de dianyingshi” 花豆——一部畫面、語言和音響的電影詩 (Semi di fiori: un *ciné-poème* di immagini, linguaggi, suoni). *Chouxiaoya* 醜小鴨 (Beijing).

“Tan ge xiju liupai de tedian he chuanguzuo fangfa” 談各戲劇流派的特點和創作方法 (Sulle tecniche e le caratteristiche di ogni stile drammatico). *Zhongguo ju shi xin chaoliu* 中國劇視新潮流 2 (Beijing).

“Wo yu Bulaixite” 我與布萊希特 (Io e Brecht). *Qingyi* 青藝 (Supplemento) (Beijing).

“Yeren he wo” 《野人》和我 (L'uomo selvaggio e io). *Xiju dianying bao* 戲劇電影報 19 (Beijing).

1986

“Cong minzu xiju chuantong zhong jiqu yingyang” 從民族戲劇傳統中汲取營養 (Trarre spunto dal teatro cinese popolare tradizionale). *Xin juben* 新劇本 5 (Beijing).

“Ji Xi Bolin” 記西柏林 (Su Berlino ovest). *Suibi* 隨筆 5 (Guangzhou).

“Ping Geluotoufusi de *Maixiang zhipu xiju*” 評格洛多夫斯基的《邁向質樸戲劇》(Commento su *Per un Teatro povero* di Grotowski). *Xijubao* 戲劇報 7 (Beijing).

“Tan xiqu bu yao gaige yu yao gaige” 談戲曲不要改革與要改革 (Sul teatro cinese tradizionale: ciò che si deve e non si deve cambiare). *Xiqu yanjiu* 戲曲研究 21 (Beijing).

“Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇 (Di che genere di teatro abbiamo bisogno?). *Wenyi yanjiu* 文藝研究 4 (Beijing).

“Yong ziji ganzhi shijie de fangshi lai chuanguzuo” 用自己感知世界的方式來創作 (Creare secondo la propria Weltanschauung). *Xin juben* 新劇本 3 (Beijing).

1987

“Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu” 對一種現代戲劇的追求 (In cerca di una forma moderna di teatro). *Wenxue yanjiu* 文藝研究 6 (Beijing).

“Jinghua yetan” 京華夜談 (Conversazione notturna a Pechino). *Zhongsban* 鍾山 (Nanjing).

1988

“Chidao de xiandai zhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到的現代主義與當今中國文學 (Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi). *Wenxue pinglun* 文學評論 3 (Beijing).

Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu 對一種現代戲劇的追求 (In cerca di una forma moderna di teatro). Beijing: Zhongguo xiju chubanshe. Include:

1. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi yi: xiandai xiaoshuo shouduan” 現代戲劇手段初探之一: 現代戲劇手段 (Prima discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: i metodi del teatro moderno);
2. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi er: xijuxing” 現代戲劇手段初探之二: 戲劇性 (Seconda discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: la drammaticità);
3. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi san: juchangxing” 現代戲劇手段初探之三: 劇場性 (Terza discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: la teatralità);
4. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi si: dongzuo yu guocheng” 現代戲劇手段初探之四: 動作與過程 (Quarta discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: azione e sviluppo);
5. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi wu: shijian yu kongjian” 現代戲劇手段初探之五: 時間與空間 (Quinta discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: tempo e spazio);
6. “Xiandai xiju shouduan chutan zhi liu: jiadingxing” 現代戲劇手段初探之六: 假定性 (Sesta discussione preliminare sui metodi del teatro moderno: la supposizionalità);
7. “Wo de xijuguan” 我的戲劇觀 (La mia visione del teatro);
8. “Wo yu Bulaixite” 我與布萊希特 (Io e Brecht);
9. “Da Qingnian yishujia jizhe wen” 答《青年藝術家》記者問 (Rispondo al giornalista di Qingnian yishujia);
10. “Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇? (Di che genere di teatro abbiamo bisogno?);
11. “Tan xiqu bu yao gaige yu yao gaige” 談戲曲不要改革與要改革 (Sul teatro cinese tradizionale: ciò che si deve e non si deve cambiare);
12. “Ping Maixiang zhipu xiju” 評《邁向質樸戲劇》(Commento su *Verso un teatro moderno* di Grotowski);
13. “Dui yi zhong xiandai xiju de zhuiqiu” 對一種現代戲劇的追求 (In cerca di una forma moderna di teatro);
14. “Dui Juedui xinbao yanchu de ji dian jianyi” 對《絕對信號》演出的幾點建議 (Alcune proposte sulla messa in scena di *Segnale d'allarme*);
15. “Tan Juedui xinbao de yishu gousi” 談《絕對信號》的藝術構思 (Sulla composizione di *Segnale d'allarme*);

