
Università degli Studi di Trento

in cotutela con

Tokyo University of Foreign Studies



**DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI UMANISTICI**

Tesi di Dottorato:

ITALO CALVINO NELLA LETTERATURA MONDIALE:

LA RICEZIONE IN CINA E IN GIAPPONE

Presentata da: Jinjing Xu

Coordinatore Dottorato: Chiar.mo Prof. Massimo RIZZANTE

Relatore: Chiar.mo Prof. Tadahiko WADA

Relatore: Chiar.mo Prof. Giorgio AMITRANO

Ringraziamenti

Ringrazio il mio relatore giapponese prof. Wada Tadahiko per il supporto e i suoi preziosi consigli, senza i quali non avrei mai finito il mio lavoro. È davvero impressionante la sua esattezza e bravura nel lavoro di critica e di traduzione. L'esperienza in Giappone mi ha permesso di avere un'ottica più ampia nell'affrontare i testi letterari.

Ringrazio un'altro relatore di questa tesi, il prof. Massimo Rizzante, per avermi seguita in questi cinque anni senza mai farmi mancare il suo sostegno, aiutandomi e accompagnandomi passo dopo passo nella realizzazione di questo mio lavoro.

Durante lo studio, i miei due professori mi hanno trasmesso la bellezza della letteratura e la loro dedizione per questo meraviglioso mestiere dell'insegnamento, facendomi capire ancora di più che questa è la mia strada.

Un ringraziamento speciale alla Dott.ssa Simona Caretta che in questo lavoro ha avuto un ruolo fondamentale: mi ha accompagnata in questo percorso, chiarendomi dubbi e incertezze ogni qualvolta ne ho avuto bisogno. Con la sua professionalità e passione avrà in futuro una bellissima carriera.

I ringraziamenti più grandi vanno ai miei genitori che mi hanno sempre sostenuta e incoraggiata, consentendomi di completare il mio percorso di studi e di raggiungere questo importante traguardo.

Infine non posso non ringraziare tutti i miei amici che mi hanno sempre sostenuta e con cui ho passato delle bellissime serate. Un grazie speciale alle mie due carissime amiche trentine Chiara e Silvia; la loro compagnia di quasi ogni giorno mi ha fatta sentire come fossi a casa. Grazie agli altri amici internazionali e cinesi: Elena, Paola, Giulia, Silvia di Lenna, Andrea, Patrik, Doi, Alessandro Gazzoli, Sebastian, Sekiguchi Mao, Tsubura Mao, Marie Kokubo, Mizue Shibata, Gwan, Samiya, Sami, Aiqing, Bin Peng, Gu Yuxuan, Liu Lei, Hu Quandong, Yang Shuo, Xu Hesong.

Grazie all'amata Tokyo, da cui il mio sogno è partito e a Trento, città ideale che porterò sempre nel cuore

Indice

Introduzione: Calvino e la letteratura mondiale.....	4
1. La letteratura mondiale, ieri e oggi	8
1.1 L'origine della <i>Weltliteratur</i>	8
1.2 Letteratura mondiale, oggi.....	11
2. Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone	57
2.1 Calvino attraversa i confini.....	57
2.2 La cultura e la letteratura italiana in Cina e in Giappone nel XX secolo	76
2.3 Calvino in Giappone	94
2.4 Opere in viaggio: Calvino e la sua ricezione in Cina.....	112
3. Wang Xiaobo e Arakawa Shusaku: storia di una duplice ricezione	128
3.1 Wang Xiaobo e Calvino	128
3.2 Arakawa e Calvino: utopie a confronto	157
4. Conclusione	176
4.1 L'immagine dell'Oriente attraverso gli scritti di Calvino.....	176
4.2 È praticabile il <i>distant reading</i> ?	179
4.3 Spivak, depoliticizzazione o politicizzazione?	181
4.4 Calvino e la letteratura mondiale	184
4.5 Calvino è uno scrittore postmoderno?	187
4.6 Il ruolo dell'italianista.....	189
4.7 Questo lavoro non termina qui.....	190

Introduzione: Calvino e la letteratura mondiale

L'obiettivo della mia tesi è quello di studiare lo sviluppo dell'opera di Italo Calvino al di là della frontiera nazionale, considerando in particolare la fortuna da essa conseguita in Cina e in Giappone. Tale analisi punta a verificare quanto, della poetica calviniana, sia stato effettivamente recepito in quei paesi ed è condotta sulla base dei parametri derivati da alcune delle principali correnti teoriche della letteratura comparata. Il titolo della tesi, *Calvino nella letteratura mondiale – la ricezione in Cina e in Giappone*, preannuncia le tre questioni principali che vi sono affrontate.

La tesi muove da una disanima relativa alla formazione e ai canoni della letteratura mondiale e della letteratura comparata, nella quale è stato sviluppato il problema riguardante la stessa origine della letteratura mondiale. Ho così tentato di prendere posizione riguardo ad interrogativi di questo tipo: che cos'è la letteratura mondiale e cosa la letteratura comparata? A partire da quale epoca si inizia a considerare l'esistenza di una letteratura che oltrepassa la frontiera invece di quella nazionale? Quali sono la sua genesi e la sua storia?

In seguito, ho esaminato le concezioni attuali della letteratura mondiale, al fine di osservare il modo in cui la *Weltliteratur* sia recepita nell'età della globalizzazione. È in questa parte della tesi che mi dedico a una ricognizione dei quattro modelli ritenuti oggi più rappresentativi della teoria della letteratura mondiale: quello della critica post-coloniale, introdotto da Edward Said in *Orientalismo*; la corrente avviata da David Damrosch con *What is world literature?*; l'atlante della letteratura di Franco Moretti; inoltre, la teoria elaborata da Gayatri Spivak in *Morte di una disciplina*, in cui viene dichiarata la morte dei vecchi strumenti del mestiere del comparatista e si avanza la proposta di stabilire una nuova letteratura planetaria.

Il fiorire delle più diverse scuole di pensiero, sorte nel XX secolo nell'ambito degli studi comparatistici, non sembra comunque servire a risolvere le questioni in sospeso o certe divergenze ancora esistenti. Ad esempio, resta da appurare quale sarebbe il modello più praticabile e quale invece si riduca ad una semplice utopia, nonché quali

siano i migliori parametri da tenere in considerazione per valutare la fruizione della letteratura oltre la frontiera nazionale; e, nel caso di Calvino, come capire cosa avrebbe guadagnato o perso nella sua traduzione all'estero?

Nella seconda parte della tesi, mi sono concentrata sull'esame di quest'ultimo problema, restringendo il campo allo studio della ricezione di Calvino in Cina e in Giappone. Dopo aver rilevato gli aspetti più critici delle teorie presentate dai principali esponenti dell'orientamento comparatista mondiale, ne ho voluto ancora verificare i presupposti saggiandoli nella considerazione del caso, più concreto, della ricezione di Calvino in Cina e in Giappone e discutendo le problematiche della divulgazione e della traduzione della letteratura italiana in due paesi orientali, della sua ricezione e del suo impatto.

La ragione per cui ho eletto in particolare Calvino a mio oggetto da studio consiste in tre ragioni principali. La prima è che Calvino ha guadagnato celebrità non solo in Italia, ma anche nel resto del mondo, ed è uno degli autori italiani contemporanei più tradotti e apprezzati: la sua opera possiede quindi tutti i requisiti per ascendere dall'ambito della letteratura nazionale a quello della letteratura mondiale. Un'altra ragione è che Calvino non è stato apprezzato solo dai lettori, ma anche dagli scrittori: considerevole è l'influenza che egli ha esercitato su diversi autori: dagli inglesi, come Salman Rushdie o Julian Barnes agli americani, come Gore Vidal, dagli indiani come Amitav Ghosh ai cinesi, tra i quali Wang Xiaobo e Can Xue.

Particolarmente importante, infine, la terza ragione: ciò che rende davvero interessante lo studio di Calvino è il fatto che la sua letteratura non attraversa solo la frontiera nazionale, ma travalica anche i confini di altre arti, come la musica, la pittura, la cinematografia e l'architettura. Si ricordi la cooperazione tra Luciano Berio e Calvino in *Una vera storia* e *Un re in ascolto*, Giulio Paolini e la sua espressione artistica del «bisogno cosmologico» di Calvino, la casa immortale di Arakawa Shusaku ispirata all'utopia calviniana. Il campo cinematografico appare poi particolarmente ricco di esempi: si pensi a *L'uomo fiammifero* di Marco Chiarini, *Domani accadrà* di Daniele Luchetti, *Palookaville* di Alan Taylor, *L'avventura di un*

fotografo di Citto Maselli. Inoltre, si ricordi la mostra organizzata alla Triennale di Milano, a cui sono stati invitati undici esponenti di diversi ambiti artistici e di diverse discipline (il numero undici non è casuale, corrisponde alle undici serie di città descritte da Calvino) allo scopo di confrontarsi e di dare vita attraverso le immagini ad alcune delle città invisibili descritte da Calvino. Altri esempi di opere non letterarie che conservano tracce dei romanzi di Calvino sono costituiti dalla fotografia di Luigi Ghirri *Il paese dei balocchi* (1973) e da quella di Carmelo Bongiorno *Segnale stradale* (2002); ricordo poi un progetto di danza a Venezia, *Silent Collisions* (2003), e un esperimento condotto in una stazione di Los Angeles (2013). Sono pochi gli scrittori che, come Italo Calvino, hanno presentato un profilo così vario e aperto alle possibili contaminazioni. E se è ancora presto per avere un'idea precisa del numero di artisti che si sono dimostrati sensibili all'estetica calviniana, è pur vero che il fecondo dialogo avviato su più fronti dall'opera di Calvino si presenta già come un fenomeno abbastanza raro e meraviglioso nel novero della letteratura mondiale.

Dopo una lunga analisi dell'opera di Calvino, la tesi si sofferma sull'analisi di due esempi concreti che mostrano l'avvenuta assimilazione di Calvino in Oriente.

Il primo è il caso di Wang Xiaobo: autore importante della letteratura contemporanea cinese, egli si dedica all'esplorazione della società degli anni Settanta e Ottanta, che appare fondata sulla dittatura e sulla stupidità, cercando contemporaneamente di decostruirla attraverso una ricerca dell'umanità superstite, condotta attraverso il riferimento ai temi del sesso e della fuga.

Il secondo è quello di Arakawa Shusaku, artista giapponese di fama internazionale: la sua opera esplora i legami che intercorrono tra il corpo, la mente e l'arte, alla ricerca di una possibilità di oltrepassare il destino della morte. In questa parte, esploro il legame tra Calvino e gli artisti orientali mediante un'analisi che tiene conto dei temi che essi condividono, come quello del fantastico, dell'utopia e della leggerezza.

Nell'ultima parte, dopo aver esaminato i processi relativi alla traduzione e alla divulgazione di Calvino in Cina e in Giappone, ritorno a considerare i problemi connessi allo studio relativo alle modalità della fruizione nel contesto della letteratura

mondiale: vengono allora riesaminate le teorie più recenti, ossia quelle già citate di E. Said, G.C. Spivak, D. Damrosch e F. Moretti, alla luce del loro impiego nel caso dello studio, da me affrontato, della ricezione calviniana. Questo al fine di individuare le lacune che emergono nel confronto tra la teoria e la pratica e di comprendere il vero stato dell'odierna letteratura mondiale, quale emerge dall'esame dell'importante caso sollevato in questo contesto da Calvino.

1. La letteratura mondiale, ieri e oggi

Calvino e la letteratura mondiale o Calvino nella letteratura mondiale?

Prima di illustrare il rapporto tra Calvino e il mondo orientale, è necessario chiarire lo sviluppo e il canone della letteratura mondiale così come si è venuto a sviluppare fino ad oggi, nel tentativo di chiarire, attraverso le diverse correnti teoriche contemporanee all'opera di Calvino, il meccanismo attraverso il quale diverse letterature e culture si influenzano nel contesto globale.

1.1 L'origine della *Weltliteratur*

La maggior parte degli studiosi attribuisce a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) il merito di aver concepito l'idea della *Weltliteratur* (letteratura mondiale). Ma in realtà la parola *Weltliteratur*, sebbene il concetto non possa identificarsi unicamente con quello elaborato da Goethe, era stata utilizzata molto prima dallo scrittore, poeta, editore e traduttore illuminista tedesco Christoph Martin Wieland (1733-1813); la parola *Weltliteratur* viene infatti trovata in un suo manoscritto, che contiene anche la versione delle *Epistole di Orazio*, in cui detto scrittore, parlando della società romana, usa il termine *Weltliteratur* per alludere alle qualità tipiche di "uomini del mondo" dalla cultura ampia e raffinata¹.

Goethe è stato comunque il primo a ragionare sul fatto che, dinanzi ad una società da considerarsi in una prospettiva sempre più aperta, le relazioni pubbliche dovranno diventare sempre più allargate e quindi universali.

In tale contesto può quindi nascere, dalle varie letterature nazionali, una letteratura transnazionale fondata su una comunanza di tutte le culture e ideologie.

Tale concezione compare per la prima volta nel 1801, nella rivista *Propyläen*, dove Goethe scrive: «It is to be hoped that people will soon be convinced that there is no

¹ Per quanto riguarda l'origine della parola *Weltliteratur* mi sono riferita soprattutto all'ottava sezione del I capitolo del volume di Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale* (Bologna: Il Mulino, 2012), 43.

such thing as patriotic art or patriotic science. Both belong, like all good things, to the whole world, and can be fostered only by untrammelled intercourse among all contemporaries, continually bearing in mind what we have inherited from the past»².

Da quel momento, inizia a maturare in Goethe l'idea che le diverse civiltà sviluppate all'interno delle varie nazioni siano riconducibili ad unico genere umano.

La parola *Weltliteratur* (letteratura mondiale) emerge per la prima volta circa venti anni dopo, il 27 gennaio 1827, quando, in una lettera indirizzata al suo amico Adolph Friedrich Carl Streckfuss, Goethe scrive : «I am convinced that a world literature is in process of formation, that the nations are in favour of it and for this reason make friendly overtures»³. E, quattro giorni dopo, Goethe conferma il suo pensiero nel corso di una conversazione tenuta con l'amico Eckermann: «Spingo volentieri lo sguardo verso le nazioni straniere e consiglio a tutti di fare altrettanto. Le letterature nazionali non significano molto, si avvicina l'epoca di una letteratura universale e ognuno deve portare il suo contributo affinché questa epoca arrivi al più presto. »⁴

Tre anni più tardi, nella introduzione al *Life of Schiller* scritto da Thomas Carlyle, Goethe spiega la necessità della nascita di un sistema di letteratura mondiale: «There has for some time been talk of a universal world literature; and rightly so, for the nations, flung together by dreadful warfare, then thrown apart again, have all realized that they had absorbed many foreign elements, and become conscious of new intellectual needs this led to more neighbourly relations and a desire for a freer system of intellectual give-and take. This Movement has been in existence only a short time, it is true, but long enough for one to form an opinion on it and to acquire from it, with business-like promptitude, both profit and pleasure»⁵.

Da quanto sopra esposto, possiamo dedurre che al termine *Weltliteratur* Goethe abbia dato tre significati : 1) la letteratura mondiale è da considerarsi uno spazio entro

² Citato da Fritz Strich, *Goethe and World Literature* (London: Routledge & K. Paul, 1949), 35.

³ Citato da Strich. Ivi., 349.

⁴ Eckermann J. P., *Colloqui con il Goethe* (Unione Tipogr. - Editrice Torinese, 1957), 368. Il testo originale è intitolato *Nibelungenlied*, pubblicato per la prima volta nel 1782.

⁵ Strich, *Goethe and World Literature*, 32.

cui i vari popoli possono comunicare tra loro e scambiarsi le diverse idee - 2) la letteratura mondiale può contribuire all'unione transnazionale e a rompere quindi l'isolamento originario - 3) la letteratura mondiale può divenire un'entità in cui ogni nazione può vantare il proprio valore letterario e culturale.

Per Goethe, la mondializzazione letteraria è quindi un sistema che mira ad integrare i diversi ambienti culturali, senza che tale sistema comprenda un processo negativo che porti a far perdere la peculiarità di un popolo. L'autore tedesco contribuisce quindi fortemente al sorgere della possibilità di una comunicazione multiculturale e quindi nel contempo alla nascita della letteratura comparata.

La seconda tappa storica nello sviluppo dell'idea di *Weltliteratur* corrisponde agli scritti di Marx ed Engel. Essi trattano della letteratura mondiale nell'ottica economica e politica che contraddistingue il «Manifesto del Partito Comunista»:

La borghesia ha strutturato in modo cosmopolitico la produzione e il consumo di tutti i paesi grazie allo sfruttamento del mercato mondiale [...] Nuove industrie le soppiantano, industrie la cui nascita diventa una questione vitale per tutte le nazioni civili, industrie che non lavorano più le materie prime di casa ma quelle provenienti dalle regioni più lontane, e i cui prodotti non vengono utilizzati solo nel paese stesso ma, insieme, in tutte le parti del mondo. Al posto dei vecchi bisogni, soddisfatti dai prodotti nazionali, se ne affermano di nuovi, che per essere soddisfatti esigono i prodotti delle terre e dei climi più lontani. Al posto dell'antica autosufficienza e delimitazione locale e nazionale si sviluppano traffici in tutte le direzioni, si stringe una reciproca interdipendenza universale fra le nazioni. E ciò sia nella produzione materiale che in quella spirituale. Le conquiste spirituali delle singole nazioni divergono bene comune. L'unilateralità e la delimitazione nazionale diventano sempre meno possibili e dalle varie letterature nazionali e locali si costruisce una letteratura mondiale.⁶

Sia il pensiero di Goethe che quello espresso nel «Manifesto del Partito

⁶ Versione PDF da: www.liberliber.it

Comunista» sono molto condizionati dalla loro epoca.

Al tempo in cui Goethe sviluppa la sua riflessione, la Germania era «divisa politicamente in tanti piccoli Stati, ma nel corso del Settecento erano sorti molti centri importanti di vita intellettuale e lo scambio delle idee era molto fervido»⁷. In tale contesto è emersa quindi la possibilità di elaborare in maniera diversa l'idea di identità nazionale e Goethe è stato forse il primo ad elaborarla attraverso il progetto della *Weltliteratur*.

