



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lingue
e Letterature
Straniere

Corso di Laurea
in Interpretariato e Traduzione Editoriale, Settoriale

Prova Finale di Laurea

Dentro il Testo e nella Storia

Proposta di traduzione e commento
traduttologico del manuale di storia della
letteratura cinese contemporanea
di Chen Sihe

Relatore

Ch.ssimissima Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Chiara Bartoletti

Matricola 816928

Anno Accademico 2011 / 2012

Indice

Abstract	4
摘要	5
Contenuti	6
Introduzione	
1. L'autore e il contesto storico	
1.1 L'autore: Chen Sihe, un rivoluzionario della storia della letteratura cinese.....	8
1.2 Chen Sihe, Wang Xiaoming e la loro rubrica “Riscrivere la storia della letteratura”.....	9
1.3 La rubrica “Riscrivere la storia della letteratura”: un anno e mezzo di riflessioni e innovazione.....	11
1.4 Dalla teoria alla pratica: come è nato il <i>Manuale di storia della letteratura cinese contemporanea</i> di Chen Sihe.....	14
2. Alcune teorie letterarie di Chen Sihe	
2.1 <i>Zhanzheng wenhua xinli</i> 战争文化心理: Psicologia culturale di guerra.....	16
2.2 <i>Qianzai xiezuo</i> 潜在写作: Le opere “potenziali”.....	19
2.3 <i>gongming</i> 共名 vs <i>wuming</i> 无名: dimensione pubblica vs dimensione privata.....	21

Traduzione

Primo Capitolo: L'inizio di una nuova epoca

1.1 I cambiamenti introdotti dal movimento Nuova Cultura del Quattro Maggio.....	23
--	----

Quinto Capitolo: un'analisi delle nuove contraddizioni sociali

5.1 I conflitti ideologici nel mondo artistico-letterario prima e dopo la politica dei Cento Fiori.....	31
5.2 Nuove contraddizioni e perplessità: “Un giovane appena arrivato alla sezione di partito” 组织部新来的青年人.....	42

Sedicesimo Capitolo: lo sperimentalismo della ricerca delle radici

16.1 La ricerca delle radici e lo sperimentalismo letterario.....	47
16.2 L'eco della letteratura delle radici si espande da nord a sud: <i>Il re degli scacchi</i> e <i>Ba ba ba</i>	54

Commento traduttologico

1. Tipologia testuale e destinatario.....	59
2. Dominante e Macrostrategia.....	60
3. Microstrategie	
3.1 Fattori linguistici: la parola	
3.1.1 Fattori lessicali	
3.1.1.1 Nomi propri: nomi di persona e toponimi.....	62
3.1.1.2 <i>Realia</i>	63

3.1.1.3 Lessico tecnico e glossario.....	64
3.1.1.4 Materiale lessicale straniero.....	75
3.1.1.5 Materiale linguistico autoctono.....	76
3.1.2 Fattori grammaticali	
3.1.2.1 Organizzazione sintattica.....	79
3.1.3 Fattori testuali	
3.1.3.1 Struttura tematica e flusso informativo.....	83
3.1.3.2 Coesione e coerenza.....	85
3.1.3.3 Intertestualità.....	92
3.2 Fattori culturali	
3.2.1 Espressioni culturospecifiche e fenomeni culturali.....	97

Conclusioni

Proposte per la pubblicazione di un manuale di letteratura contemporanea cinese in lingua italiana.....	99
--	----

Bibliografia.....	103
--------------------------	------------

Risorse elettroniche.....	106
----------------------------------	------------

Abstract

This paper focuses on the translation of *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng* 中国当代文学史教程 by Professor Chen Sihe, and on the analysis of the problems arisen during the translation process. The choice of this book as the subject of this thesis is the result of multiple factors: my rising interest in Chinese modern and contemporary literature, the need for a more comprehensive course book, and the opportunity I had to attend Professor Chen's lectures on Chinese literature held at Fudan University.

There are many papers on sinological studies published by Western scholars. However, most of these papers focus on political, historical and literature matters as they are seen from a Western point of view. One of the goals of this thesis is to benefit sinological studies from incorporating and explaining the perspective of Chinese scholars on the subject matter of those academic works. As graduates in translation studies, our goal should be to translate not only poetry, fiction and literature, but also critic writings about those works. When studying a foreign country's literature, politics, history and social issues, it is crucial to consider the analyses made by those people who must confront everyday with those issues or who lived in that particular period of time that is the subject matter of the research. Chen Sihe gives us an exhaustive perspective of the history of contemporary Chinese literature, revealing the plot behind it, especially in connection with the political world which influenced so much Chinese literature from the 50's to the 90's.

My translation covers only few chapters of the course book and aims to be a help for those students who want to deepen their knowledge about contemporary Chinese literature.

The first chapter of this paper introduces professor Chen Sihe, his biography and the development of his studies, including the explanation of some literary theories of his quoted also in the course book. The paper continues then with the translation of the chapters of the course book above mentioned, and the a commentary on the strategies adopted by the translator during the translation process. In the last chapter I suggest some changes for the course book in order to make it more suitable for Italian students.

摘要

本论文主要内容是陈思和教授的“中国当代文学史教程”的汉意翻译，再加上翻译过程中遇到的诸多问题。

我最近对中国现当代文学的兴趣越来越大，当我学习中国现当代文学史的时候，用了这一本脉络清晰，内容完备的文学史教程，它对我带来的帮助很大，同时也觉得读它的内容并不容易，因为书中介绍到的许多作家作品都和中国近代历史有着密不可分的关系，了解这些作家和作品，就必然还要先了解中国的近代历史。

我决定翻译它来帮助其他想研究中国现当代文学的意大利学生们理解这本教程的内容和信息，从而了解近代中国的作家和他们的作品。目前，大部分的汉学研究，其中包括中国文学、历史和语言，都是由西方的学者提供的，东方学者的研究被翻译成英文是有限的。因为这种情况，西方学生很少有机会从一个更完整、更深入的角度去察看某种问题；因为这种情况，翻译专业的学者不但要翻译文学作品、小说和诗歌，而应该更多去翻译文学批评的文章和资料。文学史是一种包括历史、政治、哲学等民族文化方面的学科，所以必须从一个站在这个民族文化里的人的立场出发去研究这门学科。陈思和教授给我们提供了中国当代文学史的综合视角，特别强调从50到90年代影响很多文化领域的文学与政治之关系。

本论文可分为三段：第一段是陈思和教授、他的生活经验和他的一些文学理论的介绍；第二段是“中国当代文学史教程”的第一、第五和第十六章的翻译，这三章的翻译后就是从语言角度来介绍翻译过程的内容。最后一段是关于我对怎么把“中国当代文学史教程”改成一本合适意大利学生的教程的一些建议。

Contenuti

Il cuore di questa tesi sperimentale consiste nella traduzione del *Manuale di letteratura cinese contemporanea* del professor Chen Sihe e nell'analisi dei problemi traduttivi incontrati durante il processo traduttivo. La scelta di questo testo come oggetto della traduzione è nata con la crescente passione che mi ha portata ad avvicinarmi alla letteratura cinese moderna e contemporanea, alla "scoperta" di questo manuale come testo di studio e alla fortunata opportunità di poter frequentare le lezioni del professor Chen presso l'Università Fudan. Attualmente, negli studi sinologici, siano essi a indirizzo letterario, storico o linguistico, come nella maggior parte degli altri ambiti di ricerca accademici, lo studente deve far riferimento principalmente a testi in lingua inglese, scritti da studiosi occidentali. I testi di studiosi asiatici, in particolare cinesi, tradotti o scritti in inglese, sono un numero limitato, e proprio per questo sarebbe necessario incrementarne il numero, per garantire la possibilità di una visione più globale e più completa dei temi trattati. Non è nuova la tendenza a un certo "occidentalismo" nell'affrontare problematiche e tematiche della cultura cinese, ma non è questo l'unico motivo della spinta, secondo me necessaria, per la diffusione di testi i cui autori sono accademici o studiosi cinesi. In un campo di ricerca e di studio come la letteratura, che prende spunto dalla storia, dalla politica, dalla filosofia, che copre ogni aspetto della cultura di un popolo, è auspicabile, se non necessario, che si adotti il punto di vista di chi in questa cultura ci vive e di chi si confronta quotidianamente con essa. Chen Sihe offre una prospettiva completa e globale della storia della letteratura cinese, mostrandone l'intreccio soprattutto con il mondo politico, che ha fortemente dominato e orientato la scena culturale cinese dagli anni Cinquanta all'inizio degli anni Novanta.

La traduzione copre solo pochi capitoli del manuale originario e vuole essere un modo per venire incontro agli studenti italiani di lingua cinese, perché possano arricchire le loro conoscenze di letteratura cinese.

La tesi si compone di tre parti: la prima, di introduzione alla figura di Chen Sihe e alle dinamiche che l'hanno portato a scrivere questo manuale, prevede una breve descrizione dello sviluppo degli studi letterari in Cina, a cui segue l'introduzione di quelle teorie letterarie del professore presenti nei capitoli tradotti; la seconda parte è composta dai capitoli tradotti dell'opera, con relativo commento traduttologico, e una terza parte in cui avanzo delle proposte

sul contenuto, l'impostazione e il layout di un ipotetico manuale di letteratura contemporanea cinese che possa essere adottato come libro di testo per studenti universitari italiani.

All'interno della tesi ho utilizzato due diversi sistemi di note: quelle a piè di pagina nella traduzione italiana del *Manuale*, per una maggior fruibilità del testo da parte degli studenti; il sistema (Autore, anno : pagina) per tutti gli altri capitoli della tesi, destinati a un pubblico esperto del campo.

Introduzione

1.1 L'autore: Chen Sihe, un rivoluzionario della storia della letteratura cinese

Chen Sihe, radici cantonesi ma nato a Shanghai nel 1954, quando fu ripristinato l'esame di ammissione all'università, riuscì a iscriversi al Dipartimento di lingua e letteratura cinese dell'università Fudan, dove si laureò nel 1982. Dopo la laurea entrò in carica come docente presso la sua alma mater, dove tuttora ricopre il ruolo di direttore del Dipartimento di lingua e letteratura cinese e di docente di letteratura cinese moderna e contemporanea.

Chen Sihe fa parte di quella generazione che fu privata della possibilità di un'istruzione scolastica stabile e continua: cresciuto durante gli anni della Rivoluzione Culturale, poté fare affidamento solo sulla sua curiosità e avidità di lettura che venivano soddisfatte grazie ai volumi della biblioteca Mingfu del quartiere Luwan a Shanghai. Per motivi fisici non partecipò al movimento di rieducazione in campagna dei giovani cittadini e nel 1975 entrò in servizio presso la biblioteca di un gruppo culturale di quartiere in Huaihai lu, lavoro che gli dava la possibilità, oltre che di usufruire dei libri di quella biblioteca, anche di recarsi spesso alla vicina biblioteca Mingfu e collaborare alla rivista edita dai responsabili della stessa. È in questa biblioteca che egli entrò in contatto con i professori dell'università Fudan e della East China Normal University, invitati a tenere delle conferenze presso la biblioteca, in nome dello spirito socialista che li spingeva a unirsi al proletariato, e che impediva loro di fare lezione presso le università, ritenute entità borghesi a quel tempo. Questo permise a Chen Sihe di ricevere un'istruzione di prim'ordine nonostante le circostanze storiche e politiche.

Tra i professori che passarono per la biblioteca Luwan, Jia Zhifang influenzò profondamente il giovane Chen Sihe, per il quale divenne un "maestro" (Chen e Yang, 2009: 2). Questo professore, etichettato come borghese e relegato a dipendente degli archivi dell'università Fudan con il divieto di tenere lezione, trasmise al suo allievo due principi fondamentali: 1. l'importanza di un ottimo metodo di studio e di ricerca, la necessità di partire da fatti storici e da fonti attendibili, la necessità di indagare a fondo prima di elaborare una teoria; 2. la forza interiore e l'integrità morale che un intellettuale deve possedere. Quando i due si conobbero, era finita da poco la Rivoluzione Culturale, pochi intellettuali osavano esporre le proprie idee,

fatta eccezione di un gruppo della vecchia generazione, e tra questi Jia Zhifang. “Lui mi ha insegnato cosa vuol dire essere un uomo” (Chen e Yang, 2009: 3), dice Chen Sihe di questo professore che portava ancora il cappello da antirivoluzionario quando si incontrarono nuovamente all’università Fudan nel 1977. Jia Zhifang faceva parte della “cricca di Hu Feng”¹, motivo per cui era stato epurato e classificato come “nemico della rivoluzione” durante il movimento antidestrorso che seguì la Campagna dei Cento Fiori nel 1957; la sua vicinanza a Hu Feng, promotore dello spirito del Quattro Maggio iniziato da Lu Xun, rendeva la tradizione di questo movimento un’esperienza estremamente concreta per lui, rappresentava una serie di ideali storici e personali cui fare riferimento. Jia Zhifang, come Hu Feng e gli altri della “cricca”, incarnava le caratteristiche dell’intellettuale moderno, creatosi proprio con il movimento del Quattro Maggio: l’intellettuale aveva delle responsabilità nei confronti della società, aveva la forza di esprimersi e di criticarla, oltre che di spronarla al progresso; dopo il Quattro Maggio, gli intellettuali si crearono un nuovo “spazio”, che non era più quello elitario dei funzionari, né quello proletario del popolo, ma piuttosto uno spazio a metà tra questi due, spazio che garantiva loro un’oggettività più realistica.

È proprio su questa oggettività che insiste Jia Zhifang, ricordando a Chen Sihe l’importanza della ricerca e dell’approfondimento dei materiali da cui poter elaborare le proprie tesi, riferendosi anche allo spirito di adesione alla realtà decantato dalla tradizione del Quattro Maggio. Avendo fondato i suoi metodi di ricerca accademica su queste basi, il professor Chen intuì presto la necessità di riscrivere la storia della letteratura cinese moderna e contemporanea oggetto dei suoi studi, fino ad allora troppo influenzata dalla componente politica, sia nella creazione che nella critica delle opere. Il manuale tradotto in questa tesi può considerarsi il risultato delle riflessioni e delle ricerche portate avanti dal professore nel corso della sua carriera accademica, oltre che un affresco delle sue teorie letterarie più importanti.

1.2 Chen Sihe, Wang Xiaoming e la loro rubrica “Riscrivere la storia della letteratura”

Il vero punto di svolta fu all’inizio degli anni Ottanta. Questo decennio, pieno di fermento dal punto di vista letterario, viene solitamente diviso in due periodi che prendono il 1982 come

¹ La “cricca di Hu Feng” era un gruppo di intellettuali che si riuniva intorno alla figura del critico letterario Hu Feng, promuovendo ideali di libertà intellettuale e politica. Questi intellettuali furono oggetto di epurazioni da parte del Partito Comunista durante la campagna antidestrorsa del 1957.

data spartiacque. Dal 1979 al 1982 gli intellettuali si concentrarono soprattutto su temi come la democrazia politica e la liberazione della cultura e del pensiero dalle gabbie della politica, tralasciando completamente l'aspetto economico dello sviluppo. Lessero un gran numero di opere marxiste e democratico-socialiste dell'Europa orientale. Durante la dodicesima Assemblea Nazionale del Partito tenutasi il primo settembre 1982, Deng Xiaoping tenne un discorso in cui sottolineava la necessità per la Cina di perseguire la modernizzazione sulla base delle sue realtà nazionali, ovvero di “costruire un socialismo con caratteristiche cinesi”: ebbe così inizio la campagna contro l'inquinamento spirituale promossa da Deng Liqun che si schierava contro l'influenza generata dalle tendenze artistico-culturali occidentali che penetrarono in Cina con la modernizzazione. Alla fine di questo nuovo periodo di purghe che demonizzava le tendenze moderniste e sperimentaliste nell'ambito culturale, seguì il revival della realtà culturale cinese e la cosiddetta “febbre culturale”. È a seguire questi avvenimenti che, nel 1988, Chen Sihe e Wang Xiaoming svilupparono il loro progetto “Chongxie Wenxueshi” 重写文学史 (Riscrivere la storia della letteratura), che si proponeva di ribaltare le precedenti tendenze di sinistra di questa materia di studio, ovvero quelle tendenze da cui era stata influenzata tutta la storia della letteratura nel corso del secolo. Sentori simili provenivano non solo dal mondo intellettuale shanghaiense di cui fanno parte Chen Sihe e Wang Xiaoming, ma anche da quello pechinese con le figure di Qian Liqun, Huang Ziping e Chen Pingyuan che elaborarono progetti come la rubrica “Mingzhu Chongdu” 名著重读 (Rileggere i classici), pubblicata nella rivista *Xiandai Wenxue Yanjiu Congkan* e “Ershi shiji zhongguo wenxue” 二十世纪中国文学史 (La letteratura cinese del ventesimo secolo) che sottolineava la necessità di modernizzare la Cina e la sua storiografia letteraria. Anche il progetto di Chen Sihe e Wang Xiaoming nacque e si sviluppò dalla rubrica letteraria che i due, allora giovani professori, furono invitati a tenere sulla rivista culturale bimestrale *Shanghai Wenlun*. Il direttore della rivista era allora Xu Junxi, teorico di letteratura dalla mentalità molto aperta, mentre l'editore era Mao Shi'an, professore della East China Normal University. Ricorda Wang Xiaoming a proposito del loro primo incontro con l'editore:

Volevamo iniziare una rubrica che avesse un'eco, una certa risonanza nel mondo letterario. Xu Junxi era professore presso l'università Fudan, per cui aveva contattato per primo Chen Sihe, che si era laureato nella stessa università, e che a sua volta contattò me: eravamo buoni amici, entrambi giovani professori universitari, e avevamo fatto molte cose insieme. Ricordo che un pomeriggio ci trovammo con Mao Shi'an nell'ufficio editoriale di *Shanghai Wenlun*, e lui ci disse che voleva farci scrivere

questa rubrica letteraria, ma che dovevamo trovare un tema concreto da affrontare. Discutemmo a lungo senza trovare un argomento che ci soddisfacesse, finché riflettendo ad alta voce, dissi che, di fatto, quello che volevamo era qualcosa di simile al “riscrivere la storia della letteratura”. Non appena pronunciai queste parole, Chen Sihe si illuminò e disse: “Allora chiamamo la rubrica ‘Riscrivere la storia della letteratura!’” Io l’avevo detto senza pensarci troppo, ma quando lui rimise in fila quelle cinque parole ci sembrò un buon titolo e decidemmo di adottarlo come tema della nostra rubrica. (Wang e Yang, 2009: 2)

“Riscrivere la storia della letteratura” viene definito dal professor Wang non come un progetto, né come una teoria letteraria, ma piuttosto come un “evento storico”, i cui protagonisti furono diversi intellettuali nati negli anni Cinquanta, appoggiati dalla generazione precedente di intellettuali e studiosi, tra i quali i maestri di Chen Sihe e Wang Xiaoming, Jia Zhifang e Qian Gurong, oltre ai pechinesi Wang Yao e Tang Tao, sebbene fossero proprio loro gli autori della storia della letteratura che i due si erano proposti di riscrivere (Wang e Yang, 2009: 3). L’approvazione “ufficiale” di questo evento storico fu sancita dall’articolo “Wenxueshi yinggai hou lai jushang” 文学史应该后来居上 (La storia della letteratura deve essere scritta dai posteri) (Wang, 1989: 15), di Wang Yao, nel quale questa figura leader degli studiosi del campo a Pechino ribadiva l’importanza della scientificità della storia della letteratura e del dialogo e del confronto tra i ricercatori, oltre a lodare l’innovatività della rubrica di Chen Sihe e Wang Xiaoming (Wang, 1989: 16). Oltre all’approvazione e al supporto degli studiosi appena nominati, fu importante anche la collaborazione con il gruppo di giovani critici dell’ambiente letterario di Shanghai, i quali, cresciuti all’interno della sfera di influenza della *Shanghai Zuo jia Xie hui* (Associazione degli scrittori di Shanghai), pubblicarono articoli di critica con una direzione completamente nuova, tra cui proponevano anche una nuova periodizzazione della letteratura cinese contemporanea. È proprio a partire da quest’anno che comincia la collaborazione tra questo gruppo di critici e il gruppo di giovani studiosi appartenenti all’ambiente accademico (Chen e Yang, 2009: 5).

1.3 La rubrica “Riscrivere la storia della letteratura”: un anno e mezzo di riflessioni e innovazione

La rubrica tenuta da Chen Sihe e Wang Xiaoming comincia ufficialmente nel quarto numero del 1988 di *Shanghai Wenlun*, con la speranza di attirare l’attenzione del mondo letterario e di un vasto numero di lettori, e di ottenere il loro appoggio. Ogni numero della rubrica si compone

di tre articoli: il primo, dal titolo fisso *Zhuchiren de hua* (Nota degli opinionisti), costituito da una sorta di dialogo tra Chen Sihe e Wang Xiaoming, in cui introducono gli altri due articoli presenti nella rubrica, e discutono aspetti e riflessioni riguardo ad essi; gli altri due articoli sono scritti per lo più da collaboratori universitari o intellettuali di conoscenza dei due professori, presentando spesso un'interpretazione innovativa di un'opera, un autore o una questione letteraria. Ciò è coerente con l'obiettivo che i due autori si erano prefissi, ovvero quello di rimettere in discussione alcuni dogmi letterari e promuovere una riflessione critica della letteratura cinese moderna e contemporanea. Due sono gli standard cui devono rispondere gli articoli che vengono scelti per essere inseriti nella rubrica: il primo è che facciano riferimento a fonti concrete e veritiere per completare o correggere sviste o errori commessi dagli studiosi precedenti; il secondo è, partendo da nuove teorie letterarie, contribuire con delle idee personali e innovative alla storia della letteratura. Chen Sihe e Wang Xiaoming si soffermano più volte su quale significato abbia la parola "riscrivere" nel loro progetto. "Riscrivere" vuol dire innanzitutto proporre una nuova analisi, una nuova valutazione delle opere letterarie e degli autori, ma vuol dire anche abbattere quei dogmi e quelle "verità inconfutabili" formati nella storia della letteratura cinese negli ultimi decenni. Ne è un forte esempio l'articolo di Chen Sihe "Hu Feng wenxue lilun de yichan" 胡风文学理论的遗产 (L'eredità nella teoria letteraria di Hu Feng) (Chen, 1988: 5), in cui l'autore osa ribaltare alcuni dei luoghi comuni della scena letteraria cinese, riportando in auge la figura di Hu Feng, e spodestando invece le opere critiche di autori fino ad allora "intoccabili":

Sembra che ora si possa parlare a proprio piacimento delle teorie letterarie di Hu Feng. Con "a proprio piacimento" non voglio indicare un atteggiamento approssimativo nel discutere le sue teorie, quanto piuttosto l'atmosfera finalmente più distesa che si respira nel mondo letterario contemporaneo parlando della sua figura. [...]

Hu Feng era innanzitutto un marxista che si dedicò all'elaborazione di teorie marxiste di stampo cinese senza l'approccio di un sistema ideologico politico, ma partendo dai suoi brillanti punti di vista su questa ideologia. [...]

A parte alcuni critici che sono morti presto o quelli che si sono dedicati ad altre attività, la maggior parte di quelli provenienti dalle linee della sinistra come Zhou Yang, Mao Dun e He Qifang si sono tutti, più o meno consciamente, messi al servizio della lotta politica e hanno partecipato alle campagne di critica contro gli altri intellettuali, e per questo motivo non hanno potuto evitare che le loro teorie letterarie venissero in qualche modo influenzate da fattori extraletterari. Hu Feng, che era stato

escluso da questa cerchia di critici, nella sfortuna di questa condanna, aveva avuto la fortuna di mantenere così un approccio più “purista” nelle sue teorie (Chen, 1988: 5)

Questo articolo di Chen Sihe esprime perfettamente l’atteggiamento progressista adottato da lui e da Wang Xiaoming: ciò era possibile grazie al sostegno certo di figure storiche dell’ambiente letterario che ribadirono la loro posizione favorevole durante un’assemblea tenutasi a Pechino nel novembre del 1988. Il loro sostegno esprimeva il desiderio comune a tutti di stabilire nuovi canoni per la critica letteraria, canoni che non fossero influenzati da stereotipi e interessi politici, canoni che non giudicassero se un’opera fosse “giusta o sbagliata”, ma piuttosto se fosse scritta più o meno bene, promulgando l’idea di “storicità” e di contestualizzazione delle opere che permettesse una valutazione più adeguata e scientifica possibile.

Nell’ultimo numero della rubrica, edito nel quinto numero di *Shanghai Wenlun* del 1989, Chen Sihe e Wang Xiaoming tornano ancora una volta sul significato del concetto di “riscrivere la storia della letteratura”, che entrambi ritengono un evento naturale: facendo nuove esperienze e nuove riflessioni, è impossibile non produrre nuove osservazioni riguardo una determinata questione (in questo caso la letteratura cinese). Queste osservazioni devono però essere accompagnate da basi scientifiche che implicino la rilettura e una nuova analisi di autori e opere, da cui la naturalezza dello “riscrivere”. Queste affermazioni si opponevano alle voci per cui l’idea di “riscrivere la storia della letteratura” avesse per Chen Sihe e Wang Xiaoming una qualche implicazione politica: sovvertire la critica letteraria degli anni Cinquanta non significava per loro prendere alcuna posizione politica, quanto piuttosto innovare questa nuova materia di studio con un approccio scientifico e illuminato nei suoi due aspetti principali, quello storico e quello estetico.

La rubrica tenuta da Chen Sihe e Wang Xiaoming su *Shanghai Wenlun* durò poco più di un anno, tra il 1988 e la primavera del 1989. In ogni numero della rivista il contenuto veniva affrontato in due modi: un primo articolo costituito da una sorta di dialogo tra i due autori, e uno o due articoli che affrontavano concretamente una questione della storia della letteratura o che presentavano la rilettura di un’opera o di uno scrittore secondo un approccio innovativo e libero da influenze politiche di ogni tipo.

Proprio per questo approccio innovativo che rompeva gli schemi gerarchici e letterari del tempo, promosso da due professori universitari “troppo giovani”, la rubrica venne chiusa perché giudicata troppo “liberale”, veniva vista come un segno dell’atteggiamento ribelle che infiammava gli animi degli studenti in quella primavera del 1989, esattamente settanta anni dopo i moti rivoluzionari del Quattro Maggio che diedero vita al movimento Nuova Cultura e a quella tradizione letteraria cui guardavano non solo gli autori di tutta la letteratura del Novecento, ma anche gli intellettuali contemporanei come il professor Chen Sihe stesso.

Dopo la brusca interruzione del 1989, lo slogan “riscrivere la storia della letteratura” venne ufficialmente abbandonato, ma aveva ormai dato origine a un nuovo atteggiamento letterario pratico, per cui lo stesso Chen Sihe, dieci anni e ulteriori approfondimenti dopo, decise di concretizzare lo spirito e le teorie di allora nel suo manuale *Zhongguo Dangdai Wenxueshi Jiaocheng* (Manuale di storia della letteratura cinese contemporanea).

1.4 Dalla teoria alla pratica: come è nato il *Manuale di storia della letteratura cinese contemporanea di Chen Sihe*

Verso la fine del 1998, al suo rientro dalla Corea del Sud, Chen Sihe decise di cominciare la stesura di un manuale di letteratura cinese contemporanea prendendo come linee guida le riflessioni fatte a fine anni Ottanta nella rubrica *Chongxie Wenxueshi*, che, nonostante il grande interesse suscitato allora, non avevano raggiunto una maturazione e un’accezione tale da poter essere riunite in un manuale di letteratura contemporanea. Dopo dodici anni in cui queste riflessioni, da abbozzo e proposte che erano, furono indagate e approfondite ulteriormente dal professore e dagli altri intellettuali, prese vita questo manuale che proponeva una nuova analisi della storia della letteratura cinese contemporanea. In nove mesi, con l’aiuto di dottorandi e specializzandi del dipartimento di lingua e letteratura cinese dell’università Fudan, Chen Sihe riunì le sue più importanti teorie letterarie in questo manuale considerato, insieme a quello di Hong Zicheng *Zhongguo Dangdai Wenxueshi* (Storia della letteratura cinese contemporanea) (Hong e Day, 2007), una svolta nel campo di studi della letteratura cinese.

Le innovazioni introdotte cominciano anzitutto dalla struttura: in passato, la maggior parte dei manuali di storia della letteratura si componeva di minimo due, massimo tre volumi, mentre il professor Chen decise di compattare in un volume unico il contenuto che, come la struttura,

subì una rivoluzione rispetto ai contenuti classici, con l'eliminazione di opere e critiche obsolete, con l'aggiunta dell'analisi di quelle opere precedentemente non contemplate come parte della storia della letteratura ufficiale, tra cui le *qianzai xiezuo* (le opere "potenziali", una delle teorie letterarie di Chen Sihe), e la proposta di una nuova chiave di lettura oggettiva soprattutto delle opere scritte tra gli anni Cinquanta e Settanta, con l'intento di darne un'interpretazione scevra da qualsiasi pregiudizio sociale e politico. Molte delle opere che furono classificate come appartenenti a una letteratura "governativa" o ritenute delle mere opere a scopo propagandistico, diedero invece vita a nuovi usi letterari, divertirono il popolo, sorpassando quell'eterna opposizione stabilita tra "letteratura popolare" e "letteratura governativa", realizzandone invece una fusione, perché, come nota Chen Sihe, "il compito di un governo non è forse quello di rappresentare l'interesse del popolo? Non dovrebbe forse tenere conto della situazione del popolo?". La letteratura non è mai solo un semplice strumento propagandistico che risponde alle ideologie governative, perché anche nel momento in cui si mette al servizio di queste, mantiene comunque una componente potenziale di riflessione indipendente dell'autore e di rappresentante delle posizioni del popolo. Il professor Chen voleva riuscire a eliminare questo punto di vista dualistico della letteratura basato sul binomio popolo/governo, motivo per cui ha cercato di rendere la storia della letteratura una materia di studio il più scientifica possibile, e affrontando questo periodo letterario nel modo più oggettivo possibile, arricchendolo con le sue teorie letterarie che sottolineano non tanto le correnti letterarie o le ideologie politiche, quanto l'importanza della singola opera o del singolo autore nella realtà storica in cui è analizzato, dando voce al pensiero e alle posizioni degli intellettuali di ogni epoca.