16. “Zai tan *Juedui xinbao* de yishu gousi” 再談《絕對信號》的藝術構思 (Di nuovo sulla composizione di *Segnale d'allarme*);
17. “Dui *Chezhan* yanchu de ji dian jianyi” 對《車站》演出的幾點建議 (Alcune proposte sulla messa in scena di *Fermata d'autobus*);
18. “Tan duoshengbu xiju shiyan” 談多聲部戲劇試驗 (Sulla sperimentazione del teatro polifonico);
19. “*Chezhan* yiwen yiben xu” 《車站》義文譯本序 (*Fermata d'autobus*: prefazione alla versione italiana);
20. “Dui xiandai zhezixi yanchu de shuoming yu jianyi” 對現代摺子戲演出的說明與建議 (Spiegazioni e proposte in merito ai punti salienti della rappresentazione nel teatro moderno);
21. “Yeren he wo” 《野人》和我 (*L'uomo selvaggio e io*);
22. “Jiu Yeren da Yingguo youren” 就《野人》答英國友人 (*L'uomo selvaggio* risponde a un amico inglese);
23. “Bi'an yanchu de shuoming yu jianyi” 《彼岸》演出的說明與建議 (Spiegazioni e proposte per la messa in scena di *L'altra riva*);
24. “Dui *Mingcheng* yanchu de shuoming” 對《冥城》演出的說明 (Spiegazioni sulla messa in scena di *Città dei morti*).

“Yao shenmeyang de xiju?” 要甚麼樣的戲劇 (Di che genere di teatro abbiamo bisogno?). *Lianhe wenxue* 聯合文學 41 (Taipei).

1990

“Taowang yu wenxue” 逃亡與文學 (Letteratura e fuga). *Zhongshi wanbao* 中時晚報, *Shidai wenxue* 時代文學 (Supplemento) 21 ottobre (Taipei).

“Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇 (Di che genere di teatro abbiamo bisogno?). *Guangchang* 廣場 2 (Princeton).

“Wo zhuzhang yi zhong leng de wenxue” 我主張一種冷的文學 (Per una letteratura fredda). *Zhongshi wanbao* 中時晚報, *Shidai wenxue* 時代文學 (Supplemento) 20 agosto (Taipei).

1991

“Bali Suibi” 巴黎隨筆 (Note da Parigi). *Guangchang* 廣場 4 (Princeton).

“Guanyu Taowang” 關於《逃亡》(Su *La fuga*). *Lianhebao* 聯合報 17 giugno (Taipei).

1992

“Geri huanghua” 隔日黃花 (Fiori avvizziti). *Minzhu Zhongguo* 民主中國 (Princeton).

“Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*” 文學與玄學·關於《靈山》(Letteratura e studio del mistero: su *La montagna dell'anima*). *Jintian* 今天 3 (Stockholm).

“Xiju chuanguo xu kuangsong tiaojian” 戲劇創作需寬鬆條件 (La scrittura teatrale ha bisogno condizioni agevolate). *Mingbao yuekan* 明報月刊 (Hong Kong).

“Zhongguo liuwang wenxue de kunjing” 中國流亡文學的困境 (Le difficili condizioni della letteratura cinese in esilio). *Mingbao yuekan* 明報月刊 (Hong Kong).

1993

“Guojia shenhua yu geren diankuang” 國家神話與個人癡狂 (Il mito della nazione e la follia dell'individuo). *Mingbao yuekan* 明報月刊 3 (Hong Kong).