Rispetto alla proposta della mondializzazione della produzione e degli scambi commerciali, intesa quale globalizzazione economica, (termine introdotto per la prima volta nei paesi anglosassoni negli anni trenta e poi diffusi in tutto il mondo negli anni novanta)⁸, la mondializzazione della letteratura era stata già proposta, grazie a Goethe, ben cento anni prima. Desta quasi stupore il fatto che Goethe abbia proposto questo concetto con un così rilevante anticipo.

Tuttavia, dall'età di Goethe fino ad oggi, il concetto di *Weltliteratur* ha subito un grande mutamento. Nel capitolo successivo, mi concentro sull'analisi dell'evoluzione subita dal termine e dal canone e, nello stesso tempo, mi dedico ad un'attenta lettura dei quattro comparatisti che oggi sono considerati i pionieri della disciplina. Ciò al fine di fondare un base teorica da tener presente nell'analisi e nella riflessione che affronterò rispettivamente nella seconda parte e nella terza parte.

1.2 Letteratura mondiale, oggi

La letteratura mondiale, dall'età di Goethe fino a oggi, ha subito grandi mutamenti che riguardano la sua denominazione, il contenuto, i suoi canoni e il carattere che la contraddistinguerebbe. Ogni scuola e ogni personaggio hanno un loro specifico modo di interpretare la *Weltliteratur*. Il primo dipartimento di letteratura comparata viene

⁷ Benvenuti e Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, 43.

⁸ Per quanto riguarda la definizione e lo sviluppo del termine di Globalizzazione, ho riferito al saggio di: Paul James and Manfred B. Steger, *A Genealogy of "Globalization": The Career of a Concept* (Taylor & Francis, 2014).

fondato nel 1891 presso la Columbia University.

L'International Association of Comparative Literature è stata fondata nel 1954 e il suo primo Congresso si è svolto nel settembre del 1955. L'obiettivo dell'Associazione era di offrire una casa a tutti i comparatisti nel mondo, incoraggiando lo scambio e la cooperazione tra comparatisti, sia individualmente che attraverso la collaborazione di varie associazioni nazionali di letteratura comparata. A tal fine, l'Associazione promuove studi letterari al di là dei confini delle lingue e delle tradizioni letterarie nazionali, delle varie culture e regioni del mondo, delle discipline e orientamenti teorici, attraverso lo studio dei generi, dei periodi storici e dei mezzi di comunicazione. La vasta visione che la caratterizza offre l'opportunità di poter abbracciare lo studio delle differenze di razza, sesso, classe, etnia, religione.

Henry H.H. Remak (1916-2009), professore emerito di letteratura comparata, germanista e esperto di Studi dell'Europa occidentale, illustre membro tra i fondatori del Comparative Literature Program presso IU Bloomington e voce più prominente nel campo della letteratura comparata americana, ha contribuito alla definizione della letteratura comparata in contrapposizione alla scuola francese⁹, la quale è ben riconosciuta ancora oggi:

*Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.*¹⁰

⁹ La scuola francese è rappresentata principalmente dalle teorie di Fernand Baldensperger, Paul VanTieghem, Marius-Francois Guyard e René Etiemble, mentre la scuola americana dalle dottrine di René Wellek, Austin Warren e Henry H.H. Remak. Inoltre, esiste un'altra corrente comparatistica di studi assai importante, la cosiddetta «scuola russa».

¹⁰ Henry H.H. Remak, *Comparative Literature: Its Definition and Function*, «Comparative Literature: Method

Nello stesso saggio, Remak ha articolato la distinzione fondamentale tra scuola francese e scuola americana, che riguarda la relazione fra la letteratura e gli altri campi: nonostante i francesi siano sicuramente interessati alla comparazione tra le arti, tali studi non rientrerebbero nella competenza della letteratura comparata. Successivamente, Remak ha illustrato anche la differenza tra letteratura comparata e letteratura mondiale, affermando che la letteratura mondiale implica anche un criterio temporale; come regola generale, l'acquisizione di una fama mondiale richiede tempo, e la «letteratura mondiale» solitamente si occupa di letteratura consacrata come grande alla prova del tempo.

Per esaminare come venga considerato Calvino nella letteratura mondiale, mi pare necessario delineare anche il pensiero dei due comparatisti italiani più importanti.

La parola «letteratura comparata» in italiano è stata tradotta direttamente dal francese. Lo studioso italiano Benedetto Croce, in un saggio del 1903, ha tenuto un intervento piuttosto importante riguardo alla definizione della letteratura comparata.

Croce assume un atteggiamento scettico sulla letteratura comparata, essendo convinto che l'oggetto di studio è la storia della letteratura. In tale saggio, Croce propone tre tipi di definizione della letteratura comparata, sottolineando, alla fine del testo, il fatto che Koch aveva notato che la storia della letteratura tedesca era nata comparata, e così concludendo :

Dunque, la storia letteraria comparata, in questo terzo significato, è quella che considera tutti gli antecedenti dell'opera letteraria, vicini e lontani, pratici e ideali, filosofici e letterari, legati in parole o legati in forme plastiche e figurative, ed – und so weiter. Dunque, la storia comparata è qualcosa d'inseparabile dal concetto stesso di storia letteraria. Dunque, aggiungo io, in questo terzo significato la storia comparata della letteratura è la storia intesa nel suo vero senso, come spiegazione completa dell'opera letteraria, compresa in tutte le sue relazioni, collocata

nell'insieme della storia universale (e dove altrimenti potrebbe collocarsi?)¹¹

Ultimamente, Remo Ceserani (1933-2016), uno dei maggiori studiosi di teoria e di letteratura comparata, allievo di René Wellek, in una sua opera pubblicata nel 2012 fornisce una definizione alla letteratura comparata :

Lo studio delle letterature su base non ristrettamente nazionale e sotto forma di rapporti e confronti tra le diverse tradizioni letterarie; 2) lo studio degli aspetti generali della produzione, comunicazione e ricezione della letteratura (teoria della letteratura, teoria e storia dei generi letterari, retorica e stilistica, sociologia letteraria); 3) lo studio dei rapporti fra i diversi codici della comunicazione culturale (letteratura e arti figurative, letteratura e teatro, letteratura e cinema, letteratura e musica); 4) lo studio dei rapporti tra la letteratura e il contesto culturale e della funzione della letteratura nei più ampi sistemi della comunicazione culturale (letteratura e ideologie, tradizioni nazionali e tradizioni locali, tradizioni sovranazionali, storia letteraria, multiculturalismo).¹²

Interessante osservare la definizione di Remak paragonata a quella di Ceserani.

Quella di Remak va intesa in un ambito molto ampio, che comprende non solo le arti ma anche la politica, l'economia, la sociologia, la scienza e la religione. Rispetto alla definizione di Remak, i termini proposti da Ceserani riconducono relativamente la letteratura comparata all'ambito letterario ma non negano nello stesso tempo lo studio interdisciplinare. In questo senso, possiamo affermare che la definizione di Remo Ceserani si colloca tra la scuola francese e quella americana.

Tuttavia, dopo tante polemiche tra le diverse scuole, non esiste ancora un canone in comune e neanche una definizione ampiamente condivisa di letteratura comparata e letteratura mondiale. Il concetto di *Weltliteratur* e di letteratura comparata odierni è ancora un argomento che suscita molte riflessioni e polemiche, internazionali ed

¹¹ Benedetto Croce, *La Letteratura Comparata* «*La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* diretta da B. Croce 1» (2007): 77–80. Il testo originale è stato scritto nel dicembre 1902.

¹² Benvenuti e Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, 51–52.

interdisciplinari. Il discorso di John Pizer ha illustrato il percorso di tale processo cognitivo negli ultimi due secoli:

Clearly, the world literature paradigm has undergone a number of major transformations since its inception in the 1820s. Originally conceived by Goethe as a way of signifying the creation of supranational cultural interchange through improved communication, marketing, and media networks in the wake of the Napoleonic Wars, during the first three quarters of the twentieth century world literature came to be associated with timeless masterpieces by Occidental thinkers and with “great books” courses and textbooks designed for beginning undergraduate study. In the 1980s and 1990s, Goethe's concept has been employed by scholars who wish to challenge these canonic traditions, in spite of the term's Eurocentric roots. Today, when the very notion of a “national” literature is being called into question, “world literature” as a discursive formation can continue to play a productive heuristic role.¹³

L'ambito della *Weltliteratur* ha subito un grande mutamento, ma non esiste ancora una definizione convincente e la disciplina è ancora in via di sviluppo.

Sebbene l'epoca dell'unione nazionale e del progressivo conflitto tra paesi sia già diventata passato remoto, Goethe, in quanto fondatore riconosciuto e praticante della letteratura mondiale, non viene mai tralasciato e al suo pensiero viene riconosciuto un legittimo valore ancora oggi: la sua *Weltliteratur* viene discussa sempre più spesso all'interno del processo della globalizzazione.

Nei capitoli successivi, mi dedicherò a proporre le dottrine di quattro avanguardisti della letteratura mondiale contemporanea, in modo da poter illustrare un percorso principale dello sviluppo della definizione e del canone della letteratura mondiale: questi sono Edward Said, grande studioso del XX secolo, che ha aperto una nuova pagina per la critica del post-colonialismo, David Damrosch, Franco Moretti e Gayatri Chakravorty Spivak, questi ultimi autori di importanti opere nella loro materia.

¹³ John Pizer, *Goethe's "World Literature" Paradigm and Contemporary Cultural Globalization*, «Comparative Literature» 52.3 (2000): 213–27.

1.2.1 Edward Said e l'egemonia culturale occidentale

In questa parte, mi soffermerò principalmente su *Orientalismo* (pubblicata nel 1978) di Edward Said, considerato come lo studioso che ha posto la prima pietra nel campo della critica post-coloniale.

Che cosa ha voluto dire Said con quest'opera e come mai è divenuta così diffusa e nel contempo così ampiamente criticata? Nella postfazione del libro, Said confessa il proprio stupore per il forte interesse (sia in termini negativi che positivi) suscitato dalla sua opera, che nel 1993 è diventata persino un bestseller in Svezia.

In *Orientalismo*, Said esamina la falsa immagine dell'Oriente che gli occidentali diffondono dal punto di vista politico - economico - storico - culturale, prendendo in considerazione le percezioni che filosofi, teorici politici, economisti e amministratori imperiali hanno dell'oriente: «nel primo capitolo ho tentato di indicare l'ambito di pensiero e di azione coperto dalla parola 'orientalismo', utilizzando come esempi privilegiati le esperienze francesi e inglesi del Vicino Oriente, dell'islam e del mondo arabo». ¹⁴ Da tale citazione si comprende il limite del libro.

Dell'Oriente, non viene considerata la sua interezza, ma prevalentemente il solo mondo islamico e arabo e l'Occidente, d'altra parte, non viene fatto corrispondere a tutto il mondo occidentale ma è ricondotto principalmente alle esperienze francesi ed del XVIII e XIX secolo, quando appunto la Francia e l'Inghilterra erano le protagoniste principali dell'età dell'imperialismo.

Said vuole dimostrare che queste esperienze rivelano una relazione intima e nel contempo impari tra le due parti del mondo: «La natura diadica, quasi di opposizione, della distinzione di Ovest e di Est; la proiezione di forze e debolezze, reali o immaginarie, cui diede appiglio; il tipo di caratteristiche attribuite all'Oriente: tutto ciò indica l'esistenza di una partizione voluta, immaginativa e geografica, tra Ovest ed Est, destinata a permanere per secoli» ¹⁵.

¹⁴ Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (Milano: Feltrinelli 2001), 199.

¹⁵ Ibid.

Nella sua introduzione al termine “orientalismo”, Said fa riferimento al punto di vista di un giornalista francese per esprimere l’errata comprensione dell’Oriente da parte del mondo occidentale, così dichiarando : «L’Oriente stesso era in un certo senso un’ invenzione dell’Occidente»¹⁶. Successivamente, lo studioso spiega come la base dell’Orientalismo sia radicata nella coscienza occidentale ed attribuisce all’Orientalismo un significato molteplice.

La prima definizione che Said utilizza per l’argomento deriva dall’interpretazione accademica: «‘Orientalismo’, o ‘orientalistica’, è l’insieme delle discipline che studiano i costumi, la letteratura, la storia dei popoli orientali, e ‘orientalista’ è chi pratica tali discipline, sia egli antropologo, sociologo, storico o filologo»¹⁷. Cioè, l’orientalismo non è una disciplina ma un insieme di discipline e un orientalista può essere qualsiasi persona che studia l’oriente.

In secondo luogo, per Said, l’Orientalismo è anche «uno stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l’Oriente da un lato, e l’Occidente dall’altro lato»¹⁸; dunque la conoscenza di se stesso (cioè il mondo occidentale) e dell’*altro* (cioè l’Oriente) è in un evidente contrasto. La prima è di natura ontologica, invece quella riferita all’Oriente è di natura epistemologica: «Nel sistema del sapere intorno all’Oriente, l’Oriente è assai meno un luogo che un topos, un insieme coerente di riferimenti e caratterizzazioni, che sembra avere origine in citazioni, frammenti di testi, immagini e aspettative precostituite, variamente combinati dai singoli autori»¹⁹. L’ idea di Oriente nasce da un’impressione di contrasto. Said usa la parola «altro» per descrivere l’idea che gli occidentali hanno dell’Oriente, il quale sarebbe dunque come uno specchio; gli occidentali vi trovano un’idea di «sé» attraverso la percezione di un contrasto con l’ Altro (orientale).

In altri termini, se in questo specchio l’oriente si mostra infantile, irrazionale, decaduto e «anormale», l’occidente appare invece maturo, razionale, virtuoso e

¹⁶ Ivi., 11.

¹⁷ Ivi., 12.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ivi., 178-179.

«normale».

Per Said, infine, l'Orientalismo, dal XVIII secolo in poi, viene studiato e discusso «come l'insieme delle istituzioni create dell'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente, gestione basata oltre che sui rapporti di forza economici, politici e militari, anche sui fattori culturali, cioè su un insieme di nozioni veritiere o fittizie sull'Oriente»²⁰; cioè l'orientalismo, nel corso dell'età dell'imperialismo, è divenuto un concetto del tutto occidentale, che è servito a ricostruire, controllare e dominare l'Oriente nell'ambito di quasi tutte le discipline e di tutti i metodi: politico, sociale, militare, ideologico, scientifico e così via. Said sottolinea soprattutto come l'orientalismo sia un discorso politico: «Se in questo capitolo mi sono occupato di agenti imperiali e consiglieri politici più che di studiosi, è stato per porre in rilievo l'importante sostituzione, nell'ambito dell'orientalismo come conoscenza dell'Oriente e rapporto con esso, dell'atteggiamento accademico con un atteggiamento *strutturale* [...] Formalmente l'orientalista ritiene di operare in favore dell'unione di Oriente e Occidente, ma lo fa soprattutto ribadendo la supremazia tecnologica, politica e culturale dell'Occidente»²¹. L'orientalismo è considerato quindi come espressione del potere occidentale, che serba un lungo e complicato processo, e Said ritiene che sia suo compito rivelare tale processo: «L'orientalismo è una scuola di interpretazione il cui oggetto è per caso l'Oriente, i suoi popoli, le sue civiltà, i suoi siti geografici [...] l'orientalismo sia fondamentalmente una dottrina politica, imposta all'Oriente a causa della minor forza di quest'ultimo, e che dell'Oriente ha cancellato ciò che era irriducibile a quella minor forza»²².

Secondo Said, esiste una stretta interdipendenza fra le tre accezioni attribuite al termine Orientalismo: quale discorso di potere, quale stile di pensiero e quale insieme di discipline accademiche. L'orientalismo, nella dottrina di Said, è un'entità che coinvolge campi diversi e metodi diversi.

Dopo sette anni dalla pubblicazione del libro, Said ha pubblicato un saggio intitolato

²⁰ Ivi., 13.

²¹ Ivi., 243-44.

²² Ivi., 201-2.

Orientalism Reconsidered, nel quale viene ripreso e chiarito il suo concetto di Orientalismo:

*Firstly, the changing historical and cultural relationship between Europe and Asia, a relationship with a 4000 year old history; secondly, the scientific discipline the West according to which beginning in the early 19th century specialized in the study of various Oriental cultures and traditions; and, thirdly, the ideological suppositions, images, and fantasies a currently important and politically urgent region of the world the Orient.*²³

Said ha diviso lo studio in due fasi principali: la prima, che va dal XVIII secolo fino alla seconda guerra mondiale, periodo in cui la Francia e l'Inghilterra hanno esercitato il loro dominio sull'Oriente, e una seconda fase che parte dalla fine della seconda guerra mondiale, quando l'America diventa una figura principale nel creare "l'Oriente".

Il libro si articola in tre capitoli e in dodici paragrafi :

*Il campo dell'orientalismo", traccia i confini dell'argomento, valutandone le dimensioni sia in termini di durata e di esperienze storiche, sia in termini di implicazioni politiche e filosofiche. Il secondo, Strutture e ristrutturazioni dell'orientalismo, si propone di ricostruire lo sviluppo del moderno orientalismo per mezzo di un'ampia descrizione cronologica, e anche attraverso l'esame di un insieme di procedimenti comuni al lavoro di importanti poeti, artisti e studiosi, il terzo capitolo, l'orientalismo oggi, inizia là dove il precedente si era concluso, intorno al 1870. Fu l'epoca della grande espansione coloniale in Oriente, culminata nella seconda guerra mondiale. L'ultimo paragrafo del terzo capitolo si occupa della transizione dell'egemonia franco-britannica a quella americana; in esso, a guisa di conclusione, delinea la presente realtà intellettuale e sociale dell'orientalismo degli Stati Uniti.*²⁴

²³ Edward W. Said, *Orientalism Reconsidered*, «Cultural Critique», 1 (1985): 89–107.

²⁴ Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 33.