I destinatari di questo manuale sono gli studenti dei corsi universitari di letteratura cinese. Chen Sihe sente forte su di sé la responsabilità di stimolare nei giovani la sensibilità al bello, la capacità di analisi e di ricerca, attraverso la proposta di opere di un certo valore estetico e letterario, piuttosto che rispondenti a una qualche ideologia o movimento letterario, per cercare di contrastare "l'istruzione storica ipocrita ricevuta dai ragazzi cinesi negli anni delle scuole medie e superiori" (Chen, 1999: 442). Ciò è fondamentale per renderli consapevoli del contesto storico e del destino degli intellettuali e per stimolare in loro la capacità di riflettere in maniera indipendente.

2. Alcune teorie letterarie di Chen Sihe²

Il manuale qui tradotto si propone anche come un riassunto delle teorie letterarie di Chen Sihe, oltre che interpretare la storia della letteratura secondo quei fenomeni letterari e sociali individuati dal professore. Di queste teorie, quelle ricorrenti nei capitoli tradotti sono tre: *zhanzheng wenhua xinli* 战争文化心理 (psicologia culturale di guerra), *qianzai xiezu* 潜在写作 (le opere “potenziali”) e l’opposizione tra *gongming* 共名 (collettivo) e *wuming* 无名 (privato). Nella traduzione di questi concetti, ho cercato non solo di tradurre il significato dei termini con cui viene designato il concetto, ma anche di creare una referenzialità nelle parole scelte, di modo che leggendo il manuale si possano ricollegare questi termini ai relativi concetti.

2.1 *Zhanzheng wenhua xinli* 战争文化心理: Psicologia culturale di guerra

Nell’elaborare le sue teorie letterarie, Chen Sihe coinvolge spesso anche gli studi antropologici, confermando la direzione di *cultural studies* presa dalla storia della letteratura in Cina a partire dagli anni Ottanta. In questo caso, egli fa riferimento a una branca della psicologia relativamente giovane, quella della psicologia culturale, sviluppatasi intorno agli anni Settanta. La psicologia culturale consiste nello studio del modo in cui le tradizioni culturali e le pratiche sociali regolano, esprimono e trasformano la psiche umana. Alla base di tutto sta l’idea per cui ogni ambiente socioculturale dipende da e esiste in relazione a come l’essere umano trae significato da esso. Con ambiente socioculturale si intende una realtà intenzionale la cui esistenza è reale, fattuale e forzata, e che esiste solo nel momento in cui essa riproduce i desideri, le emozioni e gli obiettivi di una comunità di persone (Mantovani, 2007: 7). Chen Sihe parte da questi concetti e analizza le condizioni che hanno creato l’ambiente socioculturale cinese prima e dopo la data-chiave del 1949, e come questo ambiente culturale abbia influenzato anche la letteratura.

Nella prima metà del Novecento, la Cina ha vissuto due guerre che l’hanno influenzata moltissimo: la prima è la Rivoluzione Xinhai (o Rivoluzione cinese) del 1911, la seconda è la guerra sino-giapponese del 1937. A queste due guerre si affiancano due movimenti che spezzarono le catene tradizionaliste della cultura, ottenendo un largo consenso: uno è il movimento culturale del Quattro Maggio, portato avanti da un gruppo di intellettuali

² Le informazioni contenute in questo capitolo sono ricavate da Chen Sihe (2010: 58-66; 81-93; 262-268)

avanguardisti che stabilirono dei nuovi canoni culturali; l'altro è il movimento di liberazione dell'Io, incentrata sulla più vasta classe sociale cinese, quella dei contadini, che rivestirono un ruolo fondamentale nella guerra sino-giapponese. Proprio questa guerra fu la causa dei profondi cambiamenti per quanto riguarda sia i canoni culturali, sia la posizione degli intellettuali, che vennero affiancati alla classe sociale dei contadini. Questa situazione giustifica anche l'emergere di una figura come Mao Zedong, che elevasse la sua vasta esperienza della realtà di guerra e la sua familiarità con il sentimento nazionale delle classi sociali più basse a un livello filosofico, politico e letterario, riconfermando gli ideali del movimento del Quattro Maggio e facendosi portavoce di quell'epoca. Due sono le richieste da lui fatte durante i "Discorsi" di Yan'an agli intellettuali (Mao, 1942), la prima è che essi imparassero dalle masse (soprattutto quelle contadine) e si mischiassero ad esse; la seconda è che dessero il loro contributo alla guerra, servissero questa causa e la lotta politica. Queste richieste lasciarono un'impronta profonda sulla cultura di allora e quella posteriore, ma si ponevano anche come condizioni necessarie perché gli intellettuali non venissero emarginati e non vivessero al di fuori della realtà in cui erano calata allora la popolazione cinese, motivo per cui furono accettate e messe in pratica. L'interazione tra intellettuali e contadini non fu così naturale come Mao Zedong sperava, e quando i primi arrivarono nella basi comuniste, le contraddizioni e la distanza culturale tra le due classi da teorica si fece concreta, generando due diverse reazioni: il cambiamento in positivo dell'idea che gli intellettuali avevano della classe contadina, che lodarono per il suo impegno e la sua tenacia, ma anche un sentimento di inadeguatezza e incapacità di adattamento degli intellettuali all'ambiente delle basi. Il problema di come gli scrittori dovessero affrontare la guerra sino-giapponese e in che modo dovessero servirla, era un tema che preoccupava anche Hu Feng e la cerchia di intellettuali che si riuniva intorno a lui, per i quali la vera riflessione consisteva se, per servire la causa comune, fosse necessario abbandonare gli ideali del Quattro Maggio con cui essi erano stati cresciuti ed erano maturati. L'eventualità di dover abbandonare questi ideali, che erano per alcuni intellettuali quasi alla stregua di principi guida, era un'idea intollerabile: questo fu uno dei motivi che portò allo scontro tra Mao Zedong e Hu Feng e all'epurazione di quest'ultimo dalla scena politica e culturale cinese. Mao Zedong con i suoi "Discorsi" non voleva però semplicemente porre delle condizioni e delle restrizioni agli intellettuali cinesi, ma desiderava anche creare le condizioni per cui essi fossero accettati dalle masse e fossero visti come alleati nella guerra in corso.

Ciò che Chen Sihe vuole sottolineare nella sua teoria riguardo la psicologia culturale di guerra è che quegli anni di lotta crearono delle condizioni sociali e artistico-culturali che si protrassero ben oltre la fine della guerra stessa. Dopo la fine della guerra e la vittoria rivoluzionaria, Mao Zedong e gli altri quadri del partito si resero conto della necessità di spostare l'attenzione dalle campagne alla città, ma incontrarono una certa resistenza da parte della popolazione che sentiva ancora forte le tracce e le ferite lasciate dalla guerra. La psicologia culturale creatasi durante il periodo della guerra era destinata a durare più a lungo di quanto creduto: la coesistenza di aspetti razionali e irrazionali, l'esaltazione di ideali e sentimenti democratici, il rifiuto totale della cultura straniera e l'idealizzazione della vita militare e delle sue difficoltà, persistettero per diversi anni dopo la fine della guerra, caratteristiche impossibili da cambiare ma che si trasformarono piuttosto nei temi collettivi della nuova generazione. Questo vale anche per la letteratura, che dagli affari militari si spostò alla politica, per mettersi al servizio di una costruzione pacifica. Le contraddizioni tra la persistente psicologia culturale di guerra e la vita concreta e reale e alcune politiche culturali adottate dopo il 1949 che vedevano la letteratura come uno strumento di lotta politica e di propaganda ebbero delle conseguenze negative innegabili sullo sviluppo artistico-culturale di quegli anni, aggravato dal fatto che gli intellettuali provenienti dalla classe della piccola borghesia venivano da un lato dipinti come alleati della lotta politica, ma erano di fatto uno dei target delle riforme, al pari dei proprietari terrieri e dei ricchi possidenti. Hu Feng cercò una soluzione a questi contrasti e queste contraddizioni, maturando il suo pensiero letterario e politico cui diede un'impronta maggiormente orientata alla tradizione del Quattro Maggio, dando un'impronta più cinese alle teorie letterarie marxiste e incoraggiando la battaglia ideologica personale degli intellettuali, concetto, quest'ultimo, che contrastava fortemente con le tendenze politiche e l'ideologia culturale di allora. La forte critica ricevuta da Hu Feng alla pubblicazione del suo testo *Guanyu jiefang yilai de wenxue shijian de qingkuang baogao* 关于解放以来的文学实践的情况报告 (Discorso sulla situazione delle opere letterarie dalla liberazione ad oggi), in cui egli giudicava molto negativamente le teorie letterarie post-guerra esaltando invece gli ideali del Quattro Maggio, indicava ormai il declino subito da questi ultimi e la conferma invece di quegli ideali creatisi durante la guerra, che ne costituivano la psicologia culturale e che si tramandarono ed estremizzarono durante la Rivoluzione Culturale.

In che modo questa psicologia culturale di guerra ha influenzato la letteratura di allora? Innanzitutto, nel campo della critica letteraria apparso per la prima volta un lessico strettamente legato alla vita militare: battaglia, lotta, vittoria, assalire, alzare bandiera bianca, piantare bandiera rossa etc.. Questa psicologia culturale di guerra non solo si rifletté direttamente nella letteratura, ma anche e soprattutto nella vita concreta della popolazione. È sufficiente quindi che la letteratura prenda spunto da questa perché porti con sé le tracce di tale psicologia. Un esempio concreto è il grande numero di opere in cui il protagonista parte dai ricordi della battaglia, da cui trae sostegno morale, e in cui lo scrittore sfrutta una serie di strategie militari per affrontare la vita quotidiana: questo è l'unico modo per loro di ottenere l'approvazione ufficiale e di andare incontro ai gusti del lettore di allora.

Da un punto di vista programmatico, la guerra stabilì chiaramente lo scopo della letteratura, che doveva proporsi come mezzo di propaganda, doveva piegarsi all'utilitarismo realista e, soprattutto, doveva occuparsi dell'educazione culturale di quelle classi sociali (in particolar modo quella contadina) che non aveva ricevuto un'istruzione. Con la cosiddetta "letteratura al servizio dei lavoratori, contadini e soldati" non s'intendeva la necessità di scrivere solo quello che poteva piacere a queste tre classi sociali, quanto piuttosto che tipo di letteratura loro dovessero ricevere e fossero in grado di ricevere, concetto che non si discosta molto da quelli di "letteratura per la vita" o "letteratura per le masse" del primo periodo del movimento del Quattro Maggio.

Queste politiche culturali, riflesso della psicologia culturale creatasi durante la guerra, influenzarono enormemente la produzione letteraria dei primi anni Cinquanta, determinando la produzione di opere scadenti o sicuramente peggiori rispetto a quelle del periodo precedente, anche a causa dell'inadeguatezza dei metodi espressivi della maggior parte degli scrittori della vecchia generazione, la cui mentalità si era formata seguendo i principi del Quattro Maggio.

2.2 *Qianzai xiezu* 潜在写作: Le opere "potenziali"

Con opere "potenziali" si intendono quelle opere che, una volta scritte, non furono pubblicate, e la cui stesura non era finalizzata all'essere lette da un pubblico, ma piuttosto come forma di scrittura privata dell'autore: una situazione ben diversa rispetto a quelle opere che furono composte con l'intento di essere pubblicate, ma che a causa di impedimenti esterni, non videro mai la stampa, come avvenne a molti scrittori durante la Rivoluzione Culturale.

Non sono poche le opere che possono essere classificate come “potenziali”, e sono principalmente di due tipi:

1. La letteratura non di narrativa: scritti privati come corrispondenze epistolari, diari privati, annotazioni delle proprie letture o annotazioni sparse. Nonostante lo scopo principale dell'autore nello scrivere questi testi non fosse la pubblicazione, quando questi, in circostanze particolari, furono invece pubblicati, diventarono parte della letteratura contemporanea, e dimostrarono anzi di essere espressione completa delle capacità letterarie del loro autore, nonché testimoni affidabili del particolare periodo in cui furono scritti. Un esempio di questo tipo di opere sono gli “Scritti privati di Shen Congwen”, contenenti lettere indirizzate ai familiari, testi di un certo lirismo e gli scritti composti durante il periodo in cui ebbe un collasso nervoso.
2. Scritti lirici o di narrativi che gli autori, nel momento della creazione, sapevano essere impossibili da pubblicare per diverse ragioni, solitamente di tipo politico. Questi scritti furono pubblicati solitamente solo alcuni anni dopo, e furono analizzati collocandoli nel contesto storico dell'anno di pubblicazione invece che in quello di composizione, dando origine alla possibilità di fraintendimenti nella loro interpretazione. Con la teoria letteraria delle opere “potenziali” si esprime la necessità di riconsiderare il significato di questi scritti ricollocandoli nel loro periodo di composizione.

Di questa seconda categoria fanno parte soprattutto le opere posteriori agli anni Cinquanta, quando, a causa dei continui movimenti politici, molti scrittori persero il diritto di pubblicare le proprie opere, ma non la volontà di scrivere e per esprimere i loro desideri e le loro speranze, producendo degli scritti molto preziosi dal punto di vista letterario. Dopo la Rivoluzione Culturale, questi scritti furono pubblicati ma, paragonati a quelli contemporanei alla loro pubblicazione, mancavano di forza espressiva e di attualità, per cui non furono di particolare importanza nella scena letteraria. Se confrontati però con le opere pubblicati negli anni in cui essi furono scritti, riveleranno tutta la loro forza espressiva e il loro realismo rispetto alle opere “ufficiali”. In passato, i manuali di storia della letteratura consideravano opere emblematiche di un certo periodo solo quelle appartenenti alle correnti ufficiali, trascurando le opere “potenziali”. Questo manuale si pone invece l'obiettivo di fornire una visione della storiografia letteraria più completa oggettiva prendendo come oggetto di analisi anche queste opere.

2.3 *gongming* 共名 vs *wuming* 无名 : dimensione pubblica vs dimensione privata

Con *gongming* 共名 Chen Sihe indica la dimensione e il ruolo pubblici di cui sono investiti gli autori in determinati periodi storici, soprattutto in quelli caratterizzati da grandi temi “epocali” generatisi per diverse ragioni. In questo tipo di situazione, l’oggetto di riflessione e di ricerca degli intellettuali è quello dei grandi temi pubblici e popolari caratteristici della loro epoca, che soffocano l’individualismo degli autori stessi.

Con *wuming* 无名, che letteralmente significa “anonimo”, si intende invece quell’atteggiamento artistico – letterario in cui gli artisti presentano sistemi di valori e riflessioni più varie, anche grazie a una relativa stabilità e apertura sociale del periodo in cui vivono e scrivono, distanziandosi da quelli che sono le “questioni pubbliche”.

Se letta da questo punto di vista dualistico, la storia della letteratura cinese è stata un continuo alternarsi tra dimensione pubblica e privata degli scrittori, in base alla seguente periodizzazione:

1917 – 1927: dal movimento del Quattro Maggio alla fondazione della Lega degli scrittori di sinistra;

dimensione pubblica;

temi: l’Illuminismo e la promozione della scienza e della democrazia;

1927 – 1937: dalla fondazione della Lega degli scrittori all’inizio della guerra sino – giapponese;

dimensione privata;

1937 – 1989: dall’inizio della guerra sino - giapponese ai moti rivoluzionari di fine anni Ottanta;

dimensione pubblica;

temi: guerra; socialismo; Rivoluzione Culturale; anti – Rivoluzione Culturale;

1989 – : dai moti rivoluzionari ad ora;

dimensione privata;

Il rapporto che si poteva instaurare tra gli intellettuali e la dimensione pubblica aveva diverse origini: nel primo caso, l’intellettuale riconosceva ed esprimeva un problema pubblico, un tema collettivo, e la sua voce diventava quella di tutti, veniva riconosciuto come rappresentante ; nel secondo caso, il tema pubblico è fornito dalle circostanze storiche, per

cui l'intellettuale se ne occupa, esprimendo però la propria opinione e prendendo una posizione a riguardo; nell'ultimo caso, il tema pubblico è dettato dal governo, è scelto da politici e statisti, per cui l'intellettuale deve parteciparvi senza riserve e senza esprimere opinioni personali.

Per quanto riguarda la letteratura cinese moderna, la dimensione pubblica prevale su quella privata. Le motivazioni principali sono tre: lo sviluppo ideologico della società (che si riflette nel movimento culturale del Quattro Maggio); stimoli esterni, come la guerra sino – giapponese; politiche o campagne culturali stabilite dal governo. Il legame tra gli intellettuali e queste motivazioni è molto forte: diedero origine alla prima; parteciparono attivamente alla seconda; furono influenzati dalla terza. La dimensione pubblica diventa parte della vita artistico – letteraria di un intellettuale in concomitanza a profondi cambiamenti storici, quando gli ideali della popolazione sono condivisi da tutta la società, come avvenne negli anni Venti del Novecento, quando tutti i cinesi condividevano gli ideali di democrazia e scienza, dell'anti-feudalesimo, di liberazione dell'Io etc. Nella prima metà degli anni Trenta, con il prevalere positivamente del governo rivoluzionario del Sud rispetto ai Signori della Guerra del Nord, i temi pubblici furono quelli di “nazione”, popolo, comunità, e il passaggio dall'individualismo al collettivismo condito con “amore per la Rivoluzione”. Tra il 1928 e il 1937, il Partito Nazionalista era riuscito a unificare territorialmente gran parte della Cina, ma non riuscì a fare lo stesso con il pensiero e la cultura, che vissero un periodo di sperimentalismo. Nonostante la spinta data dal Partito Nazionalista verso temi come “ i tre principi del popolo” (nazionalismo, democrazia e vita del popolo) e la sua opposizione all'individualismo promosso dal Quattro Maggio e dal movimento culturale di sinistra, gli intellettuali non si sentirono mai ingaggiati in questa dimensione pubblica e preferirono mantenere un atteggiamento letterario più riservato.

Con l'inizio della guerra sino – giapponese, si ripresentò la tendenza per gli intellettuali alla dimensione pubblica, abbandonarono il loro interesse preponderante per il mondo interiore e il pensiero indipendente, mettendosi al servizio della causa pubblica, continuando successivamente con quella comunista e rivoluzionaria.

Traduzione

PRIMO CAPITOLO: L'INIZIO DI UNA NUOVA EPOCA

1.1 I cambiamenti introdotti dal movimento Nuova Cultura del Quattro

Maggio

Durante la prima Assemblea Culturale Nazionale dei lavoratori in ambito artistico e letterario nel luglio del 1949, il presidente Zhou Enlai 周恩来, in quanto rappresentante del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, tenne un discorso politico in cui esprimeva le sue felicitazioni “nel vedere riuniti, per la prima volta dal fallimento della Prima Rivoluzione Cinese, gli intellettuali di due territori che erano stati forzatamente divisi per lungo tempo”. Con quei “due territori” Zhou Enlai si riferiva alle zone liberate dal Partito Comunista e a quelle unificate dal Partito Nazionalista. Egli descrisse con eguale enfasi gli intellettuali provenienti da entrambe le zone:

“Nelle zone liberate, molti intellettuali si sono arruolati nell’esercito, si sono trasferiti nelle campagne, recentemente anche nelle fabbriche; si sono mischiati alle masse di lavoratori, contadini e soldati mettendosi al loro servizio, e di questo possiamo vedere già ora i primi risultati. Nelle zone unificate dal partito nazionalista invece, gli intellettuali rivoluzionari sono stati capaci di persistere nelle loro posizioni, senza cedere alle pressioni del nemico giapponese, portando avanti gli ideali intellettuali rivoluzionari post-Quattro Maggio.”³

Durante l’Assemblea, anche il marxista Zhou Yang 周扬, uno dei promotori della Lega degli Scrittori di Sinistra, e Mao Dun 茅盾, uno dei fondatori del Partito a Shanghai nel 1921, tennero due discorsi che riassumevano le esperienze dei movimenti intellettuali delle due zone. Se però confrontiamo i testi dei due discorsi e l’atteggiamento adottato dai relatori, noteremo

³ Zhou Enlai 周恩来, “Zai Zhonghua Quanguo Wenxue Yishu Gongzuozhe Daibiaodahui shang de zhengzhi baogao” 在全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告, in *Wenxue Yundongshi Liaoxuan*, vol.5, in *Xiandai Wenxueshi Cankao Ziliao*, Shanghai, Shanghai Jiaoyu Chubanshe, 1979, p.640

delle interessanti differenze. L'inizio del discorso di Zhou Yang, pronunciato con tono deciso e risoluto, recitava:

“I discorsi tenuti dal presidente Mao durante il forum di Yan'an sull'arte e la letteratura hanno indicato la direzione che queste devono seguire nella Nuova Cina, direzione che gli intellettuali delle zone liberate hanno consapevolmente e incessantemente seguito, dimostrando con la loro esperienza che tale direzione è assolutamente giusta e corretta. Essi sono fermamente convinti che non possa esistere una direzione diversa da questa e, se anche esistesse, sarebbe comunque sbagliata.”⁴

Seguendo questo ragionamento, è naturale pensare che la Nuova Cina avrebbe seguito in futuro l'esperienza artistica delle zone liberate. Il discorso tenuto da Mao Dun invece, pur riassumendo anch'esso sforzi ed esperienze, si concentrava principalmente nell'analisi delle diverse, sbagliate “tendenze” adottate dai movimenti artistico-rivoluzionari nelle zone unificate dal Partito Nazionalista, criticando in particolare le teorie e gli scritti di un gruppo di autori emergenti che durante la guerra si erano riuniti intorno alla figura di Hu Feng 胡风 e lo avevano eletto a loro rappresentante. È evidente quali sarebbero stati il diverso peso e la diversa importanza data ai valori artistici delle due zone nello sviluppo culturale futuro. Naturalmente, i rappresentanti che poterono prendere parte a questo congresso avevano dovuto passare una severa selezione che li aveva identificati come “persone necessarie per il popolo” (così definite da Mao Zedong 毛泽东).⁵ Un grande onore se si considera che erano stati esclusi da questa assemblea alcuni dei letterati che avevano dato un grande contributo allo sviluppo del movimento del Quattro Maggio 五四运动, tra i quali l'autore di *Biancheng* 边城 (Città di confine), Shen Congwen 沈从文, il filosofo di estetica Zhu Guangqian 朱光潜, fondatore della *Wenxue Zazhi* 文学杂志 (Rivista letteraria) e la scrittrice Zhang Ailing 张爱玲, famosissima nei territori occupati.

Questa prima Assemblea Culturale Nazionale è un punto di passaggio che apre le porte a un nuovo periodo della letteratura cinese che si svilupperà sulla base della tradizione artistica della realtà di guerra delle zone liberate, mentre si ispirerà allo spirito artistico rivoluzionario del Quattro Maggio per la lotta e la riforma intellettuale. Il lavoro svolto da questo nuovo gruppo di autori vide i primi frutti già nel 1948. In quell'anno, sotto la guida dei leader del

⁴ Zhou Yang 周扬, “Xin de Renmin Wenxue” 新的人民文学, *ibidem*, p.684

⁵ “Mao Zhuxi Jianghua” 毛主席讲话 (Discorsi del presidente Mao), *ibidem*, p.637

Partito Comunista, i membri della commissione culturale di Hong Kong cominciarono a pubblicare il periodico di teoria letteraria *Dazhong Wenyi Congkan* 大众文艺丛刊 (Libri sull'arte e della letteratura delle masse), che criticava pesantemente tutte le tendenze presenti nei circoli letterari di allora. Questa critica si può trovare in testi come quello di Guo Moruo 郭沫若, "Denuncia dell'arte controrivoluzionaria" 斥反动文艺, in cui l'autore si scagliava contro scrittori ritenuti "capitalisti" come Shen Congwen, Zhu Guangqian e Xiao Qian 萧乾; altri testi di autori come Shao Quanlin 邵荃麟, Hu Sheng 胡绳, Qiao Mu 乔木 (pseudonimo di Qiao Guanhua 乔冠华) lanciarono un attacco comune contro le teorie artistiche di Hu Feng e i romanzi di Lu Ling 路翎, facenti parte della Lega di Sinistra 左翼. Contemporaneamente a ciò, altri periodici progressisti di Hong Kong, sempre sotto la guida del Partito Comunista, collaborarono nel dirigere una critica mirata alle opere di scrittori abbastanza influenti nei territori unificati, fra cui Yao Xueyin 姚雪垠, Luo Binji 骆宾基, Qian Zhongshu 钱钟书, Zang Kejia 臧克家, Li Guangtian 李广田. Lo spettro di critica era piuttosto ampio, ma l'obiettivo principale era quello di presentare entusiasticamente e esprimere un giudizio assolutamente positivo delle opere prodotte nelle zone liberate. Per questo motivo gli storici della letteratura ritengono, a ragione, che questa fase di critica e questo movimento di "rivalutazione" del 1948 abbiano davvero "posto le basi per un dialogo letterario, prendendo come tema centrale dei loro dibattiti proprio la letteratura e i circoli letterari di allora."⁶ Possiamo dire che l'obiettivo, pienamente raggiunto, di questo movimento di critica, sia stato sottolineare l'inclinazione fortemente politica della prima Assemblea Culturale Nazionale.

Questa prima assemblea indicava che la cerchia letteraria alle direttive dei nuovi leader politici era già stata definita, ma non indicava affatto che le dispute intellettuali all'interno di questa cerchia erano state risolte. Nonostante le due grandi tradizioni della letteratura contemporanea avessero assunto due posizioni ben distinte, i rispettivi sistemi di valori, i parametri estetici e le realtà culturali erano ancora in profondo conflitto, un conflitto portato alla luce ancora una volta dall'inclinazione politica di questi movimenti. La storia della letteratura di inizio anni Cinquanta è disseminata di tutta una serie di critiche e autocritiche, il cui apice fu raggiunto tra il 1954 e il 1955 con l'attacco di Mao Zedong all'opera «Studio sul

⁶ Qian Liqun 钱理群, "1948: Tiandi Xuanhuang" 1948:天地玄黄 (Il mondo del 1948), in *Bainian Zhongguo Wenxue Zongxi*, Jinan, Shandong Jiaoyu Chubanshe, 1998, p.33

Sogno della Camera Rossa» del classicista Yu Pingbo 余平伯 e la repressione del teorico letterario Hu Feng e della sua “cricca”. Yu Pingbo fu per tutta la vita uno studioso del «Sogno della Camera Rossa» 红楼梦, ed è innegabile che abbia dato dei contributi significativi dal punto di vista accademico. Proprio per questi suoi contributi venne scelto come esempio di capo d'accusa nel grande movimento nazionale di critica: il motivo principale era che il suo metodo di ricerca prendeva spunto dalla tradizione artistica di Hu Shi 胡适, uno dei promotori del movimento del Quattro Maggio. Negli anni Quaranta Hu Shi aveva lasciato la Cina per gli Stati Uniti, ma aveva continuato a influenzare ampiamente gli intellettuali moderni cinesi non solo sul piano politico ma anche sul piano del pensiero teorico della ricerca letteraria. Hu Shi sostenne sempre il pragmatismo, la sperimentazione e la verifica, rifiutando atteggiamenti di adesione cieca e fanatica al pensiero altrui. Con queste sue teorie negli anni Trenta cercò di dissuadere i giovani dall' aderire al marxismo; negli anni Cinquanta, nel particolare periodo storico-rivoluzionario influenzato da un clima di tensioni culturali, si rivolse ai cinesi e soprattutto agli intellettuali chiedendo loro che abbandonassero la loro vecchia visione del mondo e che si impegnassero nella creazione di una nuova realtà con tutta la passione che permeava quel periodo di guerra. Queste posizioni non potevano che essere viste come un ostacolo da Mao Zedong che, prendendo Yu Pingbo come capro espiatorio, voleva in realtà dare inizio a una “lotta contro l'idealismo capitalista del gruppo di Hu Shi 胡适派 e la sua cattiva influenza sui giovani degli anni Trenta nel campo degli studi classici”.⁷ Naturalmente, non molto tempo dopo la critica allo «Studio sul Sogno della Camera Rossa» di Yu Pingbo, l'obiettivo della critica si spostò sull'idealismo di Hu Shi nel campo delle scienze sociali, e ancora dopo ebbe inizio il grande movimento di riforma del pensiero degli intellettuali. Hu Feng, che si era invece formato come teorico letterario all'interno del movimento culturale della Sinistra negli anni Trenta, collegava le teorie culturali rivoluzionarie mondiali e le loro esperienze pratiche alla nuova tradizione di lotta del Quattro Maggio, sviluppatasi nel dopoguerra, dando vita a un pensiero artistico-culturale sistematico. Dopo la morte di Lu Xun 鲁迅, Hu Feng si impegnò per continuarne la battaglia ideologica rifacendosi alle teorie realiste con lo scopo di indirizzare e condizionare la creazione delle opere letterarie. Attraverso la

⁷ Mao Zedong 毛泽东, “Guanyu ‘Honglou Meng’ yanjiu wenti de xin” 关于《红楼梦》研究问题的信 (Lettera sui problemi dello studio del ‘Sogno della Camera Rossa’), in *Mao Zedong Xuanji*, Pechino, Renmin Chubanshe, 1977, p.134, vol. 5

fondazione di riviste letterarie come *Qiyue* 七月 (Luglio) e *Xiwang* 希望 (Speranza) raggruppò dei giovani intellettuali che miravano alla rivoluzione, esercitando una profonda influenza sui movimenti letterari del periodo di guerra. Nella pratica, la letteratura di Hu Feng partiva dalla posizione illuminata degli intellettuali, sottolineando come questi dovessero calarsi nella lotta con l'atteggiamento ardito tipico del Quattro Maggio; nel processo di avvicinamento alle masse, gli intellettuali dovevano analizzarne la mentalità, i sentimenti e il modo di affrontare la vita per convincerle a partecipare alla lotta e elevare così sé stessi; continuava la denuncia delle "ferite della schiavitù intellettuale" del popolo. Questi atteggiamenti, che riassumono chiaramente le tradizionali posizioni illuminate del Quattro Maggio, presentavano grandi differenze rispetto alle posizioni espresse da Mao Zedong nei "Discorsi in occasione del forum sull'arte e la letteratura di Yan'an" 毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话 sulla correzione spontanea di pensiero e sentimenti da parte degli intellettuali, la loro immedesimazione totale con le masse di lavoratori, agricoltori, soldati e il loro doversi mettere a servizio di queste masse e della politica. Negli anni Quaranta, per via delle diverse condizioni di vita tra le zone comuniste e quelle nazionaliste, le differenze tra questi due atteggiamenti non erano così evidenti come lo divennero invece negli anni Cinquanta, quando il pensiero maoista divenne il principio culturale guida dell'intero paese. Hu Feng, dal canto suo, non si era reso conto della gravità di queste posizioni divergenti, pensando semplicemente che derivassero da un'interpretazione del pensiero letterario di Mao Zedong fatta da alcuni teorici delle zone comuniste. Per poter spiegare direttamente a Mao Zedong i suoi punti di vista, Hu Feng, rifacendosi alle sue conoscenze delle teorie letterarie marxiste, spiegò in modo molto sistematico le sue posizioni teoriche e confutò una per una le critiche avanzate nei suoi confronti dal saggista e critico letterario maoista He Qifang 何其芳 e dal teorico comunista Lin Mohan 林默涵. Da ciò ne risultò il saggio "Discorso sulla situazione delle pratiche artistico-culturali post-liberazione" 关于解放以来的文艺实践情况的报告. Con questo saggio Hu Feng non solo non ottenne alcuna fiducia né risolse i dissapori esistenti, ma ricevette anzi una critica ancora più feroce, che finì per trasformarsi in una questione politica in cui lui e i suoi amici furono accusati come "gruppo antirivoluzionario" 反革命集团 e sottoposti a una dura repressione; solo negli anni Ottanta furono gradualmente riabilitati.