“Mei you zhuyi” 沒有主義 (Non avere -ismi). *Lianhebao* 聯合報 (Taipei).

“Secai de jiaoxiang — Ping Zhao Wuji de hua” 色彩的交響—評趙無極的畫 (Sinfonia di colori: sulla pittura di Zhao Wuji). *Ersbiyi shiji* 二十一世紀 10 (Hong Kong).

“Tan wo de hua” 談我的畫 (Sulla mia pittura). *Mingbao yuekan* 明報月刊 (Hong Kong).

1994

“Dangdai xifang yishu wang hechu qu?” 當代西方藝術往何處去? (Dove sta andando l'arte contemporanea occidentale?). *Ersbiyi shiji* 二十一世紀 4 (Hong Kong).

“Xiju: ronghe xifang yu Zhongguo de changshi” 戲劇: 揉合西方與中國的嘗試 (Teatro: un tentativo di fusione fra occidente e Cina). *Ersbiyi shiji* 二十一世紀 21 (Hong Kong).

“Zhongguo xiju zai xifang, lilun yu shijian” 中國戲劇在西方, 理論與實踐 (Il teatro cinese in Occidente: teoria e pratica). *Ersbiyi shiji* 二十一世紀 1 (Hong Kong).

1995

“Bi'an daoyan houji” 《彼岸》導演後記 (Commenti su *L'altra riva*). *Lianhebao* 聯合報 21 maggio (Hong Kong).

“Mei you zhuyi” 沒有主義 (Non avere -ismi). *Wenyibao* 文藝報 (Hong Kong).

1996

“Dui huihua de sikao” 對繪畫的思考 (Riflessioni sulla pittura). *Yishujia* 藝術家 1 (Taipei).

Mei you zhuyi 沒有主義 (Non avere -ismi). Hong Kong: Tiandi tushu youxian gongsi. Include:

1. “Mei you zhuyi” 沒有主義 (Non avere -ismi);
2. “Wo zhuzhang yi zhong leng de wenxue” 我主張一種冷的文學 (Per una letteratura fredda);
3. “Bali Suibi” 巴黎隨筆 (Note da Parigi);
4. “Lun wenxue xiezuo” 論文學寫作 (Sulla scrittura letteraria);

5. “Geren de shengyin” 個人的聲音 (La voce dell’individuo);
6. “Chidao de xiandai zhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到的現代主義與當今中國文學 (Il modernismo in ritardo e la letteratura cinese oggi);
7. “Zhongguo liuwang wenxue de kunjing” 中國流亡文學的困境 (Le difficili condizioni della letteratura cinese in esilio);
8. “Liuwang shi women huode shenme?” 流亡使我們獲得什麼? (A che cosa ci ha portato l’esilio?);
9. “Geri huanghua” 隔日黃花 (Fiori avvizziti);
10. “Wenxue yu xuanxue: guanyu *Lingshan*” 文學與玄學·關於《靈山》(Letteratura e studio del mistero: su *La montagna dell’anima*);
11. “Guanyu *Taowang*” 關於《逃亡》(Su *La fuga*);
12. “Ling yi zhong xiju” 另一種戲劇 (Per un altro teatro);
13. “*Duihua yu fanjie dao biaoyan tan*” 《對話與反詰》導表演談 (Sulla regia di *Dialogue/Interloquire*);
14. “*Shengsijie yanchu shouji*” 《生死界》演出手記 (*Al confine fra vita e morte*: appunti di scena);
15. “*Bi’an daoyan houji*” 《彼岸》導演後記 (Commenti su *L’altra riva*);
16. “Yao shenmeyang de xiju?” 要什麼樣的戲劇? (Di che genere di teatro abbiamo bisogno?);
17. “Wo de xiju he wo de yaoshi” 我的戲劇和我的鑰匙 (Chiavi per il mio teatro);
18. “Juzuofa yu zhongxing yanyuan” 劇作法與中性演員 (Metodi di far teatro e neutralità dell’attore);
19. “Wusheng de jiaoxiang: ping Zhao Wuji de hua” 無聲的交響——評趙無極的畫 (Sinfonia muta: sulla pittura di Zhao Wuji);
20. “Ping Faguo guanyu dangdai yishu de lunzhan” 評法國關於當代藝術的論戰 (Critica al dibattito francese sull’arte contemporanea);
21. “Tan wo de hua” 談我的畫 (Sulla mia pittura);
22. “Dui huihua de sikao” 對繪畫的思考 (Riflessioni sulla pittura).