Nel primo capitolo, Said illustra l'ambito di pensiero e di azione coperto dall'orientalismo, che non viene indicato come una disciplina accademica tradizionale, bensì connotata da un significato molto più ampio e complesso: «l'orientalismo come disciplina accademica è quella di un progressivo ampliamento delle prospettive, e non di una maggiore selettività e specializzazione, come si riscontra di solito. Orientalisti del Rinascimento come Erpenius e Guillaume Postel erano in primo luogo esperti di idiomi dei territori biblici. [...] Sino alla metà del secolo XVIII gli orientalisti furono studiosi della Bibbia e delle lingue semitiche, esperti dell'islam oppure, dopo che i gesuiti ebbero stabilito intense relazioni con l'Estremo Oriente, sinologi. [...] Entro la metà dell'Ottocento l'orientalismo era divenuto uno scrigno fatato ricolmo di ogni conoscenza»²⁵.

Alla fine XIX secolo, l'orientalismo si presenta come disciplina sempre più in crisi perché «le ricerche archeologiche e geografiche furono favorite dall'occupazione europea dell'intero Vicino Oriente»²⁶. Alla fine della Grande Guerra, «il punto di vista dell'orientalismo ha coinciso perfettamente con il punto di vista imperialista [...] La crisi continua tuttora».²⁷ Dopo essersi soffermato sull'ambito dell'orientalismo, nel capitolo successivo Said rivolge l'attenzione alla «nascita, il consolidamento e l'istituzionalizzazione dell'orientalismo moderno nel contesto della situazione storica, politica, intellettuale e culturale fin verso il 1870-1880»²⁸.

Nel Medioevo e nel Rinascimento, l'orientalismo ha finito per coincidere soprattutto con il mondo islamico, mentre nel corso di XVIII è arrivata una nuova fase ricca di considerevoli mutamenti, che si riferiscono non solo all'espansione dei territori, ma anche ad altri tre importanti fattori: «confronti storici, atteggiamento simpatetico, tendenza classificatoria»²⁹. Secondo Said, da queste correnti di pensiero dipendono le strutture intellettuali e istituzionali dell'orientalismo moderno.

²⁵ Ivi., 57.

²⁶ Ivi., 104.

²⁷ Ivi., 108-9.

²⁸ Ivi., 200.

²⁹ Ivi., 123.

L'orientalismo del XVIII secolo deriva soprattutto dalle tendenze secolarizzanti della cultura europea e quindi determina l'effetto di liberare l'Oriente (soprattutto il mondo islamico) dalla ristretta prospettiva religiosa. Tale progresso non comporta il superamento dei vecchi schemi religiosi, ma costringe gli stessi a ricostituirsi in un ambito moderno. Secondo Said, la sostanza orientalista non viene mai cambiata, ma si realizza «un nuovo impulso religioso, un sovranaturalismo naturalizzato³⁰». ³¹ attraverso una serie di tecniche accademiche, quali, ad esempio, la lessicografia, la grammatica, la traduzione e così via: «Gli aspetti essenziali della teoria e della prassi dell'orientalismo moderno possono essere compresi [...] come un insieme di strutture ereditate dal passato, secolarizzate, ristrutturare e risistemate sotto l'influsso di discipline come la filologia, che erano a loro volta surrogati naturalizzati, modernizzati e laicizzati del sovranaturalismo cristiano. Sotto la forma dei nuovi testi e delle nuove idee, l'Est fu adattato a tali strutture»³².

Per quando riguarda il XIX secolo, il discorso parte dall'analisi dell'idea nascosta nel romanzo *Boward et Pécuchet* di Flaubert di un'Europa rigenerata dall'Asia, che rispecchia, secondo Said, una nuova corrente dell'orientalismo ottocentesco: «la ricostruzione del mondo sotto la base a una visione fantastica, non di rado con l'ausilio di speciali procedimenti scientifici»³³. Questa visione fantastica dell'Oriente, globale e ricostruttiva, è ereditata dal “naturalismo soprannaturale” del XVIII secolo.

Alla fine del capitolo, dopo aver indicato esempi di orientalisti e letterati settecenteschi e ottocenteschi, Said conclude: «il ruolo dei primi orientalisti, quali de Sacy, Renan e Lane, fu quello di provvedere l'Oriente, e insieme le loro stesse opere, di una *mise en scène*; gli orientalisti successivi, studiosi o letterati, presero saldamente possesso di quella scena. Ancora più tardi»³⁴.

Nell'ultimo capitolo, l'autore si sofferma ad analizzare l'orientalismo dagli anni

³⁰ Il pensiero del “naturalismo soprannaturalizzato” deriva dalla dottrina di M. H. Abrams presente nella sua opera *Natural supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* pubblicata nel 1971.

³¹ Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 128.

³² Ivi., 125.

³³ Ivi., 117.

³⁴ Ivi., 198.

settanta del XIX secolo fino ad oggi, periodo in cui l'America acquisiva man mano il ruolo di protagonista dell'imperialismo, per esaminare come detto orientalismo viene ripetuto e rigenerato con una serie di repliche pressoché invariabili. .

Said divide l'orientalismo in due tipi: Orientalismo latente, cioè quello dell'inconsapevole (e certamente intoccabile) assolutismo teorico, e orientalismo manifesto, cioè un'insieme di cognizioni e ipotesi esplicitamente comunicate della vita in Oriente³⁵.

Nell'ultimo capitolo, come parte conclusiva della tesi, Said riferisce che oggi, nonostante il realizzarsi di tanti mutamenti sia disciplinari che geografici, lo stato dell'egemonia culturale non mostra segni di miglioramento, bensì peggiora: «L'orientalismo si è adattato con successo al nuovo imperialismo, in quanto i suoi principi fondamentali non ostacolano, anzi appoggiano, la tendenza al dominio imperiale sull'Asia».³⁶ Ad esempio, il mondo arabo di oggi è già diventato un satellite sia dal punto di vista intellettuale e culturale che da quello economico.

Per quanto riguarda la base teorica, Said confessa che di essere stato influenzato dalla teoria di Foucault espressa nell'opera *L'archéologie du savoir e Surveiller et punir* e da quella di Gramsci esposta nella sua raccolta di appunti *I Quaderni del carcere*. Al riguardo, il critico letterario Bart Moore-Gilbert afferma: «For Said's early work at least, the more importante influence is probably Foucault»³⁷.

Said introduce la nozione di “discorso” messa in luce da Foucault, per concepire e rilevare il sistema dell'orientalismo. Secondo il filosofo francese, infatti, il “discorso” è un tipo di costruzione tramite il quale viene esercitato un potere ed esistono peraltro una serie di tecniche e procedure atte a difendere detto “discorso”. Lo studio di Foucault mira ad analizzare la funzione del “discorso”, intendendo liberare le sue possibilità da tutte le istanze di controllo.

Said, richiamandosi a Foucault, concepisce l'orientalismo creato dal mondo occidentale come un tipo di *discorso*: questo si articola in una serie di meccanismi,

³⁵ Ivi., 204.

³⁶ Ivi., 320.

³⁷ Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics* (London; New York: Verso, 1997), 36.

attraverso i quali il mondo occidentale difende il suo potere nell'età dell'imperialismo e del post-imperialismo, senza mai prendere in considerazione un vero Oriente e senza mai riconoscergli quindi il giusto rispetto.

Così dichiara Bart Moore-Gilbert: «Said rejects the traditional liberal understanding of the humanities as organized round the pursuit of 'pure' or 'disinterested' knowledge. Instead he sees such practices as deeply implicated in the operations and technologies of power, by virtue of the fact that all scholars (and artists) are subject to particular historical, cultural and institutional affiliations which are governed in the last instance by the dominant ideology and political imperatives of the society in question»³⁸ e così afferma Said: «risulta impossibile spiegare la disciplina costante e sistematica con cui la cultura europea ha saputo trattare – e persino creare, in una certa misura – l'Oriente in campo politico, sociologico, militare, ideologico, scientifico e immaginativo dopo il tramonto dell'Illuminismo [...] in breve, a causa dell'orientalismo l'Oriente non è stato – e non è – oggetto di atti e teorie liberamente concepiti»³⁹.

Secondo Bart, Said viene influenzato da Foucault in circa due aspetti principali: «First of all, in its conception of what power is and how it operates [...] Secondly, Said adapts from Foucault the argument that 'discourse' – the medium which constitutes power and through which it is exercised – 'constructs' the objects of its knowledge»⁴⁰.

L'altra base teorica deriva dal concetto di "egemonia culturale" espresso da Gramsci, il quale rivela le due modalità espresse dalla società borghese per affermare il potere: la «dittatura» come mezzo coercitivo del potere politico e, appunto, l'egemonia culturale imposta grazie al consenso generato dalle strutture accademiche o ideologiche. Secondo Gramsci, la classe operaia deve lottare contro questa egemonia e imporre nello stesso tempo il proprio potere.

Seguendo l'idea di Gramsci, Said aggiunge: «La cultura opererebbe nell'ambito

³⁸ Ibid.

³⁹ Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 13.

⁴⁰ Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory*, 36.

della società civile, e l'influenza di idee, istituzioni e singole persone dipenderebbe non dal dominio, ma da ciò che Gramsci chiama 'consenso'»⁴¹.

Said condivide questa teoria, ma inverte l'oggetto del discorso; per lui, il conflitto nasce dall'egemonia culturale che l'occidente realizza in opposizione con l'Oriente: «in ogni società non totalitaria, alcune forme culturali saranno preponderanti rispetto ad altre, alcune concezioni saranno più seguite, si realizzerà cioè lo spontaneo prevalere di determinati sistemi di idee che Gramsci chiama 'egemonia', concetto di fondamentale importanza per comprendere la vita culturale dell'Occidente industriale. È proprio l'egemonia, o più precisamente il risultato dell'egemonia culturale, a dare all'orientalismo la durata e la forza su cui abbiamo ora chiamato l'attenzione»⁴².

In altri termini, l'Orientalismo è da considerare quindi «come un modo occidentale per esercitare la propria influenza e il proprio predominio sull'Oriente»⁴³.

Secondo Said, l'imperialismo occidentale, nel suo riconoscimento del mondo orientale, si comporta come una forza negativa, tale che «a causa dell'orientalismo l'Oriente non è stato – e non è – oggetto di atti e teorie liberamente concepiti». Lo studio di Said si fonda sull'assunto che l'orientalismo non è un'entità naturale: «il rapporto tra Oriente e Occidente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia»⁴⁴. L'Oriente è stato orientalizzato, non solo per la sua posizione geografica, ma anche perché «è stato possibile renderlo 'oriente' » (nel testo sono riportati vari esempi politici, economici, culturali e letterari). Said cerca di dimostrare che l'orientalismo «non è soltanto un fatto politico riflesso passivamente dalla cultura o dalle istituzioni, né è l'insieme dei testi scritti sull'Oriente, e non è nemmeno il frutto di un preordinato disegno imperialista 'occidentale', destinato a giustificare la colonizzazione del mondo 'oriente', [...] L'orientalismo è dunque un fenomeno culturale e politico»⁴⁵.

⁴¹ Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, 16.

⁴² Ibid.

⁴³ Ivi., 13.

⁴⁴ Ivi., 15.

⁴⁵ Ivi., 21.

A questo punto occorre chiedersi: qual è il contributo e qual è il difetto che contraddistinguono l'Orientalismo come principio della critica post-modernista?

In primo luogo, l'Orientalismo di Said, come simbolo emblematico della critica post-modernista, segna la maturità e la consapevolezza del campo della critica post-coloniale e, nel contempo, stabilisce la base teorica e il modello della critica post-modernista per gli studiosi successivi. Said non è il primo studioso a introdurre questo argomento, come lui stesso ammette nel 1985: «what I said in *Orientalism* had been said before me by A.L. Tibawi, by Abdullah Laroui, by Anwar Abdel Malik, by Talal Asad, by S. H. Alatas, by Fanon and Césaire, by Pannikar, and Romila Thapar, all of whom had suffered the ravages of imperialism and colonialism, and who, in challenging the authority, provenance, and institutions of the science that represented them to Europe». ⁴⁶ Tuttavia, Said opera certamente un significativo progresso dell'argomento in vari suoi aspetti e la sua dottrina ha prodotto influenze, non solo nel campo post-coloniale, ma soprattutto per l'antropologia, la sociologia, l'Area Studies, la politica etc.

Said ha avuto molti successori, il suo pensiero ha condizionato molte pubblicazioni importanti: ad esempio, *The location of culture* di Homi K. Bhabha e *The death of a discipline* di G. C. Spivak, che sono riconosciute come la grande eredità e rigenerazione della dottrina di Said. Da ricordare anche che, nel campo accademico, Said ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti dai critici: John Storey indica che «Edward Said shows how a western discourse on the Orient – 'Orientalism' – has constructed a 'knowledge' of the East and a body of 'power-knowledge' relations articulated in the interests of the 'power' of the West» ⁴⁷, mentre nel *Colonial Discourse and Postcolonial Theory* Williams e Chrisman dichiarano che: «It is perhaps no exaggeration to say that Edward Said's *Orientalism*, published in 1978, single-handedly inaugurates a new area of academic inquiry: colonial discourse, also

⁴⁶ Said, *Orientalism Reconsidered*.

⁴⁷ John Storey, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture* (Athens, GA.: University of Georgia press, 1993), 93.

referred to as colonial discourse theory or colonial discourse analysis»⁴⁸.

In secondo luogo, Said, con quest'opera, ha sfidato e ha ridotto in un certo senso l'eurocentrismo e l'egemonia culturale, ribadendo nello stesso tempo il pensiero del multi-culturalismo. Egli è stato un pioniere nell'introdurre il decostruttivismo (una delle correnti principali degli anni del dopo guerra) nell'ambito della letteratura comparata, collegandosi alla teoria di Foucault e di Gramsci, ed ha così attirato l'attenzione su un importante argomento che viene tuttavia sempre negato o quantomeno trascurato. Tale punto viene anche sottolineato da Robert Young, il quale dichiara che «the appropriation of French theory by Anglo-American intellectuals as marked, and marred, by its consistent excision of the issue of Eurocentrism and its relation to colonialism. Not until Edward Said's *Orientalism*(1978) did it become a significant issue for Anglo-American literary theory»⁴⁹.

Said, in un certo senso, rispecchia il pensiero di Goethe che considera la letteratura come un campo di esposizione, di comunicazione e di comprensione, ma nel contempo cerca di decostruire e decentralizzare un sistema-mondo consolidato e di costruire un nuovo equilibrio imparziale.

La teoria proposta da Said, dopo molti anni di elaborazione, è diventata una disciplina a sé e la sua dottrina, incentrata soprattutto sulla riflessione intorno all'Orientalismo, sul discorso circa il rapporto tra cultura e imperialismo, sul pensiero relativo al rapporto tra gli intellettuali del terzo mondo e quelli del mondo occidentale, è diventata una corrente importante nel campo della globalizzazione, stimolando numerosissimi studiosi di critica culturale a discutere e a impegnarsi al fine di conseguire una letteratura meno inquinata, di concedere anche ai paesi emarginati il diritto di rappresentanza e di far emergere le varie opere prima trascurate.

Said ha tuttavia anche un suo difetto, come sostiene James Clifford⁵⁰, il quale

⁴⁸ Tratto da Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory*, 16; Patrick Williams and Laura Chrisman, eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. (New York: Columbia University Press, 1994), 5.

⁴⁹ Tratto da Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory*, 34-35; il testo originale è da Robert J. C. Young, *White Mythologies*, (London: Routledge, 1990), 126.

⁵⁰ James Clifford, *Review of Orientalism*, «History and Theory» 19.2 (1980): 204-23.

segnala che l'Orientalismo di Said ha principalmente due limiti genealogici. Il primo: «Said limits his attention almost exclusively to statements about the Arab Middle East – Omitting, regrettably but firmly, the Far East, India, the Pacific, and North Africa». L'Oriente nell'*Orientalismo* significa quindi soprattutto Vicino e Medio Oriente (cioè il mondo islamico), mentre vengono trascurati quasi tutti gli altri paesi asiatici più lontani, ma comunque altrettanto importanti (l'India, la Cina, il Giappone ect.). Ogni paese e ogni nazione hanno la propria storia, mentre la storia e l'attualità dell'orientalismo di Said non sembrano adattarsi a tutto l'Oriente.

Ed ecco il secondo limite, inquadrato da James Clifford: «Said's second genealogical limitation restricts the national traditions under consideration to the British and French strands, with the addition of a recent American Offspring. He is obliged to rule out Italian, Spanish, Russian, and especially German Orientalisms».

Si rileva dunque che, anche per quanto riguarda l'area metropolitana dell'Orientalismo, esiste un limite, poichè i casi di Inghilterra e Francia non possono certo essere indicativi di tutto il mondo occidentale. In conclusione, si potrebbe quindi ritenere che lo studio sviluppato da Said nel suo libro costituisce un'eccezione, non la regola.

1.2.2 Franco Moretti o l'atlante del mondo

Franco Moretti, nato nel 1950 a Sondrio, è uno studioso della letteratura europea e del romanzo; dopo gli studi e un'esperienza di insegnamento svolti in Italia, nel 1990 si è trasferito negli Stati Uniti, dove ha insegnato letteratura comparata presso la Columbia University (1990-1999) e la Stanford University (in tale sede ha fondato e tuttora dirige il *Centre for study of novel* e lo *Stanford literary lab*).

Moretti ha curato un'enciclopedia del romanzo in cinque volumi, intitolata *Il Romanzo* (2001-2003), corredata di numerosi articoli curati da una vasta gamma di esperti del genere provenienti da tutto il mondo.

Tra le sue pubblicazioni, si segnalano *Letteratura e ideologie negli anni Trenta*

inglesi (1976), *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), la raccolta di saggi *L'anima e l'arpa* (1986), *Il romanzo di formazione* (1986), *Segni e stili del moderno* (1987), *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900* (1997), *La letteratura vista da lontano* (2005) e *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history* (2005).

In questa parte, concentrerò la mia attenzione soprattutto su tre opere teoriche di Moretti, considerate tra le più importanti della letteratura comparata e della letteratura mondiale: *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*⁵¹, *Letteratura vista da lontano*⁵² e *Distant reading*⁵³, e su un saggio molto criticato, *Conjectures on world literature* (2000), nei quali lo studioso ragiona sulla forma della letteratura mondiale a proposito dell'idea della "geografia letteraria" e, nello stesso tempo, prenderò in esame anche una serie di saggi critici che confutano il pensiero di Moretti, al fine di illustrare il nucleo della dottrina morettiana della *Weltliteratur*.