Con la critica al pensiero di Hu Shi e lo scioglimento del gruppo di Hu Feng, i contenuti basilari della nuova tradizione letteraria del Quattro Maggio non avevano più un valore fattivo,

se si esclude il fatto che alcuni dei suoi elementi furono incorporati da Mao Zedong nel proprio pensiero artistico- letterario e furono espressi in alcuni suoi discorsi. Gli altri elementi non poterono che diventare riferimenti velati ed essere espressi nelle opere di pochi sparuti autori. Nel 1956, durante la campagna dei Cento Fiori, la tradizione del Quattro Maggio visse una discreta rinascita soprattutto per quanto riguarda i fenomeni letterari di adesione alla vita reale, di promozione del realismo e delle teorie umaniste,⁸ mentre nelle opere letterarie continuò a esercitare in maniera discontinua una certa influenza. Un gruppo di scrittori formati in quel contesto culturale affrontarono la nuova epoca con atteggiamento particolarmente complicato, e questo perché per trent'anni la realtà letteraria e quella della battaglia politica erano state strettamente collegate. Scrittori con posizione sociale e background culturale diversi non potevano che usare modi diversi di affrontare il rapporto con la nuova epoca. Senza trattare degli scrittori che si erano già trasferiti all'estero, ma riferendoci solamente a quelli che, rimasti in Cina, dovevano rapportarsi con il nuovo potere politico, possiamo constatare una grande diversità di stati d'animo: chi era ottimista, chi circospetto, chi intimorito e chi preferiva l'anonimato. Leggendo le opere di quel periodo possiamo notare che, in un periodo chiaramente rivoluzionario, ciò che vivevano interiormente gli scrittori era invece tutt'altro che chiaro.

Un primo gruppo di scrittori proveniva principalmente dalle file della Lega di sinistra o era costituito da intellettuali che avevano seguito il Partito comunista fin dai primi passi della sua lotta politica. Essi occupavano un posto d'onore nella lotta per il nuovo potere politico e nel processo di fondazione, ed erano accompagnati da quel sentimento di entusiasmo tipico dei vincitori. Malgrado le numerose e inaspettate difficoltà incontrate nella realtà della vita politica, essi conservarono sempre un sentimento di vittoria condivisa sia da un punto di vista storico che popolare. Questi scrittori erano diversi da quelli delle zone liberate dai comunisti: questi ultimi erano passati attraverso la Campagna di Rettifica di Yan'an, il che per un intellettuale significava, sia nella pratica rivoluzionaria sia nell'esercizio del nuovo potere politico, non solo vedersi garantire il diritto alla rivoluzione, ma anche avere l'obbligo doloroso di cambiare la propria vecchia mentalità. Gli scrittori provenienti dalle file della Lega di Sinistra e che avevano cominciato all'interno del movimento artistico culturale di quest'ultima, si facevano forza con un atteggiamento solipsistico nei confronti della rivoluzione nell'affrontare le

⁸ Hong Zicheng 洪子诚, "1956: Baihua Shidai" 1956:百花时代 (1956: l'epoca dei Cento Fiori), in *Bainian Zhongguo Wenxue Zongxi*, Jinan, Shandong Jiaoyu Chubanshe, 1998, p.12

difficoltà della loro guerra solitaria. Chi ha sempre incitato altri nella lotta, spesso dimentica che può capitare anche a lui di diventare oggetto della rivoluzione e della riforma, e così gli intellettuali interpretarono il nuovo potere politico come la realizzazione dei loro tanto sospirati ideali, invocandolo a gran voce. Il poema di Hu Feng “È venuto il tempo” 时间开始了 è un’opera iconica di questo periodo.

Un secondo gruppo di quegli scrittori che rimase in Cina e dovette confrontarsi con il nuovo potere politico è identificato con un vasto numero di intellettuali allontanatisi dalla lotta politica e che nel corso della loro lunga carriera letteraria persistero nella ricerca individuale dei propri ideali. Insoddisfatti della situazione sociale dopo l’unificazione del partito nazionalista, essi guardavano con speranza ai grandi cambiamenti storici, pur non comprendendo appieno cosa avrebbe significato per loro il nuovo potere politico. In particolare, quegli intellettuali che erano cresciuti sotto l’influenza del liberismo e del soggettivismo del Quattro Maggio si tenevano consapevolmente a distanza dalle richieste della loro epoca, sperando che, attraverso la comprensione reciproca, si potesse arrivare a un accordo. Tutta una generazione di scrittori piuttosto importanti del Quattro Maggio assunse questo atteggiamento; tra questi anche Lao She 老舍, il quale, tornato da poco in patria, aveva posto la condizione di "non dover abbracciare l'anti-americanismo"⁹, e Ba Jin 巴金, il quale fin dall’inizio aveva creduto nell’ideale anarchico; quest’ultimo durante la prima Assemblea Culturale Nazionale non poté trattenersi dall’usare l’espressione «Sono venuto qui per studiare»¹⁰, titolo di una conferenza tenuta dall’anarchico russo Berkman al il suo ritorno in patria per la ricostruzione sovietica dopo la Rivoluzione di Ottobre.

Gli scrittori del terzo gruppo sono coloro che in passato avevano avuto scontri più o meno diretti con il Partito comunista o con la Lega di Sinistra, scontri di cui conservavano un brutto ricordo, ma sono anche coloro che ebbero incomprensioni irrisolvibili con il nuovo potere politico a causa della loro classe di appartenenza o delle loro relazioni sociali. Al verificarsi dei profondi cambiamenti storici, essi non abbandonarono il loro paese, ma vi rimasero con la speranza di cancellare i tristi ricordi del passato e impostare un buon rapporto con il nuovo governo. Si può dire che essi affrontassero con animo abbastanza agitato l’inizio di quella

⁹ Wu Dingyu 吴定宇, “Xue Renhun – Chen Yinke Zhuan” 学人魂 – 陈寅恪传 (L’anima di uno studioso – la biografia di Chen Yinke) in *Shiji Huimou*, Shanghai, Shanghai Wenyi Chubanshe, 1997, p.188

¹⁰ Sakai Hirobumi 坂井洋史, “Du Ba Jin – Weibei Suyuan de Pipanzhe de pipanzhe 60 nian” 读巴金 – 违背宿愿的批判者的批判者的 60 年, in *Ba Jin de Shijie*, Beijing, Dongfang Chubanshe, 1996, p.197

nuova epoca, e Shen Congwen ne è un esempio. Non potendo più sopportare le pressioni schiaccianti di quel periodo, ebbe un collasso nervoso e, con parole che potrebbero sembrare quelle di un pazzo, espresse le emozioni che agitavano il suo animo sensibile. Tutti i suoi scritti di quell'epoca non poterono essere pubblicati, dando vita a un genere di opere che potrebbero essere definite "potenziali".¹¹ Solo oggi, rileggendoli, si può constatare la loro importanza come "diario ideologico" di quel periodo. Shen Congwen, successivamente, abbandonò la letteratura per dedicarsi allo studio di reperti storici, ottenendo anche in questo campo ottimi risultati. Di questo gruppo di scrittori in molti si allontanarono di loro iniziativa dalla scena letteraria per dedicarsi ad una vita apolitica ma ebbero comunque una vasta produzione, come ad esempio Bu Ning 卜宁 (con nom de plume: Wumingshi 无名氏), che in questa condizione apolitica completò il famosissimo *Libro anonimo* 无名书.

Il rapporto tra gli scrittori e la loro epoca fu molto complesso: il loro soggettivismo e il loro schieramento poterono influenzare solo un aspetto delle creazioni letterarie, ma le difficoltà più concrete che essi dovettero affrontare derivarono dai metodi espressivi che avevano ereditato dal Quattro Maggio: questi metodi non erano più in grado di rispecchiare la mentalità, i sentimenti e il senso estetico di questo nuovo periodo storico caratterizzato dall'utilitarismo rivoluzionario. A parte alcuni autori che, grazie a condizioni particolari, riuscirono a comporre delle opere valide (ad esempio quelle a tema storico), la maggior parte di scrittori provenienti dalle vecchie aree nazionaliste non riuscì a esprimere la propria grandezza: mancavano di forza espressiva e il loro realismo era molto superficiale. Ciò portò a un calo non solo del numero di opere scritte, ma anche del livello artistico – qualitativo, perché non si riusciva più a trasmettere la bellezza commovente della vita. Ba Jin, Cao Yu 曹禺, Ye Shengtao 叶圣陶, Feng Zhi 冯至, Zang Kejia e altri autori della loro generazione, non produssero alcun capolavoro vero e proprio, ma nemmeno importanti scrittori della Lega di sinistra come Mao Dun, Ai Qing 艾青, Ding Ling 丁玲, Xia Yan 夏衍, Sha Ting 沙汀, Ai Wu 艾芜 e Tian Jian 田间 composero opere che potevano essere paragonate alle loro precedenti. La causa di questo non è solamente il venire meno della creatività del singolo autore, ma è da ricercare anche nei nuovi canoni culturali dettati dalla psicologia culturale formatasi durante la

¹¹ cfr. Chen Sihe 陈思和, "Dangdai Wenxueshi Shang de Qianzai Xiezu" 当代文学史上的潜在写作 (Le "opere potenziali" della letteratura contemporanea), in *Xinwenxue Zhengtiguang Xubian*, Jinan, Shandong Jiaoyu Chubanshe, 2010, p.81

guerra¹², canoni che erano incompatibili con le creazioni letterarie di questi scrittori. Al contrario, ciò che rappresenta chiaramente l'eredità dello spirito del Quattro Maggio, sono le opere di quei poeti che in quel periodo non potevano esprimersi pubblicamente, e nemmeno pensavano fosse necessario farlo, ma che si dedicavano comunque interamente alla scrittura. Tra questi ci sono i poeti della società letteraria *Qiyue* (Luglio), quelli del movimento Nuova Poesia 新诗 e alcuni volumi del *Libro anonimo* 无名书 di Wumingshi:¹³ tutti erano stati privati del diritto di scrivere pubblicamente, ma oggi, guardando indietro nel tempo, possiamo affermare che furono proprio i loro scritti quelli più interessanti di quell'epoca.

QUINTO CAPITOLO: UN'ANALISI DELLE NUOVE CONTRADDIZIONI SOCIALI

5.1 I conflitti ideologici nel mondo artistico-letterario prima e dopo la politica dei Cento Fiori

La Campagna dei Cento Fiori 双百方针 fu elaborata per la prima volta durante la seduta allargata del politburo del Partito che si tenne nella seconda metà dell'aprile del 1956: nel commentare il discorso tenuto da Mao Zedong 毛泽东 "Sui dieci grandi rapporti", Lu Dingyi 陆定一, a capo del dipartimento di propaganda del PCC e Chen Boda 陈伯达, segretario personale di Mao, avanzarono la proposta di una campagna che, nelle attività scientifiche e artistico-letterarie, trattasse separatamente l'aspetto politico e gli aspetti culturale e metodologico. Su proposta di Chen Boda e con l'approvazione di Mao Zedong, venne adottato lo slogan "che cento fiori fioriscano" e "che cento scuole gareggino".¹⁴ Il due maggio dello stesso anno, durante la Conferenza di Stato Suprema, Mao Zedong avanzò la proposta formale di questa campagna annunciando che "è necessario che dal punto di vista artistico cento fiori

¹² *Ibidem*, p. 58

¹³ A fine anni Quaranta furono pubblicati il primo, il secondo capitolo e la prima parte del terzo del *Libro anonimo*. Nei primi anni Cinquanta, Wumingshi si nascose a Hangzhou dove continuò a scrivere, terminando la seconda parte del terzo volume, e il quarto, il quinto e il sesto capitolo. L'opera completa è stata pubblicata negli anni Ottanta a Taiwan.

¹⁴ Xia Xingzhen 夏杏珍, "Baihua qifang, baijia zhengming fangzhen de xingcheng guocheng de lishi huigu" 百花齐放, 百家争鸣方针的形成过程的历史回顾 (Considerazioni storiche sul processo di formazione della Campagna dei Cento Fiori), in *Wenyibao*, 3 maggio 1996

fioriscano e che dal punto di vista accademico cento scuole si confrontino" e "nei termini consentiti dalla costituzione della Repubblica Popolare Cinese, lasciare che ogni ideologia, giusta o sbagliata che sia, venga espressa, senza interferire con essa".¹⁵ Il ventisei maggio, durante l'assemblea presso la sala Huairan di Zhongnanhai tenuta dal politburo con gli scienziati, i letterati e gli artisti più influenti di Pechino, Lu Dingyi tenne un discorso in cui parlava anche della campagna dei Cento Fiori¹⁶ e, in rappresentanza del partito, la descrisse accuratamente come una campagna che "promuove l'indipendenza e la libertà di pensiero nel campo artistico-letterario e in quello della ricerca scientifica, la libertà di dibattito, la libertà di creazione, di critica, la libertà di esprimere, sostenere e conservare le proprie idee." Questo discorso segnò formalmente l'inizio della campagna, e nello stesso tempo ne tracciò i confini di attuazione che comprendevano "la libertà interna al popolo" ma che non poteva "coprire anche l'aspetto politico, perché in politica è necessario identificare i nemici."

La proposta di questa campagna si inserì in una cornice storica nazionale e internazionale ben precisa. Da un punto di vista nazionale, la Campagna dei Cento Fiori pose le basi e le condizioni importanti per un'analisi della lotta di classe, per la comprensione delle implicazioni storiche della costruzione economica e culturale che stava affrontando la Cina e per adottare un diverso metro di valutazione dell'atteggiamento politico e ideologico degli intellettuali. Nella seconda metà del 1955 si verificarono una serie di fatti che cambiarono le previsioni politiche elaborate dai massimi vertici del partito, come la campagna contro il "gruppo antirivoluzionario di Hu Feng" e il teso clima politico creatosi in seguito all'epurazione degli elementi antirivoluzionari all'interno del partito, l'apice raggiunto dalla collettivizzazione agricola e la vittoria del socialismo nell'industria e nel commercio delle zone urbane, dove era stato accolto molto positivamente. Le conclusioni raggiunte dal presidente Mao in merito alla lotta di classe su larga scala esigevano che tutti gli sforzi del partito e della nazione si concentrassero sulla ricostruzione economica:¹⁷ l'obiettivo divenne "mettere in azione tutti quegli elementi utili (per la ricostruzione economica) che siano interni o esterni al partito, nazionali o internazionali, diretti o indiretti".¹⁸ Per raggiungere questo obiettivo era

¹⁵ *ibidem*

¹⁶ Il discorso fu riportato sul *Renmin Ribao* del 13 giugno 1956

¹⁷ "‘Zhongguo nongcun de shehuizhuyi gaochao’ xuyan” ‘中国农村的社会主义高潮’ 序言 (Prefazione a ‘L’apice del socialismo nelle campagne cinesi’)", in *Mao Zedong xuanji*, Beijing, Renmin chubanshe, 1997, vol.5, p.223

¹⁸ Lun shi da guanxi 论十大关系 (Sui dieci grandi rapporti), in *Mao Zedong xuanji*, Beijing, Renmin chubanshe, 1997, vol.5, p.288

necessario sviluppare e mobilitare delle risorse, e in questo gli intellettuali rivestivano un ruolo importantissimo. Nel 1955, l'epurazione del "gruppo antirivoluzionario di Hu Feng" 胡风反革命集团, causato da dei dissensi sul piano ideologico e artistico con il partito, aveva creato negli intellettuali una sensazione di oppressione da parte della politica che non si era ancora dileguato. In questa atmosfera, durante una conferenza tenuta dal Comitato Centrale per discutere la questione degli intellettuali nel gennaio del 1956, il premier Zhou Enlai 周恩来 tenne il "Discorso sulla questione degli intellettuali" 关于知识分子问题的报告, in cui fece l'importante promessa di migliorare le condizioni di lavoro degli intellettuali (materialmente e ideologicamente), riconoscendoli parte della classe lavoratrice cinese per il loro contributo ai movimenti sociali, alla lotta politica e alla riforma ideologica della Nuova Cina dal momento della sua fondazione e ammettendo che avevano dimostrato di essere collaboratori credibili e affidabili.

La "Campagna dei Cento Fiori" si inserisce in un assetto politico internazionale caratterizzato dagli importanti cambiamenti avvenuti nell'Unione Sovietica e nell'Europa dell'Est a metà degli anni Cinquanta. Il mondo ricevette una scossa profonda quando, durante il ventesimo congresso del Comitato Centrale del Partito Comunista Sovietico nel febbraio del 1956, Krusciov lesse il rapporto segreto nel quale venivano denunciati i crimini di Stalin e veniva condannato il culto della sua persona. A questo seguirono movimenti di massa nei paesi socialisti come Polonia e Ungheria che, con i loro pro e contro, convinsero maggiormente gli statisti cinesi ad abbandonare il modello sovietico imposto da Mosca e ad affrettarsi a trovare una strada cinese per il socialismo. Venne appoggiata l'abolizione del dogmatismo ideologico, si cercò di promuovere la scienza e la cultura attraverso la libertà di dibattito e l'indipendenza ideologica e di risolvere "le contraddizioni in seno al popolo" attraverso la critica e l'autocritica, onde evitare che questi conflitti irrisolti potessero sfociare in atteggiamenti di protesta. Nell'Unione Sovietica, seguendo la fine del periodo staliniano, si sviluppò la "letteratura del disgelo" nella quale vennero riabilitati un gruppo di scrittori che erano stati perseguitati negli anni Trenta. Durante il secondo Congresso degli scrittori sovietici nel 1954, si discussero gli aspetti amministrativi e burocratici della letteratura, la stereotipizzazione delle opere e il sospetto di un "falso realismo"; ciò suggerì il tentativo del mondo letterario sovietico di far "rinascere" un altro tipo di tradizione della letteratura russa moderna, in passato sotterrata e dimenticata. Tutto questo stimolò anche gli scrittori cinesi a riscoprire la tradizione

illuministica del Quattro Maggio, contribuendo, con i cambiamenti sociali e politici nazionali, a formare il contesto ideologico e culturale del mondo letterario cinese nel periodo dei Cento Fiori.

La Campagna dei Cento Fiori si inseriva nel nuovo sistema politico della Repubblica Popolare e in un contesto nazionale e internazionale molto particolare, mostrando il nuovo approccio dei più importanti statisti del paese verso le politiche culturali del socialismo. Essa promuoveva il conseguimento della libertà nella ricerca scientifica e nelle creazioni artistiche, ma lo aveva espresso con una “ambigua poeticità”¹⁹, senza garantire legalmente la libertà artistica e scientifica, ma facendo ricorso a un vocabolario molto colto e dei metodi di propaganda politica, indicando un atteggiamento al tempo stesso di esaltazione e esitazione che si concretizzava nei seguenti aspetti:

1. La componente giustificazionista e di autodifesa che ebbe fin dall’inizio. Quando Mao Zedong propose questa campagna per la prima volta, ne specificò subito anche i limiti di attuazione: “le uniche a non poter essere espresse saranno le teorie antirivoluzionarie, perché questa è una dittatura democratica popolare”²⁰. Anche Lu Dingyi nel suo discorso stabilì chiaramente le regole da seguire: la Campagna dei Cento Fiori riguardava la “libertà interiore del popolo”, dichiarò che essa “non poteva coprire anche l’aspetto politico, perché in politica è necessario identificare i nemici”²¹. Questo significava che chi era ritenuto un “nemico del popolo”, non solo perdeva il diritto di esprimersi all’interno della Campagna, ma le sue parole e le sue azioni venivano interpretato come un attacco lanciato dalla fazione nemica, sebbene non ci fossero leggi che stabilivano giuridicamente quale fosse questa fazione nemica.
2. L’ingerenza e il controllo da parte degli statisti più importanti nel discutere concretamente la questione dello sviluppo scientifico, fin dall’inizio dell’implementazione della Campagna. Lo sviluppo così veloce di questa situazione indicava che oltre alle questioni politiche più delicate, venivano considerate argomenti sensibili anche alcune questioni economiche, sociali e demografiche, contraddicendo le affermazioni per cui era possibile discutere di qualsiasi questione scientifica.
3. L’instabilità della sua implementazione. Gli intellettuali avevano ancora fresco il ricordo del “caso Hu Feng”, perciò accolsero questa Campagna con entusiasmo ma anche con prudenza, in

¹⁹ Hong Zicheng 洪子誠, *op. cit.*

²⁰ Xia Xingzhen 夏杏珍, *op. cit.*

²¹ Il discorso fu riportato sul *Renmin Ribao* del 13 giugno 1956

quella che viene descritta “la primavera degli intellettuali”.²² Anche l’opinione pubblica, rappresentativa delle posizioni nazionali, era molto oscillante, soprattutto tra la fine del 1956 e il l’inizio del 1957, quando la situazione si mostrava alquanto imprevedibile. Nel gennaio del 1957, si pensava che il testo, sottoscritto tra gli altri da Chen Qitong 陈其通, “Alcune nostre opinioni riguardo l’attuale produzione artistico-letteraria” sarebbe stato accettato senza problemi, e invece Mao Zedong contraddisse nuovamente questa tendenza di sinistra dando una nuova spinta al movimento di rieducazione, allargando ulteriormente il fronte delle voci critiche del mondo artistico-letterario a tutti gli ambiti intellettuali. Ciò tuttavia non impedì alla Campagna di essere un grande stimolo per gli intellettuali, facendo sì che essi si lasciassero lentamente alle spalle la paura e le insicurezze causate dal “caso Hu Feng” 胡风事件.

Non ci sono dubbi che nell'anno e mezzo che va dall'inizio del 1956 fino alla primavera del 1957, nel suo processo di promozione e attuazione, la Campagna dei Cento Fiori influenzò profondamente sia il controllo esercitato sulla volontà nazionale, divenuto meno stretto, sia le relazioni tra lo stato e gli intellettuali, ora più rilassate, nonché la partecipazione di questi ultimi alla politica, e la loro critica alla società che acquistò una libertà di azione e espressione senza precedenti. Per quanto riguarda il mondo artistico-letterario, gli effetti della Campagna dei Cento Fiori si riscontrano principalmente in tre aspetti:

1. L'ispirazione che essa ha fornito a un grande numero di scrittori provenienti dalla tradizione culturale del Quattro Maggio, i quali, a partire dalla prima Assemblea Culturale Nazionale, si erano lentamente ma inesorabilmente allontanati dalla politica rifugiandosi nella loro tradizione letteraria e in quella delle zone comuniste. Diversi scrittori di importanza epocale, tra cui Zhou Zuoren 周作人, Shen Congwen 沈从文, Wang Jingzhi 王敬之, Xu Yunuo 徐玉诺, Rao Mengkan 饶孟侃, Chen Mengjia 陈梦家, Sun Dayu 孙大雨, Mu Dan 穆旦 e Liang Zongdai 梁宗岱 pubblicarono con continuità opere e articoli; le case editrici pubblicarono (o progettavano di pubblicare) la selezione di opere di scrittori come Xu Zhimo 徐志摩, Dai Wangshu 戴望舒, Shen Congwen e Fei Ming 废名, e di altri come Zhang Youluan 张友鸾, Zhang Henshui 张恨水 e altri scrittori popolari moderni o ricercatori e

²² Fei Xiaotong 费孝通, “Zhishifenzi de zaochun tianqi” 知识分子的早春天气 (La primavera degli intellettuali), in *Renmin Ribao* del 24 marzo 1957: “In primavera il tempo è imprevedibile, a volte freddo e a volte tiepido. È la stagione più difficile cui adattarsi.”; “Ci sono ancora molte persone che non capiscono la Campagna dei Cento Fiori.

traduttori di letteratura straniera del gruppo di Yuan Kejia 袁可嘉. Tutti costoro, in modo diverso, contribuirono a porre nuove domande e avanzare nuove critiche alla relativa scarsità di fonti della tradizione letteraria cinese contemporanea.²³

2. Dal punto di vista teorico, sostenne l'opposizione al dogmatismo, promuovendo la "grande strada" del realismo, incitando a scrivere della natura umana e a riprendere la tradizione umanistica. Personaggi come He Qifang, Qin Zhaoyang, Zhou Bo, Liu Shaochang, Chen Yong presentarono una riflessione personale sulla concezione di realismo socialista e ciò che esso implicava. Tra questi, quello con una risonanza e una capacità rappresentativa maggiore fu il testo di Qin Zhaoyang "La grande strada del realismo" 现实主义—广阔的道路²⁴, in cui l'autore sosteneva che non era necessario distinguere tra "realismi diversi" in base alle diverse epoche se ognuno di essi partiva dalla premessa di seguire il principio generale del realismo, ovvero di aderire alla realtà nella vita e nell'arte. Ciò si verificò grazie allo scenario internazionale in cui il mondo letterario sovietico aveva modificato le opere realiste, e svelava anche i dubbi e le riflessioni dell'ambiente letterario cinese nei confronti dell'impronta dogmatica delle politiche culturali che si era fatta sempre più rigida a partire dagli anni Cinquanta. Queste riflessioni erano, per certi aspetti, la continuazione e lo sviluppo delle teorie letterarie e artistiche di Hu Feng, fra le quali vi era, ad esempio, l'importanza che il realismo aderisse alle verità e intervenisse nella realtà sociale, oltre all'approvazione del soggettivismo nelle creazioni letterarie. Da un altro punto di vista invece, personaggi come Qian Rongrong 钱容融, Ba Ren 巴人 e Wang Shuming 王淑明 discussero questioni come la possibilità di trattare della natura umana e dell'umanesimo in letteratura, nonché questioni relative alla tipicità e al pensiero per immagini, articolando, d'altra parte, una critica verso il dogmatismo letterario e la stereotipizzazione.

3. Venne pubblicata una serie di opere, scritte per lo più da un gruppo di giovani scrittori della nuova generazione, che mostravano le contraddizioni interne alla società e al socialismo, dando sentore che la letteratura socialista stava finalmente cominciando a maturare. Secondo la teoria e la critica letteraria, le opere che più di tutte espressero la grande forza ideologica della Campagna dei Cento Fiori furono i romanzi di scrittori quali Wang Meng 王蒙, Liu Binyan 刘宾雁, Zong Pu 宗璞, Li Guowen 李国文, Lu Wenfu 陆文夫, Cong Weixi 从维熙 e le poesie di

²³ Hong Zicheng 洪子诚, *op. cit.*, pp.29 – 45

²⁴ pubblicato in *Renmin Wenxue*, vol. 9, 1956

Liu Shahe 流沙河, Shao Yanxiang 邵燕祥 e Gong Liu 公刘. La maggior parte di queste opere segnava la rinascita della tradizione illuminista degli intellettuali del Quattro Maggio nel perorare la causa del popolo, come si percepisce nei racconti “Zuzhibu xinlai de qingnianren” 组织部新来的青年人 (Un giovane appena arrivato alla sezione di partito) di Wang Meng, “Zai qiaoliang gongdi shang” 在桥梁工地上 (Sul cantiere del ponte) e “Benbao neibu xiaoxi” 本报内部消息 (Notizie interne al giornale) di Liu Binyan e in “Gaixuan” 改选 (Rielezione) di Li Guowen; con un grande senso di responsabilità sociale, essi partecipavano attivamente alla vita e mostravano le complesse contraddizioni interne al popolo, denunciando e criticando sia il burocratismo, che impediva la costruzione del socialismo, sia altri fenomeni negativi come i casi di corruzione nel sistema politico e economico. In questo processo di smascheramento dei suoi aspetti negativi, si mostrava tutta la forza attiva e positiva della società; la poesia di Liu Shahe “Caomu Pian” 草木篇 (Alberi e fiori), una poesia che fa uso di satira e simbolismo, mostra proprio questo spirito combattivo realista. Altre opere come *Xiaogang shen chu* 小港深处 (In fondo al vicolo) di Lu Wenfu, *Hongdou* 红豆 (Fagioli rossi) di Zong Pu trattavano invece di quella vita sentimentale che in passato la letteratura socialista raramente aveva descritto, mostrando la complessa realtà emotiva dei personaggi e riflettendo i cambiamenti storici della loro epoca.