Weishenme xiezu? 為什麼寫作? (Perché scrivere?). In *Goutong: Miandui shijie de Zhongguo wenxue* 溝通——面對世界的中國文學 (Connessioni: la letteratura cinese di fronte al mondo), a cura di Chen Maiping 陳邁平. Stokholm: Olof Palme International Center.

“Zhongguo xiandai xiju de huigu yu zhanwang” 中國現代戲劇的回顧與展望 (Retrospettive e prospettive del teatro cinese moderno). *Zhongyang ribao* 中央日報 16-17-18 settembre (Taipei).

1998

“Da ti xiao zuo” 大題小做 (Minimizzando). *Mingbao yuekan* 明報月刊 7 (Hong Kong).

“Guanzhao” 觀照 (Contemplazione). *Mingbao yuekan* 明報月刊 3 (Hong Kong).

“Xiandai hanyu yu wenxue xiezu” 現代漢語與文學寫作 (Il cinese moderno e la scrittura letteraria). *Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 1 (Hong Kong).

1999

“Kan Ke Xijie sheying” 看柯錫傑攝影 (Guardando la fotografia di Ke Xijie). *Yishujia* 藝術家 2 (Taipei).

“Xiandai hanyu yu wenxue xiezu” 現代漢語與文學寫作 (Il cinese moderno e la scrittura letteraria). *Xianggang xiju xuekan* 香港戲劇學刊 1 (Hong Kong).

2000

“Juxiang yu chouxiang” 具象與抽象 (Il concreto e l’astratto) e “Wenxuexing yu shiyi” 文學性與詩意 (Letterarietà e poeticità). *Mingbao yuekan* 明報月刊 11 (Hong Kong).

“Lixing yu sixiang” 理性與思想 (Ragione e pensiero). *Ziyou shibao* 自由時報 10 ottobre (Taipei).

“Rensheng xiaoyu” 人生小語 (Altri piccoli linguaggi della vita). *Mingbao yuekan* 明報月刊 11 (Hong Kong).

“Wenxue de liyou” 文學的理由 (La ragion d’essere della letteratura). *Lianhebao* 聯合報·副刊 (Supplemento) 8 dicembre 2000 (Taipei).

“Wenxue de liyou’ jingju” 《文學的理由》警句 (Aforismi da *La ragion d’essere della letteratura*). *Yazhou zhouban* 亞洲週刊 51 (Hong Kong).

“Wenxue yu xuanxue: guanyu Lingshan” 文學與玄學·關於《靈山》 (Letteratura e studio del mistero: su *La montagna dell’anima*). Hong Kong: Tiandi tushu youxian gongsi.

“Wenxue yu xiezu dawen” 文學與寫作答問 (Letteratura e scrittura: domande e risposte). *Ersbiyi shiji* 二十一世紀 62 (Hong Kong).

“Wo ba wenxue chuanguo zuowei ziqiu de fangshi” 我把文學創作作為自救的方式 (Facio della creazione letteraria una mia salvezza). *Duowei zhouban* 多維週刊 20, 13 ottobre (Hong Kong).

“Wo yu zongjiao de yinyuan” 我與宗教的因緣 (Io e il concetto buddhista di causa-effetto). *Yazhou zhouban* 亞洲週刊 51 (Hong Kong).

“Yishujia de meixue” 藝術家的美學 (L’estetica dell’artista). *Mingbao yuekan* 明報月刊 10 (Hong Kong).

2001

Ling yi zhong meixue 另一種美學 (Per un’altra estetica). Taipei: Linking books.

Mei you zhuayi 沒有主義 (Non avere -ismi). Taipei: Linking books.