Atlante del romanzo europeo: 1800-1900 è stato l'esordio dell'idea della geografia letteraria di Moretti. Nell'introduzione, Moretti descrive le motivazioni che l'hanno portato a creare le carte geografiche. Esse dimostrano la natura *ortgebunden*, legata-al-luogo, della letteratura: ogni forma viene esaminata nella sua geometria, i suoi confini, i suoi tabù spaziali e i flussi di movimento; inoltre, le carte mettono in luce la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si auto-organizza.

«La forma letteraria apparirà così come la risultante di due forze contrarie ed egualmente importanti: una esterna ed una interna»⁵⁴. Il progetto di Moretti sembra molto ambizioso, concentrandosi il suo lavoro soprattutto sulla storia e sulla geografia del romanzo come un «sistema planetario». Il metodo concepito da Moretti per osservare tale sistema è quello di proporre un altro modo di lettura: il *distant reading*,

⁵¹ Quest'opera è prima uscita in italiano: Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900* (Torino: Einaudi, 1997); due anni dopo è uscita anche la versione inglese: *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (Verso, 1999).

⁵² Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano* (Torino: Einaudi, 2005).

⁵³ Franco Moretti, *Distant Reading* (Verso Books, 2013).

⁵⁴ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 7.

modalità che in realtà può intendersi come la voglia di mappare il mondo letterario.

La dottrina morettiana considera l'idea della *Weltliteratur* come un sistema planetario infinito. Afferma lo studioso: «Many people have read more and better than I have, of course, but still, we are talking of hundreds of languages and literature here [...] Reading 'more' is always a good thing, but not the solution»⁵⁵.

Secondo Moretti, quindi, la *letteratura mondiale* non è più un oggetto di lettura, ma diventa un problema che richiede un nuovo metodo di critica. L'autore pensa ad un'ipotesi più audace, un modo di lettura particolare, un paradigma per osservare la *weltliteratur* da lontano: appunto il *distant reading*.

A questo punto ci si pone la domanda: che cosa è propriamente il *distant reading*? Il termine proposto da Franco Moretti nasce dal contrasto con il presente modo di lettura: il *close reading* (lettura ravvicinata), una forma della critica moderna basata su un'attenta analisi di ogni singolo elemento del testo letterario. Moretti vi ravvisa un problema, in quanto, se questo assicura la qualità della lettura, nello stesso tempo ne limita la quantità e la vastità. Moretti afferma :

*The trouble with close reading (in all of its incarnations, from the new criticism to deconstruction) is that it necessarily depends on an extremely small canon. This may have become an unconscious and invisible premiss by now, but it is an iron one nonetheless: you invest so much in individual texts only if you think that very few of them really matter. Otherwise, it doesn't make sense*⁵⁶.

Secondo Moretti, il *close reading* limita i lettori a un ambito ristretto, ad attenersi a poche opere classiche e, di conseguenza, induce a trascurare i romanzi.

Nella nostra vita comunque limitata, non si può avere la padronanza di tutti i libri in tutte le lingue; dunque, il problema della lettura non dovrebbe essere quello del tempo, bensì quello del *metodo*:

⁵⁵ Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, «New Left Review» 1 (2000): 55.

⁵⁶ Moretti, *Conjectures on World Literature*.

And if you want to look beyond the canon (and of course, world literature will do so: it would be absurd if it didn't!) close reading will not do it. It's not designed to do it, it's designed to do the opposite. At bottom, it's an theological exercise – very solemn treatment of very few texts taken very seriously – whereas what we really need is a little pact with the devil: we know how to read texts, now let's learn how not to read them⁵⁷.

Pur essendo consapevole del rischio che induca a perdere i dettagli del testo, il metodo del *distant reading* proposto da Moretti è in realtà un modo per superare il canone odierno nell'età della globalizzazione letteraria. Lo studioso, influenzato da una scuola di pensiero basata sull'economia, considera quindi il lavoro del critico come un esempio di condivisione del lavoro: cioè egli considera la letteratura mondiale come un sistema interconnesso, al pari di quello del mercato globale.

Entro tale sistema, un comparatista non può mai leggere tutti i testi nelle varie lingue originali, per cui occorre dividere il lavoro in due fasi: una che riguarda gli specialisti che adoperano il *close reading*, basandosi soprattutto su un'attenta analisi di ogni singolo argomento e di ogni elemento del testo e svolgendo su di essi un'analisi minuziosa, e una seconda fase, che coinvolge i ricercatori che portano avanti un processo preliminare di astrazione e di quantificazione, inteso a individuare nei testi esaminati, con uno sguardo da lontano, le interconnessioni ed anche le deformazioni comprese in uno spazio/tempo diverso. Per Moretti, il *distant reading* è il miglior modo per riprodurre una relazione tra analisi e sintesi, per definire una matrice utile al campo della letteratura mondiale.

La letteratura viene poi «vista da lontano», nel senso che il metodo di studio qui proposto sostituisce la lettura ravvicinata del testo [...] un processo di riduzione e astrazione e - insomma: di allontanamento – rispetto al testo nella sua concretezza [...] la distanza non è però un ostacolo alla conoscenza, bensì una sua forma specifica. La distanza fa vedere meno dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i pattern, le

⁵⁷ Ibid.

*forme.*⁵⁸

Per Moretti, importante è la distanza, una condizione della conoscenza che ci permette di concentrarci sulle unità più grandi del testo. «The more ambitious the project, the greater must the distance be»⁵⁹. In questo modo, la lettura diventa di «seconda mano», un tipo di mosaico oggetto del lavoro degli specialisti; ma è da rilevare che, con questo metodo di lettura, si rischia di perdere i dettagli.

Moretti comunque non teme nulla al riguardo: «If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something»⁶⁰.

Si aggiunga che per Moretti non basta solo la distanza; il punto di partenza della sua dottrina di Moretti si può riassumere in tale premessa: il sistema del mondo letterario è tracciabile e strutturabile e può essere osservato e disegnato se lo osserviamo da lontano. In questo senso Moretti è un formalista-strutturalista:

*Un campo così vasto non lo si capisce cucendo insieme quel che sappiamo di questo o quell'altro caso isolato, perché non è la somma di tanti casi isolati: è un sistema collettivo, un tutto, che dev'essere visto e studiato come tale.*⁶¹

L'idea di Moretti è quella di istituire una modalità della lettura più razionale, che deriverebbe, come afferma lo studioso, dalla sua «formazione marxista, che fu molto influenzata da Galvano Delle Volpe, e comportava dunque (in teoria, se non proprio in pratica) un grande rispetto per il metodo delle scienze naturali»⁶². La base teorica è quella di un marxismo che introduce le scienze naturali e sociali alla ricerca artistica, apparentandosi nello stesso tempo con l'idea di strutturalismo.

In altre parole, Moretti vuole creare un atlante/tanti atlanti scientifici per il mondo letterario, proponendo così un tipo di morfologia letteraria. La sua idea di osservare la

⁵⁸ Moretti, *La letteratura vista da lontano*, 3.

⁵⁹ Moretti, *Conjectures on World Literature*, 57.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Moretti, *La letteratura vista da lontano*, 10.

⁶² Ivi., 4.

letteratura da lontano, di guardare il *tutto* anzichè una parte, viene influenzata anche dai comparatisti della scuola americana, quali soprattutto Renè Wellek e David Damrosch.

Renè Wellek è stato un insegnante e critico letterario, nato a Vienna nel 1903, trasferitosi poi negli Stati Uniti nel 1939, dove ha preso la cittadinanza nel 1945. Ha insegnato alla Yale University ed è stato anche il Presidente della «American Comparative Literature Association». Wellek è stato altresì il fondatore e curatore della *Norton Anthology of World Materpeice*. Negli anni sessanta, iniziò a difendere il *New Criticism* dai vari attacchi contro questa dottrina, che era influenzata dallo strutturalismo; così Wellek afferma, nel suo notevole saggio *The Crisis of Comparative literature*:

*The only right conception seems to me a resolutely "holistic" one which sees the work of art as a diversified totality, as a structure of signs which, however, imply and require meanings and values.*⁶³

È abbastanza chiaro che il pensiero di Wellek viene decisamente influenzato dallo strutturalismo, ma anche dalla semiotica, secondo cui la letteratura può essere considerata come una tonalità diversificata e come una struttura composta da segni.

Più tardi, David Damrosch, redattore dell'importante antologia *The Longman anthology of world literature*, nonchè valente professore americano di letteratura comparata, ha proposto anche il problema del *close reading* e l'idea di una cooperazione fra il generalista e lo specialista.

Intimately aware of a works' life at home, the specialist is not always in the best position to assess the dramatically different terms on which a work may engage with a distant culture. Looking at such new contexts, the generalist will find that much of the specialist's information about the work's origins is no longer relevant and not only can but should be set aside. At the same time, any work that has not been wholly

⁶³ René Wellek and Stephen G. Nichols, *Concepts of Criticism* (Yale University Press, 1963), 294.

*assimilated to its new context will still carry with it many elements that can best be understood by exploring why they came to be in the first place. The specialist's knowledge is the major safeguard against the generalist's own will to power over texts that otherwise all too easily become grist for the mill of a preformed historical argument or theoretical system.*⁶⁴

L'idea di Damrosch consiste quindi, come detto, nella cooperazione fra il generalista e lo specialista, per cui, al fine di capire un'opera, è necessario conoscere come essa si cala in una nuova cultura, ma nello stesso tempo è importante anche comprendere bene la sua cultura di origine.

Mentre Damrosch prende in considerazione sia la lettura generalista che la lettura specialista, Moretti sceglie invece di essere solo un generalista che resta «nella speranza che la carta sia più della somma delle sue singole parti: che ne emerga un disegno, un *pattern*, che aggiunga qualcosa a quel che già si sapeva in partenza.»⁶⁵

Per mappare il mondo della letteratura, Moretti concentra la sua riflessione su diverse metafore di oggetti per tracciare le strutture letterarie: nel *Letteratura vista da lontano*, egli propone grafici, carte e alberi come i tre modelli astratti per la storia del romanzo: «Sono tratti da tre discipline con cui la storia letteraria ha avuto [...] i grafici dalla storia quantitativa, le carte dalla geografia, e gli alberi dalla teoria dell'evoluzione»⁶⁶.

Nel *conjecture on world literature*, Moretti propone invece altri due modelli come metafora della morfologia letteraria: l'albero e l'onda. Per Moretti, il modello di albero deriva dalla teoria di Darwin quale strumento di filologia comparata, che può aiutare a decifrare il sistema delle culture e che riesce quindi a descrivere il passaggio dall'unità alla diversità; l'onda invece è il contrario dell'albero e viene molto utilizzata nel campo della linguistica storica (e in vari altri campi) per spiegare come l'uniformità inghiotta la diversità primitivo-nazionale.

⁶⁴ Damrosch, *World Literature, National Contexts*, 517.

⁶⁵ Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, 15.

⁶⁶ Moretti, *La letteratura vista da lontano*, 4.

Secondo Moretti, gli specialisti delle letterature nazionale prediligono il modello dell'albero, mentre gli studiosi della letteratura mondiale prediligono quello dell'onda. Sebbene i due meccanismi non abbiano nulla in comune, essi funzionano comunque entrambi nella storia della cultura; la letteratura si sviluppa quindi nel compromesso tra gli alberi e le onde.

Sebbene Moretti sia stato ispirato da tante teorie e scuole, un rilevante punto teorico della sua dottrina è il suo modello dell'albero e la sua derivazione teorica della rivoluzione darwiniana; il modello di albero è solo una metafora che descrive il passaggio dello sviluppo letterario dall'unità alla diversità e la teoria dell'evoluzione è il miglior modo per spiegare la varietà e la complessità delle varie forme letterarie: «Is is easy to see why evolution is a good model for literary history: it is a theory that explains the extraordinary variety and complexity of existing forms on the basis of a historical process»⁶⁷.

Egli propone che nell'*Origine delle specie*, la divergenza del carattere, la selezione naturale e l'estinzione sono i tre fattori principali, i quali valgono altresì per spiegare la decimazione delle opere letterarie. In sintesi, Moretti crede che il successo del romanzo sia il frutto di una selezione naturale ed eventuale. Tale concetto viene così espresso in un suo saggio pubblicato nel 1986 :

*A Darwinian history of literature, where from fight one another, are selected by their context, evolve and disappear like natural species... Here is a fascinating prospect for the moment when literary criticism forsakes its present metaphysical nullity and reverts to some form of materialism.*⁶⁸

Questo saggio viene poi raccolto nel *Contemporary Marxist Literary Criticism*, rivista curata da Francis Mulhern, uno dei critici marxisti contemporanei più importanti. Possiamo dunque affermare che la critica marxista e l'ispirazione

⁶⁷ Franco Moretti, *Evolution, World-Systems, Weltliteratur*, «Studying Transcultural Literary History» (2006): 113–121.

⁶⁸ Franco Moretti, *The Moment of Truth*, «New Left Review». 159 (1986): 39.

darwiniana illuminano la teoria di Moretti e si incrociano sempre in essa.

L'ultimo aspetto importante per comprendere Moretti è il suo centrismo letterario. Secondo lo studioso, il mondo letterario è unico ma, nello stesso tempo, ineguale al centro, nella semi-periferia e nella periferia.

Egli condivide l'ipotesi della teoria economica di Immanuel Wallerstein, secondo cui il capitalismo internazionale è un sistema simultaneamente *unico* ed *ineguale* (one and unequal); per Moretti, tale sistema è valido anche per il mondo della letteratura.

“One” sta ad indicare che il sistema della letteratura mondiale è unico, ma nello stesso tempo il mondo è ineguale. Il destino di una cultura (di solito una cultura periferica e marginata) può completamente interscambiarsi quello delle altre culture (le culture metropolitane e centrali). Si nota, al riguardo, come il prerequisito della teoria di Moretti sia incentrato sul fatto che nel mondo della letteratura sussiste un centro, che secondo l'autore è naturalmente la letteratura classica occidentale, ed anche una periferia (e una semi-periferia). In un suo saggio viene proposta, come esempio, l'evoluzione del romanzo :

If it were a law of literary evolution: in cultures that belong to the periphery of the literary system (which means: almost all cultures, inside and outside Europe), the modern novel first arises not as an autonomous development but as a compromise between a western formal influence (usually French or English) and local materials.⁶⁹

Come si nota nella citazione, Moretti propaga il suo eurocentrismo. A dispetto della sua intenzione di stabilire un sistema di decentralizzazione di opere, di solito limitate e canoniche, alla fine Moretti ricade in un altro centro, collegato strettamente al mondo economico e politico. Attribuendo il contributo letterario al mondo occidentale, soprattutto di cultura inglese e francese, egli sostiene il fatto che i centri producono le forme e le esportano in tutto il mondo, mentre invece le letterature periferiche devono subire il processo di un compromesso tra il genere occidentale e la cultura del posto.

Nonostante proponga un modello assai rinnovato e illuminato, Moretti subisce varie

⁶⁹ Moretti, *Conjectures on World Literature*, 58.

critiche. Nel 2002, sulla rivista *New Left Review*, dove Moretti ha pubblicato quasi tutti i suoi saggi più importanti, Efraim Kristal, specialista di letteratura latino-americana, contrappone alla congettura morettiana il caso della letteratura latino-americana. Kristal fonda la sua accusa su due elementi.

In primo luogo, Moretti esprimerebbe una contraddizione perché, da una parte, mostra di considerare l'eventuale possibilità che, in futuro, il genere del romanzo perda di importanza, ma dall'altra organizza tutto il suo studio intorno al genere del romanzo degli ultimi due o trecento anni. Inoltre, Kristal non è d'accordo sulla divisione che Moretti pone tra il centro e la periferia:

I am arguing, however, in favour of a view of world literature in which the novel is not necessarily the privileged genre for understanding literary developments of social importance in the periphery; in which the West does not have a monopoly over the creation of forms that count; in which themes and forms can move in several directions – from on periphery to another, while some original forms of consequence may not move much at all [...] I fully embrace Moretti's suggestion that the promise of comparative literature is impoverished if we confine its scope to the literatures of Western Europe or North America. But I find it equally restrictive to limit the study of writing in the 'periphery' to local compromises with metropolitan norms. Writers in Asia, Africa, Eastern Europe and elsewhere can do exactly what Moretti would readily allow writers in the centre: create forms – 'self-generating' as Gerald Martin has described them in the case of Latin American literature – that have decisively transformed the course of literary history at large.⁷⁰

L'idea del centro e la periferia proviene in realtà dalla scuola economica, come afferma Moretti nel suo saggio più importante: «I will borrow this initial hypothesis from the world-system school of economic history, for which international capitalism is a system that is simultaneously one, and unequal: with a core, and a periphery (and

⁷⁰ Efraim Kristal, *Considering Coldly...*, «New Left Review» 15 (2002): 61.

a semiperiphery)»⁷¹. Tuttavia, non è facile notare il fatto che il problema di questa associazione consiste nella mancanza di un supporto teorico che permetta di rapportare la legge economica e il mondo letterario, visto che, in fondo, la letteratura e l'economia sono due campi completamente diversi. La messa in discussione di questo confine, in questo caso, sembra illogico e meno convincente.

Alle confutazioni di vari critici, come Christopher Prendergast, Francesca Orsini, Efrain Kristal e Jonathan Arac ect., Moretti risponde con un saggio del 2003 intitolato «More Conjectures», nel quale esprime sostanzialmente in tre punti le ragioni del suo disaccordo: questi riguardano lo statuto paradigmatico del romanzo, il problema fra centro e periferia - e le sue conseguenze sulla forma letteraria - e la natura dell'analisi comparativa.