Se analizziamo a fondo questa nuova atmosfera artistico-letteraria, converremo che essa è in parte dovuta alla rinascita ideologica del Quattro Maggio, in cui si esalta l'adesione alla verità del realismo, la partecipazione attiva alla vita reale e lo scrivere dell'Uomo: tutti temi che derivano da due innovativi concetti letterari del Quattro Maggio: la "letteratura per la vita" e la "letteratura umanistica". Dall'altra parte, queste opere letterarie che mostravano le contraddizioni del socialismo e portavano avanti la battaglia concettuale contro il dogmatismo, sebbene scritte dalla nuova generazione letteraria, potevano essere interpretate anche come la continuazione ideologica dell'analisi e della critica agli atteggiamenti dell'élite rivoluzionaria cominciata da intellettuali quali Wang Shiwei 王实味 e Ding Ling 丁玲 negli anni di Yan'an. L'aperto invito alla critica e al dialogo contenuto nella Campagna dei Cento Fiori, non poteva non sfociare la critica da parte degli scrittori, , contro il dogmatismo e contro i principi estetici nella cultura di guerra dominante negli anni Cinquanta.

Inizialmente fu diretta un'aspra critica a questo dogmatismo. Lo scrittore Yao Xueyin 姚雪垠 nel suo famoso articolo "Parlare chiaramente" 打开窗户说亮话²⁵ sottolineò acutamente che il motivo della stereotipizzazione delle opere letterarie "era da individuarsi nel dilagante dogmatismo" che si era ormai trasformato in un trend di quell'epoca; solo eliminando questo dogmatismo gli scrittori avrebbero potuto liberarsi di quella sensazione di terrore, come di chi cammini sull'orlo di un baratro o sul ghiaccio sottile. Ad esso seguirono rivalutazioni e riflessioni sulla situazione artistica di allora, come la critica di Zhong Dianfei 钟惦棐 alla produzione cinematografica nazionale²⁶, o quella altrettanto acuta di Liu Binyan circa l'editoria e la produzione letteraria e teatrale²⁷, adducendo i canoni artistici e i metodi di gestione dell'arte come causa dell'arretratezza, della stereotipizzazione e della concettualizzazione così pesante delle opere. La questione più delicata rimaneva tuttavia quella di capire come mettere in pratica le istruzioni dei "Discorsi al forum di Yan'an sull'arte e la letteratura" 毛泽东在延安文艺座谈会的讲话. Liu Shaotang 刘少棠, scrittore e membro del Partito, riteneva che i motivi della stereotipizzazione e della concettualizzazione delle opere letterarie fossero da ricercarsi "nell'implementazione e nell'interpretazione meccanica, conservatrice, unilaterale e dai toni eccessivi fatta a quel tempo (durante la guerra sino-giapponese, NdA) delle teorie letterarie elaborate dal presidente Mao"²⁸, pretendendo che le opere artistiche e letterarie servissero puntualmente le campagne politiche e fossero dirette principalmente e in modo unilaterale alla popolarizzazione. Possiamo notare che queste osservazioni pungenti erano sollevate da scrittori che provenivano da diverse tradizioni letterarie, sia dal gruppo degli scrittori del Quattro Maggio, sia da quelli delle zone liberate e persino dalla giovane generazione di scrittori cresciuti nella Nuova Cina. Il mondo artistico e letterario sferrava un nuovo attacco alla stereotipizzazione e concettualizzazione delle opere e della critica, l'ennesimo dopo l'eliminazione di Hu Feng e del suo gruppo, e in qualche modo rappresentava la reiterazione delle concezioni artistiche e letterarie di questo intellettuale epurato politicamente.

²⁵ pubblicato in *Wenyi Bao*, 19 maggio 1957, vol. 7

²⁶ Zhong Dianfei 钟惦棐, "Dianying de Luogu" 电影的锣鼓 (Il suono del cinema), pubblicato la prima volta in *Wenyibao*, 23, 1956, e ripubblicato in *Wenhui bao*, 21 dicembre 1956

²⁷ Liu Binyan 刘宾雁, Chen Boming 陈伯鸿, "Shanghai zai chensi zhong" 上海在沉思中 (Shanghai sta riflettendo), in *Zhongguo Qingnian Bao*, 13 maggio 1957

²⁸ Liu Shaotang 刘绍棠, "Xianshizhuyi zai shehuizhuyi shidai de fazhan" 现实主义在社会主义时代的发展 (Lo sviluppo del realismo nell'era del socialismo), in *Beijing Wenyi*, 1957, vol.4; "Wo dui dangqian wenyi wenti de yixie qianjian" 我对当前文艺问题的一些浅见 (Il mio modesto parere su alcune questioni artistiche e letterarie attuali), in *Wenyi Xuexi*, 5, 1957

Successivamente, invece, nell' del 1957, si verificò un peggioramento improvviso della situazione politica, e in breve tempo "la gara tra le cento scuole" si trasformò in una lotta politica tra le due "fazioni" della borghesia e del proletariato; la Campagna dei Cento Fiori venne distorta fino a diventare la nuova strategia di battaglia politica con lo scopo di "attirare il serpente fuori dalla tana per eliminarlo". Un'ondata antidestrorsa mise improvvisamente fine a questo periodo idilliaco: in tutto il paese vennero indicati come "destrorsi" più di cinquecentomila persone, per la maggior parte intellettuali, di cui gran parte erano scrittori e critici facenti parte del mondo artistico-letterario, tra cui Ding Ling, Feng Xuefeng, Ai Qing, Qin Zhaoyang, Yao Xueyin, Wu Zuguang, Wang Meng, Liu Binyan, Zong Pu, Liu Shaotang, Li Guowen, Cong Weixi, Lu Wenfu, Gao Xiaosheng e Zhong Dianfei. Tutti i giovani scrittori descritti poco sopra, senza nessuna eccezione, vennero travolti da questa ondata, le loro opere vennero criticate e classificate come "erbe velenose", loro stessi vennero rilegati a una condizione sociale infima, e persero non solo ogni libertà di espressione, ma anche ogni basilare diritto politico. Questa condizione persistette fino a vent'anni dopo, quando finalmente vennero reconsiderati come i " fiori risbocciati" e si inserirono nuovamente nel mondo letterario cinese.

Il burocratismo e l'estremismo di sinistra, nonostante il recente boicottaggio subito, si fecero sempre più pesanti a causa del deterioramento della situazione politica e, nel 1958, con il poco realistico piano di sviluppo economico proposto con il "Grande Balzo in Avanti". Imperversava il "vento del comunismo" che in letteratura sfociò nel "movimento della nuova ballata popolare": vennero prodotte milioni di scadenti "ballate popolari sul Grande Balzo in Avanti" che per la maggior parte si limitavano a esaltare la concezione politica dell' "utopia comunista" tanto in voga allora, e che si proposero come il modello dell' "integrazione tra realismo socialista e romanticismo rivoluzionario". A questo punto, la critica da parte degli intellettuali non aderenti al partito comunista avevano perso quasi completamente incisività. La repressione derivante da questa politica autoritaria non poteva però impedire agli intellettuali di continuare le loro riflessioni: da diverse posizioni e con diversi metodi, essi, pur con difficoltà, non smisero di far sentire la loro voce sulle contraddizioni della società socialista, voce flebile, ma udibilissima.

Nel programmare e regolare la cultura socialista, le diverse posizioni scelte dagli scrittori diedero origine nelle loro opere a diversi atteggiamenti e diversi metodi espressivi

rispetto alle contraddizioni presenti nella realtà. Oltre alla poesia celebrativa di Guo Moruo 郭沫若, He Jingzhi 贺敬之, Liu Baiyu 刘白羽 e Yang Shuo 杨朔, troviamo altri tipi di realtà letterarie. Un primo tipo è quello che in queste particolari circostanze storiche fece ricorso alla letteratura come arma, e attraverso di essa partecipò attivamente alla realtà politica, rispecchiando le contraddizioni della realtà socialista e cercando di intervenire nella vita reale. Sono opere di questo tipo “Zai liangqiao gongdi shang” 在梁桥工地上 (Sul cantiere del ponte) e “Benbao neibu xiaoxi” 本报内部消息 (Notizie interne al giornale) di Liu Binyan, e “Zuzhibu xinlai de qingnianren” 组织部新来的青年人 (Un giovane appena arrivato alla sezione di partito) di Wang Meng. Un'altra realtà letteraria è quella delle opere scritte dagli scrittori che erano stati spietatamente etichettati come nemici e ricacciati ai livelli più bassi della società a causa della brutale lotta politica e ideologica, come avvenne per Lü Yuan 绿原, Zeng Zhuo 曾卓, Zhang Zhongxiao 张中晓 e altri scrittori afferenti alla “cricca antirivoluzionaria di Hu Feng”. Essi avevano ormai perso il diritto di lodare la Nuova Cina e il suo popolo, e non avevano più la possibilità di far ricorso alla letteratura per intervenire nella politica, nella realtà, motivo per cui potevano esprimere le loro riflessioni sulle vicissitudini dell'individuo e sul destino storico solo attraverso scritti privati o clandestini. Lü Yuan nella sua poesia “You yi ge Gelunbu” 又一个哥伦布 (Un altro Cristoforo Colombo) riesce dare alle sue difficili esperienze una morale simbolica popolare; Zeng Zhuo si spinge oltre, e in “You zeng” 有赠 (Regalo) esprime il sincero apprezzamento di un uomo solo nei confronti dell'amore puro; Zhang Zhongxiao, pur nelle difficoltà della malattia e della povertà, fa ancora ricorso alla forma diaristica per annotare le sue severe osservazioni sulla vita e sulla realtà.

Ma non è sempre facile distinguere le diverse situazioni: anche scrittori rifiutati dalla corrente della propria epoca, non riuscirono tuttavia a distaccare completamente le loro opere dai temi collettivi di allora, e allo stesso modo, scrittori che avevano levato canti di lode chiudendo gli occhi davanti alle contraddizioni della realtà, in fondo a sé stessi non furono esenti da timori e sensi di colpa. La maggior parte delle situazioni possono essere classificate in una terza tipologia: scrittori che nelle loro opere vollero trattare temi pubblici e attuali, ma anche esprimere le loro idee personali, due direzioni opposte tra loro che diedero origine a conflitti interiori negli scrittori, riflettendosi anche nelle loro opere. Mu Dan, poeta che fu bersaglio delle epurazioni di metà anni Cinquanta, prima di essere condannato come

“controrivoluzionario della vecchia guardia” non aveva ancora perso il diritto di pubblicare le sue opere, e nella sua poesia “Zangge” 葬歌 (Canto funebre) esprime il caos emotivo nell’affrontare la sua epoca.

“La storia ha scritto una nuova pagina
Quanta gente a Tiananmen scrive promesse,
Sono lì anche io e alzo la mano:
una tempesta ha sommerso questo arcipelago desolato”

“Questa volta però ho paura:
forse la “speranza” mi ha ingannato?
Come posso abbandonare tutto?
Se perdo anche ‘me stesso’,
dove posso cercare una casa accogliente?”

Nutrendo dentro di sé queste contraddizioni e questi timori, il poeta naturalmente si teneva a distanza dalla “gara delle scuole” di allora. Il suo “Jiushijiu jia zhengming ji” 九十九家争鸣记 (Diario del dibattito di novantanove scuole) parte proprio dalle contraddizioni di questa “gara tra cento scuole” e vi dedica una poesia satirica critica e rivelatrice: “Anche io avrei qualcosa da dire, / ma mi sono ammalato di modestia” fino a “oltre a novantanove scuole che dibattono, ci deve essere anche un soldatino silenzioso”. Anche il poeta Guo Xiaochuan 郭小川 è un classico esempio di questo atteggiamento. Identificandosi con l’appellativo di “soldato”, le sue opere degli anni Cinquanta e Sessanta si inseriscono completamente nelle categorie dei temi collettivi di quell’epoca; la sua poesia “Zhi Qingnian Gongmin” 致青年公民 (Dedicato ai giovani cittadini), così come quella egualmente famosa di He Jingzhi “Fangsheng gechang” 放声歌唱 (Cantare a squarciagola), incarna lo spirito della sua epoca. A differenza di He Jingzhi però, Guo Xiaochuan non solo si impegna a dar voce alla sua epoca, ma arriva a far tacere totalmente la propria. Egli non mette in dubbio il servizio e la partecipazione dell’individuo al flusso della storia da un punto di vista razionale, ma indaga piuttosto l’integrazione e l’emarginazione della coscienza dell’individuo dalla storia, un rapporto complesso a causa della peculiarità delle esperienze e delle riflessioni fatte. Nelle poesie liriche “Zhi Dahai” 致大海 (Dedicato al mare), “Wang Xingkong” 望星空 (Osservando il cielo) e le poesie narrative “Baixue de Zange” 白雪的赞歌 (Lode alla neve), “Shenshen de Shangu” 深深的山谷 (Una valle profonda) e “Yige he Bage” 一个和八个 (Uno e otto) usa tecniche diverse

per esprimere la complessità del rapporto tra il singolo e il suo tempo attraverso il distacco e le contraddizioni esistenti tra le emozioni individuali e il corso della storia. Nel trattare il rapporto complesso e le contraddizioni tra singolo e le coordinate spazio-temporali esterne, il poeta dimostra sempre che il problema sta nel pensiero, nel carattere e nei sentimenti del singolo, problema che egli risolve condannando o interrogando sé stesso, ma che non impedisce a queste contraddizioni interiori di riflettersi in quasi tutte le sue opere, costituendo un tipico esempio delle opposizioni e dei contrasti esistenti allora tra poetica e politica, tra emozioni del singolo e principi collettivi.

5.2 Nuove contraddizioni e perplessità: “Un giovane appena arrivato alla sezione di partito” 组织部新来的青年人

Il racconto “Un giovane appena arrivato alla sezione di partito” 组织部新来的青年人 venne pubblicato per la prima volta nel numero di *Renmin Wenxue* 人民文学 del settembre 1956, con delle modifiche apportate dall'editore Qin Zhaoyang 秦兆阳.²⁹ Quando scrisse quest'opera Wang Meng 王蒙 aveva solo ventidue anni, ma già da otto militava nel partito a Pechino come "giovane bolscevico" nella commissione municipale della Lega della gioventù comunista cinese. In quest'opera lascia trasparire molte delle sue esperienze sociali e delle sue riflessioni personali. Pur nell'ebbrezza dell'idealismo, il giovane avvertì in maniera forte ma confusa la sensazione di una discordia che si nascondeva nel cuore della società stessa. Il romanzo è scritto in modo fresco e scorrevole, racconta del giovane Lin Zhen che, nutrendo ancora una fede sincera e ingenua nei confronti della Nuova Cina e delle attività rivoluzionarie, si imbatte in contraddizioni e perplessità una volta arrivato alla sezione di partito di un certo distretto di Pechino. Quando il romanzo venne pubblicato, influenzò enormemente sia l'ambiente letterario che quello estraneo ad esso.

²⁹ Il titolo originario dell'opera era «Un giovane arrivato alla sezione di partito», poi modificato dall'editore di «Letteratura del popolo» Qin Zhaoyang. Cfr. “«Renmin Wenxue» bianjibu dui «Zuzhibu xinlai de qingnianren» yuangao de xiugai qingkuang” «人民文学»编辑部对«组织部新来的青年人»原稿的修改情况 (Modifiche apportate dall'editoriale «Letteratura del popolo» alla versione originaria di «Un giovane appena arrivato alla sezione di partito») in *Renmin Ribao*, 9 maggio 1957. Wang Meng non era d'accordo con la modifica del titolo, e ripropose il titolo originario in altre opere quali «1956 nian duanpianxiaoshuo xuan» 1956年短篇小说选 (Raccolta di romanzi brevidel 1956), *Renmin Wenxue Chubanshe*, 1957 e «Wenxue zuopin xuandu – jianguo yilai de duanpian xiaoshuo» 文学作品选读—建国以来的短篇小说 (Lecture di opere letterarie scelte – i romanzi brevi dalla fondazione della Repubblica in poi). In questo manuale si fa riferimento alla versione presente in «Letteratura del popolo» data la grande eco che seguì la pubblicazione.

Considerando le particolari aspettative dei lettori di quel tempo, è opinione comune che questo racconto ambisse a rivelare e criticare il burocratismo presente sotto il socialismo. L'opera si concentra sull'atteggiamento dei quadri di partito nella gestione di alcune controversie verificatesi presso la sezione della fabbrica Tonghua Madai, tracciando i ritratti di tutta una serie di personaggi; tra questi, il più riconoscibile e che più di tutti attirò l'attenzione del lettore è Liu Shiwu, definito a quel tempo come un classico e deciso modello di burocratismo. Il personaggio possiede una lunga esperienza rivoluzionaria, prima della liberazione è stato presidente dell'associazione autonoma degli studenti dell'Università di Pechino, ed è anche stato ferito; è abile e risoluto nel suo lavoro, ha molta esperienza e conosce "l'arte della leadership", sa come affrontare alcuni aspetti importanti del suo mestiere, ritenendo che sia solo questione di "prendere delle decisioni, per poter svolgere il proprio compito egregiamente". Tuttavia gli manca una passione attiva ed entusiasta nel suo lavoro, e mostra distacco e indifferenza professionali verso quegli errori e quelle mancanze che potrebbero arrecare danno al Partito o al popolo. Egli si schermisce dicendo che ha contratto una malattia professionale: così come un cuoco diventato anoressico, lui si è ormai abituato a tutto e si è stancato di tutto, tanto che la sua frase preferita è "le cose stanno così"; il racconto denuncia il cinismo e l'indifferenza di Liu Shiwu nella calma razionalità con cui egli indaga e analizza le cose, come nella sua affermazione "i risultati sono essenziali, i difetti sono portati dal progresso, e questo nostro magnifico lavoro è realizzato proprio con queste sezioni e questi quadri di partito così imperfetti" etc. Gli obiettivi primari dell'attacco condotto dall'autore nel suo racconto sono invece il vizioso Wang Qingquan e il nuovo burocrate Han Changxin, "tanto bravo e rigoroso in apparenza", "che si gode la vita standosene in disparte". Analizzando il narratore e protagonista Lin Zhen da questo punto di vista e confrontandolo con l'importanza e le controversie del personaggio di Liu Shiwu, si nota come questo giovane quadro che sta ancora crescendo, appassionato e sincero, idealista e pieno di vitalità, si proponga abbastanza esplicitamente come antagonista rispetto a Liu Shiwu e Han Changxin, tuttavia vi è la tendenza a trascurare il ruolo di questa figura nella struttura narrativa del racconto e il suo legame con l'argomento centrale dell'opera.

Da una lettura attenta del testo si deduce che «Un giovane appena arrivato alla sezione di partito» pur presentando caratteristiche tipiche della narrativa realista quali la critica del burocratismo e "l'adesione attiva alla realtà", si propone soprattutto come racconto di

formazione incentrandosi sulle esperienze e le sensazioni personali del protagonista come punto di partenza per descriverne la crescita interiore attraverso lo scontro tra il suo idealismo appassionato e la realtà. Il protagonista passa con entusiasmo dall'essere un insegnante di scuola elementare al nuovo lavoro presso la sezione di partito, scontrandosi poi con il baratro che esiste tra la realtà da lui immaginata e quella concreta; il burocratismo e il declino della volontà rivoluzionaria e della dedizione professionale di alcuni quadri lo fanno arrabbiare e dubitare, e allo stesso tempo si sente confuso e triste non riuscendo a integrarsi in questo ambiente. L'autore si concentra molto di più sulla descrizione delle contraddizioni interne ai personaggi rispetto a quelle esterne, tanto che si potrebbe dire che la peculiarità letteraria di quest'opera risiede proprio in questo; il tema e l'adesione al reale del racconto possono essere compresi appieno solo attraverso l'analisi di questa prospettiva interiore.

Lin Zhen, il protagonista, è positivo, ingenuo, animato dalla sua giovane vitalità e dall'entusiasmo per i suoi ideali. È arrivato alla sezione di partito con la speranza e la fretta di crescere, "sembra un foglio di carta bianca, è senza gloria, senza esperienza, senza paura e senza amore", la sezione di partito è un nuovo luogo per lui in cui dovrebbe maturare e realizzare il proprio ideale di vita e tutto il romanzo è narrato attraverso le esperienze interiori di Lin Zhen; la descrizione delle contraddizioni tra ideali e realtà riguarda due aspetti, quello lavorativo e quello affettivo, e si sviluppa seguendo i fatti che si verificano presso la fabbrica Madai. Nel primo capitolo Lin Zhen si reca alla sezione di partito e qui entrano in scena due personaggi: Zhao Huiwen, "dal bel viso candido e nei cui occhi brilla una luce gentile e amichevole", e Liu Shiwu, il vice presidente in carica della sezione di partito, il quale, durante la loro prima conversazione, parla proprio di lavoro e amore: questi due aspetti della vita si intersecano contraddicendosi, entrando in conflitto tra loro e portando un pizzico di "pericolo" per il novellino Lin Zhen.

Il personaggio di Liu Shiwu ha un peso molto importante nel romanzo. Se la Nastja della "Storia del direttore dell'MTS e dell'agronomo capo" è il modello di vita ideale per Lin Zhen, Liu Shiwu rappresenta invece l'attacco che la realtà sferra agli ideali, ovvero il compromesso tra gli ideali e la realtà nella vita concreta. Confrontandolo con la descrizione semplicistica e caricaturale di Han Changxin e Wang Qingquan, Liu Shiwu è proposto invece come una guida alla realtà concreta per Lin Zhen, con il quale ha un profondo scambio a livello emozionale e ideologico, sebbene il giovane conservi un atteggiamento indagatorio e critico nei confronti

della posizione sociale e lavorativa del vicedirettore. Molti degli atteggiamenti e delle caratteristiche di Liu Shiwu, per esempio il suo mantenere la calma di fronte agli inconvenienti, la fredda razionalità di osservazione e analisi, la sua leggendaria esperienza, le sue capacità e la sua competenza in ambito lavorativo, suscitano in Lin Zhen ammirazione piuttosto che repulsione. Come Lin Zhen, anche Liu Shiwu prova avversione verso i quadri di partito Han e Wang, mentre apprezza il giovane definendolo "un buon quadro, più in gamba di Han Changxin". Se l'atteggiamento di Lin Zhen nei confronti di Han e Wang è palesemente ostile e avverso, quello nei confronti di Liu Shiwu è molto più complesso, è allo stesso tempo diffidente, indagatorio, critico, ma anche comprensivo, solidale se non addirittura di stima: in ciò si esplicano maggiormente anche le contraddizioni interne del giovane. Nel racconto ci sono quattro conversazioni importanti tra Lin Zhen e Liu Shiwu, in ognuna delle quali il carattere e la personalità del vicedirettore non risultano mai monodimensionali, ma sono espressi interamente e in profondità, soprattutto nell'ultimo dialogo notturno che si svolge in un piccolo ristorante. L'autore sottolinea più volte la cultura e la passione per le opere letterarie di Liu Shiwu, a voler indicare che dentro di sé egli riserva ancora uno spazio agli ideali, ideali che in passato lo rendevano impulsivo, e che ora invece sono stati ricacciati dalla realtà e dalla razionalità nell'angolo della passione letteraria. Ciò provoca un senso di doloroso e confuso nervosismo in Lin Zhen, che allo stesso tempo lo rende vigile e indagatorio nel timore che anche i suoi ideali e le sue passioni possano essere distrutti dalla realtà, spingendolo a esaminare dolorosamente come ciò possa accadere. L'analisi e la critica di Lin Zhen verso Liu Shiwu riflettono le severe riflessioni dell'autore sul personaggio, mentre il distacco del suo superiore rappresenta l'inizio della crescita di Lin Zhen. La figura di Liu Shiwu non è affatto definibile dal solo concetto di burocrate, così come il conflitto con il burocratismo nella vita reale rappresentato nel romanzo non copre tutte le idee e le particolarità artistiche dell'opera. L'altra traccia da seguire per il percorso interiore di Lin Zhen è il suo rapporto con Zhao Huiwen. L'autore allude al vago sentimento di affetto del giovane nei suoi confronti, ma anche a una "leggera confusione dei propri sentimenti e il cercare prontamente di controllarsi nel rapporto con lei". Nell'affrontare i conflitti esterni descritti nel romanzo i due giovani mostrano una reciproca solidarietà da compagni, e per un certo verso si può dire che Zhao Huiwen sia "una giovane appena arrivata alla sezione di partito" un passo avanti rispetto a Lin Zhen. La comunicazione emotiva con Zhao Huiwen è un aspetto molto importante per i conflitti interiori

di Lin Zhen. Nell'affrontare dubbioso, insicuro e solitario la realtà, Lin Zhen è osservato da quei begli occhi malinconici di lei, ma i due giovani non fanno in tempo ad avvicinarsi che un "ammonimento" quasi previsto li allontana: questo sentimento che Lin Zhen deve controllare rappresenta la priorità del lavoro sull'amore e rappresenta anche la vittoria della realtà sui suoi desideri. Queste scelte razionali fatte da Lin Zhen sono segno anch'esse della sua maturazione.

Negli anni Cinquanta, la vita nella Nuova Cina aveva appena cominciato a mostrare la sua bellezza, ovunque si respirava un'aria di novità, tutto traboccava di vitalità. Wang Meng, grazie alla sua sensibilità, proietta invece una luce di dubbio, avvisandoci, attraverso la focalizzazione interna di Lin Zhen e le contraddizioni tra l'aspetto lavorativo e quello sentimentale, che in questa vitalità si sta diffondendo un'inerzia allarmante: nella logica ferrea e nelle mosse esperte di Liu Shiwu c'è qualcosa che Lin Zhen non può scusare né accettare come compromesso, ed egli mostrando insoddisfazione o addirittura segni di chiara protesta. Gli obiettivi della lotta di Lin Zhen sono ovunque, palesi nei personaggi di Wang Qingquan e Han Changxin, più velati in Liu Shiwu; è inevitabile che questa lotta impari abbia uno scotto da pagare, ma Lin Zhen la porta avanti con la sua ostinata "ingenuità". Questa lotta alla Davide contro Golia emana ancora oggi il suo giovane entusiasmo, supera la specificità della denuncia e della critica al burocratismo, rispecchiando il fascino intramontabile degli ideali e della passione, oltre che una profonda analisi della realtà.

È un fatto oggettivo che la pubblicazione del racconto suscitò l'interesse dei lettori per l'importanza delle sue rivelazioni sulla società di allora. *Un giovane appena arrivato alla sezione di partito* fu pubblicato anch'esso grazie all'incoraggiamento promosso dalla Campagna dei Cento Fiori affinché gli scrittori aderissero alla realtà e avessero il coraggio di mostrare le contraddizioni della vita sociale. Tuttavia, non molto tempo dopo, l'opera venne classificata come uno delle "erbe velenose" che "volevano sferrare un violento attacco al partito", motivo per cui l'autore venne classificato come destrorso, e venne riabilitato solo vent'anni dopo, quando il racconto venne riconosciuto come uno dei "fiori risbocciati", ricevendo l'importanza che meritava.

SEDICESIMO CAPITOLO: LO SPERIMENTALISMO DELLA RICERCA DELLE RADICI

16.1 La ricerca delle radici e lo sperimentalismo letterario

Dopo la fine della Rivoluzione Culturale, il 1985 fu un anno molto importante per la storia della letteratura. Prima di allora, gli scrittori si erano concentrati soprattutto sulla riflessione storica e sulla critica al realismo. Sebbene ci fosse spazio per il mondo popolare in scrittori come Wang Zengqi 汪曾祺, questo rimase tuttavia un caso di nicchia, che non attirò l'attenzione dei circoli letterari. Le tecniche moderniste e il pensiero moderno diedero un nuovo impulso alla letteratura cinese, ma la pressione politica che ne derivò impedì il naturale sviluppo dello sperimentalismo letterario. La comparsa del movimento di ricerca delle radici nel 1985, grazie alla sua correlazione con la politica e la letteratura, stimolò invece lo sperimentalismo letterario e risvegliò un'attenzione cosciente negli scrittori e negli artisti verso l'arte come principio in sé.