“Wenzi de yuyan” 文字的語言 (Il linguaggio dei caratteri cinesi). *Lianhebao* 聯合報·副刊 (Supplemento) 31 gennaio (Taipei).

“Wo de Xibanya” 我的西班牙 (La mia Spagna). *Mingbao yuekan* 明報月刊 12 (Hong Kong).

“Wo de xiezuo” 我的寫作 (La mia scrittura). *Lianhebao* 聯合報. 副刊 (Supplemento) 5 febbraio (Taipei).

2002

“Biyao de gudu” 必要的孤獨 (La solitudine necessaria). *Mingbao yuekan* 明報月刊 10 (Hong Kong).

“Wenxue de jianzheng: dui zhenshi de zhuiqiu” 文學的見證——對真實的追求 (La testimonianza della letteratura: la ricerca del reale). *Mingbao yuekan* 明報月刊 1 (Hong Kong).

2008

“Guanyu *Ceying buo dianying*” 關於《側影或電影》(A proposito di *La silhouette sinon l'ombre*) e “Xiaoyao ru niao” 逍遙如鳥 (Libero come un uccello). *Lianhe wenxue* 聯合文學 (Numero speciale) (Taipei).

Lun chuangzuo 論創作 (Sulla creazione). Taipei: Linking books; Hong Kong: Mingbao yuekan chubanshe; Singapore: Xinjiapo qingnian chubanshe shuju. Include:

1. “Wenxue de liyou” 文學的理由 (La ragion d'essere della letteratura);
2. “Wenxue de jianzheng: dui zhenshi de zhuiqiu” 文學的見證——對真實的追求 (La testimonianza della letteratura: la ricerca del reale);
3. “Zuojia de weizhi” 作家的位置 (La posizione dello scrittore);
4. “Xiaoshuo de yishu” 小說的藝術 (L'arte del romanzo);
5. “Xiju de qianneng” 戲劇的潛能 (Il potenziale del teatro);
6. “Yishujia de meixue” 藝術家的美學 (L'estetica dell'artista);
7. “Xiandai hanyu yu wenxue xiezuo” 現代漢語與文學寫作 (Il cinese moderno e la scrittura letteraria);
8. “Guanyu *Ceying buo dianying*” 關於《側影或電影》(A proposito di *La silhouette sinon l'ombre*);
9. “Ling yi zhong meixue” 另一種美學 (Per un'altra estetica);
10. “Zhaoxun xinzhong de lingshan” 找尋心中的靈山 (La ricerca interiore della montagna dell'anima);
11. “*Lingshan yu xiaoshuo chuangzuo*” 《靈山》與小說創作 (La montagna dell'anima e la creazione del romanzo);
12. “Wenxue de yuyan” 文學的語言 (Il linguaggio della letteratura);
13. “Di san zhi huiyan” 第三只慧眼 (Il terzo occhio);
14. “Liu Zaifu, Gao Xingjian Bali duitan” 劉再復、高行健巴黎對談 (Dialogo fra Liu Zaifu e Gao Xingjian);

15. “Dajiang Jiansanlang yu Gao Xingjian duitan” 大江健三郎與高行健對談 (Dialogo a Parigi fra Oe Kenzaburo e Gao Xingjian);
16. “Nuobei'er wenxuejiang lingjiang daxieci” 諾貝爾文學獎領獎答謝詞 (Discorso di ringraziamento per il Premio Nobel per la letteratura);
17. “Wo de Xibanya” 我的西班牙 (La mia Spagna);
18. “Biyao de gudu” 必要的孤獨 (La solitudine necessaria);
19. “Daonian Ba Jin” 悼念巴金 (Piangendo Ba Jin);
20. “Sinaite meishuguan Gao Xingjian shuimoizhan xuyan” 斯奈特美術館高行健水墨展序言 (Discorso alla galleria d'arte Snite);
21. “Zili yu hongxue zhi lin” 自立於紅學之林 (Indipendenza dai circoli di studio de *Il sogno della camera rossa*).