Così Moretti risponde in particolare a Kristal:

*Yes, forms can move in several direction. But do they? This is the point, and a theory of literary history should reflect on the constraints on their movements, and the reasons behind them. What I know about European novels, for instance, suggests that hardly any forms 'of consequence' don't move at all; that movement from one periphery to the centre is less rare, but still quite unusual, while that from the centre to the periphery is by far the most frequent. Do these facts imply that the West has 'a monopoly over the creation of the forms that count'? of course not. Cultures from the centre have more resources to pour into innovation (literary and otherwise), and are thus more likely to produce it: but a monopoly over creation is a theological attribute, not an historical judgment. The model proposed in 'Conjectures' does not reserve invention to a few cultures and deny it to the others: it specifies the conditions under which it is more likely to occur, and the forms it may take. Theories will never abolish inequality: they can only hope to explain it.*⁷²

Due anni dopo, un saggio di Christopher Prendergast intitolato «Evolution and

⁷¹ Moretti, *Conjectures on World Literature*.

⁷² Franco Moretti, *More Conjectures*, «NLR», II.20 (2003): 73–81.

literary history», muove a Moretti un'accusa ancora più feroce; a parte il problema della logica, Prendergast critica soprattutto l'introduzione morettiana della legge di natura al campo letterario, così asserendo nel saggio:

Most of the difficulties in Moretti's approach to literary history spring, I believe, from placing a very large bet on bringing the laws of nature and the laws of culture far closer than they are normally thought to be. Not even scientists or historians of science themselves are inclined to follow him⁷³.

Ovviamente l'analogia fra l'evoluzione darwiniana e quella della letteratura mondiale appare rischiosa, in quanto la letteratura non è un organismo biologico e non tutte le scienze naturali sono assimilabili al campo letterario; negli ultimi cento anni, forse, la declinazione del pensiero scientifico e strutturabile ha influenzato sempre di più lo studio letterario, ma in realtà sussiste ancora un chiaro confine tra questi due mondi (peraltro persistono degli interrogativi sulla legittimità del darwinismo). Prendergast poi aggiunge :

*The equation of market and nature under the aegis of evolutionary biology is exactly the move of social Darwinism. Clearly, there is a politics in this. It is a version of victors' history.*⁷⁴

A mio avviso, Franco Moretti, pur presentandosi come uno studioso dell'anti-centrismo e dell'anti-classicismo, tuttavia è un "eurocentrista"; in altre parole, il suo pensiero si contraddice perché, da una parte, Moretti critica il fatto che il *close reading* si rivolga solo a poche opere classiche, trascurando le altre meno importanti, e sostiene quindi la necessità di seguire un diverso criterio per osservare il mondo letterario ma, d'altra parte, la teoria che propone non elimina il problema principale, per il quale vengono ammesse solo l'importanza e la posizione del centro letterario.

⁷³ Christopher Prendergast, *Evolution and Literary History*, «New Left Review» 34 (2005): 40.

⁷⁴ Ibid.

1.2.3 G. C. Spivak e la morte di una disciplina

Gayatri Chakravorty Spivak (1942), studiosa indiana, teorica letteraria e critica femminista, insegna alla Columbia University ed è anche uno dei membri fondatori del *Comparative literature and Society*.

Dopo la laurea triennale, G. C. Spivak ha continuato i suoi studi di letteratura inglese alla Cornell University, ha proseguito il dottorato in letteratura presso la stessa Università e ha poi insegnato e tuttora insegna presso varie università americane.

Spivak è diventata famosa grazie alla pubblicazione della sua traduzione del *De la grammatologie* di Derrida, in cui compare anche una sua lunga prefazione di circa 80 pagine; tale prefazione è divenuta un saggio molto famoso quale introduzione alla filosofia decostruttiva di Jacques Derrida.

Oltre al suo interesse per la teoria del decostruttivismo, Spivak è anche una fervente marxista e femminista. I suoi primi lavori sono raccolti nel *In Other Worlds: Essays in Cultural politics* (1987), una raccolta di saggi in cui viene analizzato il rapporto tra il linguaggio, le donne e la cultura, sia occidentale che orientale. Sviluppando un'originale integrazione di potenti metodologie contemporanee - decostruzionismo, marxismo e femminismo - Spivak inserisce questo nuovo modello nei principali dibattiti sullo studio della letteratura e della cultura, così assicurando che esso diventi uno strumento prezioso per lo studio 'nostro' e di altre culture del mondo.

Le opere *Outside in the Teaching Machine* e *Death of a Discipline* riguardano invece le problematiche dell'insegnamento e dello sviluppo della disciplina. Inoltre, Spivak sviluppa la sua l'idea di critica post-coloniale nei celebri lavori *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues* (1999) e *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (1999).

Di più, Spivak si dedica anche alla pratica e alla teoria della traduzione. Dopo la traduzione di Derrida, Spivak ha pubblicato anche varie opere indiane: *Imaginary Maps* (1995), *Old Women* (1997), *The breast Stories* (1997), *Selected Subaltern Studies* (1988), *Song for Kali: A Cycle* (2000), *Ghiotti Munda and His Arrow* (2002),

e anche tre opere sulla teoria della traduzione: *Politics of Translation* (1993), *Translation as Culture* (1999) e *Questioned on Translation: adrift* (2001).

Spivak è anche autrice di una serie di eminenti saggi, quali, ad esempio, il *Subaltern: Can the Subaltern Speak?* (1988) e *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography* (1985), nonché il saggio sul femminismo *French Feminism in an International Frame* e *Feminism and Critical Theory* (1981).

Come fa notare Bart Moore-Gilbert⁷⁵, l'opera di Spivak rappresenta uno dei contributi più importanti e innovativi per l'analisi culturale delle forme post-coloniali, anche se i suoi saggi sono considerati fra i più ambigui e altamente complessi nell'ambito della materia trattata. La studiosa orientale non prende in considerazione un solo specifico campo, ma diversi.

Tratta infatti di varie discipline: antropologia, storia, filosofia, critica letteraria, sociologia, marxismo, femminismo, decostruzionismo, teoria della traduzione etc. Tenuto conto che queste discipline vengono più volte interscambiate e ristrutturare da Spivak, il suo pensiero avrà quindi più possibilità di offrire una visione vasta e abbondante. Non essendo possibile esaminare tutta l'ampia produzione di Spivak, mi concentrerò sull'opera di letteratura comparata ritenuta più importante: *Death of a discipline*. Come Moretti, anche Spivak è una comparatista avanguardista perché si rende conto che la letteratura comparata necessita di una nuova vita; tuttavia, le sue idee si scontrano completamente con quelle di Moretti, con il quale è dunque in continua polemica. Come scrive Spivak: «Per la *disciplina*, la via d'uscita sembra essere quella di riconoscere una definitiva anteriorità futura, un "a venire", la qualità del "sarà accaduto" » .

Prevedendo un panorama del futuro, essa si proteggerebbe dalla competizione autodistruttiva per delle risorse che stanno diminuendo, nonché dalla perdita del meglio della vecchia letteratura comparata: l'abilità del *close reading* nell'originale.

Spivak non concorda certamente con il pensiero morettiano, secondo cui la critica letteraria deve tracciare mappe, in quanto la cartografia diagnostica non lascia la porta

⁷⁵ Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory*, 74.

aperta all' "a venire", ma punta sul centro e sul tempo di oggi.

Nell'ottica di Spivak, dopo la proclamazione della morte della disciplina, è necessario ripartire subito per prevedere una nuova letteratura comparata, che venga protetta sia dalla concorrenza interna che dalla perdita della bellezza letteraria. Ovviamente la cartografia morettiana chiude la porta alla possibilità di un avvenire.

Più avanti, Spivak definisce la dottrina morettiana come letteratura comparata egemonica, intravedendo un'analogia tra la circolazione letteraria e l'organizzazione "Medici senza frontiere". Scrive così:

*I Medici senza frontiere non possono imparare tutti i linguaggi locali, i dialetti e gli idiomi dei luoghi dove forniscono aiuto. Come il trionfalismo benevolente della transnazionalità di oggi attraversa facilmente i confini, la ricerca sul campo a progetto aperto necessita della figura dell'interprete. La letteratura comparata egemonica estenderebbe l'analogia: usate interpreti locali.*⁷⁶

Secondo Spivak, il problema è che i *medici senza frontiere* non riescono mai ad entrare nella «misteriosa selva dei linguaggi, dei dialetti e degli idiomi dei vari luoghi dove viaggiano per portare aiuto»⁷⁷. In questo caso, dunque, (analogamente al suggerimento morettiano di leggere altre letterature di seconda mano), l'aiuto esterno diventa coercitivo ed egemonico, per cui non si riesce mai a risolvere il problema dall'origine.

Tale situazione si presenta simile per la letteratura comparata di oggi. «I gruppi della sanità di base che padroneggia l'idioma della cultura, impegnandosi pazientemente nel cambiamento non coercitivo dell'abitudine alla normalità»⁷⁸. Ecco perchè Spivak suggerisce di collegare la nuova letteratura comparata allo studio dell'area, di ricondurre la letteratura comparata ad un ambito non-europeo e non-statunitense. E' possibile ridurre i pregiudizi e l'egemonia soltanto quando si

⁷⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *Morte di una disciplina* (Roma: Meltemi, 2003), 61.

⁷⁷ Ivi., 62.

⁷⁸ Ibid.

riparte dallo studio dei linguaggi originali e delle culture primitive.

La morte di una disciplina si divide in tre parti: la prima è intitolata *Attraversare i confini*. In questa parte, dopo aver proclamato la morte della vecchia letteratura comparata, Spivak ripropone che la nuova letteratura comparata passi dalla bipolarizzazione eurocentrica alla multipolarizzazione planeraria e, nello stesso tempo, consiglia di superare le frontiere delle singole discipline.

*All'inizio della mia carriera, ritenevo che la letteratura comparata dovesse abbracciare il mondo interno. Continuo a chiedere che la politica della produzione del sapere negli studi di area (anche nell'antropologia e nelle altre "scienze umane") possa essere toccata da una nuova letteratura comparata il cui tratto distintivo resti l'attenzione per la lingua e l'idioma.*⁷⁹

L'idea di Spivak riguarda piuttosto un tipo di approccio antropologico, così come sviluppato dalla scuola di F. Boas, ossia basato su un relativismo culturale piuttosto che sull'analisi di ogni singola cultura, ed esalta il riconoscimento della molteplicità delle varie culture e delle loro differenze. In tale ottica, Spivak denuncia il fatto che la globalizzazione, in un certo senso, non è riuscita a promuovere uno scambio regionale, ma invece ha rimarcato le differenze e i conflitti internazionali. La permeabilità di tale processo è limitata, in quanto non tutte le regioni e non tutti i paesi sono coinvolti in questo processo. La studiosa indiana sottolinea il fatto che «i confini sono facilmente attraversabili dai paesi metropolitani, mentre i tentativi di entrare dai cosiddetti paesi periferici incontrano frontiere burocratiche assai più difficili da penetrare. Nonostante il fatto che gli effetti della globalizzazione si sentano in tutto il mondo, che vi siano antenne paraboliche in villaggi nepalesi, il contrario non è mai vero»⁸⁰. In tale contesto, quindi, i paesi e le nazioni periferiche sono emarginati ed esclusi sempre di più nel processo di globalizzazione.

Per risolvere il problema, Spivak punta sull'incrocio interdisciplinare fra la

⁷⁹ Ivi., 31.

⁸⁰ Ivi., 41.

letteratura comparata e gli studi di area: gli studi di area «furono fondati per consolidare il potere degli Stati Uniti durante la guerra fredda», mentre la letteratura comparata «è stata il prodotto di intellettuali europei in fuga dai regimi “totalitari”»⁸¹

*Senza il supporto degli studi umanistici, gli studi di area possono ancora soltanto violare le frontiere in nome dell'attraversamento dei confini e, senza una trasformazione degli studi di area, la letteratura comparata resta imprigionata all'interno di confini che non attraverserà mai.*⁸²

L'obiettivo consisterebbe non in un tentativo di politicizzazione, ma di «depoliticizzazione della politica dell'ostilità a favore di una politica dell'amicizia a venire e sto pensando al ruolo che la letteratura comparata può avere in uno sforzo tanto responsabile»⁸³. Per Spivak, è certamente importante delineare un panorama e progettare una nuova letteratura che valga per il futuro.

La prima mossa è già stata proposta dai comparatisti odierni, secondo i quali il senso di «valicare la linea di demarcazione tra nazione e regione è quello di destabilizzare la 'nazione' (le nazioni), introducendo la francofonia, la teutofonia, la lusofonia, l'anglofonia, l'ispanofonia all'interno dei vecchi confini 'nazionali' [...] ma questa destabilizzazione segue le linee dei vecchi imperialismi e compete con il nazionalismo metropolitano diversificato degli studi etnici/culturali.»⁸⁴

Spivak vuole andare oltre, proponendo di oltrepassare ancora questo riconoscimento e questa competizione. Per cambiare il sistema del mondo, che è già consolidato, la nuova letteratura comparata deve sempre configurarsi «dal basso, ironia della globalizzazione»⁸⁵.

Dinanzi alla domanda di dove sia il “basso”, Spivak installa il campo della sperimentazione della propria dottrina nel Sud del pianeta, un mondo esente

⁸¹ Ivi., 30.

⁸² Ivi., 33.

⁸³ Ivi., 39.

⁸⁴ Ivi., 34–35.

⁸⁵ Ivi., 41.

dall'inquinamento della globalizzazione.

Dobbiamo considerare le lingue dell'emisfero Sud come mezzi culturali attivi piuttosto che come oggetto di studio culturale a causa della presunta e sancita ignoranza dell'emigrante metropolitano [...] Come ho affermato altrove, tale collaborazione è di solito possibile soltanto nella classe, fisicamente 'localizzata' nel Sud globale, prodotta in modo crescente dalla globalizzazione, che non sia eccessivamente in contatto con l'idiomaticità delle lingue non egemoniche.⁸⁶

Solo iniziando dal Sud globale si può decostruire la categoria binaria di colonizzatore/colonizzato e si può costruire una letteratura comparata imparziale, prima del postcolonialismo o del multiculturalismo: ciò permette di comprendere e ricostruire un mondo "preistorico".

Ma la preoccupazione è che la specularità letteraria possa perdere forza nell'impasto di studi culturali e letteratura comparata, sebbene in generale si contino più vantaggi che perdite:

La letteratura comparata e gli studi di area possono lavorare insieme per promuovere non soltanto le letterature nazionali del Sud globale, ma anche la scrittura di innumerevoli lingue indigene nel mondo, la cui scomparsa è stata programmata quando sono state tracciate le mappe.⁸⁷

Alla fine del capitolo I della sua opera, Spivak, dopo aver risposto alla domanda sul metodo di ricerca della nuova letteratura comparata, ci propone un altro quesito riguardante l'approccio cognitivo: la problematica di "chi siamo" è presente anche nella formazione della letteratura comparata.

Oltre alla paura della trasgressione delle discipline, un altro timore, secondo Spivak, è quello dell'indecidibilità del soggetto dell'umanesimo: «Chi prende il posto

⁸⁶ Ivi., 35–36.

⁸⁷ Ivi., 41.

dell'“umano” dell'“umanesimo” alla fine della giornata»⁸⁸?

Said, nella sua opera, sostiene l'accusa che l'Orientalismo sia collegato alla rappresentazione del Sé occidentale e dell'Altro orientale, per cui il Sé ha sempre il sopravvento nella definizione e nella ricostruzione del passivo, silenzioso e debole Altro. Gli scritti di Spivak, invece, non si soffermano solo all'accusa, volendo infatti risolvere il problema attraverso una proposizione della sua prospettiva a venire.

Secondo Spivak, la problematica dell'egemonia post-imperiale consiste nelle sue precise identità collettive, come, per esempio, le collettività femminili e maschili; le conseguenze di questa individuazione creano le contrapposizioni e le identità collettive fisse. Spivak, nell'analizzare una serie di testi difficili ed oscuri di Derrida, Woolf, Tayeb Salih e Mahasweta Devi, rivela il fatto che le collettività, in questi testi, diventano tutte indecidibili: «un'indecidibilità interna ai testi “europei”; indecidibilità tra l'Europa e il suo altro, in termini di differenza sessuale; indecidibilità, infine, tra l'umano e il suo altro»⁸⁹.

Secondo la dottrina di Spivak, per ridurre l'idea dell'Altro, bisogna risolvere il problema della collettività, abituandosi a un diverso modo di pensare e costruendo una “comunità senza comune”; in tale maniera si riducono le differenze tra il Sè e l'Altro e si può costruire la comunità di quelli che non hanno la comunità, nel modo proposto da Derrida: la teleiopoiesi. Spivak chiama tale modo come «un colpo scioccante all'idea di appartenenza, condizionare il distante in una poiesi – un fare immaginativo – senza garanzie, e quindi, per predicazione definitiva, rovesciare il suo valore»⁹⁰.

Spivak vuole evocare una forza immaginativa e una indefinibilità che serva a diminuire il senso comune, l'egemonia e l'eurocentrismo.

Per trasformare il filosofema in un'allegoria disciplinare, chiedo di immaginarci al di fuori della pesante letteratura comparata germanico/romanza, che si accapiglia per

⁸⁸ Ivi., 48.

⁸⁹ Ivi., 50.

⁹⁰ Ivi., 54.

*il controllo, razionalizzando l'ignoranza sanzionata, indicando come "storia" le enclavi intellettuali europee già presenti nelle prime formazioni coloniali, verso quei lettori del futuro.*⁹¹

Il terzo capitolo di quest'opera, intitolato la *Planetarietà*, ribadisce l'obiettivo finale del progetto di Spivak. L'autrice propone di sovrascrivere il globo con il pianeta, in quanto il globo ha una lunga storia ed è uno spazio manipolato e deciso.

Come riferisce Spivak, «la globalizzazione è l'imposizione dello stesso sistema di scambio ovunque».⁹² Quindi, la globalizzazione diventa di ostacolo per chi vuole costruire una nuova letteratura comparata. Per indebolire e rimuovere l'ostacolo, abbiamo bisogno della forza immaginativa di pensare che possiamo ripartire da zero. Questa riflessione deriva in realtà dall'influenza dell'analisi psicanalitica e, soprattutto, dalla parola freudiana *unheimlich*: Spivak vuole costruire, per effetto dell'immaginazione, uno spazio sconosciuto e perturbante, così indebolendo la polarizzazione consolidata. Mirando al fine ultimo di costruire uno spazio naturale omogeneo, piuttosto che uno spazio politico differenziato: un atto di defamiliarizzazione di uno spazio familiare.