Questa corrente di pensiero aveva una stretta relazione con il contesto sociale di quel tempo. La Cina in quel periodo avviò la creazione e lo sviluppo di un moderno sistema economico, imparando dall'esperienza di modernizzazione dell'Occidente, importandone le tecnologie più avanzate, e anche il pensiero e la cultura moderni che, una volta entrati nel paese, infransero l'ottuso atteggiamento di chiusura delle vecchie ideologie. Gli intellettuali di allora non erano però preparati mentalmente ad adottare le correnti di pensiero provenienti dall'Occidente, e reagirono adottando due atteggiamenti opposti: uno era l'atteggiamento abbastanza diffuso di abbracciare il modernismo in maniera incondizionata, per cui si accettava, studiava ed imitava qualsiasi cosa fosse considerata "moderna". Anche dal punto di vista letterario la scuola modernista venne considerata parte attiva nel progetto di modernizzazione, senza riflettere sulla contraddizione per cui l'arte dei modernisti in Occidente si era invece opposta alla nuova civiltà industriale. Un altro atteggiamento, più ponderato, riteneva che ogni paese, in virtù delle diverse realtà politiche e delle diverse basi culturali che lo caratterizzano, dovesse rifarsi a modelli diversi per perseguire la modernizzazione, soprattutto per quanto riguarda lo sviluppo culturale. Ci si domandava in che modo, nel momento del decollo economico della Cina, la sua tradizione culturale potesse fare da "pista di atterraggio" per

accogliere e sperimentare la cultura occidentale moderna, nel tentativo di portare avanti la propria modernizzazione. Questa domanda cominciò ad attirare gradualmente l'attenzione degli intellettuali umanisti, concretizzandosi in diverse analisi del valore delle tradizioni culturali, che si differenziavano molto dalle dichiarazioni degli illuministi di inizio anni Ottanta, il cui anti-tradizionalismo e anti-feudalesimo venne utilizzato per criticare il dispotismo dilagante della Rivoluzione culturale. Cercando di capire come proporre la questione della modernizzazione nella realtà concreta, un gruppo di questi intellettuali non poté non accorgersi che per fare ciò era necessario riproporre in maniera consona le proprie tradizioni culturali, rianalizzando, riscoprendo e rivalutando la cultura tradizionale cinese, facendone una necessità oggettiva oltre che un obiettivo soggettivo, e scatenando una febbre culturale di vaste dimensioni a partire dal 1985.

La "ricerca delle radici" fu la risposta del campo artistico-letterario a questa febbre culturale che riuscì a coniugare egregiamente l'ideologia nazionale di promozione della cultura popolare con quella della letteratura modernista proveniente dall'Occidente, così che entrambe si poterono sviluppare senza contrasti. In questa corrente di ricerca delle radici, il ruolo più importante è rivestito dagli scrittori *zhiqing* 知青, che nel momento di crescita e maturazione avevano bisogno di trovare una loro impronta culturale. Se paragonati agli scrittori appartenenti alla generazione di Wang Meng 王蒙 degli anni Cinquanta, a questi giovani scrittori manca il supporto ideologico dato da un forte idealismo e dalla fiducia nella politica; per questo motivo, dopo il fallimento del modernismo, essi dovettero cercare un mondo che appartenesse loro per autenticare l'esistenza del loro valore nei circoli letterari, e non trovandolo nella realtà, lo ricrearono con la fantasia. A questo scopo essi ricorsero alla loro esperienza di rieducazione in campagna e di vita contadina per avvicinarsi e ritrovare il valore perduto della cultura tradizionale popolare. È necessario chiarire che questi scrittori *zhiqing* non sono degli autoctoni calati nei propri usi e costumi tradizionali, ma sono al contrario, per la maggior parte, un gruppo estremamente aperto all'influsso del modernismo occidentale. Nonostante gli attacchi critici da parte della politica, lo stile modernista continuò a influenzare le loro opere, mascherato però da una facciata nazional-popolare. Per questo motivo la letteratura delle radici è molto diversa dagli scrittori del folklore come Wang Zengqi e Deng Youmei 邓友梅: essa non vuole promuovere un semplice ritorno alla tradizione, quanto piuttosto creare le circostanze adatte alla ricezione della cultura occidentale moderna.

La corrente letteraria di “ricerca delle radici”, comprende tre diversi aspetti:

1. La riscoperta e la reinterpretazione della cultura popolare in senso estetico letterario e l’esplorazione della sua essenza (come in *Il re degli scacchi* 棋王 di Acheng 阿城);
2. La rivisitazione dell’eredità culturale antica attraverso il nuovo modo di percepire il mondo dell’uomo moderno, e la ricerca e l’esaltazione delle fonti dell’energia vitale (come in *Fiumi del nord* 北方的河 di Zhang Chengzhi 张承志);
3. La critica continua verso gli elementi culturali retrogradi che persistevano nella società contemporanea, attraverso lo scandaglio degli strati più profondi della psicologia culturale popolare. Sebbene questo fosse uno dei temi dell’illuminismo, esso influenzò anche alcuni elementi dell’ideologia moderna (come in *Ba ba ba* 爸爸 di Han Shaogong 韩少功).

Questi tre aspetti non erano totalmente disgiunti, e molte opere manifestavano la loro “ricerca delle radici culturali” unendoli. Le prime opere letterarie contemporanee in cui si manifestò questa ricerca delle radici sono le raccolte di poesie del poeta oscuro Yang Lian 杨炼, tra cui quelle scritte dopo il 1982, come “A metà della collina” 半坡, “Nuorilang” 诺日郎, “Tibet” 西藏, “Dunhuang” 敦煌, e la grande raccolta *Zizai zhe shuo* 自在者说 (L’uomo libero disse) pubblicata poco dopo, scritta a modello del *Classico dei Mutamenti* 易经. In queste opere, l’autore esplora i significati più profondi della storia in un inno agli eventi passati, loda la vitalità della cultura antica facendo riferimenti alla cultura popolare o costruisce il suo mondo ideale formato dalla fusione dell’uomo nell’universo, attingendo dall’immaginazione della cultura tradizionale. Per quanto riguarda il romanzo, i primi esempi si hanno con la raccolta *Zai Yili* 在伊犁 (A Yili) di Wang Meng, pubblicata tra il 1982 e il 1983, in cui l’autore non solo descrive la sua esperienza personale di vita, ma fa da apriestrada alla successiva letteratura delle radici che prenderà spunto dalla sua attenzione per le varie tradizioni etniche del Xinjiang e per la cultura islamica, oltre che al racconto fedele delle esperienze di vita e il suo atteggiamento tollerante verso la storia. Dopo il 1983, con la pubblicazione e la grande eco che ebbero opere come *Shangzhou Chulu* 商州初录 di Jia Pingwa 贾平凹, *I fiumi del nord* di Zhang Chengzhi, *Il re degli scacchi* di Acheng, *Il piccolo villaggio Bao* 小鲍庄 di Wang Anyi 王安忆 e *L’ultimo pescatore* 最后一个鱼佬儿 di Li Hangyu 李杭育, molti scrittori *zhiqing* aderirono alla letteratura delle radici, diventando anzi i protagonisti di questa corrente letteraria. Nel dicembre del 1984, durante il forum organizzato a Hangzhou da alcune istituzioni culturali, molti

giovani scrittori e critici, nel discutere i recenti fenomeni letterari, menzionarono la questione della ricerca delle radici culturali, a cui fece riferimento Han Shaogong quando, nel suo testo “Le ‘radici’ della letteratura” 文学的 “根”³⁰, espose chiaramente i punti di quella che venne poi identificata come la “letteratura delle radici”: egli riteneva che le radici della letteratura affondassero in profondità nel suolo della cultura popolare e che questa ricerca della radici culturali fosse il risveglio di quei fattori storici latenti della coscienza estetica, e inoltre si impegnava ad attivare le energie insite nel concetto di modernità per rinsaldare l’immagine individuale nel popolo. Anche altri scrittori come Acheng, Zheng Wanlong 郑万隆, Zheng Yi 郑义, Li Hangyu diedero una propria interpretazione di questo aspetto, e da ciò cominciò a formarsi una corrente consapevole della “letteratura delle radici”.

Questa presa di coscienza delle proprie radici culturali era sicuramente collegata all’influenza esercitata dalla letteratura straniera. Gli scrittori cinesi della nuova generazione furono profondamente ispirati da alcuni scrittori del folklore sovietico (come Ajtmatov e Astafyev) che descrissero usi e costumi di diversi gruppi etnici del loro paese; dagli scrittori del realismo magico del Sud America come Marquez e Asturias e il loro interesse e diffusione dell’antica cultura indios; dai romanzi moderni traboccanti di orientalismo del giapponese Kawabata. Questi scrittori stranieri rivelavano le forti caratteristiche e il senso estetico della cultura popolare, esprimendone la specificità attraverso metodi creativi tipicamente moderni, fondendosi in uno stile creativo modernista e offrendo agli scrittori cinesi un esempio e un incoraggiamento nella loro “ricerca delle radici”. Fin dall’inizio quindi la “letteratura delle radici” ha mostrato il desiderio di fondere ideologia moderna e cultura popolare, continuando in un certo senso la letteratura modernista di inizio anni Ottanta. Gli scrittori di questa corrente conducevano ricerche molto accurate nei confronti dei vari ambiti della cultura popolare a cui ciascuno di essi era interessato, alcuni si dedicarono allo studio della filosofia e dei principi estetici della Cina antica, alcuni, con atteggiamento da ricercatori, approfondirono la cultura del territorio delle etnie non Han e altri ancora si avvicinarono alla natura o alle terre inabitate per provare nuove sensazioni e nuove forme di esistenza. Grazie a questo loro atteggiamento di ricerca costante e scrupoloso, questa generazione di giovani scrittori fondò in breve tempo i pilastri culturali su cui poggiarsi per creare dei parametri estetici completamente nuovi, la cui originalità andava di pari passo con la ricerca culturale degli scrittori stessi: se la cultura è lo

³⁰ Han Shaogong 韩少功, “Wenxue de ‘gen’” 文学的 “根” (Le ‘radici’ della letteratura), in *Zuojia*, 1985, vol. 4

specchio dei moti dell'animo umano, i parametri estetici dell'uomo ne rappresentano il riflesso esatto e perciò gli scrittori delle radici, nell'indagare o nell'identificarsi con la cultura tradizionale e la mentalità popolare, riportano questi due elementi con uno stile ricco di immaginazione, che coniuga tradizione e modernità. Da questo punto di vista la "corrente culturale di ricerca delle radici" mostra la sua importanza per la storia della letteratura: alcuni suoi nuovi schemi ideologici e parametri estetici diedero ai cinesi di allora una sensibilità completamente nuova, ma soprattutto aprirono la strada alle successive tendenze popolari della letteratura cinese.

Gli scrittori delle radici hanno proposto diversi parametri estetici, tutti derivanti da loro particolari emozioni personali e dagli ideali estetici del contesto culturale da cui proveniva ognuno di loro. Tra questi, alcuni scrittori cercavano di derivare la loro forza interiore dalla cultura popolare o dalla natura, per poter evadere e sopravvivere le difficoltà dell'esistenza contemporanea. Nelle opere questa ricerca di determinazione è spesso espressa nel ritratto che viene fatto dei personaggi: la loro vitalità esprime la bellezza della cultura, e attraverso di essi si completava la formazione di una nuova sensibilità estetica nei confronti dei valori morali legati all'uomo. La «Trilogia dei Re» di Acheng, *Il re degli scacchi*, *Il re dei bambini* 孩王 e *Il re degli alberi* 树王, fa riferimento a elementi centrali della cultura tradizionale cinese, gli scacchi, la scrittura in caratteri e gli alberi, tutti simboli, nella cultura cinese, della moralità e dignità umana/valore umano. Nei racconti, i personaggi, venendo a contatto con la loro cultura tradizionale, realizzano aspirazioni di vita che vanno al di là della loro esistenza terrena superamento delle aspirazioni nella vita terrena. Zhang Chengzhi nei suoi romanzi *Lo stallone nero* 黑骏马, *I fiumi del nord*, *Luna calante* 残月 e *I nove palazzi* 九座宫殿, illustra invece le praterie del nord, il deserto del Gobi e i picchi innevati, fa riecheggiare le antiche ballate popolari, tratteggiando una bellezza caleidoscopica come i frammenti di una ceramica e la solennità profonda delle moschee. Nel mondo umano pieno di vitalità che prende forma dalla sua penna, l'essenza della cultura tradizionale si fonde in un tutt'uno con l'incommensurabilità della natura e l'esistenza dura e impietosa delle popolazioni nomadi del nord, trasmettendo al lettore quella grande forza morale che nel *Classico dei mutamenti* è definita "forza interiore dell'uomo giusto, che gli permette di lavorare incessantemente, così come incessantemente si muove con la terra". Il protagonista di *I fiumi del nord*, che nel romanzo è nominato solo con il pronome personale "lui", è fremente e irrequieto, urla il suo grido di libertà al mondo con le

certezze dell'uomo moderno, trae forza dal corso burrascoso dei grandi fiumi simbolo della cultura tradizionale popolare, i quali acquistano un significato ancora più vasto e profondo alla luce della sua incessante ricerca spirituale. Li Hangyu spazia invece tra i confini della cultura del Jiangsu e del Zhejiang, esplorando la vitalità che anima queste zone del sud sulle rive del fiume Gechuan e la loro rilassata atmosfera folcloristica, ricercando ciò che dà significato alla vita.³¹ In *L'ultimo pescatore*, la sua opera più emblematica, il protagonista Fu Kui vorrebbe trascorrere una vita tranquilla e spensierata da libero pescatore, grazie al suo spirito indomito e alla sua forte salute fisica, ma i fattori negativi portati dallo sviluppo della società moderna hanno distrutto i suoi ideali, inquinando le acque del fiume Gechuan e uccidendone i pesci, obbligando i pescatori a cambiare lavoro e vita. Solo Fu Kui si mantiene fedele, nella sua solitudine, agli onesti e tradizionali valori dell'esistenza, che al denaro e alle ricchezze antepongono i sentimenti, affrontando con la sua dignità di uomo sincero e irriducibile la potenza e l'utilitarismo della vita reale. Questa profonda ricerca delle radici fa risaltare l'antica forza del mondo dei valori di Fu Kui in una realtà dal senso tragico.

La letteratura delle radici non solo formò una nuova sensibilità estetica nei confronti della realtà umana, ma propose anche una nuova concezione di letteratura che trattava della vita e dell'esistenza umana. Nei romanzi di Han Shaogong *Ba Ba Ba*, *Guiqulai* 归去来 e *Nü nü nü* 女女女 questo aspetto è sempre presente. In *Ba Ba Ba* lo scrittore esamina con sensibilità moderna l'esistenza primordiale di una tribù, ricorrendo al simbolismo per descrivere i rapporti tra il destino di un individuo, di un popolo e dell'intero genere umano, nonché il duro corso dell'esistenza. Il senso di queste descrizioni ricche di mistero è gettare uno sguardo sul mistero stesso dell'esistenza. Nel romanzo *Il piccolo villaggio Bao* 小鲍庄, creando un'immagine astratta sia dello sfondo sociale che della collocazione temporale, Wang Anyi 王安忆 tratteggia con decisione e realismo la tranquilla vita dei contadini nel loro atteggiamento di chiusura e le semplici virtù che fanno da pilastro morale agli abitanti del villaggio, oltre a esprimere le proprie riflessioni sulla relazione che esiste tra la cultura e lo stile di vita di un popolo. Anche i romanzi di Li Rui 李锐 raccolti in *La dura terra* 厚土 e *Il vecchio pozzo* 老井 di Zheng Yi 郑义 hanno un contenuto simile all'opera di Wang Anyi: il primo si cimenta nella descrizione

³¹ Chen Sihe in questa frase fa riferimento all'opera di Li Hangyu 李杭育, *Hongzui Xiangsiniao* 红嘴相思鸟 (L'usignolo), Shanghai, Shanghai Yiwén Chubanshe, 1988

della vita monotona e faticosa dei contadini dello Shanxi, e di come questa vita generi una cultura semplice ma chiusa; il secondo si concentra invece sulla scavatura dei pozzi per attingere l'acqua, processo indispensabile per la sopravvivenza nelle zone più povere, riuscendo a trasmettere il significato e il valore dell'esistenza stessa in quelle terre. Oltre a questi, anche giovani scrittori autoctoni di etnie non Han si avvicinarono al movimento delle radici avvantaggiati dalla familiarità con la loro stessa cultura. In romanzi come *Il cervo con le corna dalle sette punte* 七岔犄角的公鹿 e *Il falò color dell'ambra* 琥珀色的篝火 dello scrittore evenchi³² Ureltu 乌热尔图 troviamo il singolare stile di vita e la bellezza interiore della sua etnia, intorno alla quale sono focalizzati l'amore spassionato e i desideri ormai risolti dell'autore. Lo scrittore tibetano Zhaxi Dawa 扎西达娃 indaga invece con una sensibilità intensamente moderna la storia e l'esistenza del suo popolo nei romanzi *Tibet: gli anni segreti* 西藏: 隐秘的岁月, *Tibet: un'anima imprigionata* 西藏: 系在皮绳扣上的魂 e *L'amarezza dei giorni estivi* 夏天酸溜溜的日子. Le sue opere traboccano di descrizioni delle antiche tradizioni culturali tibetane, delle pratiche religiose, denunciando il soccombere di questa cultura e il suo isolamento spirituale sotto la spinta della modernizzazione, tracciandone al tempo stesso un paesaggio esistenziale in cui risplendono i colori originari e la misteriosa bellezza di questo popolo.

Ciò che è importante notare è che, a causa della scomparsa dell'essenza primordiale di una cultura secolare, questo processo di ricerca delle proprie radici è in realtà un processo di riscoperta del folclore. La maggior parte degli scrittori delle radici, nella ricerca di un nuovo sistema di valori letterari, si sono concentrati su quelle culture popolari non ancora intaccate da dottrine e sovrastrutture ideologiche: solo questo tipo di cultura eterodossa poteva conservare integra la forza vitale della propria tradizione. Per questo motivo, opere come *Shangzhou Chulu* (Cronache di Shangzhou) che descrivendo le tradizioni di un popolo ne tracciano il sistema di valori, e scrittori come Zhang Chengzhi, che offre una rappresentazione dei valori culturali, o Wang Anyi e Li Rui e la loro ricerca del significato dell'esistenza, mostrano tutti, inevitabilmente, diversi livelli di esplorazione del mondo popolare. Gli scrittori delle radici, pur essendo stati influenzati profondamente dalla tradizione elitaria degli intellettuali del Quattro Maggio, hanno comunque un atteggiamento estremamente soggettivo nell'accostarsi al popolo,

³² Gli Evenchi sono una delle cinquantasei minoranze etniche riconosciute ufficialmente dalla Repubblica Popolare Cinese, sono stanziati principalmente nella parte settentrionale della Mongolia Interna (NdT)

così come soggettivi sono i sogni che portano con loro nella ricerca delle radici culturali. Per questo motivo è difficile stabilire se siano arrivati a una vera e propria identificazione con il popolo, ma è certo che, grazie alla sollecitazione e allo sviluppo promossi dalla letteratura delle radici, si aprì nella letteratura contemporanea la strada del ritorno alle origini popolari.

16.2 L'eco della letteratura delle radici si espande da nord a sud: *Il re degli scacchi* e *Ba ba ba*

Del gruppo degli scrittori delle radici, il pechinese Acheng e Han Shaogong, originario dello Hunan, sono i più emblematici. Nei loro rispettivi romanzi, *Il re degli scacchi*³³ e *Ba ba ba*³⁴, adottano due atteggiamenti di ricerca delle radici culturali nettamente distinti: mentre il primo si identifica con la cultura tradizionale e ne descrive la peculiare bellezza, il secondo adotta un atteggiamento modernista ed espone una critica razionale verso alcuni aspetti della cultura popolare indagandone il significato esistenziale più profonda.

Acheng originariamente era un pittore, pubblicò la sua prima opera nel 1984, e il suo romanzo d'esordio *Il re degli scacchi* è stato considerato il più significativo all'interno della "letteratura delle radici". Questo romanzo, così come *Il re dei bambini* e *Il re degli alberi*, scritti di getto subito dopo il primo, prendono tutti spunto dall'esperienza personale di rieducazione in campagna dell'autore, ma presentano sostanziali differenze rispetto ai romanzi *zhiqing* sia per le tematiche che per i metodi narrativi. Nonostante ritragga un tragico momento storico e la propria esperienza personale, Acheng evita il ricorso allo stile e ai modelli del romanticismo e dell'idealismo così in voga a quel tempo, mostrando, in una narrazione piana e intrisa di quotidianità, la sua adesione allo spirito della cultura tradizionale cinese.

Il Re degli scacchi deve il suo fascino principalmente al suo protagonista Wang Yisheng, un ragazzo che, pur trovandosi travolto dal vortice degli avvenimenti storici, mantiene uno stile di vita indipendente e una grande vitalità. Tutta la sua persona riflette un atteggiamento culturale ancestrale e pieno di vigore, ciò fa sì che la sua esistenza fragile e solitaria esprima l'eccezionale forza interiore e la raffinatezza della sua erudizione. Wang Yisheng, presentato nel romanzo come un personaggio fragile di natura, si ritrova nella catastrofe della Rivoluzione

³³ Acheng 阿城, *Il re degli scacchi* 棋王, pubblicato per la prima volta in *Shanghai Wenxue*, 1984, vol.7

³⁴ Han Shaogong 韩少功, *Ba b aba* 爸爸, pubblicato per la prima volta in *Renmin Wenxue*, 1985, vol.6

Culturale come un granello di sabbia nel mezzo di una bufera: in questo destino che sfugge al suo controllo, egli deve trovare un senso e dei valori, e per fare ciò può trovare la forza solo dentro di sé, facendo ricorso al suo equilibrio e la sua integrità. Il romanzo comincia con la scena del commiato del *zhiqing* che lascia la città in treno, e vengono presto sottolineate due sue caratteristiche: in contrasto con la frase “nella stazione regnava il caos più totale” viene enfatizzata la placidità con cui Wang Yisheng siede invece, in disparte, e, successivamente, descrivendo il suo interesse per il cibo, si rivela il profondo valore che egli attribuisce alla vita. Nel ritrarre questo suo carattere pago e placido si rivela già la distanza esistente tra gli altri giovani istruiti di quel tempo e il suo personaggio, che diventerà un modello antitetico nella letteratura *zhiqing*.

L’aspetto più interessante del romanzo è la passione sfrenata di Wang Yisheng per gli scacchi cinesi, passione che lo caratterizza fin da piccolo. La *liaison* tra scacchi e cultura tradizionale nasce però solo grazie a un misterioso anziano che vive raccogliendo immondizia e che lo introduce all’essenza della cultura daoista: oltre alla compenetrazione e all’alternanza di *yin* e *yang*, il gioco consiste anche nell’applicare il principio del “non agire”:

Se il tuo avversario è aggressivo, lo devi affrontare con la morbidezza a e contemporaneamente creare la strategia che porta alla vittoria. La morbidezza non significa debolezza, significa contenere, accogliere, racchiudere. Contenendo l’avversario lo attirerai nella strategia chet tu hai creato. E dovrai crearle secono il principio del “non-agire”. “Non-agire” è il Dao...³⁵

Il vecchio si riferisce non solo ai principi generali del gioco degli scacchi, ma anche alla creazione di tutti gli esseri e di tutte le cose, e per Wang Yisheng questi principi corrispondono ai suoi istinti primordiali. Egli fonde scacchi e vita, vivendo quest’ultima con un atteggiamento di “agire-non-agire”, non si lascia impossessare dal desiderio di controllo dei beni materiali, ma assume piuttosto un atteggiamento di “assimilazione completa”: in questa sua non-azione quotidiana, riesce a elevare ulteriormente sé stesso. Nel romanzo, la particolarità di Wang Yisheng si mostra soprattutto in questo: d’aspetto fragile e remissivo, nella sua placida arrendevolezza accumula la forza interiore che dispiega nel momento dell’azione, scatenando un’ esplosiva forza vitale. Wang Yisheng rivela questa sua abilità anche nell’arte degli scacchi, culminando nella partita che gioca contemporaneamente contro nove campioni di questa

³⁵ Acheng 阿城, *Il re degli scacchi* 棋王, traduzione dal cinese di Maria Rita Masci, Napoli, Edizioni Teoria, 1989, p.35

disciplina, durante la quale, dispiegando tutto il suo potenziale, ottiene una vittoria schiacciante. Questo passo del romanzo è molto toccante:

Wang Yisheng se ne stava seduto solo al centro della grande stanza, ci fissava con le mani appoggiate sulle ginocchia, rigido come un pezzo di ferro, come se non vedesse nulla, non sentisse nulla. Un'alta lampada illuminava scarsamente il suo volto, lo sguardo assorto davanti a sé, gli occhi scuri che sembravano abbracciare tutto il mondo, l'universo intero. Quell'esistenza sembrava essersi persa in una massa di capelli incolti, a lungo smarrito, e poi ripresosi piano piano, riscaldandone il volto.³⁶

Durante queste nove partite di scacchi giocate in contemporanea, Wang Yisheng riesce a rivelare tutta la sua forza vitale, diventando tutt'uno con il soffio universale, mostrando appieno la forza del suo carattere e realizzando inoltre la rinascita e la palingenesi dell'essenza della cultura tradizionale nella vita del singolo.

Nel creare il personaggio di Wang Yisheng, così come nel descrivere il suo atteggiamento esistenziale inattivo e la sua forza creatrice attiva, Cheng cerca di esprimere l'antica dottrina daoista. In tutto il romanzo si ritrovano i principi daoisti di azione e non-azione, arrendevolezza e caparbia, per cui l'esistenza torna alla primordialità, raggiunge la grandezza dell'universo e la libertà illimitata che deriva dal saper governare il Dao, creando una connessione tra questa cultura tradizionale e l'uomo contemporaneo, conferendole inoltre un significato moderno. L'autore non rivela mai direttamente questi principi, ma li lascia intendere e trasparire dalla trama coinvolgente e dall'intensità della narrazione. Queste sono le peculiarità che identificano *Il re degli scacchi* come un'opera della letteratura delle radici.

Il romanzo breve di Han Shaogong *Ba ba ba* ricorre alle tecniche piene di immaginazione del realismo magico e alla descrizione di un avvenimento storico primordiale sullo sfondo dello Hunan per congiungere elementi come sacrificio e ingiustizia, fede cieca nelle superstizioni, leggi rurali e dialetti locali, tracciando un dipinto popolare ricco di simbolismo, da cui trapelano anche l'intolleranza, la staticità e l'arretratezza della cultura popolare. *Ba ba ba* incarna uno spirito critico idealista molto soggettivo e mostra puntualmente le debolezze interne di questo contesto culturale, che si rivelano soprattutto nella preoccupante perdita di ideali. Lo scrittore parte da una consapevolezza modernista nell'analizzare l'esistenza atavica

³⁶ *ibidem*

che ha luogo nel villaggio Testa di pollo, sottolineando il difetto maggiore di questo quadro culturale, ovvero la mancanza di basi razionali, difetto che si è protratto fino all'odierna vita reale. Questa critica culturale si completa con la descrizione del personaggio di Sgorbietto, un bambino ritardato in grado di biasciare solo le parole "bababa" e "fot...mamma", e che simboleggia senza dubbio la bruttezza, la testardaggine e la confusione dell'esistenza umana. Ma proprio questo personaggio che provoca disgusto nelle persone, comincia improvvisamente a essere venerato da tutti i suoi compaesani che lo chiamano rispettosamente "venerando Sgorbio", trasformandolo in un idolo con capacità divinatorie. È in questo passo che proprio Sgorbietto, ritardato mentalmente, rivela le psicosi degli altri, ossia la crudeltà e l'ignoranza che seguono la perdita della ragione, per cui non ci stupisce che i villeggianti preghino gli déi per aiutarli ad ammazzare gli avversari, gli abitanti del villaggio Coda di pollo, con cui hanno ingaggiato una lotta feroce, né ci stupiscono altri fatti che, analizzati ora, ci sembrano disumani. Sgorbietto è un'immagine simbolica che sta ad indicare quella sorta di relazione esistente fra tradizione e realtà contemporanea, che permette sia la sopravvivenza di Sgorbietto, che l'impossibilità di modificare alcuni aspetti assurdi della tradizione.

Ci sono altri aspetti di *Ba ba ba*, oltre a quello di critica culturale, che coinvolgono il lettore. La scrittura di Han Shaogong esplora l'esistenza stessa della vita, le sue origini e le sue difficoltà, il suo significato e le sue forme. Anche le due parole che Sgorbietto ripete come un ritornello, quasi fossero una profezia mai avveratasi, indicano la creazione e il tramandarsi delle forme basilari dell'esistenza umana, ed è anche per questo motivo che egli in seguito è venerato dai suoi compaesani; o, ancora, le forbici utilizzate da sua madre "per tagliare le suole di pezza per le scarpe, per tagliare le foglie del cavolo, per tagliarsi le unghie", e che sono le stesse che usa quando fa la levatrice, le stesse con cui ha tagliato i cordoni ombelicali di un'intera generazione di abitanti del villaggio: questa è senza dubbio una metafora della tenacia e dell'irrazionalità della vita che continua. Vi è poi la figura del sarto Zhong Man che decide di suicidarsi per la delusione causata dal degrado morale della realtà in cui vive, per cui prova vergogna verso gli antenati; dopo aver preparato un decotto velenoso, egli si siede a berlo con i suoi compaesani, rivolti verso oriente: gli antenati provenivano da quella direzione, e in quella direzione loro devono andare. L'immagine di questo suicidio collettivo si riferisce chiaramente a un qualche rito ancestrale, ma agli occhi del lettore moderno comporta più un'identificazione tra il destino del singolo e quello della specie. Questo tipo di narrazione rompe gli schemi

tradizionali di causa-effetto della trama del romanzo, proponendo una nuova concezione estetica che ha l'immaginazione come soggetto e un rapporto di azione-reazione come anello di collegamento.

L'impronta di realismo magico del romanzo, fa sì che esso non segua delle coordinate spazio-temporali concrete, ma che dia piuttosto vita a tutta una serie di nessi associativi straordinari: da un'immagine concreta si passa ad una astratta, dall'immanente al trascendente; nel cielo scuro e fitto di nebbia di quel posto misterioso e selvaggio sperduto tra le montagne, in compagnia degli strani personaggi di Sgorbietto e sua madre, Citang, Renbao e suo padre Zhong Man, e divinità come Gushen, Jiangliang e Xingtian, il romanzo riesce a creare un'associazione tra l'oggi e quel frammento di storia così remoto, e a lasciare al lettore continui spunti di analisi e riflessione.