2010

“Huanjing yu wenxue: women jintian weishenme xiezuo?” 環境與文學——我們今天為什麼寫作? (Ambiente e letteratura: perché scriviamo oggi?). *Mingbao yuekan* 明報月刊 10 (Hong Kong).

Lun xiju 論戲劇 (Sul teatro). Taipei: Linking books. Include:

1. “Quanneng xiju” 全能戲劇 (Teatro onnipotente);
2. “Di san zhi yanjing” 第三隻眼睛 (Il terzo occhio);
3. “Fangxia jiazi, huajie chengshi” 放下架子, 化解程式 (Abbandonare lo schema, risolvere la forma);
4. “Quanneng yanyuan” 全能演員 (Attore onnipotente);
5. “Biaoyan de sanzongxing he zhongxing yanyuan” 表演的三重性和中性演員 (Rappresentazione tripartita e attore neutrale);
6. “Xijuxing yu juzuofa” 戲劇性與劇作法 (Teatralità e drammaticità);
7. “Xiju de jiadingxing” 戲劇的假定性 (Supposizionalità dell'opera teatrale);
8. “Queren juchangxing” 確認劇場性 (Verificare la drammaticità);
9. “Guanzhong cong ye zai chang” 觀眾總也在場 (Anche lo spettatore è sempre sulla scena);
10. “Rencheng yu yishi” 人稱與意識 (Le tre persone e la coscienza);
11. “Neishi yu qingting” 內視與傾聽 (Visioni interiori e ascolto);
12. “Ziwo de yishi yu guanshen” 自我的意識與觀審 (Coscienza del sé e introspezione);
13. “Rencheng zhuanhuan” 人稱轉換 (Cambiare i pronomi personali);
14. “Chuancha, fudiao, duiwei yu duoshengbu” 穿插、複調、對位與多聲部 (Interludio, polifonia, contrappunto e multivocalità);
15. “Qingjing, wutai kongjian yu wujian” 情境、舞臺空間與物件 (Contesto, spazio scenico e oggetti);
16. “Yanyuan: jue yu wutai xingxiang” 演員——角色與舞臺形象 (Attore: ruolo e immagine scenica);

17. “Chuangzao huo de yuyan” 創造活的語言 (Creare una lingua viva);
18. “Juzuo jia de shiming” 劇作家的使命 (La missione del drammaturgo);
19. “Xiandai ren de kunjing” 現代人的困境 (Il dramma dell'uomo moderno);
20. “Jinghua yu chaoyue” 淨化與超越 (Purificazione e trascendenza);
21. “Huangdan, guaidan yu heise youmo” 荒誕、怪誕與黑色幽默 (Assurdo, strano, humor nero);
22. “Xiju zhong de shiyi” 戲劇中的詩意 (Lo spirito poetico del teatro);
23. “Wudao shiju” 舞蹈詩劇 (La ballata in versi);
24. “Huidao yanyuan” 回到演員 (Ritornare all'attore);
25. “Xiju yu dianying biao xian de chubie” 戲劇與電影表現的區別 (La differenza di rappresentazione fra il teatro e il cinema);
26. “San yuan dianying yu dianying shi” 三元電影與電影詩 (Tre meta-film e *ciné-poème*);
27. “Chan yu xiju” 禪與戲劇 (Il buddhismo Chan e il teatro);
28. “Lunshu fangfa, bu li tixi” 論述方法，不立體系 (Metodo espositivo, sistema instabile);
29. “Lun wutai biaoyan yishu” 論舞臺表演藝術 (Sull'arte della recitazione).

“Zouchu ershi shiji de yinying” 走出二十世紀的陰影 (Fuggire dalle ombre del XX secolo). *Xindi wenxue* 新地文學 21 (Taipei).

2011

“Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 (Ideologia e letteratura). *Mingbao yuekan* 明報月刊 7 (Hong Kong).

“Ziyou yu wenxue” 自由與文學 (Libertà e letteratura). *Mingbao yuekan* 明報月刊 3 (Hong Kong).