*Parlare dei discorsi sul pianeta attraverso un ambientalismo generico, riferendosi a uno spazio "naturale" non diviso piuttosto che a uno spazio politico differenziato, può fare gli interessi di questa globalizzazione attraverso l'astrazione in quanto tale (ho insistito sul fatto che trasmutare le letterature del Sud globale nello spazio dell'inglese indifferenziato, piuttosto che in uno spazio politico differenziato, è una mossa legata a questo).*⁹³

Nel percorso verso la globalizzazione, la sedimentazione culturale influenza fortemente il giudizio umano; si creano così, un po' alla volta, il centro e la periferia, lo scambio parziale, gli stereotipi e il razzismo tra le varie nazioni. L'invenzione della

⁹¹ Ibid.

⁹² Ivi., 91.

⁹³ Ivi., 92.

planetarietà, invece, ci fa ripensare la nostra storia e riconoscere la nostra ideologia, così facendo scaturire la possibilità di ricostruire un nuovo sistema senza pregiudizi: «il pensiero del pianeta si apre ad abbracciare un'inesauribile tassonomia di tali nomi, inclusi, ma non identici, nell'intera gamma degli universali umani: l'animismo aborigeno così come la mitologia spettrale bianca della scienza post-nazionale»⁹⁴.

Alla fine, l'autrice ribadisce il concetto che dobbiamo persistere nell'allenarci a questo schema mentale:

*Oggi siamo chiamati a immaginare la planetarietà – a spiazzare ripetutamente questo alibi storico. Io delinea quest'idea utopica come un compito per ripensare le fondamenta, perché altrimenti una visione “riformata” della letteratura comparata può rimanere intrappolata nelle varietà del relativismo culturale, dell'alternità speculare e della cyber-benevolenza.*⁹⁵

Spivak, nonostante sia ben consapevole che il suo progetto risulta alquanto utopistico, è comunque ottimista quando insiste nell'intento di superare il sistema attuale grazie alla forza della letteratura comparata.

*Il progetto di una nuova letteratura comparata sarebbe stato quello di rendere possibile tracciare questa traiettoria multiforme (o la sua permeabilità limitata) nelle lingue africane, ispessendo ogni stato-nazione evocato da Soyinka attraverso le risorse degli studi di area persistentemente depoliticizzati.*⁹⁶

Pur considerando l'aspetto utopistico del suo progetto di letteratura planetaria, Spivak ha ricevuto comunque una serie di pareri abbastanza positivi: lo studioso tedesco Oliver Lubrich riferisce che «In fact, the renewal of comparative literature with a post-colonial grounding is exactly what Gayatri Spivak has in mind. In reviewing the various academic trends at Anglo-Saxon universities (*cultural studies*,

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ivi., 101.

⁹⁶ Ivi., 117–18.

ethnic studies, *area studies* and so forth), Spivak looks into what she considers the most promising methodological combinations and proposes to bring together comparative literature with *area studies* and thereby to forge an alliance between the humanities and the social sciences. (Any strand of comparative literature which refuses to take part in this process of renewal is, according to Spivak, threatened by extinction) »⁹⁷. Said afferma che Spivak è «una pioniera negli studi di teoria della letteratura femminile non occidentale» e anche il New York Times ha espresso un giudizio alquanto positivo, quando, riferendosi a Spivak ed alla sua opera, ha detto che è «una celebrità nel mondo accademico... fa notizia dovunque vada»⁹⁸.

1.2.4 Damrosch o What is World Literature?

David Damrosch è un professore della Harvard University e anche ex presidente dell'American Comparative Literature Association, che si occupa diffusamente di letteratura comparata seguendola dalle origini fino ad oggi. Si è formato alla Yale University e poi ha insegnato alla Columbia University dal 1980, fino al suo trasferimento ad Harvard nel 2009. Le sue opere principali sono: *The Narrative Covenant: Transformations of Genre in the Growth of Biblical Literature* (1987), *We Scholars: Changing the Culture of the University* (1995), *Meetings of the Mind* (2000), *What Is World Literature?* (2003), *The Buried Book: The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh* (2007) e *How to Read World Literature* (2009). Damrosch è anche l'editore generale dell'antologia della letteratura mondiale: the *Longman Anthology of World Literature* (2004) e *The Longman Anthology of British Literature* (4th ed. 2009).

In questa sezione, mi soffermerò principalmente su una delle sue opere teoriche più importanti, *What is World literature?* (2003), e su una serie di recenti importanti

⁹⁷ Oliver Lubrich, *Comparative Literature—in, from and beyond Germany*, *Comparative Critical Studies* 3.1–2 (2006): 47–67.

⁹⁸ Le due frasi sono state tratte da G. C. Spivak, *Morte di una disciplina*.

saggi: *World literature, national contexts* (2003), *Comparative literature?* (2003), *World literature in a postcanonical, hypercanonical age* (2006) e *Frams for world literature* (2009), pensando così di illustrare e discutere sufficientemente l'idea di Damrosch riguardo alla letteratura mondiale.

Nell'idea che Damrosch ha della letteratura mondiale non vi è traccia di feroci accuse contro gli orientalisti e neanche di una teoria molto sistematica e filosofica, come la si può riscontrare in Said nei riguardi di Foucault o in Spivak rispetto a Derrida: «World literature is not a set cannon of texts but a mode of reading»⁹⁹.

Il suo apporto consiste invece nella rimozione di ogni confine tra i vari paesi e popoli. Per costruire un sistema di letteratura mondiale, lo studioso ritiene necessario sia lo sguardo approfondito degli specialisti sulla cultura d'origine, sia il punto di vista dei generalisti, che serve a comprendere da lontano la letteratura al di là delle frontiere come “ellissi sovrapposte”, da cui nascono nuovi fuochi in un nuovo contesto culturale. Così Damrosch ha scritto nel 2003 :

*Comparative study today is becoming as concerned with national as with international contexts, as involved with translations as with original texts, and as connected to specialized scholarship as to general approaches. Comparative literature is experiencing the excitement of newly global possibility, while at the same time it can continue to exert a leavening influence on nationally based and specialized study.*¹⁰⁰

Procediamo ora con l'analisi della sua opera più diffusa e più criticata: *What is World Literature?* Damrosch suddivide il libro in nove capitoli che corrispondono a tre sotto-sezioni diverse: una relativa alla circolazione, in cui si discute di come una letteratura nazionale possa muoversi nell'ambito interculturale e internazionale; un'altra sulla traduzione, in cui vengono esaminati tre esempi per osservare come la traduzione possa inserirsi in un processo atto a farla divenire letteratura mondiale; la produzione, in cui l'autore, soffermandosi sulle opere contemporanee, ragiona sulle

⁹⁹ David Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton University Press, 2003), 281.

¹⁰⁰ David Damrosch, *Comparative Literature?*, «PMLA» 118.2 (2003): 326–30.

possibilità di un percorso da seguire perché esse possano entrare nell'ambito della letteratura mondiale. L'opera, come ha confessato lo stesso autore, è un libro di dimostrazione e insieme di definizione: «I have conceived this book as a demonstration as much as an essay in definition, seeking to show the kinds of work now in our view and some of the ways they can be approached»¹⁰¹. Rispetto alle altre opere teoriche, il libro di Damrosch, anziché proporre una dottrina, esamina la letteratura mondiale alla luce di numerosi esempi concreti: «To understand the workings of world literature, we need more a phenomenology than an ontology of the work of art: a literary work *manifests* differently abroad than it does at home»¹⁰². Damrosch vuole quindi dimostrare come le opere in sostanza si comportino diversamente una volta entrate in un'ottica mondiale. Nel *Review of what is world literature?* B. Krajewski afferma: «His statement requires that he define literature, and he does not tackle that vexed issue. Damrosch's aims are mostly not about the "what", but about the "How"; his concerned mainly with method. He wants to clarify "the ways in which works of literature can best be read»¹⁰³.

Per tale motivo, nei nove capitoli Damrosch cerca di esaminare nove diversi esempi di modalità di circolazione della letteratura, partendo da *Giagamesh* fino ad arrivare a *Rigoberta Menchu*, nella convinzione che un carattere principale della letteratura mondiale sia appunto la varietà: «I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language»¹⁰⁴.

Da questi nove esempi, nell'ultimo capitolo, l'autore conclude che, nonostante la presenza di una grande varietà riscontrabile nelle diverse modalità di circolazione, si può ancora registrare un'alta affinità ed insieme una triplice definizione della letteratura mondiale.

In ordine alla prima definizione, la letteratura mondiale sarebbe una rifrazione

¹⁰¹ Damrosch, *What Is World Literature?*, 281.

¹⁰² Ivi., 6.

¹⁰³ Bruce Krajewski, *Review of What Is World Literature?*, «College Literature» 32.4 (2005): 234–36.

¹⁰⁴ Damrosch, *What Is World Literature?*, 4.

ellittica (elliptical refraction) della letteratura nazionale. Il motivo per cui Damrosch sceglie l'ellisse come metafora della *Weltliteratur* è in realtà un atto di decentralizzazione: i due fuochi della forma ellittica rappresentano i due punti delle diverse culture, uno rappresenta il punto di partenza (la cultura originale) e l'altro la destinazione (la cultura di ricevimento). Come spiega Damrosch, «This refraction, moreover, is double in nature: works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers. Even a single work of world literature is the locus of a negotiation between two different cultures»¹⁰⁵.

La letteratura, una volta arrivata nel paese di destinazione, non è più inserita nell'originaria cornice nazionale ma viene invece a collocarsi in uno spazio ellittico con due fuochi; tale spazio, secondo Damrosch, è la letteratura mondiale: «World literature is thus always as much about the host culture's values and needs as it is about a work's source culture; hence it is a double refraction, one that can be described through the figure of the ellipse, with the source and host cultures providing the two foci that generate the elliptical space within which a work lives as world literature, connected to both cultures, circumscribed by neither alone»¹⁰⁶. E' qui presente il riferimento al tempo e allo spazio della letteratura, una volta attraversata la frontiera.

Damrosch sostiene che un'opera letteraria non lascia mai veramente il suo luogo di nascita, risultando questo uno dei due fuochi della forma ellittica di cui sopra: un fuoco si trova nel paese di origine e l'altro in quello di destinazione. In tale processo, le idee e le informazioni continuano a spostarsi da un centro all'altro. Quello di *Weltliteratur* è quindi per Damrosch un termine onnicomprensivo, che include sia la cultura originale sia le variazioni e i nuovi valori acquisiti nel paese di destinazione. Successivamente, Damrosch spiega il paradigma delle "ellissi sovrapposte"; ogni ellisse ha due fuochi: il primo fuoco è quello del testo originale mentre il secondo è

¹⁰⁵ Ivi., 283.

¹⁰⁶ Ibid.

quello del paese di destinazione. Il primo fuoco è unico perché esiste una sola origine mentre ci sono tanti secondi fuochi in quanto un testo ha numerose destinazioni, così generandosi uno spazio di ellissi sovrapposte in tempi diversi e in posti diversi : «the ellipse of world literature may seem comprehensible enough when we are thinking of only a single text or group of texts, but as we begin to look more widely we soon find ourselves amid a multitude of partially overlapping ellipses, all sharing one focus in the host culture but with their second foci distributed ever more widely across space and time»¹⁰⁷. In un successivo saggio, Damrosch chiarisce ancora la sua idea di decentralizzazione. Secondo lo studioso, il cuore di un lavoro letterario non si trova nella cultura d'origine, ma nello spazio ellittico prodotto dalla forza che si crea tra opere provenienti da culture e da epoche molto diverse.

*We encounter the work not at the heart of its source culture but in the elliptical field of force generated among works that may come from very different cultures and eras. This elliptical relation already characterizes our experience of a foreign national tradition, but there is likely to be a significant difference of degree, both because the ellipses multiply and because the angle of refraction increases*¹⁰⁸.

Damrosch crede che le traduzioni siano influenzate costantemente da diverse forze esterne. La metafora delle ellissi sovrapposte vuole spiegare che le opere provenienti dalle varie direzioni, culture e lingue interagiscono e si condizionano a vicenda.

Il secondo carattere rilevante della letteratura mondiale è che questa corrisponde alla scrittura che si sviluppa attraverso la traduzione. Damrosch crede che «all works cease to be the exclusive products of their original culture once they are translated; all become works that only 'began' in their original language»¹⁰⁹. Dunque, una volta tradotta, per l'opera inizia un processo di sviluppo in un'ottica mondiale, quasi acquisendo una nuova vita. La traduzione, derivando da diverse epoche e diversi

¹⁰⁷ Ivi., 284.

¹⁰⁸ David Damrosch, *World Literature, National Contexts*, «Modern Philology» 100.4 (2003): 530.

¹⁰⁹ Damrosch, *What Is World Literature?*, 22.

sfondi, finisce per fornire una nuova interpretazione dell'opera originale.

Nel sesto capitolo, l'autore propone l'esempio di Kafka per dimostrare come un'opera inizia ad estendersi nel mondo e così a diventare letteratura mondiale, e nello stesso tempo, vuole dimostrare come il senso di un'opera viene reinterpretato e sviluppato a seguito di mutamenti spaziali e temporali determinati dalla traduzione. Come sostiene Damosch, possiamo affermare che ci troviamo in un'epoca di traduzione, ma anche di ritraduzione. Le traduzioni stesse possono essere cioè cambiate e quasi completamente rinnovate per conformarsi alle nuove regole di traduzione e alle nuove interpretazioni delle opere stesse.

L'opera di Kafka viene valorizzata e reinterpretata nel processo di traduzione, il che conferma appunto il concetto ed il valore della traduzione. Al riguardo, Damrosch non nega che la traduzione può far perdere il senso originale di un'opera, ma nel contempo essa può anche valorizzare l'opera tradotta : «As it moves into the sphere of world literature, far from inevitably suffering a loss of authenticity or essence, a work can gain in many ways»¹¹⁰. Lo studioso ha fornito vari esempi sia di letterature che con la traduzione hanno perso la loro originalità sia di letterature che invece si sono ampiamente rinnovate. Secondo Damrosch, è importante osservare ciò che un'opera, attraverso la traduzione, riesce a perdere e ciò che invece riesce ad acquisire nel rinnovarsi: «we need to look closely at the ways the work become reframed in its translations and in its new cultural contexts [...] if we do want to see the work of world literature as a window on different parts of the world, we have to take into account the way its images have been multiply refracted in the process of transculturation»¹¹¹. Secondo l'autore, un testo informativo, di solito, né si avvantaggia né perde qualità con la traduzione, mentre altri tipi di opere, quali ad esempio i poemi, sono quasi intraducibili, non subendo quindi una perdita sostanziale, poichè sono molto legati alla fonologia. In conclusione, l'autore sottolinea che il tema della traducibilità è ben diverso da quello del valore e che, comunque, un'opera può

¹¹⁰ Ivi., 6.

¹¹¹ Ivi., 24.

diventare letteratura mondiale solo quando si valorizza nella traduzione.

Si può pertanto desumere che, nella dottrina di Damrosch, la traduzione costituisce il principale mezzo attraverso cui una letteratura nazionale entra nell'ambito mondiale. Damrosch così afferma alla fine dell'*Introduzione* : «I will be centrally concerned, in the following chapters, with tracing what is lost and what is gained in translation, looking at the intertwined shifts of language, era, region, religion, social status, and literary context that a work can incur as it moves from its point of origin out into a new cultural sphere»¹¹².

In relazione all'ultima definizione, si rileva che, per Damrosch, la letteratura mondiale non è un canone del testo ma un modo di lettura, una forma d'impegno indipendente dalla ricezione, dal nostro luogo e dal nostro tempo.

Lo studioso intende cioè dire che le opere, per quanto inserite in un ambito letterario mondiale, non dovrebbero comunque essere troppo accreditate come esempi di letteratura mondiale, ma piuttosto essere considerate come un modo per connettersi a culture e tempi diversi dai nostri. Damrosch insiste nel ritenere che le traduzioni, grazie a tale interconnessione, sono costantemente condizionate da diverse forze esterne. Richiamando ancora la metafora delle "Ellissi", Damrosch chiarisce che tali ellissi riguardano ogni cultura e ogni lingua, interagendo tra esse e influenzandosi a vicenda.

*My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable cannon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike.*¹¹³

La letteratura mondiale, nella dottrina di Damrosch, ha un significato ancora più ampio, non comprendendo solo le opere già diventate "classici" nell'ambito mondiale ma anche quelle che non hanno ancora attraversato la frontiera.

¹¹² Ivi., 34.

¹¹³ Ivi., 5.

Nel 2006, Damrosch introduce i termini di *Hypercanon*, *Counter canon* e *Shadow canon*¹¹⁴. L'autore sostiene che la letteratura mondiale nell'età odierna non può più dividersi in "major authors" e "minor authors", proponendo invece un nuovo sistema a tre livelli. L'*Hypercanon* corrisponde ai testi classici e più letti, che si sono affermati negli ultimi vent'anni. Il *Counter canon* si riferisce a voci subalterne di scrittori di lingue meno comunemente insegnate e a letterature minori all'interno di lingue di maggiore rilevanza. Nel contesto di oggi, il vecchio termine di "minor authors" perde sempre più importanza, diventando una sorta di *Shadow canon*.

Nell'ottica dell'autore, tutti i livelli della letteratura riescono a convivere abbastanza bene e peraltro la letteratura maggiore può acquisire nuova vitalità se riesce a collegarsi con la letteratura meno rappresentata.

Nonostante non sia un accanito accusatore dell'eurocentrismo e dell'egemonia culturale degli occidentali, Damrosch lotta ugualmente, come altri esponenti del post-colonialismo, per la decentralizzazione dell'idea di *Weltliteratur*, facendola corrispondere ad un pensiero del "tutto". Solo nel momento in cui la letteratura riesce a sprigionare un senso di totalità e d'imparzialità si può indebolire il cosiddetto "Centro". In *The longman anthology of world literature*, curata da Damrosch e altri studiosi, sono raccolte più di mille opere di circa 230 scrittori provenienti da circa 60 popoli. Quest'antologia è contraddistinta dal fatto di aver concesso grande spazio agli scrittori del "counter canon", quali, ad esempio, quelli provenienti dalla Cina, Giappone, India, Medio Oriente, Africa ect. Come afferma Damrosch nel 2006, «To a very real extent, the expansion of our understanding of world literature has improved this situation during the past dozen years [...] It is even possible to consider that the old Eurocentric canon has fallen away altogether.»¹¹⁵

In sintesi, Damrosch considera la letteratura mondiale come quella che parte dalla cultura d'origine, riesce ad attraversare il tempo e lo spazio, ed entra in circolazione in tutto il mondo. Alla luce di tale definizione, viene in gran parte superato il pensiero

¹¹⁴ David Damrosch, *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*, «Comparative Literature in an Age of Globalization» (2006): 43-53.