Commento traduttologico:

1. Tipologia testuale e destinatario

Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng è un manuale di letteratura cinese contemporanea, pubblicato per la prima volta nel 1999. Come la maggior parte dei manuali di letteratura, ha una tipologia testuale composita, formata da parti di testo espressive e altre parti informative. La parte di testo considerata informativa si riferisce al contenuto didattico vero e proprio, che riguarda l'analisi di opere e autori del corso della storia cinese. I testi espressivi sono tutti quei testi poetici, di narrativa o discorsi politici, citati direttamente all'interno del manuale. Se accogliamo le ipotesi di Torop, potremmo considerare l'intero manuale come un grande metatesto in cui i riferimenti ad altre opere o ad altri autori compongono il vero prototesto, per cui ci si trova di fronte a un testo né aperto né chiuso, che tende a una certa "espressività", presentando una serie di giudizi personali dell'autore. Questa espressività è data dall'elevata intertestualità del testo, con citazioni e analisi di opere letterarie altre di autori come Wang Meng, Mu Dan, Guo Xiaochuan, Han Shaogong etc, di discorsi politici di personaggi come Zhou Enlai, Mao Zedong, Lu Dingyi) e riferimenti a situazioni sociali.

Tenendo presente la suddivisione dei tipi di stili testuali di Miko (1978), questo manuale è caratterizzato da tre diversi stili:

- funzionale secondario (caratteristico di un singolo ambito sociale di comunicazione)
- retorico (forte operatività con aspetti molto marcati di carattere soggettivo e relazionale, ricorso all'espressione concettuale e a esempi letterari)
- divulgativo (espressione formalmente curata di concetti, modulata tenendo conto della comprensibilità del testo, ricorrendo ad aneddoti e ad altri artifici estetici e retorici).

Sempre tenendo presente la definizione di metatesto di Torop, possiamo affermare che nel manuale, oltre a quello che è considerato il prototesto per la traduzione presentata in questa tesi, sono presenti altri metatesti: un'introduzione scritta dal professor Chen stesso, e tre appendici: una è la bibliografia con i titoli delle opere principali consultate, la seconda raccoglie delle brevi annotazioni biografiche degli scrittori cinesi contemporanei citati nel testo e l'ultima è la trascrizione di un intervento a un forum sulla letteratura contemporanea cinese in cui Chen Sihe

affronta alcune questioni circa l'insegnamento in questo campo. La lettura dell'introduzione e dell'ultima appendice sono stati fondamentali per una maggiore comprensione del manuale, perché in essi l'autore descrive esplicitamente lo scopo e il destinatario modello della sua opera, individuato con uno studente universitario in letteratura cinese. La sfida di questa traduzione è proprio quella di proporre un testo così specialistico a un ragazzo italiano, studente di un corso universitario magistrale in lingua e cultura cinese, che ho individuato come il lettore modello della mia traduzione. Ho specificato di un corso *magistrale* perché per comprendere il contesto storico politico sono necessarie conoscenze sinologiche che solitamente si acquisiscono durante i primi anni di università, e anche perché ritengo che questo manuale possa fornire una buona chiave interpretativa per le opere proposte, che sarebbe meglio fossero lette in lingua originale. Per potersi avvicinare direttamente ai testi è quindi necessario anche un buon livello linguistico, si spera, anche questo, appreso nei primi anni di università.

2. Dominante e Macrostrategia

A causa della forte intertestualità di questo manuale, si possono individuare due dominanti principali, distinte a seconda del tipo di testo. Nel caso del testo del manuale vero e proprio, così come per le citazioni di discorsi politici, la dominante è la funzione informativa. Il registro mantenuto è sempre di tipo piuttosto formale, ma il focus è sicuramente sul messaggio che vuole essere trasmesso da Chen Sihe, piuttosto che dai politici di cui sono riportati i discorsi. Anche nel caso di citazioni di opere poetiche (come le poesie di Mu Dan e Guo Xiaochuan) o di narrativa (*Il re degli scacchi* di Acheng), la dominante è quella della funzione informativa, soprattutto perché Chen Sihe fa riferimento a queste opere più per i loro contenuti che per la loro forma; la funzione estetica, tuttavia, è stata valutata più approfonditamente rispetto al testo del manuale e ai discorsi politici.

Posso dire che nel tradurre questo *Manuale di storia della letteratura cinese contemporanea*, mi sono trovata in una situazione privilegiata: sebbene il lettore modello di prototesto e metatesto differiscano per nazionalità e quindi conoscenza enciclopedica, corrispondono tuttavia per livello di istruzione (universitario), fascia di età (ventenni) e interessi (la cultura e la letteratura cinese). La premessa che il lettore modello del metatesto avesse delle buone conoscenze sia di lingua cinese che di studi sinologici (geografia, storia e politica) mi ha permesso di attuare come macrostrategia quella di enfatizzare la funzione espressiva del testo,

senza dover ricorrere a particolari addomesticamenti del prototesto (Venuti 1999: I), e di attuare delle scelte traduttive improntate all'adeguatezza del testo rispetto alla sua identità nella cultura emittente (Toury 1995: 57). La mia preoccupazione principale è stata di rendere il testo il più scorrevole possibile da un punto di vista sintattico e logico, ma non ho evitato effetti di straniamento che potrebbero essere causati da nomi di personaggi sconosciuti, riferimenti a fatti storici o politici possibilmente ignoti al lettore. La scelta di non optare per una traduzione troppo accomodante vuole anzi essere uno stimolo per lo studente che utilizza questo manuale e che, essendo un testo universitario, ha una fruibilità diversa da quella cui gli studenti italiani sono abituati con le antologie o i manuali di letteratura utilizzati nelle scuole superiori. L'impostazione di studio proposta da questo manuale non è quella di una lettura e un apprendimento pedissequo del testo, quanto piuttosto quello di fornire una visione generale dell'intreccio tra politica, società e letteratura che hanno fatto e fanno la storia della Cina. Gli impliciti culturali per lo studente italiano che affronta questo testo sono molto più numerosi rispetto a quelli per lo studente cinese, ma persino lo studente cinese non conosce tutte le opere e tutti gli autori citati nel manuale. Il disegno di questo quadro generale fatto da Chen Sihe deve servire da bussola allo studente, cinese e italiano, per orientarsi nel grande affresco della letteratura contemporanea cinese, in cui si deve calare procedendo con ricerche personali, servendosi delle numerose opere cinesi e inglesi su questo argomento.

In base a queste premesse ho optato, sia per il testo del manuale, sia per le citazioni di opere poetiche e narrative, per una traduzione abbastanza letterale, integrale (Gouadec, 2007), non etnocentrica né addomesticante, facendo maggiormente ricorso a trasposizioni (parafrasi sintattiche), modulazioni (traduzioni antonimiche) e spiegazioni (esplicitazioni o aggiunte esplicative).

3. Microstrategie

3.1 Fattori linguistici: la parola

3.1.1 Fattori lessicali

3.1.1.1 Nomi propri: nomi di persona e toponimi

Una diversa linea di coerenza è stata scelta per quanto riguarda gli aspetti lessicali del prototesto vero e proprio e dei testi espressivi contenuti in esso. Ciò è palese soprattutto nell'affrontare la traduzione dei nomi propri e dei toponimi.

I nomi propri di personaggi politici e autori sono stati semplicemente trascritti, accompagnati anche dai caratteri cinesi alla prima occorrenza in ogni capitolo. Questo è valido anche per quei *nome de plume* di artisti che avevano un significato semantico. L'esempio più eclatante è quello dello scrittore Bu Ning, conosciuto come *wu ming shi* 无名氏, letteralmente "Anonimo". Nonostante la scelta di questo nome d'arte non sia casuale, ho scelto di non tradurre il significato semantico del nome, ma limitarmi alla trascrizione, questo perché sicura che uno studente italiano avrebbe colto la provocazione espressa nel *nome de plume* grazie ai caratteri che accompagnano il nome.

Diverso è il caso dei personaggi delle opere espressive citate nel manuale: il loro nome non è stato fatto seguire dai caratteri cinesi alla prima ripetizione, e, nel caso in cui il loro nome avesse un significato semantico intrinseco, ho scelto di dare priorità a questo. Nei casi dei personaggi di "Un giovane appena arrivato alla sezione di partito" e *Il re degli scacchi*, i nomi di Lin Zhen, Zhao Huiwen, Liu Shiwu, Wang Yisheng sono stati semplicemente trascritti. Nel caso del protagonista di *Ba ba ba* di Han Shaogong, invece, ho scelto di tradurre *Bingzai* 丙崽 con "Sgorbietto". *Bingzai* 丙崽, nella versione francese del libro (Han e Dutrait, 2000), è accompagnato dalla traduzione "aborto" alla prima ricorrenza, mentre nel resto del testo si mantiene la trascrizione in *pinyin*. *Bingzai* 丙崽 non è una parola di senso compiuto; analizzando i due caratteri che compongono il nome, notiamo che *bing* 丙 è uno dei tronchi celesti, il terzo per esattezza; *zai* 崽, che in alcuni regionalismi può significare "bambino", in *putonghua* indica più generalmente i cuccioli di animale o può avere valore dispregiativo come insulto (*zaizi* 崽子 "bastardello"). Chiedendo a un madrelingua cinese di spiegare con una perifrasi il significato che attribuirebbe a *Bingzai* 丙崽, lo descrive come "一个小东西, 一个不重要的小孩子" (una cosina, un bambino di nessuna importanza). Per queste motivazioni

lessicali, e per l'impronta critica di Han Shaogong verso gli elementi culturali arretrati che persistevano nella società contemporanea (Chen, 1999 : 277), ho deciso di tradurre *Bingzai* 丙崽 con “sgorbietto” definito, sul dizionario Garzanti, come “una persona molto brutta, una cosa fatta male”, qualcosa di piccolo (nella storia *Bingzai* 丙崽 sembra infatti non crescere mai e rimanere sempre fanciullo), ben diverso dal significato di “aborto”.

Un discorso analogo è stato fatto per i toponimi. Possiamo rintracciare tre casi:

- La traduzione per carica semantica: *Ba ba ba* è l'unica opera in cui i toponimi di fantasia *Jitouzhai* 鸡头寨 e *Jiweizhai* 鸡尾寨 sono stati tradotti in base alla loro carica in italiano con “villaggio Testa di Pollo” e “villaggio Coda di Pollo”, questo perché, oltre ai riferimenti al mondo rurale di cui si è accennato sopra, si voleva anche rendere esplicito la rivalità esistente tra i due villaggi.
- La trascrizione del toponimo in pinyin: *Shangzhou* 商州 è rimasto *Shangzhou*
- L'uso della traduzione comunemente diffusa in italiano, come per *Beijing* 北京 Pechino.

Un caso particolare è stato quello di *Wu Yue* 吴越, due stati del periodo delle Primavere e degli Autunni che coprivano quella zona definita in cinese *Jiangnan* 江南, la zona a sud del Fiume Azzurro, che si stendeva da nord, tra le odierne città di Wuxi e Suzhou nel Jiangsu, verso sud fino a Ling'an, nel Zhejiang, e citata nel testo per indicare il luogo in cui si svolge la storia dell' *Ultimo pescatore* di Li Hangyu. In traduzione, invece di mantenere la trascrizione in pinyin *Wu Yue* e dover fare una nota o una chiosa per spiegare a quale zona ci si riferisse, ho preferito tradurre direttamente con “Jiangsu e Zhejiang”.

3.1.1.2 *Realia*

I *realia* incontrati nel prototesto sono per la maggior parte di tipo politico, sociale o etnografico. Fortunatamente, essendo di uso abbastanza comune, i *realia* incontrati avevano solitamente una traduzione ufficiale, a cui si è fatto riferimento. Ad esempio per:

- *zhongxuanbu buzhang* 中宣部部长: capo del Dipartimento Centrale di Propaganda
- *tongzhi* 同志: non è un vero e proprio *realia*, essendoci l'equivalente in italiano, ma nella vita quotidiana cinese è utilizzato in maniera molto più diffusa. È stato tradotto con l'italiano “compagno”.

- *diqu* 地区: distretto o quartiere

Un caso diverso è stato quello di *wenhua danwei* 文化单位. La *danwei* 单位 è l'unità di lavoro, un'istituzione nata durante gli anni del comunismo ma che regola tuttora la vita dei cittadini cinesi che ci lavorano, mantenendo un forte senso di appartenenza. Con *Wenhua danwei* 文化单位 si intende unità di lavoro "culturali", ovvero quelle unità che si occupano di istruzione nel senso più ampio del termine, come musei, scuole, biblioteche e università. Nel metatesto si è optato per la traduzione più immediata di "istituzioni culturali", dal significato abbastanza chiaro e immediato.

Altri termini che invece interessano sia la letteratura che la politica sono *ducao* 毒草, *chongfang de xianhua* 重放的鲜花 e *zhiqing zuojia* 知青作家: per i primi due, la traduzione ufficiale rimane fedele al significato semantico dei termini, contrapponendo l'immagine antitetica delle erbe infestanti e dei fiori "risbocciati", proponendo "erbe velenose" per *ducao* 毒草, e "fiori risbocciati" per *chongfang de xianhua* 重放的鲜花.

Un ultimo caso di *realia*, più legato alla cultura tradizionale cinese, è quello dei *qi* 棋, gli scacchi cinesi, per cui ho deciso di rimanere fedele alla scelta traduttiva di Maria Rita Masci (Acheng e Masci, 2001), di cui ho inserito anche la traduzione della citazione presente nel testo, in cui si opta per una generalizzazione del termine, traducendo semplicemente con "scacchi".

3.1.1.3 Lessico tecnico e glossario

Nel prototesto è possibile rintracciare un genere di lessico tecnico appartenente al campo della critica letteraria, sviluppatosi a partire dal movimento del Quattro Maggio grazie alla diffusione di opere critiche di autori occidentali tradotte in cinese da quegli intellettuali che nei primi decenni del Novecento avevano avuto la possibilità di studiare all'estero e avevano fatto ritorno in patria (tra i tanti, ricordiamo Hu Shi, Hu Feng, Lu Xun e Ba Jin). La difficoltà in questo caso è stata proprio quella di riconoscere i casi di termini di critica letteraria propri della lingua cinese, e quali fossero invece casi di back-translation. Uno di questi casi è il termine *shidai jingshen* 时代精神, di cui si parla più ampiamente nel capitolo a proposito di coesione e coerenza del testo; questo termine sarebbe la traduzione cinese del tedesco *Zeitgeist*, in italiano "spirito del tempo", ad indicare le tendenze più diffuse in un'epoca. Si propone di seguito un glossario dei termini e delle espressioni appartenenti al campo della critica letteraria.

Cinese	<i>Pinyin</i>	Italiano
笔触	bǐchù	tratto, stile di scrittura
比喻	bǐyù	analogia, metafora
超验	chāoyàn	trascendente
成长小说	chéngzhàng xiǎoshuō	romanzo di formazione
创作实践	chuàngzuò shíjiàn	pratica letteraria
当代文学	dāngdài wénxué	letteratura contemporanea
代表作	dàibiǎozuò	opera rappresentativa, opera emblematica
地下文学	dìxià wénxué	letteratura clandestina
典型	diǎnxíng	modello
非理性	fēilǐxìng	irrazionalità
概念化	gàiniànhuà	concettualizzazione
干预生活	gānyù shēnghuó	aderire alla vita

功利主义	gōnglìzhǔyì	utilitarismo
公式化	gōngshìhuà	stereotipizzazione
共名	gòngmíng	collettivo
古老文化	gǔlǎo wénhuà	cultura antica
官僚主义	guānliáozhǔyì	burocratismo
规范	guīfàn	standard, norma
国家意志	guójiāyìzhì	volere nazionale
技术	jìshù	tecnologia, abilità, capacità
价值观念	jiàzhíguānniàn	sistema di valori
教条主义	jiàotiáozhǔyì	dogmatismo
客观	kèguān	oggettivo
理论斗争	lǐlùndòuzhēng	dibattito critico
理性	lǐxìng	razionalità

马克思主义	Mǎkèsīzhǔyì	marxismo
美感	měigǎn	sensibilità estetica
美学	měixué	estetica
美学家	měixuéjiā	esteta, filosofo di estetica
美学休养	měixuē xiūyǎng	formazione estetica
描写	miáoxiě	descrivere
民俗	mínsú	folclore
民俗作家	mínsúzuòjiā	scrittori del folclore
民族精神	mínzú jīngshén	atmosfera folcloristica
民族文化	mínzú wénhuà	cultura popolare
魔幻现实主义	móhuàxiànshízhǔyì	realismo magico
模式化	móshìhuà	stereotipizzazione
批判	pīpàn	critica, criticare

批判运动	pīpànyùndòng	movimento di critica
批评家	pīpíngjiā	critico
批评	pīpíng	critica, criticismo, criticare
启蒙立场	qǐméng lìchǎng	posizione illuminata
人格境界	réngé jìngjiè	valori morali
人类	rénlèi	umanità, genere umano
上山下乡	shàngshānxiàxiāng	lavoro e rieducazione nei campi per i giovani cittadini
社会主义	shèhuìzhǔyì	socialismo
深层内涵	shēncéng nèihán	significato profondo
审美境界	shěnměi jìngjiè	parametri estetici
审美意识	shěnměi yìshì	coscienza estetica
审美原则	shěnměiyuánzé	principi estetici
审视	shěnshì	esaminare

生命力量	shēngmìng lìliang	forza vitale
诗意化	shīyìhuà	poeticizzazione
时代精神	shídài jīngshén	spirito del tempo
时空	shíkōng	cronotòpo, spazio e tempo
实用主义	shíyòngzhǔyì	pragmatismo
私人写作	sīrén xiězuò	scritti privati
思潮	sīcháo	corrente di pensiero
思想	sīxiǎng	pensiero, concezione, ideologia
思想斗争	sīxiǎng dòuzhēng	battaglia ideologica
思想改造	sīxiǎnggǎizào	riforma ideologica
思维	sīwéi	pensiero, mentalità
体系的	tǐxìde	programmatico
体制化	tǐzhìhuà	programmatizzazione

调整	tiáozhěng	regolare
现代感	xiàndàigǎn	sensibilità moderna
现代化	xiàndàihuà	modernizzazione
现代派	xiàndàipài	scuola modernista
现代意识	xiàndài yìshì	sensibilità moderna, concezione moderna
现代文学	xiàndài wénxué	letteratura moderna
现代主义	xiàndàizhǔyì	modernismo
现实主义	xiànshízhǔyì	modernismo
线索	xiànsuǒ	filo di ricerca
象征	xiàngzhēng	simbolo
象征愚意	xiàngzhēngyúyì	morale simbolica
小说	xiǎoshuō	romanzo, narrativa, fiction
形象思维	xíngxiàngsīwéi	pensiero per immagini

新文学	xīnwénxué	Nuova letteratura
形象	xíngxiàng	immagine, forma, modello
叙事	xùshì	narrare, descrivere
叙事诗	xùshìshī	poema narrativo, ballata
学术	xuéshù	(agg.) accademico, (sost.) scienza
学者	xuézhě	studioso, accademico
学术研究	xuéshù	yánjiū
寻根文学	xúngēn	wénxué
延安整风	Yán'ān zhěngfēng	campagna di rettifica di Yan'an
意识形态	yìshì xíngtài	ideologia
艺术	yìshù	arte
由经	yóujīng	immanente
唯现代化论	wéixiàndàilùnlùn	modernismo incondizionato

唯心论	wéixīnlùn	idealismo
文化	wénhuà	cultura
文化背景	wénhuà bèijǐng	contesto culturale, background culturale
文化实践	wénhuàshíjiàn	pratica culturale
文化心理	wénhuàxīnlǐ	psicologia culturale
文化寻根	wénhuàxúngēn	ricerca delle radici culturale
文坛	wéntán	circolo letterario
文艺	wényì	arte e letteratura
文艺传统	wényìchuántǒng	tradizione artistico-letteraria
文艺理论	wényìlǐlùn	teoria artistico-letteraria
文艺事业	wényìshìyè	causa artistico-letteraria, carriera artistico-letteraria
文艺思想	wényìsīxiǎng	pensiero artistico-culturale

文艺阵容	wényìzhènróng	circolo artistico-culturale
文艺阵营	wényìzhènyíng	élite artistico-culturale
文艺政策	wényìzhèngcè	politiche culturali
文艺运动	wényìyùndòng	movimento artistico-letterario
文艺现象	wényìxiànxiàng	fenomeno artistico-letterario
文献	wénxiàn	letteratura, documento letterario
文学创作	wénxué chuàngzuò	opera letteraria
文学史	wénxuéshǐ	storia della letteratura
文学史家	wénxuéshǐjiā	storico della letteratura
文学实验	wénxuéshíyàn	sperimentalismo letterario
无名	wúmíng	anonimo, privato
战争文化	zhànzhēngwénhuà	cultura di guerra
政治专制主义	zhèngzhì zhuānzhìzhǔyì	dispotismo

知青作家	zhīqīng	zuòjiā
知识分子	zhīshifènzi	intellettuale
知识青年	zhīshi qīngnián	giovane istruito
中心人物	zhōngxīnrénwù	personaggio principale
主观	zhǔguān	soggettivo
主观态度	zhǔguāntàidu	atteggiamento soggettivista
主体精神	zhǔtǐ jīngshén	atteggiamento soggettivo
自我批评	zìwǒ pīpíng	autocritica
作风	zuòfēng	stile
作品	zuòpǐn	opera

Per garantire la maggior accuratezza lessicale possibile in traduzione, è stato importante rintracciare quali parole del prototesto fossero in realtà traduzioni di lessico tecnico di critica letteraria occidentale. Ci troviamo, in tal caso, davanti a un caso di back-translation, per cui è necessario individuare l'esatto termine originario da cui è derivata la traduzione cinese. Fanno parte di questa casistica parole quali:

- *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, dal tedesco *das Bildungsroman*, romanzo di formazione;

- *dixia wenxue* 地下文学 dall'inglese *underground literature*, letteratura clandestina;
- *jingshen shidai* 精神时代 dal tedesco *das Zeitgeist*, spirito del tempo;
- *wenhua xinli* 文化心理 dall'inglese *cultural psychology*, psicologia culturale;
- tutti gli – ismi: *gonglizhuyi* 功利主义, *guanliao zhuyi* 官僚主义, *xianshizhuyi* 现实主义, *jiaotiao zhuyi* 教条主义 etc.

Possiamo considerare la maggior parte di questi termini, identificati come parte del lessico tecnico del testo, come “parole concettuali”, ovvero parole simili, per funzione, a rimandi intratestuali che con il loro campo semantico esprimono significati che possono essere raggruppati formando i motivi e il tema di un testo (Osimo, 2004: 156). Queste parole, come approfondito più avanti, assumono un significato referenziale oltre che denotativo.

3.1.1.4 Materiale lessicale straniero

Il materiale lessicale straniero del prototesto si riferisce al mondo politico e letterario internazionale, i cui termini sono stati tradotti o traslitterati in cinese. Trattandosi per lo più di personaggi e correnti di pensiero di un certo rilievo, hanno tutti una traslitterazione ufficiale in caratteri cinesi, e non ci sono stati difficoltà nel riconoscere a chi o a cosa ci si riferiva; tuttavia ci sono stati casi di opere o di scrittori, in particolar modo della letteratura sovietica cui quella cinese si rifà nei primi anni del Maoismo, che non sono stati facile da rintracciare, essendo sconosciuti al mondo editoriale italiano.

Alcuni esempi di materiale lessicale straniero incontrato nel testo:

- nomi di politici stranieri:

斯大林 Stalin

赫鲁晓夫 Krusciov

- nomi di letterati stranieri:

川端康成 Kawabata

马尔克斯 Marquez

艾特马托福 Ajtmatov

- -ismi: nome di correnti di pensiero o correnti letterarie straniere:

现代主义	Modernismo
魔幻现实主义	Realismo magico
实用性主义	Pragmatismo

Fortunatamente, nella cultura cinese e italiana, la diffusione della maggior parte di questi riferimenti culturali e politici stranieri sono pressoché simili, ma la ricezione della letteratura sovietica, come anticipato sopra, è stata assai differente, per cui ho avuto problemi a rintracciare quale opera fosse *Tuolajizhan zhanzhang yu zongnong yishi* 拖拉机站站长与总农艺师, la cui protagonista, in cinese, si chiama *Nasijia* 娜斯佳: a parte i grandi romanzieri come Gogol, Tolstoj o Dostojevskij, possiamo dire che in Italia la letteratura sovietica non ha conosciuto l'apprezzamento e la fama riservatole invece in Cina fin dai primi decenni del secolo; Lu Xun stesso si era ispirato a Gogol e al suo *Memorie di un pazzo* (1834 – 35). Durante l'ascesa comunista e il primo decennio maoista dopo la fondazione della Repubblica fino alla dissacrazione di Stalin da parte di Krusciov, momento in cui avvenne una rottura nei rapporti sino-sovietici, la letteratura russa conobbe un grande apprezzamento in Cina. Non stupisce quindi che Lin Zhen, protagonista di “Un giovane appena arrivato alla sezione di partito”, legga il romanzo sopracitato, che, dopo varie ricerche, ho scoperto essere l'opera *La storia del direttore dell'MTS e dell'agronomo capo* della scrittrice Galina Nikoaleva (Cornwell 2001), più famosa per il suo romanzo social-realistico *La mietitura* del 1950.

3.1.1.5 Materiale linguistico autoctono

Il *Manuale di storia della letteratura contemporanea cinese* è un testo universitario, dal registro formale, è quindi raro trovare regionalismi. Molto più diffuso è invece l'uso di idiotismi come i *chengyu* 成语. Il problema principale nel tradurre questo genere di idiotismi cinesi è il differente tipo di registro cui essi appartengono nella LP (Lingua di Partenza, nel nostro caso il cinese) e nella LA (Lingua di Arrivo, nel nostro caso l'italiano): in italiano infatti questo tipo di espressioni idiomatiche fanno solitamente parte di un registro più basso, popolare, proprio perché popolare è la loro derivazione. In cinese invece essi sono un “lascito” della lingua classica o si rifanno ad opere del canone dei classici, e sono quindi indice di uno stile più ricercato, di un registro più elevato. Si tratta in alcuni casi di vere e proprie citazioni di classici,

ma ormai talmente entrati nell'uso linguistico quotidiano da non poter essere classificati, in sede di analisi traduttologica, come citazioni vere e proprie.

È molto probabile che questi idiotismi cinesi siano resi in italiano con una perifrasi, una metafora o una similitudine. Alcuni esempi concreti nel prototesto:

- *jinyuqiwai* 金玉其外: è la prima parte del *chengyu*: *jinyuqiwai, baixuqizhong* 金玉其外, 败絮其中. Letteralmente, “d'oro e giada all'esterno, ma marcio dentro”. Tra le possibili traduzioni italiane: “non è tutto oro quel che luccica”, “l'abito non fa il monaco”, “la barba non fa il filosofo” e “molta apparenza, poca sostanza”. Nel *Manuale*, questo *chengyu* si riferisce al personaggio del burocrate Han Changxin di “Un giovane appena arrivato alla sezione di partito”, intendendo descriverlo come una persona che è, apparentemente, molto ligia al suo dovere, ma che in realtà approfitta della sua posizione per vivere senza troppi affanni e affrontando il suo lavoro con un certo lassismo.

“金玉其外”的新生官僚主义者韩常新

Il nuovo burocrate Han Changxin, “tanto bravo e rigoroso in apparenza”

Nel prototesto il *chengyu* svolge la funzione di determinante nel sintagma nominale la cui testa è Han Changxin, e ho deciso di renderlo in italiano con una leggera espansione del metatesto, utilizzando questa perifrasi per sottolineare quegli aspetti negativi del personaggio che Wang Meng vuol sottolineare e criticare, aspetti altrimenti poco chiari utilizzando una delle espressioni italiane possibili, e che abbasserebbero eccessivamente il registro.

- *yinshechudong, juerjianzhi* 引蛇出洞, 聚而歼之: *chengyu* utilizzato soprattutto per indicare una strategia militare. Nel testo l'espressione è utilizzata con questo significato sebbene si riferisca all'ambito politico, più esattamente alla politica dei Cento Fiori, definita da alcuni come una tattica di Mao Zedong per individuare i suoi oppositori all'interno del Partito ed eliminarli:

“双百方针”竟然被曲解为“引蛇出洞, 聚而歼之”的政治斗争手段

La Campagna dei Cento Fiori venne distorta fino a diventare la nuova strategia di battaglia politica con lo scopo di "attirare il serpente fuori dalla tana per eliminarlo".

Anche in questo caso ho scelto una traduzione semantica, riprendendo l'immagine del serpente, ritenendola sufficientemente simbolica perché anche lo studente italiano capisca il significato della metafora utilizzata nel *chengyu*.

- la descrizione, densissima di *chengyu*, dell'ambientazione del romanzo breve *Ba ba ba* di Han Shaogong, dove ne troviamo ben tre:

在漫天浓雾、闭塞有音、山水禽兽皆有灵气的神秘氛围中[...]

Nel cielo scuro e fitto di nebbia di quel posto misterioso e selvaggio sperduto tra le montagne [...]

Anche in questo ho effettuato una semplificazione estrema del significato dei tre *chengyu*, unendoli in un'unica perifrasi in cui ho concentrato il significato pregnante delle espressioni, ma perdendo completamente il ritmo dato alla frase.

Un caso particolare è quello di citazioni di opere classiche, che, sebbene possano essere anche considerati come elementi di intertestualità, credo sia più giusto analizzare da un punto di vista lessicale, dal momento che queste espressioni, come già detto, sono così diffuse nella lingua parlata da non essere quasi più percepite come citazioni, ma come materiale lessicale di uso quotidiano, oppure di concetti ben chiari ai lettori cinesi, e, si spera, anche a quelli italiani:

- *zhiqibuke erweizhi* 知其不可而为之: è un'espressione ripresa dai *Dialoghi* di Confucio, è forse l'idiotismo per cui ho scelto la traduzione più etnocentrica. L'espressione letteralmente significa "cimentarsi in un'impresa pur sapendo che è irrealizzabile", nel testo si riferisce all'entusiasmo di Lin Zhen, il protagonista di "Un giovane appena arrivato alla sezione di partito".