2014

Ziyou yu wenxue 自由與文學 (Libertà e letteratura). Taipei: Linking books. Include:

1. “Huanjing yu wenxue” 環境與文學 (Ambiente e letteratura);
2. “Yishixingtai yu wenxue” 意識形態與文學 (Ideologia e letteratura);
3. “Ziyou yu wenxue” 自由與文學 (Libertà e letteratura);
4. “Rentong: wenxue de bingtong” 認同——文學的病痛 (L'identità: il male della letteratura);
5. “Zouchu ershi shiji de yinying” 走出二十世紀的陰影 (Fuggire dalle ombre del XX secolo);
6. “Yishixingtai shidai de zongjie” 意識形態時代的總結 (Epilogo dell'epoca delle ideologie);
7. “Fei gongli de wenxue yu yishu” 非功利的文學與藝術 (Arte e letteratura senza profitto);

8. “Huhuan wenyi fuxing” 呼喚文藝復興 (Appello a un nuovo Rinascimento);
9. “Honghuang zhibou” 洪荒之後 (*Après le déluge*);
10. “Guanyu Mei de zangli: jianlun dianyingshi” 關於《美的葬禮》——兼論電影詩 (Su *Le deuil de la Beauté* e sul *ciné-poème*);
11. “*Shanhaijing zhuan*: Taiwan guojia xijuyuan yanchu ganyan” 《山海經傳》——臺灣國家戲院演出感言 (*Shanhaijing zhuan*: discorso di ringraziamento presso il Taiwan National Theatre);
12. “Chuangzuo meixue” 創作美學 (Estetica della creazione);
13. “Dutelai yu Gao Xingjian duitan” 杜特萊與高行健對談 (Colloquio fra Dutrait e Gao Xingjian);
14. “Lin Zhaohua de daoyan yishu” 林兆華的導演藝術 (L’arte della regia di Lin Zhaohua);
15. “Ma Sen de Yeyou” 馬森的《夜遊》(*Yeyou* di Ma Sen).

2016

“Yuejie de chuangzuo” 越界的創作 (“Creazione oltre i confini”).

DIRETTORE RESPONSABILE / EDITOR

Marie-Christine Jullion

Lingue migranti e nuovi paesaggi • A cura di Maria Vittoria Calvi, Irina Bajini
e Milin Bonomi

Giuliana Garzone • *Le traduzioni come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*

Focus on ESP Teaching Developments and Issues • Edited by Giuliana Garzone,
Dermot Heaney and Giorgia Riboni

*Espaces réels et imaginaires au Québec et en Acadie. Enjeux culturels, linguistiques
et géographiques* • Édité par Dino Gavinelli et Chiara Molinari

Elena Firpo - Laura Sanfelici • *La visione eteroglossica del bilinguismo: spagnolo
lingua d'origine e Italstudio. Modelli e prospettive tra gli Stati Uniti e l'Italia*

*L'enfant et ses droits. La "Convention internationale des droits de l'enfant"
à travers les langues et les cultures* • Édité par Marie-Christine Jullion,
Geneviève Tréguer-Felten et Christian Tremblay

Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo • A cura di Irina Bajini,
Maria Vittoria Calvi, Giuliana Garzone e Giuseppe Sergio

Wenxin Duihua 文心對話: A Dialogue on The Literary Mind / The Core of Writing •
Edited by Simona Gallo

Sguardi sull'Asia e altri scritti in onore di Alessandra Cristina Lavagnino •
A cura di Clara Bulfoni, Emma Lupano e Bettina Mottura

Momenti di storia dell'autotraduzione • A cura di Gabriella Cartago e Jacopo Ferrari

*Les institutions et les médias. De l'analyse du discours à la traduction / Le istituzioni
e i media. Dall'analisi del discorso alla traduzione* • Édité par Marie-Christine
Jullion, Louis-Marie Clouet et Ilaria Cennamo

Giorgia Riboni • *Discourses of Authenticity on YouTube: From the Personal
to the Professional*

Simona Gallo • *Gao Xingjian e il nuovo Rinascimento*

In preparazione:

Elena Ogliari • *Birth of an Independent Ireland: Moulding the Youth In the Irish
Periodical Press*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.