¹¹⁵ Ivi., 44.

riferito ai classici ed ai capolavori definiti da precedenti studiosi e dal mondo occidentale, così decretando il tramonto dell'eurocentrismo e dei pregiudizi occidentali. Damrosch considera la letteratura mondiale come un multi-originale processo di diffusione dalla letteratura regionale verso la globalizzazione, che comprende quindi sia la sua origine che il cambiamento ed il suo rinnovo nella gamma mondiale. L'autore allarga considerevolmente l'ambito della letteratura mondiale, rafforzando gli scambi fra le varie letterature nazionali.

Nel campo della letteratura comparata e della letteratura mondiale, Damrosch è certo un ottimista ma, grazie alla sua mente lucida e aperta ed al suo agire onnicomprensivo e onninclusivo, è probabile che l'egemonia culturale e i pregiudizi occidentali riescano a dissolversi.

In this most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but Guillén's cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has an effective life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.¹¹⁶

Dopo aver delineato l'ambito e il contesto della letteratura mondiale, intraprendo l'analisi della ricezione di Calvino in Cina e in Giappone. Ciò al fine di osservare cosa l'opera di Calvino perda o guadagni nell'attraversare i confini per diventare uno scrittore mondiale.

¹¹⁶ Damrosch, *What Is World Literature?*, 4.

2. Calvino nella letteratura mondiale: la ricezione in Cina e in Giappone

2.1 Calvino attraversa i confini

In questo breve capitolo, mi concentro sull'analisi dell'influenza esercitata da Italo Calvino in Oriente, sia nel campo letterario che in quello non-letterario; ciò al fine di mostrare la versatilità di quest'autore. Come intendo illustrare nel mio studio, è proprio questa la caratteristica che sta permettendo a Calvino di imporsi come caso letterario mondiale, capace di valicare non solo il confine nazionale, ma anche quello delle singole discipline o arti.

2.1.1 Calvino letterario: la vita e le opere

Italo Calvino (1923-1985) nasce a Santiago de Las Vegas (Cuba) da una famiglia di scienziati italiani: il padre è un agronomo, la madre una botanica. Due anni dopo la sua nascita, la famiglia rientra in Italia. In gioventù, Calvino mostra una predisposizione per l'immaginazione visiva: durante gli anni del liceo, disegna vignette ironiche e satiriche, è un assiduo frequentatore di sale cinematografiche, dove trascorre gran parte del suo tempo dopo la scuola ed è altresì attratto dalle storie fantastiche (ad esempio le storie della Giungla di Kipling). Tutte queste esperienze visionarie e fantastiche si riveleranno poi nella sua opera letteraria. Dopo aver completato gli studi liceali, Calvino si iscrive alla facoltà di Agraria dell'Università di Torino, dove il padre era docente di Agricoltura tropicale, ma non termina il corso di studi.

Calvino, in quel periodo, accentua il suo interesse per la letteratura e si cimenta anche nella scrittura. Per un concorso, nel 1942 realizza un lavoro teatrale, *La commedia della gente*, e scrive la raccolta di racconti dal titolo *Pazzo io o pazzi gli altri*.

Calvino nutre interesse per la vita politica, come dimostra la sua iscrizione al Partito Comunista Italiano. Nel 1944, nel corso della seconda guerra mondiale, matura anche un'esperienza partigiana, aggregandosi alla seconda Divisione di assalto Garibaldi che operava sulle Alpi Marittime. Tale esperienza andrà poi a tradursi in un'opera molto importante : *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), la cui pubblicazione segna il debutto ufficiale di Calvino come scrittore di grande rilevanza. L'opera, ricca di ricordi della guerra partigiana, è connotata da uno stile neorealistico ma, nello stesso tempo, è una storia fantastica, come affermava al riguardo il poeta e scrittore Cesare Pavese: «è una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa»¹¹⁷. Nel 1949 viene pubblicata una sua importante raccolta di racconti, dal titolo *Ultimo viene il corvo*.

In questo periodo, Calvino prende la decisione di diventare membro del Partito Comunista Italiano. In una rivista, nel 1960, ne spiega così il motivo: «la mia scelta del comunismo non fu affatto sostenuta da motivazioni ideologiche. Sentivo la necessità di partire da una “tabula rasa” e perciò mi ero definito anarchico [...]. Ma soprattutto sentivo che in quel momento quello che contava era l'azione; e i comunisti erano la forza più attiva e organizzata»¹¹⁸. Calvino abbandona comunque il P.C.I. nel 1957, in aperto dissenso verso l'invasione sovietica dell'Ungheria avvenuta l'anno precedente.

Nell'ambiente culturale di Torino, Calvino stringe un'intensa amicizia con il poeta e scrittore Cesare Pavese, con cui inizia una collaborazione nel periodico *Il Politecnico* diretto da Elio Vittorini. Pavese e Vittorini, entrambi maestri e amici di Calvino, sono stati etichettati, insieme allo stesso Calvino, quali scrittori neorealisti, definizione tuttavia non affatto gradita dagli interessati. Come spiega Calvino durante una serie di conferenze tenute in America, «Cesare Pavese negli ultimi anni finì per accettare quella definizione, Elio Vittorini la usò sempre solo in senso negativo. Il mio

¹¹⁷ Cesare Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in “l'Unità”, Roma, 26 ottobre 1947. Il saggio è stato poi inserito in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1953. pp. 273-276

¹¹⁸ Il testo è citato da *Cronologia de Il sentiero dei nidi di ragno* (Milano: Mondadori, 1993), XXXIII. Il testo originare appare prima come *Risposta al questionario di un periodico milanese*, «Il paradosso», rivista di cultura giovanile, V, 23-24, Settembre-dicembre 1960, pp. 11-18.

punto di partenza è quindi non una scuola ma un'epoca e un clima, e l'ascendente che su me e molti giovani della mia generazione ebbero questi due scrittori molto diversi fra loro ma che avevano in comune alcune scelte fondamentali di stile e di contenuto è in primo luogo proprio l'interesse per la letteratura americana»¹¹⁹.

Oltre alla cooperazione con «Il Politecnico» di Vittorini, Calvino collabora con «l'Unità» e con «Rinascita» (quotidiano e rivista del P.C.I.) e pubblica altresì vari saggi letterari e politici su diverse altre riviste, tra cui «Officina», «Paragone», «Cultura e realtà», «Cinema Nuovo», «Botteghe Oscure», continuando nel contempo a redigere brevi racconti.

Lo stile di Calvino negli anni cinquanta presenta un duplice aspetto. Da un lato, il realismo, che si nota in racconti come *La formica argentina* e *La speculazione edilizia*, pubblicati nel 1952 e nel 1957 sulla rivista «Botteghe Oscure», e *La nuvola di smog*, pubblicato nel 1958 sulla rivista «Nuovi Argomenti» (tali racconti saranno poi pubblicati dall'Einaudi nella sezione *La vita difficile*, compresa ne *I racconti* nel 1958). Dall'altro, la passione per il genere fantastico: Calvino pubblica *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), tre storie fantastiche basate su tre diverse metafore. *Il visconte dimezzato* può essere considerato una riflessione sull'intera umanità, considerata nel bene e nel male; *Il barone rampante* è una sorta di trattato sull'ironia, sulla distanza e sulla libertà mentale e corporea; *Il cavaliere inesistente* affronta il problema della perdita di se stessi e della concretezza del vivere. Questi tre racconti, su suggerimento dell'autore stesso, vengono pubblicati nel 1960 presso Einaudi come trilogia dal titolo *I nostri antenati*. Di Calvino narratore e scrittore di novelle, nel 1958, viene anche pubblicata l'opera *Racconti*, una raccolta di testi scritti e già pubblicati tra il 1946 al 1958 su varie riviste o in altre precedenti raccolte (fra queste ricordiamo la già citata *Ultimo viene il corvo*.)

Nello stesso periodo, su richiesta della casa editrice Einaudi, Calvino viene incaricato, per via della sua riconosciuta esperienza di narratore e per lo spiccato

¹¹⁹ Italo Calvino, *Una pietra sopra* (Milano: Mondadori, 1995), 57.

interesse dimostrato verso l'infanzia, di curare la raccolta delle *Fiabe Italiane*.

Nel 1959, lo scrittore compie poi un viaggio di sei mesi in America, con il supporto della Ford Foundation, e ne viene sensibilmente colpito, in particolare dalla città di New York, così come spiega nel corso di un'intervista rilasciata 26 anni dopo alla critica e scrittrice Maria Corti:

La città che ho sentito come la mia città più di qualunque altra è New York. Una volta ho perfino scritto, imitando Stendhal, che volevo che sulla mia tomba fosse scritto «newyorkese». Questo avveniva nel 1960. Non ho cambiato idea, per quanto da allora in poi abbia vissuto la più parte del tempo a Parigi, città della quale non mi stacco che per brevi periodi e dove forse, potendo scegliere, morirò. Ma New York ogni volta che ci vado la trovo più bella e più vicina a una forma di città ideale. Sarà anche che è una città geometrica, cristallina, senza passato, senza profondità, apparentemente senza segreti; perciò è la città che dà meno soggezione, la città che posso illudermi di padroneggiare con la mente, di pensarla tutta intera nello stesso istante.¹²⁰

Secondo Domenico Scarpa, l'esperienza del viaggio ha poi costituito per Calvino una voglia di «vedere tutto, andare dappertutto, conoscere tutti, informarsi, osservare, immischiarsi, travestirsi e spiare»¹²¹. Nel corso del viaggio, Calvino tiene varie conferenze, il cui contenuto ha poi costituito l'oggetto di un importante saggio: *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*.

Gli anni sessanta segnano un significativo mutamento della vita e dello spirito di Calvino. L'autore, come detto, interrompe il suo rapporto con il P.C.I. nel 1957, anno che coincide con la pubblicazione dei racconti *La speculazione edilizia* e *Il barone rampante*. In quest'ultima opera, che racconta la storia del Barone Cosimo, che sale su un albero per non scenderne più, l'autore compie un atto di abbandono della realtà. Nel 1963, viene pubblicato l'ultimo romanzo realistico di Calvino: *La giornata d'uno*

¹²⁰ Italo Calvino, *Eremita a Parigi: pagine autobiografiche* (Milano: Mondadori, 1994), 251.

¹²¹ Domenico Scarpa, *Italo Calvino* (Milano: Mondadori, 1999), 25.

scrutatore, la cui storia, originata da due sue visite al Cottolengo di Torino (istituto per disabili psichici e fisici), nel 1953 e nel 1961, ha per protagonista un comunista, che è impegnato come scrutatore in un seggio elettorale allestito appunto nell'istituto Cottolengo; alla fine del racconto, l'attenzione del protagonista, che fino a quel momento ha avuto a che fare con individui «fuori dalla norma», si sposta dal suo impegno come scrutatore ad una serie di riflessioni sull'umanità. *La giornata d'uno scrutatore* assume un significativo rilievo nell'attività di Calvino, poiché segna il momento della crisi della sua poetica realistica e il termine dell'impegno politico. Dopo la pubblicazione di questo libro, tra le opere calviniane non figureranno altre storie a carattere realistico.

Nel 1965 e nel 1967, Calvino pubblica altre due opere, rispettivamente *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*, due raccolte di racconti fantascientifici, ambientati nel passato anziché nel futuro.

Gli anni sessanta rappresentano per Calvino un periodo molto importante, anche perché egli inizia a dare «la preferenza all'antropologia e alla cosmologia: cioè a libri che lo aiutino a pensare in maniera nuova il mito e l'universo»¹²².

Calvino assembla poi tutti i racconti già pubblicati in rivista di Marcovaldo in un'unica raccolta intitolata: *Marcovaldo ovvero quattro stagioni in città*, in cui l'autore segue la sua vocazione fantastica.

Nel 1964, Calvino effettua un viaggio nel mondo latino-americano, nel corso del quale visita il Messico e Cuba, e successivamente si trasferisce a Parigi, dove, anziché fermarsi per soli cinque anni come previsto, soggiornerà dal 1967 al 1980. Calvino ricorda la città di Parigi come «una gigantesca opera di consultazione, è una città che si consulta come un'enciclopedia, ad apertura di pagina ti dà tutta una serie d'informazioni, d'una ricchezza come nessuna altra città. Prendiamo i negozi, che costituiscono il discorso più aperto, più comunicativo che una città esprime: tutti noi leggiamo una città, una via, un tratto di marciapiede seguendo la fila dei negozi. Ci sono negozi che sono capitoli d'un trattato, negozi che sono voci d'una enciclopedia,

¹²² Ivi., 28.

negozi che sono pagine di giornale»¹²³.

Parigi suscita in Calvino l'interesse per il collezionismo, gli fa acquisire nuove esperienze di osservazione e lettura del mondo, e lo introduce ad un diverso orizzonte letterario. Come riferisce Domenico Scarpa, Calvino «non frequenta ambienti alla moda come quelli di Jacques Lacan o dei marxisti legati a Louis Althusser, né il circolo di Sartre, né tantomeno Blanchot o gli eredi di Bataille, che del resto non apprezza molto, e neanche entra a far parte del gruppo raccolto intorno alla rivista "Tel Quel"; ma lo stimano Roland Barthes e Michel Foucault, che pure gravitano in quei paraggi»¹²⁴. Calvino segue anche una serie di seminari su Balzac tenuti da Barthes e quelli di Lévi-Strauss; stringe un'intensa amicizia con Raymond Queneau, cominciando così a collaborare con l'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), ed ancora realizza un forte legame con Fourier e la sua utopia. Da quel momento, Calvino perseguirà man mano una nuova prospettiva letteraria, con una scrittura che diventerà sempre più un esercizio e una sperimentazione. Di questo periodo ricordiamo alcuni capolavori calviniani: *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Come diceva Calvino, «la mia Parigi è la città della maturità»¹²⁵.

Negli anni ottanta, l'autore continua a dedicarsi ad alcune sfide, come la realizzazione dei suoi elenchi: «Io nello scrivere vado a serie: tengo tante cartelle dove metto le pagine che mi capita di scrivere, secondo le idee che mi girano per la testa, oppure soltanto appunti di cose che vorrei scrivere. Ho una cartella per gli oggetti, una cartella per gli animali, una per le persone, una cartella per i personaggi storici e un'altra per gli eroi della mitologia; ho una cartella sulle quattro stagioni e una sui cinque sensi»¹²⁶.

Calvino lavora a queste categorie: da ricordare la storia di *Palomar* e i saggi nella *Collezione di sabbia*, la prima più autobiografica e la seconda vicina al suo interesse

¹²³ Calvino, *Eremita a Parigi*, 196.

¹²⁴ Scarpa, *Italo Calvino*, 34.

¹²⁵ Calvino, *Eremita a Parigi*, 199.

¹²⁶ Italo Calvino, *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 1993), VI.

per il collezionismo. Per quanto riguarda l'elenco dei sensi, annotiamo *Sotto il sole giaguaro*, opera rimasta incompiuta. Nel periodo della maturità artistica, viene pubblicata una serie di raccolte di saggi, il più rilevante dei quali è *Una pietra sopra* (il cui titolo deriva appunto dal proverbio «mettere una pietra sopra»), in cui Calvino sembra voler chiudere, concludere tutto quello che ha prima avviato. La serie contiene saggi già pubblicati su varie riviste tra il 1955 al 1978. Dopo la pubblicazione della raccolta *Collezione di sabbia*, che ospita vari ricordi autobiografici, vengono pubblicate due importantissime raccolte postume di saggi, come *Le Lezioni americane. Sei proposte per la letteratura del prossimo millennio*, tratte da una serie di conferenze tenute presso l'Università di Harvard (già pubblicate una prima volta nel 1988), rimaste incompiute a causa della sopravvenuta morte di Calvino nel 1985, a seguito di un ictus. L'altra è *Perché leggere i classici*.

Queste “lezioni calviniane” vengono recepite da molti scrittori e in diversi campi artistici. Calvino è oggi considerato uno dei maggiori scrittori della letteratura italiana del XX secolo ed è annoverato come uno dei più tradotti e studiati della letteratura italiana in tutto il mondo dopo Dante.

2.1.2 Il paradosso di Calvino: traducibile o intraducibile?

In questa parte, anziché affrontare subito l'influenza che Calvino ha esercitato sul mondo intero, mi soffermo sull'analisi dell'attitudine di Calvino per la traduzione; pratica rispetto alla quale l'autore ha sempre mantenuto un atteggiamento davvero prudente, pur essendo stata la sua opera molto tradotta.

Nelle *Lezioni americane*, Calvino afferma che «l'esattezza» linguistica è: «un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»¹²⁷. In un altro saggio esprime in maniera pessimistica che «la scrittura letteraria consiste sempre di più in un approfondimento dello spirito

¹²⁷ Italo Calvino, *Lezioni americane* (Milano: Mondadori, 1993), 60.

più specifico della lingua, e come tale diventa sempre più intraducibile»¹²⁸. La traduzione, come atto di alta flessibilità, non sembrerebbe a un primo sguardo rientrare nella concezione calviniana del linguaggio.

L'atteggiamento di Calvino nei confronti della traduzione si può desumere soprattutto da quattro saggi.

Il primo risale agli anni Sessanta, epoca in cui Calvino comincia ad essere tradotto in Europa e in America. Nel saggio *Sul tradurre*¹²⁹, proposto sotto forma di lettera al direttore e pubblicato sulla rivista «Paragone» nel 1963, Calvino, in veste di collaboratore editoriale, risponde a un giudizio negativo espresso da Claudio Gorlier sulla traduzione di *Passaggio in India* di E. M. Forster, realizzata dalla giornalista e traduttrice Adriana Motti.