这种知其不可而为之的精神

Questa lotta alla Davide contro Golia

La scelta di questa espressione non ha una motivazione di adattamento culturale, ma è piuttosto una motivazione stilistica e di efficacia comunicativa, evitando di dover utilizzare una perifrasi eccessivamente lunga.

- *wuwei er wu buwei* 无为而无不为: è una delle espressioni centrali del pensiero filosofico di Laozi, contenuta nel *Laozi Daodejing*, oltre che in altre opere classiche cinesi. È probabilmente la citazione che ha subito la semplificazione più drastica del concetto che esprime, per cui sarebbe necessaria invece una lunga parafrasi. Nel testo, la troviamo in riferimento all'atteggiamento di Wang Yisheng, il protagonista del *Re degli scacchi*, nei confronti della vita:

王一生以生命的本能领悟了这些道理，把棋道和人格融为一体，此后他的人生变成一种“无为而无不为”的体现。

Egli fonde scacchi e vita, vivendo quest'ultima con un atteggiamento di “agire-non-agire”.

Il concetto di “无为而无不为”, che indica un atteggiamento di “passività attiva”, di abbandono completo del Dao, è stato riassunto nella contrapposizione “agire-non-agire” coerente anche nel riprendere la citazione delle tecniche di difesa e attacco degli scacchi spiegate secondo un'ottica taoista dal vecchio maestro di Wang Yisheng.

3.1.2 Fattori grammaticali

3.1.2.1 Organizzazione sintattica

La lingua cinese ha una tendenza alla paratassi e a una costruzione morfosintattica più semplice rispetto a quella dell'italiano, il che rende alcune scelte traduttive abbastanza obbligate. Questa tendenza alla paratassi prevede un buon equilibrio tra espressioni preposizionali, frase nominale e frase verbale, equilibrio non mantenuto nella traduzione italiana, dove invece prevale nettamente la frase nominale, anche per via dello stile argomentativo del testo. Proprio per questa tendenza alla paratassi, sono molto diffuse nel testo le proposizioni coordinate o giustapposte; la giustapposizione usata nel testo è sempre molto coerente, e pur senza connettivi si intuisce la logica e l'argomentazione dei periodi, anche quando sono lunghi quasi una decina di righe di testo. Questa giustapposizione, così logica nella lingua cinese, non può essere mantenuta nella lingua italiana che lavora molto più con l'ipotassi e la subordinazione (Scarpa 2001: 47). È stato quindi necessario il ricorso alla frase nominale e alla subordinazione. Esempi di riformulazione sintattica:

- frase verbale > frase preposizionale

周恩来总理代表中共中央在会上做政治报告

Il presidente Zhou Enlai, in quanto rappresentante del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, tenne un discorso politico

- frase verbale > frase nominale (frase preposizionale)

“文化寻根意识”所表现出的一些新的思维方式和审美创新意识不仅在当时给人以耳目一新之感。

Alcuni nuovi schemi ideologici e parametri estetici della letteratura delle radici diedero ai cinesi di allora una sensibilità completamente nuova.

- frase verbale > frase nominale (subordinata implicita con participio passato)

刘世吾的形象的刻画尤其受到重视和肯定。六十五的形象当时被认为是一个颇有深度的官僚主义的典型。

Tra questi (personaggi), il più riconoscibile e che più di tutti attirò l'attenzione del lettore è Liu Shiwu, definito a quel tempo come un classico e deciso modello di burocratismo.

- frase verbale > frase nominale (subordinata implicita con gerundio)

这些外国作家的作品在表现出浓厚的民族文化特征和民族审美方式的同时，又分明渗透了现代意识的精神，既富有民族文化特征性，又融合了现代感的创作倾向，为主张“文化寻根”的中国作家提供了现成的经验和有效的鼓励。

Questi scrittori stranieri rivelavano le forti caratteristiche e il senso estetico della cultura popolare, esprimendone la specificità attraverso metodi creativi tipicamente moderni, fondendosi in uno stile creativo modernista e offrendo agli scrittori cinesi un esempio e un incoraggiamento nella loro “ricerca delle radici”.

È evidente come nella traduzione italiana si sia privilegiata la nominalizzazione, più adatta al carattere argomentativo del testo che, essendo molto ricco concettualmente, necessitava di un'impostazione il più chiara possibile. Si è preferito l'utilizzo di subordinate implicite piuttosto che subordinate esplicite per la nominalizzazione per evitare i pronomi relativi che possono dare origine ad ambiguità sintattiche e logiche nel periodo.

Nonostante la tendenza paratattica della lingua cinese, trattandosi di un testo dal registro formale, Chen Sihe non disdegna il ricorso a congiunzioni coordinative (*bing* 并, *you* 又),

causali (*yinwei* 因为, *yinci* 因此, *youyu* 由于), avversative (*danshi* 但是, *er* 而) e concessive (*suiran...danshi* 虽然...但是), solitamente mantenute in traduzione.

Oltre alle congiunzioni, un'altra caratteristica che accomuna i due testi sono i *verba dicendi* che sono stati mantenuti nella traduzione italiana. Questi si trovano per lo più in concomitanza di discorsi politici, volendo identificare chiaramente chi ha pronunciato il discorso e per evidenziare che si tratta di una citazione, motivo per cui sono stati mantenuti anche in italiano:

周扬刚开始宣读报告就用斩钉截铁的口气宣布: ...

L'inizio del discorso di Zhou Yang, pronunciato con tono deciso e risoluto, recitava: ...

Nonostante il *Manuale* sia un testo argomentativo, l'autore rimane molto defilato nell'evidenziare il proprio punto di vista, le proprie opinioni e teorie. Queste sono presenti nel testo, ma mai introdotte esplicitamente. Possiamo rintracciare le idee dell'autore nell'utilizzo di avverbi frasali ricorrenti come *hen xianran* 很显然, *dangran* 当然, *guoran* 果然, tradotti con l'avverbio corrispondente italiano (naturalmente, evidentemente) oppure con una proposizione dichiarativa (è naturale, è evidente). Altri modi per rafforzare il tono dichiarativo della proposizione in cinese, è la costruzione *shi...de* 是...的, che suggella quasi il contenuto della frase come una verità epistemica, o l'utilizzo di *jiu* 就 come avverbio opinativo:

很显然, 两个地区、两种传统在未来文艺发展道路上所处的主次、轻重关系摆得非常清楚。当然, 能参加这次会的代表都是经过认真选择的。

È evidente quali sarebbero stati il diverso peso e la diversa importanza data ai valori artistici delle due zone nello sviluppo culturale futuro. Naturalmente, i rappresentanti che poterono prendere parte a questo congresso avevano dovuto passare una severa selezione.

作家与时代的关系是复杂的。

Il rapporto tra gli scrittori e la loro epoca fu molto complesso.

他根据自己对马克思主义文艺理论的认识系统地反驳何其芳、林默涵等人对他的批判。这就是胡风的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》。

Hu Feng, rifacendosi alle sue conoscenze sulle teorie letterarie marxiste, spiegò in modo sistematico le sue posizioni teoriche e confutò le critiche avanzate nei suoi confronti da dal

saggista e critico letterario maoista He Qifang 何其芳 e dal teorico comunista Lin Mohan 林默涵, da cui risultò il saggio “Discorso sulla situazione delle pratiche artistico-culturali post-liberazione” 关于开展批判胡风思想的报告.

Un altro tratto distintivo ed evidente dello stile di Chen Sihe è il ricorso alla litote, figura retorica utilizzata per focalizzare l’attenzione del lettore su un concetto, espresso tramite la negazione del suo contrario:

(a₁) 这种文化寻根意识的确立与外来文学的影响也不无关系。

Questa presa di coscienza delle proprie radici culturali era sicuramente collegata all’influenza esercitata dalla letteratura straniera.

(a₂) 他们不得不改用民族的包装来含蓄地表达正在形成中的现代意识。

Nonostante gli attacchi critici da parte della politica, lo stile modernista continuò a influenzare le loro opere, mascherato però da una facciata nazional-popolare.

In entrambi i casi, la litote è andata persa, ma ho cercato di attirare l’attenzione del lettore utilizzando l’avverbio opinativo “sicuramente” in (a₁), e la congiunzione avversativa “però” in (a₂).

Per quanto riguarda modi e tempi verbali, essendo il cinese una lingua isolante, è concessa una maggiore libertà al traduttore che gode di una vasta scelta modale grazie alla flessibilità dell’italiano. Nel caso del *Manuale*, per le parti di testo in cui si narrano gli eventi storici, la scelta del tempo verbale è caduta sul passato remoto, per l’aspetto puntuale delle azioni, e sul passato e trapassato prossimo, per l’aspetto perfettivo, con l’intenzione di sottolineare la “storicità” degli eventi ormai conclusi, e anche per una questione di formalità stilistica, rendendo il registro più elevato. Per una tendenza alla spersonalizzazione dello stile argomentativo (Scapra, 2001: 46), in traduzione ho fatto spesso ricorso alla forma passiva e alla forma impersonale (soprattutto per quei verbi che indicano processi mentali, ad esempio “si considera che..”, “si ritiene che..”) con l’obiettivo di oggettivizzare il contenuto; ho preferito invece la forma passiva per evidenziare il processo illustrato e non l’agente. Nel testo tradotto prevale quindi la diatesi passiva, che, essendo perifrastica in italiano, appesantisce il testo, ma gli attribuisce anche uno stile più scientifico.

Questa tendenza cambia nei paragrafi o nei sottocapitoli dedicati alla descrizione delle opere, al loro stile e alla loro trama. In questi passi cambia anche la diatesi, che è per lo più attiva, perché il lettore si focalizzi sulla trama, sui personaggi e le loro azioni.

3.1.3 Fattori testuali

3.1.3.1 Struttura tematica e flusso informativo

Come sostenuto da Li (1976), la lingua cinese tende a tematizzare elementi diversi dal soggetto, fornendo con essi la cornice in cui si inserisce il rema della proposizione (Chafe, 1976:50). La distinzione tra tema e rema diventa molto sottile nel caso di lingue con tematizzazione frequente, dal momento che l'elemento tematizzato crea delle referenze anaforiche per gli elementi successivamente presenti nella proposizione. Nel nostro caso, il flusso informativo del prototesto è molto lineare, e gli elementi tematizzati avevano una funzione anaforica rispetto a fatti, discorsi o opere sopracitate o comunque presenti nel testo. Questa funzione anaforica è forse il collante più forte in questo testo di per sé molto complesso, dallo stile solenne e dalla sintassi ridondante: senza di essa, persino il lettore cinese si perderebbe all'interno delle interminabili proposizioni.

La tematizzazione di un elemento dipende anche dalla conoscenza enciclopedica che l'autore immagina abbia il suo lettore modello. La differenza di conoscenza enciclopedica tra il lettore modello del prototesto e quello del metatesto ha reso necessario ristabilire l'ordine degli elementi in alcune proposizioni al fine di mantenere la coerenza del flusso informativo.

La mancanza in italiano della possibilità di tematizzare un elemento senza rendere la proposizione agrammaticale o senza marcare il flusso informativo, ha reso necessario la riorganizzazione della frase.

(a₁) 很显然，两个地区、两种传统在未来文艺发展上所处的主次、重轻关系摆得非常明确。

È evidente quali sarebbero stati il diverso peso e la diversa importanza data ai valori artistici delle due zone nello sviluppo culturale futuro.

(a₂) 在新时代面前，他们的内心是相当紧张的。沈从文可以说是这一类作家的代表。

Si può dire che essi affrontassero con animo abbastanza agitato l'inizio di quella nuova epoca, e Shen Congwen 沈从文 ne è un esempio.

In (b), supponendo che uno studente italiano non sappia necessariamente che il realismo e l'umanesimo sono argomenti centrali per la tradizione del Quattro Maggio, si è deciso di anticipare prima questo elemento.

(b) 如 1956 年的“双百方针”时期，关于干预生活何提倡写真实、人性论的文艺现象中。“五四”传统表现出一定程度的复活。

Nel 1956, durante la campagna dei Cento Fiori, la tradizione del Quattro Maggio visse una discreta rinascita soprattutto per quanto riguarda i fenomeni letterari di adesione alla vita reale, di promozione del realismo e delle teorie umaniste.

Non sono rari i casi di tematizzazione del soggetto della proposizione attraverso l'uso di una virgola che lo isola dal predicato della proposizione, con l'intenzione di enfatizzare il soggetto senza che esso costituisca l'elemento “nuovo” della frase, come in (c₁) e (c₂), tematizzazione che nel metatesto non è stata mantenuta perché non rilevante ai fini informativi della frase.

(c₁) “百花齐放，百家争鸣”的方针，最早酝酿于 1956 年 4 月下旬中共中央政治局扩大会议上。

La Campagna dei Cento Fiori 双百方针 fu elaborata per la prima volta durante la seduta allargata del politburo del Partito che si tenne nella seconda metà dell'aprile del 1956.

(c₂) 这一种大方针的提出，有着国内国际的具体历史背景。

La proposta di questa campagna si inserì in una cornice storica nazionale e internazionale ben precisa.

Diverso è il caso in cui la tematizzazione avvenga secondo la costruzione avv + 是 + complemento, costruzione che in cinese indica un grado elevato di marcatezza e che è stato mantenuto anche in italiano (d₁), anche per via del carattere referenziale che costituisce all'interno del testo con il paragrafo successivo, indicando una sequenzialità di eventi.

(d₁) 首先是对教条主义的直接声讨。

Inizialmente fu diretta un'aspra critica a questo dogmatismo.

(d₂) 然而，到 1957 年夏季政治形势发生了突然的逆转，[...]

Successivamente, invece, nell'estate del 1957, si verificò un peggioramento improvviso della situazione politica, [...]

Nella maggior parte dei casi, quindi, il prototesto non mostrava una marcatezza elevata e si è potuto mantenere il flusso informativo originale. A livello di struttura del prototesto, non sono state effettuati spostamenti, aggiunte, eliminazioni o riassunti.

3.1.3.2 Coesione e coerenza

A proposito di coesione del testo, ritengo che dei cinque aspetti nominati da Halliday e Hasan, l'analisi di quelli di referenza, congiunzione e coesione lessicale sia di particolare interesse per questa traduzione.

Prendendo in considerazione il significato più ampio di referenza, che comprenda anche quello di referenza semantica, come in Baker (1992 : 181), possiamo tracciare un quadro che la collega strettamente all'aspetto di coesione lessicale, una delle caratteristiche più evidenti di questo testo. Ho identificato due catene principali di coesione lessicale nel prototesto:

- una di lessico politico
- una di lessico di ambito umanistico, all'interno della quale si può individuare quella più specifica di lessico letterario.

Individuare queste catene è essenziale per stabilire la referenza semantica di alcune parole che, per motivi di restrizioni collocazionali nella lingua italiana, dovevano essere tradotte staccandosi dal significato letterale del termine. L'ambiguità di un parola è data, oltre che dalla soggettività degli interpretanti, anche dall'ampiezza del campo semantico denotativo che ogni parola ha (Osimo, 2010 : 80). Due esempi concreti di termini ambigui e difficilmente traducibili in italiano a causa della loro polivalenza o per i loro impliciti culturali, sono i termini *jingshen* 精神 e *yishi* 意识, di cui ho raccolto le ricorrenze nel prototesto e le relative traduzioni nel metatesto, per confrontare le diverse referenze semantiche assunte dai due termini.

Prototesto	Ambito lessicale	Metatesto
现实战斗精神	umanistico	Spirito di guerra realista
精神奴役创伤	letterario	Ferite della schiavitù intellettuale
精神纪录	letterario	diario ideologico
精神劳动	letterario	metafora per: produzione letteraria
(工作条件的)精神环境	umanistico	condizioni (di lavoro) ideologiche
“双百方针”的巨大精神力量	politico	Grande forza ideologica della Campagna dei Cento Fiori
五四精神	umanistico	Spirito del Quattro Maggio
时代精神	umanistico	Spirito di un'epoca
这种知其不可为而为之的精神	umanistico	Questo atteggiamento alla “Davide contro Golia”
人类精神活动	letterario	Moti dell'animo umano

民族精神	umanistico	Mentalità popolare
精神力量	umanistico	forza d'animo
民族文化精神	umanistico	L'essenza della cultura popolare
庄村人的精神依托	umanistico	pilastro morale degli abitanti del villaggio
传统文化精神	umanistico	L'essenza della cultura tradizione
精神历程	umanistico	Percorso spirituale
主体精神	umanistico	atteggiamento soggettivo
主体理性批判精神	letterario	Atteggiamento di critica razionalista soggettiva
精神病态	umanistico	insanità mentale

In alcuni casi l'abbinamento di *jingshen* 精神 a un'altra parola veniva a costituire un termine referenziale che si ripete all'interno del testo e che prescinde la periodizzazione letteraria, indicando dei temi comuni e ricorrenti in ogni realtà storico-artistica, diventando delle "parole chiave" nel testo, come nel caso di *wusi jingshen* 五四精神, *shidai jingshen* 时代精神 e *chuantong wenhua jingshen* 传统文化精神, intendendo, con "parole chiave", quelle parole più importanti in un testo, intorno a cui si focalizza l'analisi e la critica (Osimo, 2004: 156).

Il significato letterale di *jingshen* 精神 è “spirito, coscienza, pensiero”, e si presenta nella maggior parte dei casi come un iponimo che indica lo “spirito” in quanto “essenza” o come “atteggiamento socio-culturale”, per cui era impossibile creare una coesione lessicale per il riferimento semantico di questa parola, ma è stato invece importante che all’interno del testo si prestasse attenzione alla ripetizione di quelle parole chiave presenti anche nel prototesto. Ci troviamo quindi nel caso di monosemia della lingua di partenza e polisemia nella lingua di arrivo (Scarpa, 2008 : 189), circostanza che hanno motivato la scelta di una traduzione culturale e non lessicale (Delabastita, 1993) del termine *jingshen* 精神.

Osserviamo invece le ricorrenze del termine *yishi* 意识:

Prototesto	Metatesto
现代意识	sensibilità moderna, pensiero moderno
文化寻根意识	corrente culturale di ricerca delle radici
意识的确立	presa di coscienza
意识形态	ideologia
审美意识	sensibilità estetica
审美创新意识	sensibilità estetica innovativa
生命本体意识	significato esistenziale

Per quanto riguarda il termine *yishi* 意识, è interessante leggerne la definizione nello *Xiandai Hanyu Cidian* (Chen, 2002 : 2279), data in inglese con due termini, seguiti da una perifrasi:

意识 *yìshí*: consciousness, awareness. The reflection of the objective material world in man's mind is the sum total of sensation, thinking and other psychological processes, and thinking is a high form of reflection of reality peculiar to man. Being determines consciousness, and consciousness reacts on being.

La definizione data per questo termine implica già di per sé una difficoltà nella traduzione perché esso allude a una consapevolezza, a uno stato di coscienza determinato dalla risposta sensoriale ed emotiva del soggetto alla realtà. Senza arrivare a toccare l'ambito filosofico di cui non ho le competenze, credo sia palese come nel testo questo termine rimandi a una realtà "altra", tipicamente cinese: la "sensibilità moderna/pensiero moderno" con cui è stato tradotto *xiandai yishi* 现代意识 si riferisce a una concezione di modernità ben diversa da quelle che nella letteratura occidentale sfociò appunto nella corrente modernista. La sensibilità moderna occidentale è la risposta diretta agli avvenimenti storici (due guerre mondiali e una profonda crisi economica nel mezzo), è il modo degli intellettuali occidentali di rapportarsi con i cambiamenti epocali delle loro società, attraverso lo sperimentalismo, la riscoperta della mitologia, il *pastiche* linguistico in poesia e lo scrivere di temi nuovi, una volta tabù. La sensibilità moderna da un punto di vista cinese, invece, non è la reazione diretta agli eventi storici di inizio anni Ottanta, sebbene il contesto storico – politico fu sicuramente determinante nell'incentivare prima e bloccare poi il dilagare di questo modernismo. Per i cinesi, la sensibilità moderna è il rapportarsi con il modernismo occidentale soprattutto in termini dialettici e antitetici con la loro cultura tradizionale, è riuscire a inserire nella loro cultura quelle innovazioni artistiche e letterarie che si erano sviluppate spontaneamente in occidente e che in Cina, invece, dovevano entrare un po' forzatamente. *Xiandai yishi* 现代意识 è la presa di coscienza dei cinesi di tornare finalmente a far parte di uno schema geopolitico e artistico mondiale, e di dover adattare a questo schema sé stessi e la loro cultura. È in questi termini che la sensibilità moderna determina e si inserisce all'interno della letteratura delle radici.

Xiandai yishi 现代意识 è quindi un ottimo esempio di co-referenza intesa come "a matter of real world knowledge" (Baker, 1992 : 202).

Possiamo comunque affermare che il prototesto presenta una grande coesione lessicale con il continuo utilizzo di quelle che possono essere individuate come parole "concettuali" (Osimo,

2004: 70) all'interno del testo, le quali creano una sorta di filo conduttore rintracciabile tra i vari capitoli e che conferiscono alle parole un carattere referenziale oltre che denotativo.

Per quanto riguarda le congiunzioni, ho analizzato il prototesto facendo riferimento all'accezione più ampia di congiunzione, come in Baker (1992 : 191), per cui anche le preposizioni e gli avverbi subordinanti sono considerati congiunzioni.

A differenza dell'italiano in cui un testo accademico dal registro formale fa largo uso di proposizioni subordinate e tende all'ipotassi, la lingua cinese, anche quando accademica, mantiene la sua naturale tendenza alla paratassi. Sarebbe auspicabile che questa paratassi renda più scorrevole e comprensibile il testo, invece crea spesso una certa ambiguità sull'interpretazione del messaggio e sul rapporto tra proposizioni, o in che modo queste debbano essere collegate a quanto detto prima. Ciò avviene soprattutto per quei periodi composti dall'accostamento di proposizioni coordinate, lunghe talvolta anche una decina di righe. Nella traduzione è stato necessario spezzare il periodo laddove nel prototesto la virgola sembrava dividere due proposizioni completamente indipendenti dal punto di vista sintattico e contenutistico, oppure facendo ricorso a proposizioni subordinate esplicite (soprattutto relative relative) o implicite (con l'uso del gerundio e del participio).

Esempi concreti di riorganizzazione del periodo:

In知识分子中间，1955年的“胡风反革命集团案”以政治斗争替代思想和学术论证并演变成一场波及广泛的政治悲剧所带来的心理阴影还没有消散，在这种情况下，1956年1月，中共中央召开了知识分子问题会议，周恩来总理在会上所作的“关于知识分子问题的报告”，提出了改善知识分子工作条件（包括物质生活条件和精神环境的条件）的重要承诺，承认知识分子经过参加社会活动、政治斗争，经过新中国成立以来的思想改造，他们的绝大部分“已经是工人阶级的一部分”，因而是可以信赖的依靠的对象。

Nel 1955, l'epurazione del “gruppo antirivoluzionario di Hu Feng”, causato da dei dissensi sul piano ideologico e artistico con il partito, aveva creato negli intellettuali una sensazione di oppressione da parte della politica che non si era ancora dileguato. In questa atmosfera, durante la conferenza tenuta dal Comitato Centrale per discutere la questione degli intellettuali nel gennaio del 1956, il premier Zhou Enlai 周恩来 tenne il discorso “Sulla questione degli intellettuali” 关于知识分子问题的报告, in cui fece l'importante promessa di migliorare le condizioni di lavoro degli intellettuali (materialmente e ideologicamente), riconoscendoli parte della classe lavoratrice cinese per il loro contributo ai movimenti sociali, alla lotta politica e alla riforma ideologica della Nuova Cina dal

momento della sua fondazione e ammettendo che avevano dimostrato di essere collaboratori credibili e affidabili.

In questo caso, quando avviene il passaggio temporale dal 1955 al 1956, si è deciso di interrompere il periodo, creando due proposizioni distinte, dal momento che la causalità tra la situazione culturale e politica generata dal “caso Hu Feng” era esplicitata dall’espressione “in questa atmosfera”. Sono state poi introdotte una subordinata temporale per inserire Zhou Enlai all’interno della conferenza del Comitato Centrale, e una subordinata relativa per introdurre il contenuto del discorso tenuto dal presidente.

Nonostante la preponderanza di proposizioni subordinate renda il testo sintatticamente più pesante, credo che in questo caso esso ne guadagni invece in snellezza testuale e logica, rendendo più semplice per il lettore italiano seguire il senso del periodo.

Si può notare un altro esempio di uso un po’ troppo forzato della paratassi nel seguente passo:

但需要说明的是，这些知青作家并非是生活在传统民风民俗中的土著，正相反，他们大多数是积极接受西方现代派文学的一族，可是当现代主义的方法直接接受来自政治方面的批评以后，他们不得不改用民族的包装来含蓄地表达正在形成中的现代意识，这一点就使寻根文学与汪曾祺、邓友梅等民俗作家有了区别。文化寻根不是向传统复归，而是为西方现代文化寻找一个有利的接收场。

È necessario chiarire che questi scrittori *zhiqing* non sono degli autoctoni calati nei propri usi e costumi tradizionali, ma sono al contrario, per la maggior parte, un gruppo estremamente aperto all’influsso del modernismo occidentale. Nonostante gli attacchi critici da parte della politica, lo stile modernista continuò a influenzare le loro opere, mascherato però da una facciata nazional-popolare. Per questo motivo la letteratura delle radici è molto diversa dagli scrittori del folclore come Wang Zengqi e Deng Youmei 邓友梅: essa non vuole promuovere un semplice ritorno alla tradizione, quanto piuttosto creare le circostanze adatte alla ricezione della cultura occidentale moderna.

Come nell’esempio precedente, il periodo del prototesto è stato diviso in quattro proposizioni, mantenendo la dichiarativa in apertura, l’avversativa, introducendo una concessiva e unendo i due periodi alla fine del passaggio con i due punti.

Analizzando invece la coerenza del prototesto, possiamo notare che esso mantiene quella struttura tipica del testo accademico in cui il materiale è organizzato in passaggi e seguendo un’organizzazione temporale che procede per serie di eventi (Scarpa, 2008 : 33). Analizzando

l'uso delle congiunzioni, è interessante notare come emerga chiaramente l'organizzazione in "paragrafi concettuali" individuato da Trimble (1985, cit. in Scarpa, 2008 : 35), un'organizzazione che possiamo individuare in ognuno dei tre capitoli tradotti. Il primo sottocapitolo di ogni capitolo dell'intero manuale introduce generalmente il periodo storico e cambiamenti politici in cui si inseriscono i fenomeni letterari analizzati; i sottocapitoli successivi sono invece un'analisi dettagliata di una o più opere di narrativa o poesia. Prendendo in considerazione i tre primi sottocapitoli tradotti, l'organizzazione concettuale è la seguente:

- una prima parte di introduzione storica: nel primo paragrafo di ogni sottocapitolo compare una data che aiuta a orientarci storicamente, vengono introdotti i personaggi politici di rilievo e le assemblee decisive da un punto di vista culturale (Forum di Yan'an, l'assemblea del maggio del 1956 etc); solo nel capitolo della "letteratura delle radici", l'aspetto politico è meno marcato, ponendo più attenzione all'incontro/sontro della cultura cinese con quella moderna occidentale, e facendo solo un velato riferimento allo sviluppo economico promosso in quegli anni da Deng Xiaoping.
- una seconda parte in cui Chen Sihe analizza il comportamento degli intellettuali alle circostanze storico – politiche. Nel fare questo l'autore è sempre molto chiaro, classifica gli intellettuali per gruppi descrivendo dettagliatamente le loro reazioni e facendone nomi e cognomi.
- una terza e ultima parte con la citazione di titoli di opere o estratti delle opere stesse in cui Chen Sihe mostra la risposta concreta degli autori ai temi e agli stimoli del loro tempo, opere che vengono in parte.

Questo incedere logico da un punto di vista dialettico e organizzativo conferisce una grande coerenza al testo.

3.1.3.3 Intertestualità

Se consideriamo la definizione di intertestualità data da Genette (1982: 3), essa è decisamente una dei tratti principali del prototesto considerato in questa tesi, individuata già nel paragrafo in cui si descriveva la tipologia testuale del prototesto. Esso può essere considerato un metatesto di testi precedenti (Osimo, 2010: 44), con diversi gradi di difficoltà di decodifica. L'intertestualità è per lo più esplicita perché segnalata da delimitatori, ma la fonte delle citazioni è talvolta implicita.

Il tipo di intertestualità più diffuso all'interno di questo prototesto, è quello della citazione.

Le citazioni, largamente presenti nel testo, sono delimitate dalle virgolette alte e accompagnate dal titolo dell'opera o dal titolo del discorso politico da cui sono tratte, introdotto in diversi modi:

- tra virgolette basse

«论十大关系» “Sui dieci grandi rapporti”

«现代主义— 广阔的道路» “La grande strada del realismo”

«组织部新来的青年人» *Un giovane appena arrivato alla sezione di partito*

- nominandoli prima o dopo la citazione, senza virgolette basse, con una perifrasi

周恩来总理代表中共中央在会上作政治报告，明确表示庆祝“从中国第一次大革命...”

il presidente Zhou Enlai 周恩来, in quanto rappresentante del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, tenne un discorso politico in cui esprimeva le sue felicitazioni “nel vedere riuniti, per la prima volta dal fallimento della Prima Rivoluzione Cinese..”

- esplicitando la citazione all'interno dello stesso paragrafo

第二，在理论方面提出了反对教条主义，提倡现实主义的“广阔道路论”，提倡文学写人性，恢复人道主义传统。[...] 其中秦兆阳的题为《现实主义— 广阔的道路》。

2. Dal punto di vista teorico, sostenne l'opposizione al dogmatismo, promuovendo la "grande strada" del realismo, incitando a scrivere della natura umana e a riprendere la tradizione umanistica. [...] Tra questi, il testo di Qin Zhaoyang “La grande strada del realismo” 现实主义— 广阔的道路

- l'autore tra parentesi tonde, con una nota a piè di pagina per indicare il titolo del testo completo

他们属于“人民需要的人” nota a piè di pagina (毛泽东语)

li aveva identificati come “persone necessarie per il popolo” (così definite da Mao Zedong 毛泽东)

- nota a piè di pagina

La funzione delle citazioni nel prototesto è varia ma decisamente esplicita, possono servire a fornire il contesto storico dei movimenti letterari e delle correnti di pensiero, oppure sono

fondamentali come citazioni dirette dell'opera che viene presentata nel paragrafo, come avviene per *Un giovane appena arrivato alla sezione di partito*, *Il re degli scacchi* e *Bababa*, o per le poesie di Mu Dan. In questo caso, esse forniscono un'idea dello stile e dei temi dell'autore o si riferiscono a passi importanti della trama dell'opera trattata. Il livello di intertestualità maggiore si ha nel momento in cui Chen Sihe, nel proprio testo, esplicita le fonti della citazione di un testo citato da lui stesso, come nel caso di un discorso di Ba Jin:

如巴金，他早期信仰无政府主义的理想，在参加第一次文代会时发言，竟情不自禁地套用了俄国无政府主义者伯克曼在“十月革命”后回国参加苏维埃建设时地讲演题目：《我是来学习的》。nota a piè di pagina

Ba Jin 巴金, il quale fin dall'inizio aveva creduto nell'ideale anarchico e durante la prima Assemblea Culturale Nazionale non poté trattenersi dall'usare l'espressione «Sono venuto qui per studiare», titolo di una conferenza tenuta dall'anarchico russo Berkman al il suo ritorno in patria per la ricostruzione sovietica dopo la Rivoluzione di Ottobre.

Un caso particolare è quello delle citazioni dei Classici, che hanno una funzione diversa rispetto a quella della altre opere: queste ultime conferiscono una base scientifica all'opera, le prima invece dimostrano l'erudità dell'autore, sono delimitate da virgolette alte e sono utilizzate principalmente per descrivere delle situazioni:

- 战战兢兢，如临深渊，如履薄冰: è un'espressione derivante dal *Classico delle Odi*, dalla sezione delle *Xiaoya* (Odi minori). Nel testo è utilizzato in riferimento al clima di tensione che si respirava in ambito letterario a causa del dogmatismo imperante.

只有清除教条主义的危害，才能使作家摆脱“战战兢兢，如临深渊，如履薄冰”的心态。Solo eliminando questo dogmatismo gli scrittori avrebbero potuto liberarsi di quella sensazione di terrore, come di chi cammini sull'orlo di un baratro o su un campo minato.

In questo caso l'idiotismo è stato tradotto letteralmente, perché le metafore utilizzare per esprimere il senso di terrore sono facilmente comprensibili anche dallo studente italiano, eliminando però i delimitatori.

- 天行健, 君子以自强不息: espressione ripresa dal *Classico dei Mutamenti*, nel *Manuale* è usato in riferimento alla forza vitale trasmessa dal protagonista del romanzo *I fiumi del Nord* di Zhang Chengzhi.

[...] 使人感悟到了“天行健, 君子以自强不息”的强大的人格力量。

trasmettendo al lettore quella grande forza morale che nel *Classico dei mutamenti* è definita “forza interiore dell’uomo giusto, che gli permette di lavorare incessantemente, così come incessantemente si muove la terra”.

In questo caso, oltre a mantenere i delimitatori della citazione, ho esplicitato nel metatesto anche il titolo della fonte, sia per giustificare la perifrasi piuttosto lunga e il riferimento all’“uomo giusto”, una figura tipica dei Classici Cinesi, ma anche perché, come scritto nel *Manuale*, la letteratura delle radici attinge molto dalla cultura tradizionale cinese, quindi la citazione di questo classico è assolutamente pertinente.

L’esplicitazione delle fonti delle citazioni presenti nel testo è necessaria all’autore stesso come fondamento della scientificità e della referenzialità della sua opera, per testimoniare l’approfondito lavoro di ricerca compiuto da lui e dai suoi collaboratori per la stesura di questo manuale. Tuttavia, nei casi in cui le citazioni non erano documentate, o non erano fondamentali a garantire la scientificità del testo, ho eliminato i delimitatori assorbendo la citazione al continuum del testo vero e proprio.

Genette, nel definire l’intertestualità, nomina anche l’allusione come modalità di coesistenza di un testo nell’altro, una modalità meno esplicita e che richiede la percezione della relazione implicita presente tra un testo e l’altro. Nel nostro prototesto le allusioni non mancano, e sono solitamente in forma di parole racchiuse da virgolette alte, senza ovviamente l’esplicitazione della fonte, per lo più testi di critica letteraria o politiche governative. Esempi di allusioni virgolettate è *gongming* 共名, termine che oltre a fare riferimento a una delle teorie letterarie di Chen Sihe, è anche un’allusione al termine utilizzato inizialmente da He Qifang nel suo “Gongming shuo” 共名说 (Parlare pubblicamente), oppure la *xungen wenxue* 寻根文学 (letteratura delle radici), che allude alla definizione fatta da Han Shaogong nel suo saggio “Wenxue de ‘gen’” 文学的“根” (Le “radici” della letteratura). Altri esempi di allusioni non segnalate:

- *renmin neibu maodun* 人民内部矛盾 (le contraddizioni in seno al popolo), che alludono a un famoso discorso di Mao Zedong intitolato “Guanyu zhengque chuli renmin neibu maodun” 关于正确处理人民内部矛盾的问题 (Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo), e come questo altri termini che si riferiscono a discorsi politici, soprattutto del periodo maoista, e che tornano non solo come parole chiave in questo prototesto, ma come *leitmotiv* di tutti gli studi sinologici.
- *wei rensheng de wenxue* 为人生的文学 (la "letteratura per la vita"), un motto di Zhou Zuoren 周作人 che si inserisce nel dibattito letterario di inizio anni Venti. L'allusione, per un esperto cinese o straniero di letteratura cinese moderna, è molto evidente (anche perché esplicitata da demarcatori), ma sarebbe inutile un'eventuale aggiunta di nota o espansione nella traduzione.

Ho ritenuto invece necessaria una nota esplicativa per le teorie letterarie di Chen Sihe cui si allude nel testo (il già nominato *gongming* 共名 e *wuming* 无名, *qianzai xiezu* 潜在写作 e *zhanzheng wenhua xinli* 战争文化心理), dal momento che è proprio partendo da esse che l'autore interpreta la storia della letteratura, ed è stato quindi necessario introdurle, seppur brevemente. Sono invece spiegate in maniera più approfondita in un altro capitolo di questa tesi, proposto come appendice di un eventuale testo di letteratura contemporanea cinese.

Si nota una grande coerenza nell'intertestualità del prototesto. Il primo e il quinto capitolo, che si riferiscono a periodi storici in cui l'elemento politico è particolarmente forte, presentano un elevato numero di citazioni non tanto di opere letterarie quanto di titoli di discorsi politici o rapporti effettuati durante assemblee di partito, o termini specifici utilizzati da politici e statisti.

Analizzando invece le citazioni del sedicesimo capitolo, nel contesto storico-politico degli anni Ottanta, noteremo che le citazioni di opere politiche diminuiscono considerevolmente, per lasciare spazio al dibattito letterario nei campi di metodi, forme ed estetica, aumentano le citazioni a saggi e dibattiti su riviste letterarie (*Shanghai Wenxue* 上海文学, *Xihu* 西湖 e, ripetutamente, l'articolo di Han Shaogong “Wenxue de gen” 文学的 “根”, Le “radici” della letteratura).

Per la traduzione delle citazioni, si è fatto riferimento a traduzioni ufficiali dove esistenti (discorsi politici di Mao Zedong, *Il re degli scacchi* di Acheng), mentre per quelle opere senza traduzione

ufficiale, ho eseguito io stessa la traduzione (alcuni discorsi politici di Zhou Enlai e Lu Dingyi, *Ba ba ba* di Han Shaogong).

Le citazioni hanno subito un adattamento alle norme editoriali italiane, per cui quelle più estese (superiori alle tre righe di lunghezza) che nella testo cinese formavano un continuum con il resto del testo, nel metatesto sono state isolate con un corpo più piccolo e un'interlinea minore, espediente utile anche per alleggerirlo “visivamente”. L'adattamento riguarda anche la scelta formale per i titoli delle opere: i titoli di discorsi politici sono stati tradotti e inseriti tra le virgolette alte, mentre i titoli di opere di narrativa o di poesia sono stati tradotti e scritti in corsivo, senza virgolette.

Tutte le citazioni sono state mantenute e tradotte per poter trasmettere l'affidabilità e la scientificità della ricerca bibliografica dell'autore, e mostrarne la competenza letteraria.

3.2 Fattori culturali

3.2.1 Espressioni culturospecifiche e fenomeni culturali

Le espressioni culturospecifiche presenti nei capitoli tradotti sono rare, si può dire che l'unico caso incontrato nel testo sia la specificazione della lunghezza, in caratteri, di un'opera, specificazione abbastanza comune in cinese:

这就是胡风的长达三十万言的“关于解放以来的文艺实践情况报告”。

[...] da cui risultò il saggio (di Hu Feng) “Discorso sulla situazione delle pratiche artistico-culturali post-liberazione” 关于解放以来的文艺实践情况的报告.

In questo caso si è scelto di eliminare la specificazione della lunghezza del discorso.

Molto più complessi sono invece i riferimenti ai fenomeni culturali, che nel *Manuale* spaziano dai fenomeni politici e sociali a quelli storici. Nei capitoli tradotti vi sono riferimenti a diversi aspetti culturali della Cina:

- eventi storici, come la fondazione della Repubblica, da cui il concetto di *xin Zhongguo* 新中国;
- eventi politici, come la Campagna dei Cento Fiori, le epurazioni antidestrorse, l'eliminazione del gruppo anti-rivoluzionario di Hu Feng, le politiche di modernizzazione. e la Campagna contro l'inquinamento spirituale di Deng Xiaoping. Queste ultime due non sono citate

esplicitamente, ma solo accennate indirettamente come “periodo di apertura e sviluppo della Cina” e come “critiche rivolte al modernismo occidentale” arrivato in Cina nella prima metà degli anni Ottanta.

- fenomeni culturali e correnti di pensiero, come il movimento Nuova Cultura e il Quattro Maggio, il Forum di Yan’an del 1942, la sensibilità modernista e la febbre culturale degli anni Ottanta, la Letteratura delle Radici dei giovani istruiti.

Si ritiene che il lettore modello considerato nel corso della traduzione del *Manuale*, abbia le conoscenze sufficienti per riconoscere questi avvenimenti storico-politici, e, in caso contrario, sarà un’ottima opportunità per acquisire o consolidare alcune nozioni di storia della Cina. Sempre con l’idea che questo *Manuale* non è un testo da studiare pedissequamente, ma piuttosto da sviscerare nel precisissimo intreccio storico, politico, sociale e artistico-letterario che dipinge, ho deciso di affiancare alla traduzione italiana i relativi caratteri cinesi (senza trascrizione in *pinyin*) di quelle politiche o di quei movimenti sociali determinanti per il popolo cinese, questo per permette allo studente di avere un punto di partenza per ulteriori approfondimenti utilizzando fonti in lingua. Ad esempio, i giovani istruiti 知识青年, il “gruppo anti-rivoluzionario di Hu Feng” 胡风反革命集团, la Campagna dei Cento Fiori 双百方针 etc.

Da questo punto di vista, anche le note a piè di pagina del materiale bibliografico usato dal professore sono un ottimo punto di riferimento da cui partire per degli approfondimenti, come il libro di Hong Zicheng citato più volte 1956: *shuangbai shidai* 1956: 双百时代, le antologie degli autori e le riviste letterarie dell’epoca.

Conclusioni

Proposte per la pubblicazione di un manuale di letteratura contemporanea cinese in lingua italiana

Nonostante il recente sviluppo degli studi sinologici in ambito letterario anche in lingua italiana, manca al momento un testo che possa essere utilizzato nei corsi universitari di lingua cinese. Un buon inizio potrebbe essere la lettura della traduzione del volumetto del professor Dutrait *Leggere la Cina* (2005), che però, storicamente, copre solo gli anni dal 1976, anno di morte di Mao Zedong, al 2001. Il materiale in lingua inglese è sicuramente più vasto, anche solo considerando la traduzione dell'ottimo *Storia della letteratura contemporanea cinese* di Hong Zicheng tradotta in inglese da Michael M. Day. È in particolare a questo volume che mi sono ispirata per alcune scelte traduttive di questo manuale, soprattutto considerando quali dovrebbero essere le caratteristiche del *Manuale di letteratura cinese contemporanea* di Chen Sihe se fosse pubblicato in italiano. Con la speranza che sempre più studenti si interessino alla letteratura cinese, il *Manuale* di Chen Sihe può rappresentare un'ottima opportunità per comprendere come la letteratura sia allo stesso tempo il riflesso del contesto storico-politico, e come sia invece lo specchio del sentimento nazionale e della realtà popolare.

La versione cinese del *Manuale*, senza considerare le appendici, consta di trecentosessantotto pagine, con una media di cinquecento caratteri per pagina. Ciò significa che per la versione italiana, mantendo lo stesso corpus, si otterrebbe un volume di circa settecento pagine, decisamente lungo e pesante. La prima proposta, lanciata dal professor Chen Sihe stesso, sarebbe quella di tradurre solo le prime sezioni di ogni capitolo, in cui viene definito il periodo storico analizzato nel capitolo stesso e se ne descrivono le correnti letterarie e le opere dei principali autori, come si può osservare nei capitoli tradotti in questa tesi. Sono d'accordo con il professor Chen Sihe che questi primi sottocapitoli costituiscano già dell'ottimo materiale per degli studenti italiani interessati alla letteratura. Ciò permetterebbe di ottenere anche un volume più compatto e leggero.

Per quanto riguarda la traduzione del testo, ho già discusso ampiamente quali sarebbero le mie scelte traduttive per un *Manuale* di questo tipo nei capitoli precedenti, in questo capitolo mi limiterò perciò a proporre i cambiamenti che andrebbero fatti al testo cinese da un punto di vista formale, estetico e funzionale.

Formalmente, la versione cinese del *Manuale* è molto poco accattivante, la sua impostazione somiglia a quella del libro *Il romanzo del Novecento* del Debenedetti: la sensazione che si ha

guardando le pagine è quella di un romanzo o un grande racconto critico più che di un manuale di studio. Credo che la forza di quest'opera dovrebbe stare proprio nel coniugare un contenuto densissimo, valido e accurato, con un layout che lo renda più attraente e più fruibile per lo studente. Un aspetto forse scontato è la qualità della carta: nei libri cinesi, a meno che non si tratti di una versione *deluxe*, è abbastanza scadente, le pagine spesso si strappano anche solo scrivendo con una matita o cancellando con una gomma, evento abbastanza irritante per cui bisogna ricorrere al nastro adesivo. Questo tuttavia è un problema che non si pone per la versione italiana, dal momento che nella nostra editoria la qualità usata della carta è mediamente migliore di quella dei libri cinesi.

Nella versione cinese, ho notato che il testo occupa verticalmente solo tre quarti della pagina, lasciando sulla destra uno spazio utile per appunti e annotazioni. Ho pensato che nella versione italiana sarebbe intelligente mantenere questo spazio al margine della pagina, utilizzandolo anche per delle brevissime didascalie da apporre a lato di ogni paragrafo qualora si cambi argomento, per rendere più facile l'individuazione della parte di testo che interessa allo studente.

Un altro punto a favore del *Manuale* nella sua versione cinese, è la presenza dei ritratti, fotografici o caricaturali di diversi autori, oltre a fotografie di personaggi politici (nel primo capitolo ne troviamo una con Mao Zedong, Zhou Yang, Mao Dun e Guo Moruo) e critici letterari (fotografia della riunione tra istituzioni culturali a Hangzhou nel 1985 con, tra gli altri, lo stesso Chen Sihe, Han Shaong, Huang Ziping, Li Hongzhen etc). Credo che anche questo sia un ottimo modo per far sì che si crei una sorta di confidenza tra lo studente e l'autore. Avendo avuto un'esperienza simile studiando altri autori come Lu Xun, Mu Dan, Zeng Zhuo, Zang Chengzhi e altri, sono convinta che il poter accostare un volto alle opere che si studiano aiuti a creare un'associazione più profonda tra l'autore e i suoi scritti: questi, al pari delle fotografie, riescono a trasmettere l'essenza più profonda di un personaggio.

Per quanto riguarda l'aspetto funzionale, oltre alle didascalie laterali cui si è già accennato, credo sia fondamentale che al testo vero e proprio del *Manuale* si accompagnino delle appendici. Nella versione originaria vi è un'introduzione in cui l'autore ci informa chi sarebbe il lettore modello della sua opera, e accenna velocemente ad alcune parole-chiave nello studio della letteratura contemporanea (tra cui alcune delle sue teorie letterarie esposte anche in questa tesi). Alla fine del testo, troviamo invece tre appendici:

- la prima è una lista delle fonti principali cui ha fatto riferimento Chen Sihe nel suo percorso di ricerca per la stesura del *Manuale*;

- la seconda contiene delle brevissime biografie di tutti gli autori citati nel testo, con data di nascita e morte, accenni alla loro vita privata, e i titoli delle opere più famose, datate cronologicamente.
- la terza e ultima appendice è invece una trascrizione dell'intervento tenuto dal professore durante il forum sull'insegnamento della storia della letteratura cinese contemporanea, tenuto nell'agosto del 2000 dal Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università Fudan e la casa editrice dell'Università stessa, cui parteciparono professori e studiosi di ogni provincia cinese. Durante questo forum, Chen Sihe fece due interventi i cui ha spiegato il metodo adottato nella stesura del *Manuale*, e ha illustrato le sue opinioni circa alcune questioni della letteratura cinese contemporanea.

L'introduzione e le tre appendici sono state utilissime per il lavoro di traduzione, per aiutarmi a ottenere una visione più ampia dell'atteggiamento di studio e ricerca dell'autore, nonché delle sue posizioni e delle sue teorie letterarie. Così come sono state utili per il traduttore, temo sarebbero invece inutili per lo studente italiano che usufruisce della traduzione del *Manuale*. Come introduzione, proporrei una breve spiegazione delle teorie letterarie del professor Chen, a cui egli fa riferimento nel testo, affinché lo studente italiano capisca di cosa si parli quando alcune opere vengono classificate come "scritti potenziali", o se i temi trattati da uno scrittore sono definiti "collettivi" piuttosto che "privati". Credo che si possa evitare l'appendice proposta da Chen Sihe con le biografie degli autori, contenenti informazione reperibili tranquillamente su internet con un qualsiasi motore di ricerca cinese. Le appendici che proporrei sono due:

- la prima con una cronologia della storia della letteratura cinese contemporanea, come quella proposta nella traduzione inglese del manuale di Hong Zicheng. Oltre ad essere utilissima per lo studente perché offre un quadro riassuntivo del manuale stesso, credo sia anche in perfetto accordo con l'impronta "storicista" del testo.
- l'indice dei nomi dove, per gli autori, di fianco al nome in *pinyin*, vengono indicati anche i caratteri cinesi e data di nascita e morte.

A queste due appendici va aggiunta una bibliografia completa che comprenda non solo le opere presenti nella prima appendice alla fine del *Manuale* in cinese, ma inserendovi anche tutti i discorsi politici, i racconti e le altre opere citate all'interno del manuale, seguendo le norme editoriali italiane.

Molto interessante è il glossario di cinquanta pagine proposto da Michael M. Day sempre nella versione inglese del manuale di Hong Zicheng, che tuttavia ritengo eccessivamente lungo per un volume che solo di testo conta già cinquecento pagine, ma, soprattutto, è poco funzionale: leggendo il testo in inglese, lo studente ha difficoltà ad accorgersi di trovarsi di fronte a una parola-chiave se non gli viene indicata, per cui l'utilizzo del glossario diventa utile solo nel momento in cui si vogliono leggere delle fonti in lingua. Anche in questo caso giudico il glossario uno strumento più utile a un lavoro di traduzione che non di studio vero e proprio, e contenente dei termini a mio avviso superflui, come ad esempio “1990s – 90 年代”, “category – 类” e altri lemmi per cui è sufficiente un qualsiasi dizionario cartaceo o elettronico.

Bibliografia

AA.VV., 2002: *Xiandai Hanyu Cidian Hanying Shuangyuban* 现代汉语词典汉英双语版, Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press.

AA.VV. 1988 – 1989, *Shanghai Wenlun* 上海文论, Shanghai, “Shanghai Wenlun”Zazhishe Chuban.

Baker Mona, 1992, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London; New York, Routledge.

Baker Mona, 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London; New York, Routledge.

Bassnett e Lefevere, 2001, *Constructing Cultures – Essays on Literary Translation*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Literary Press.

Cao Xian, Hu Mingyang, 2012: *Xiandai Hanyu Cidian* 现代汉语词典, Beijing, The Commercial Press.

Chan Sin Wai, Pollard David E., 1995, *An Encyclopaedia of Translation*, Hong Kong, The Chinese University Press.

Chen Sihe 陈思和, 1999, *Zhongguo Dangdai Wenxueshi Jiaocheng* 中国当代文学史教程, Shanghai, Fudan Daxue Chubanshe.

Chen Sihe 陈思和, 1988, *Hu Feng wenxue lilun de yichan* 胡风文学理论的遗产 (L’eredità nella teoria letteraria di Hu Feng), in *Shanghai Wenlun*, 6, p. 5.

Chen Sihe 陈思和, 2010, *Xinwenxue zhengtiguan xubian* 新文学整体观续编, Jinan, Shandong Jiaoyu Chubanshe.

Chen Sihe 陈思和, Yang Qingxiang 杨庆祥, 2009, “Zhishifenzi jingshen yu ‘chongxie wenzueshi’ ” 知识分子与“重写文学史 (Gli intellettuali e “riscrivere la storia della letteratura”)", in *Dangdai Wentan* 当代文坛, 5.

Cornwell Neil, 2001, *The Routledge Companion to Russian Literature*, Routledge Chapman & Hall.

Denton Kirk A., 1996, *Modern Chinese literary thought*, Stanford, Stanford University Press.

Dupriez Bernard Marie, 1991, *A dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z*, Toronto, University of Toronto Press.

Dutraït Noël, 2005, *Leggere la Cina - Piccolo vademecum di letteratura cinese contemporanea (1976 – 2001)*, Isola del Liri (FR), Editrice Pisani.

Eoyang Eugene Chen, 1993, *The Transparent Eye. Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, Honolulu, University of Hawaii Press.

Eugene Eoyang and Lin Yaofu, 1995, *Translating Chinese Literature*, Bloomington, Indiana U.P.

Fenby Jonathan, 2009, *The Penguin History of Modern China, The fall ad rise of a great power 1850 – 2009*, London, Penguin Group.

Gouadec Daniel, 2007, *Translation ad a profession*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Hong Zicheng 洪子诚, 2002, “Shuangbai fangzhen” 双百方针 (La Campagna dei Cento Fiori), in *Dangdai Wenxue Guanjianci*, Guangxi Shifan Daxue Chubanshe.

Hong Zicheng 洪自诚, 2010: *1956: Baihua Shidai* 1956:百花时代 (1956: L’epoca dei Cento Fiori), Pechino, Beijin Daxue Chuanbanshe.

Hong Zicheng 洪子诚, (translated by Michael M. Day), 2009, *A History of Chinese Contemporary Literature* 中国当代文学史, Leiden, Peking University Press.

Mantovani Giuseppe, 2007, “Dalla psicologia culturale alla prospettiva interculturale”, in B. Mazzara (a cura di) *Prospettive di psicologia culturale*, Roma, Carocci, pp. 57-76.

Martini Mauro, 2002, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano, Bruno Mondadori.

Newmark Peter, 1998: *A textbook of translation*, London, Prentice Hall.

Nils Göran David, *A selective guide to Chinese Literature, 1900 – 1949: The Poem*

Nord Christiane, 1991: *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi.

Osimo Bruno, 1998, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli.

Osimo Bruno, 2001, *Propedeutica della traduzione: corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milano, Hoepli.

Osimo Bruno, 2004, *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*, Milano, Hoepli.

Qian Liqun 钱理群, Wen Rumin 温儒敏, Wu Fuhui 吴福辉, 1998, *Zhongguo Xiandai Wenxue Sanshinian* 中国现代文学三十年 (Trent'anni di letteratura cinese moderna), Beijing, Peking University Press.

Samarani Guido, 2004, *La Cina del Novecento, Dalla fine dell'Impero a Oggi*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a.

Scarpa Federica, 2001, *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli.

Spence Jonathan D., 2004, *Mao Zedong*, Roma, Fazi Editore.

Tomba Luigi, 2002, *Storia della Repubblica popolare cinese*, Milano, Bruno Mondadori editore.

Yao Dan, Deng Jinhui, Wang Feng, Tang Luyun, 2012, *Chinese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Yu Hua 余华, 2012, *La Cina in dieci parole*, Milano, Feltrinelli editore.

Wang Meng 王蒙, 2003: *Zuzhibu xinlai de qingnianren* 组织部新来的青年人 (Un giovane appena arrivato alla sezione di partito), Beijing, Renmin wenzue chubanshe.

Wang Yao 王遥, 1989, *Wenxueshi yinggai houlai jushang* 文学史应该后来居上 (La storia della letteratura deve essere scritta dai posteri), in *Shanghai Wenlun*, 1, p. 15-16.

Wong Dongfeng e Shen Dan, 1999: "Factors Influencing the Process of Translating". *Meta*, XLIV, 1, pp. 78-100.

Zhang Xinying 张新颖, 2004, *Zhongguo Xinshi* 中国新诗, Shanghai, Fudan Daxue Chubanshe.

Fonti elettroniche

Campanile A. 15 aprile 2011, "La psicologia culturale e la narrativa", <http://www.counselinglab.com/212/la-psicologia-culturale-e-la-narrativa/>, – Consultato il 9/1/2013

Chan Leo Tak-hung, 2001, "What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism and Foreignization in the May Fourth Period", <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000576ar.html> – Consultato il 16/9/2012

Chen Sihe 陈思和, Yang Qingxiang 杨庆祥, 2009, “Zhishifenzi jingshen yu ‘chongxie wenzueshi’ ” 知识分子与 “重写文学史 (Gli intellettuali e “riscrivere la storia della letteratura”), in *Dangdai Wentan* 当代文坛 , <http://wenku.baidu.com/view/967b8d6627d3240c8447ef17.html> – Consultato il 8/12/2012

Chen Zhonggeng 陈仲庚, Han Shaogong: cong “Wenhua xungen”dao “Jingshen xungen”韩少功: 从 “文化寻根” 到 “精神寻根” (Han Shaogong: dalla “ricerca delle radici della letteratura” alla “ricerca delle radici dello spirito”), <http://school.btvu.org/yyrj/mjmz/wanganyi/wyx/wyx5.htm> – Consultato il 5/1/2013

Denton Kirk A., “Literary Societies of Republican China”, <http://people.cohums.ohio-state.edu/denton2/publications/research/soc.htm> – Consultato il 6/11/2012

Dirigo Paolo, *Opere di Mao Tse-Tung*, <http://www.paolodorigo.it/MaoTseTung/14.pdf> – Consultato il 2/2/2013

Fei Xiaotong 费孝通, 24/3/1957, “Zhishi fenzi de zaochun tianqi” 知识分子的早春天气 (La primavera degli intellettuali), in *Renminribao*, http://www.sociology.cass.cn/shxw/sociologist/fxtwj/t20050520_6026.htm – Consultato il 23/12/2012

Hu Feng, in *Chinese Posters*, <http://chinese posters.net/themes/hufeng.php> – Consultato il 18/11/2012

“Il rapporto segreto di Kruscev”, <http://russiacommmunity.forumcommunity.net/?t=42341746> – Consultato il 3/1/2013

Mao Zedong 毛泽东, 1942, *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话 (Discorsi in occasione del forum sull'arte e la letteratura di Yan'an),

http://news.xinhuanet.com/ziliao/2004-06/24/content_1545090.htm – Consultato il 23/10/2012

Mao Zedong 毛泽东, 25 aprile 1956, “On the ten major relationships”, http://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-5/mswv5_51.htm – Consultato il 9/12/2012

Mao Zedong 毛泽东, 25 aprile 1956, “Sui dieci grandi rapporti”, http://www.bibliotecamarxista.org/Mao/libro_13/sui_10_grand_rapp.pdf – Consultato il 28/12/2012

Mozejko Edward, “Sul modernismo letterario: l’ambiguità del termine e la dicotomia del movimento”, http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/067-086_MOZEJKO.pdf – Consultato il 27/12/2012

Xiong Zhongwu 熊忠武, “Wenhua ‘Xungen’wenxue sichao yu chuangzuo” 文化“寻根”文学思潮与创作, <http://school.btvu.org/yyrj/mjmz/wanganyi/wyx/wyx6.htm> – Consultato il 10/1/2013

Yang Qingxiang 杨庆祥, maggio 2009, “Ruhe lijie ‘chongxiewenxueshi’ de ‘lishixing’” 如何理解“重写文学史”的“历史性”, <http://wenku.baidu.com/view/5587b610cc7931b765ce15fa.html> – Consultato il 7/12/2012

Wang Xiaoming 王晓明, Yang Qingxiang 杨庆祥, 2009, “Lishi shiye zhong de ‘chongxie wenxueshi’ ” 历史视野中的‘重写文学史’ (Un punto di vista storico sul “riscrivere la storia della letteratura”), in *Nanfang wentan* 南方文坛, <http://www.douban.com/group/topic/8546635/> – Consultato il 8/12/2012