Nel difendere la traduttrice, Calvino sottolinea che i giudizi sul lavoro dei traduttori «sono tanto rari da diventare inappellabili, e se uno scrive che una traduzione è cattiva il giudizio entra in circolazione e tutti lo ripetono». Calvino afferma che colui che traduce deve possedere sia doti tecniche che doti morali, senza le quali è impossibile «scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel», indicando il senso della scelta di un'opera da tradurre: «Lo scegliere libri stranieri è scambio dalle due parti; la letteratura straniera ci dà un autore, noi le diamo la nostra elezione, la nostra conferma, che è pure un valore proprio in quanto è frutto d'un gusto e d'una tradizione diversi».

Il secondo saggio in cui Calvino affronta l'argomento è *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*¹³⁰, apparso nel 1965 sulla rivista «Rinascita» in concomitanza con un altro articolo intitolato *L'antilingua*, di cui parlerò in seguito (i due testi verranno poi raccolti in *Una pietra sopra*). In realtà, Calvino non si concentra tanto sulla traduzione quanto sul problema dell'uso della lingua italiana in quegli anni, un dibattito suscitato da un saggio del poeta e scrittore Pier Paolo Pasolini sul «nuovo italiano tecnologico». Calvino si sofferma sul grado di traducibilità, ossia di comunicabilità, dell'italiano. Dichiarando che, secondo una prospettiva aperta e

¹²⁸ Calvino, *Una pietra sopra*, 143.

¹²⁹ Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (Milano: Mondadori, 2002), 44–55.

¹³⁰ *Ivi.*, 141–48.

internazionale, «la situazione della lingua italiana non può essere studiata isolatamente, e nemmeno in contrapposizione generica con le grandi lingue europee prese in blocco, ma va vista nel quadro linguistico mondiale attuale». Sottolinea poi il vantaggio della lingua italiana: «La grande duttilità dell'italiano ci permette di tradurre dalle altre lingue un pochino meglio di quanto non sia possibile in nessun'altra lingua», specificando poi, con la sua solita prudenza, che «naturalmente è il vantaggio che ha una controparte di svantaggio quasi altrettanto grave: l'italiano è una lingua isolata, intraducibile [...] Un libro di uno scrittore italiano tradotto il meglio possibile in qualsiasi altra lingua conserva del suo sapore originale una parte molto minore, o nulla del tutto» e così concludendo, in opposizione all'*italiano medio* di Pasolini, che «Il mio ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile concreto e il più possibile preciso. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni astratte e generiche. Per svilupparsi come lingua concreta e precisa l'italiano avrebbe possibilità che molte altre lingue non hanno».

Nell'altro saggio, *L'antilingua*¹³¹, pubblicato - come detto - nello stesso anno 1965, Calvino, abbandonato il solito pensiero dualistico, proclama in modo chiaro e deciso che «gli sviluppi dell'italiano oggi nascono dai suoi rapporti non con i dialetti ma con le lingue straniere», in ciò ponendosi in disaccordo con Pasolini, paladino dell'uso del dialetto, in quanto quest'ultimo «esclude sia la comunicazione traducibile, sia la profondità espressiva». Alla fine del saggio, l'autore così conclude: «Per l'italiano trasformarsi in una lingua moderna equivale in larga parte a diventare veramente se stesso, a realizzare la propria essenza», sottolineando che «se invece la spinta verso l'antilingua non si ferma ma continua a dilagare, l'italiano scomparirà dalla carta linguistica d'Europa come uno strumento inservibile».

Nel quarto e ultimo saggio, dal titolo : *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*¹³², tratto da una relazione tenuta ad un convegno, Calvino articola un discorso relativamente integrale sull'opera transfrontaliera, prendendo in considerazione

¹³¹ Calvino, *Una pietra sopra*, 149-54.

¹³² Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 78-84.

l'autore, il traduttore, l'editore e il linguaggio, ed asserendo che sono necessarie due precise condizioni perché un libro possa oltrepassare le frontiere: l'originalità e l'universalità.

L'originalità di Calvino risiede nella sua ironia «cosmicomica», che rinnova il nostro punto di osservazione, nel suo unire scienza e letteratura, nella strategia del costruire una storia dalla struttura visibile e cristallina, capace di rendere osservabile il mondo. Egli è uno scrittore universale, sempre in grado, tramite la sua vena fantastica, cosmica e malinconica, di attraversare i contesti più diversi. Calvino scrive le sue storie per tutti i lettori, non solo quindi per i lettori italiani, e cerca sempre di tracciare un atlante del nostro mondo, tenendo sempre presente un ambiente internazionale: «per me è sempre stato più importante un ambiente internazionale [...] Essere italiano nel contesto internazionale. Anche nei miei gusti di lettore, ancor prima di diventare uno scrittore, c'era l'interesse per la letteratura vista in una prospettiva globale»¹³³. Calvino riprende tale argomento così riferendo in un'altra intervista: «a questo punto (all'epoca in cui le sue opere sono presentate e tradotte in America e in Francia, n. d. a.) potrei cominciare [...] a studiare come situarmi in rapporto alla letteratura mondiale. Ma a dire il vero ho sempre considerato la letteratura in un quadro più vasto di quello nazionale»¹³⁴.

In questo articolo, il linguaggio viene posto, come al solito, in grande evidenza. Scrive Calvino: «Tra i romanzi come tra i vini, ci sono quelli che viaggiano bene e quelli che viaggiano male [...] Il viaggiare bene o male per i romanzi può dipendere da questioni di contenuto o da questioni di forma, cioè di linguaggio [...] e il linguaggio ha un'importanza massima perché per tenere sveglia l'attenzione del lettore bisogna che la voce che gli parla abbia un certo tono, un certo timbro, una certa vivacità [...] ma la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine in traducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'in traducibile». Viene così spiegato il paradosso connesso alla traduzione.

¹³³ Italo Calvino, *Uno scrittore pomeridiano: intervista sull'arte della narrativa* (Roma: Minimum Fax, 2003), 51.

¹³⁴ Calvino, *Eremita a Parigi*, 263.

Calvino, nello stesso saggio, afferma di credere molto nella collaborazione dell'autore con il traduttore e nella funzione della casa editrice, aggiungendo che «tradurre è il vero modo di leggere un testo». Tuttavia, l'autore si mostra relativamente pessimista in quanto alle possibilità del tradurre; da notare, al riguardo, che venti anni prima, nel primo saggio qui trattato, ammetteva che lui stesso «è uno che non ha mai avuto il coraggio di tradurre un libro in vita sua»¹³⁵.

A riprova di ciò, Calvino così si esprime a proposito dei suoi libri pubblicati all'estero : «Io ho cominciato a esser tradotto nei principali paesi verso la fine degli anni Cinquanta; era un periodo in cui forse si traduceva più di adesso dappertutto, perché c'era più aspettativa per quel che poteva saltar fuori. Ma l'essere tradotti non vuole ancora dire essere letti veramente. È una specie di routine, anche all'estero un romanzo tradotto viene pubblicato in poche migliaia di copie, escono recensioni garbate sui giornali, il volume resta un paio di settimane in libreria, poi sparisce, ricompare a metà prezzo nei *Remainder's*, poi va al mercato. La gloria internazionale nella maggior parte dei casi vuol dire questo: anche per me per molto tempo è andata così»¹³⁶.

Nonostante tale espresso scetticismo, paradossalmente da allora in poi Calvino ha continuato sempre più ad essere tradotto e studiato in moltissime nazioni: secondo Laura Di Nicola, le sue opere sono state tradotte in oltre quaranta lingue e hanno raggiunto più di sessanta paesi¹³⁷.

In conclusione, è interessante osservare il fatto singolare che, a fronte del riferito suo pessimismo circa la possibilità della traduzione, le opere di Calvino hanno comunque conseguito una notevole influenza in campo letterario e interdisciplinare, sia a livello nazionale che internazionale.

¹³⁵ Calvino, *Una pietra sopra*, 47.

¹³⁶ Calvino, *Eremita a Parigi*, 262.

¹³⁷ Laura Di Nicola, *Un classico italiano all'estero*, «Bollettino Italiano», 1/2013 (2013): 136–37.

2.1.3 Calvino multi-mediale: i suoi eredi letterari e non-letterari

A volte un libro non è soltanto un libro.

A volte capita che un libro travalchi i confini della letteratura

per diventare qualcosa d'altro:

un testimone del tempo, una spia di trasformazioni in atto,

una profezia su ciò che ancora non è ma che sta per essere.

Italo Calvino

Come è noto, Calvino ha lasciato una grande eredità letteraria alle generazioni successive. Si pensi soprattutto alle opere di Gianni Celati e Giorgio Manganelli e, ancora di più, ai primi lavori di altri scrittori italiani quali Andrea De Carlo, Daniele del Giudice, Mario Fortunato, Andrea Canobbio, Dario Voltolini, Alessandro Baricco e Simona Vinci¹³⁸, o ancora a scrittori stranieri come gli inglesi Salman Rushdie, Julian Barnes e Ian McEwan, l'americano Gore Vidal o l'indiano Amitav Ghosh.

Colpisce poi il fenomeno che caratterizza l'ultimo periodo degli anni cinquanta del secolo scorso, quando Calvino si dedica con una certa costanza ad altri campi artistici. Da rimarcare che, soprattutto dagli anni sessanta fino alla sua morte, lo scrittore continua a trasgredire il confine della letteratura e «diventa sempre più uno scrittore multi-mediale»¹³⁹.

Tra il 1968 e il 1972, Calvino, Gianni Celati e Guido Neri pensavano di fondare una rivista, il cui obiettivo doveva essere quello di superare i confini della letteratura, di realizzare qualcosa che andasse oltre il confine della disciplina.

Calvino ha scritto anche una serie di testi per vari artisti, quali, ad esempio, lo scultore belga Reinhoud D'Haese (1968), il regista italiano Franco Maselli e l'artista

¹³⁸ Uno studio sul rapporto tra Calvino e la narrativa italiana è il saggio di Filippo La Porta, *Calvino e la giovane narrativa italiana*, in N. Bottiglieri, *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino* (Cassino: Università di Cassino, 2001).

¹³⁹ Scarpa, *Italo Calvino*, 43.

giapponese Arakawa¹⁴⁰. Calvino ha altresì scritto il testo *La squadratura* dedicato a Giulio Paolini, artista in cui Calvino ha trovato una certa corrispondenza alla sua “vocazione” cosmologica, più due testi quali *Le effimere della Fortezza* (1981) e *I segni alti* (1971) per l’artista Fausto Melotti e il testo *Quattro favole d’Esopo* (1986) dedicato al pittore Valerio Adami. Dell’autore ricordiamo ancora la produzione di altri quattro articoli sull’arte: *Il serpente e la dea Roma* (1980) per l’arte dei francobolli, *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli* (1983), *Accanto a una Mostra: De Chirico* (1983), *Il Ricordo è bendato. Per Leonardo Cremonini* (1984).

Per effetto delle sue attività multimediali, il fascino calviniano inizia ad essere sprigionato in diversi campi artistici. Ancora più notevole è il fatto che l’impatto della poetica calviniana non è mai unidirezionale, bensì tra il mondo di Calvino e gli altri campi artistici si realizza un’interazione a carattere bidirezionale. Le sue opere suscitano un’eco assai vasta in campo interdisciplinare e diversi artisti lo seguono e gli corrispondono ancora oggi in vari ambiti e in diversi modi.

Nel 2013, per la celebrazione dei novant’anni dalla nascita di Calvino, la Casa dell’Architettura di Roma e l’IXCO (Istituto Italiano per la Cooperazione), hanno organizzato una serie di iniziative culturali incentrate sulla sua attività intellettuale. Questo evento vuole testimoniare sia la molteplicità della sua attività letteraria sia il suo interesse interdisciplinare, che concerne arte, architettura, design, fotografia, cinema e natura. In occasione di tale evento, intorno alla figura di Calvino è stato organizzato presso il Cinema Trevi di Roma, con la collaborazione della Cineteca Nazionale e dell’Archivio Nazionale Cinema d’Impresa, un simposio cinematografico, nel corso del quale sono stati proiettati una ventina di film tratti o ispirati ai libri di Calvino, sono stati tenuti incontri e dibattiti sull’autore ed è stato presentato il volume di Vito Santoro *Calvino e il cinema*. La rassegna cinematografica ha interessato generi molto vari: lungometraggi, mediometraggi, cortometraggi e documentari geografici, industriali e storici. Tra i vari film, distribuiti in un ampio lasso di tempo che va dagli

¹⁴⁰ Tutti i testi si trovano in AA.VV, *Italo Calvino: enciclopedia, arte, scienza e letteratura*, ed. Marco Belpoliti (Milano: Marcos y Marcos, 1995).

anni cinquanta a oggi, ricordiamo: *I soliti ignoti* (1958) e *Renzo e Luciana* (1962) di Mario Monicelli, sei puntate di *Marcovaldo* (1970) di Giuseppe Bennati, *L'inseguimento* (1972) e *L'avventura di un lettore* (1973) di Carlo di Carlo, *L'isola di Calvino* (2006) di Roberto Giannarelli, *L'uomo fiammifero* (2009) di Marco Chiarini, *Lo specchio di Calvino* (2012) di Damian Pettigrew. La rassegna ha riguardato prevalentemente il mondo letterario di Calvino rivisitato da registi italiani, ma in realtà l'impatto calviniano sul cinema è andato al di là dei confini nazionali: ad esempio, l'estetica calviniana giunge sino in Messico con *Los amores difíciles* (1983) di Anna Luisa Liguori, in Grecia con *l'Efprosopo katafygio* (1990) di Steilos Rogakos, negli Stati Uniti con *Palookaville* (1995) di Alan Taylor e con *Solidarity* (2006) di Nancy Kiang .

Le esperienze maturate grazie alla passione per il cinema, che Calvino ha coltivato sin da giovanissimo, hanno sedimentato in lui tecniche ed estetica cinematografiche, le quali, armoniosamente fuse, diventano una parte importante della poetica calviniana che si manifesta nel modo di osservare il mondo e nell'elemento visivo presente nei suoi scritti. Secondo Vito Santoro, il cinema per Calvino è «espressione poetica piuttosto che comunicazione: è l'arte della visione, e in quanto tale, strumento di conoscenza estetica».¹⁴¹ Quindi, sebbene per Calvino la letteratura e il cinema costituiscano pur sempre due mezzi di comunicazione ben diversi, essi implicano entrambi la voglia di lettura del mondo. L'autore prova con il cinema un'esperienza simile a quella della sua lettura del mondo (il signor Palomar dell'omonimo romanzo ne è un significativo esempio).

Nelle poche ma bellissime pagine del testo *Autobiografia di uno spettatore*, Calvino considera il cinema come l'evasione «a soddisfare un bisogno di spaesamento, di proiezione della mia attenzione in uno spazio diverso, un bisogno che crede corrisponda a una funzione primaria dell'inserimento nel mondo, una tappa indispensabile d'ogni formazione».¹⁴² Il cinema diventa un'esperienza di

¹⁴¹ Vito Santoro, *Calvino e il cinema* (Macerata: Quodlibet, 2012), 21.

¹⁴² *Autobiografia di uno spettatore* è apparso per la prima volta a guisa di introduzione ai *Quattro film* in Federico Fellini, *Fare un film* (Torino: Einaudi, 2015), VII.

interpretazione del mondo e di gioco che consiste nell'organizzazione di diversi livelli della realtà. Afferma ancora Santoro che è probabile che grazie alle esperienze desunte dal cinema «Calvino abbia iniziato a maturare quella idea di letteratura combinatoria, destinata a caratterizzare i suoi lavori degli anni Sessanta e Settanta»¹⁴³. La critica cinematografica Lietta Tornabuoni così si pronuncia circa il rapporto tra la letteratura calviniana e il cinema: «(Calvino) è forse lo scrittore italiano che più ha anticipato nella propria opera l'immaginario, le fascinazioni, le tendenze del cinema internazionale contemporaneo: il mondo medievale rivissuto con ironia, l'universo magico ripetitivo e fatale della fiaba, le cosmogonie fantastico-scientifiche, le città del sogno tra Oriente visionario e megalopoli moderna, la narrativa come processo combinatorio di elementi preesistenti, la narrazione come forma compiuta che è possibile scomporre giocando col racconto come con gli scacchi»¹⁴⁴. Dunque, il Calvino letterario e il campo cinematografico interagiscono e comunicano continuamente fra di loro.

Tale fenomeno non è unico, in quanto anche in altri ambiti, quali ad esempio la musica, le arti visive, la danza, si riscontra spesso una forte interazione con l'opera letteraria dell'autore.

Da ricordare che, nell'ambito del progetto *In viaggio con Calvino*, è stata organizzata una mostra di Moreno Maggi¹⁴⁵ intitolata *Omaggio alle Città Invisibili, Ritratti di architetture*. Come riportato nel catalogo, la mostra tratta di «una visione onirica delle Città invisibili. Un ritratto fotografico, architettonico e insieme artistico delle metropoli evocate nei racconti di Italo Calvino. Una *liaison* tra la fantasia poetica di uno dei più grandi scrittori italiani e la realtà contemporanea delle nostre città»¹⁴⁶.

¹⁴³ Santoro, *Calvino e il cinema*, 15.

¹⁴⁴ Lorenzo Pellizzari, ed., *L'Avventura di uno spettatore: Italo Calvino e il cinema* (Bergamo: Lubrina, 1990), 127.

¹⁴⁵ Moreno Maggi è un fotografo di opere d'arte e architettoniche. Ha lavorato con famosi fotografi quali Paul Warchol, James D'Addio, Elliot Fine, Jim Kiernan, William Rivelli.

¹⁴⁶ Moreno Maggi, *Omaggio alle città invisibili. Ritratti di architetture*, ed. Diana Alessandrini (Roma: Palombi Editori, 2013).

Le immagini esposte sono composte da un lavoro di sovrapposizione e incastro di innumerevoli fotografie di Maggi, il cui intento era di conferire all'architettura la complessità urbanistica delle città e di costringere l'osservatore a una nuova stimolazione visiva. E' certamente interessante il fatto che Maggi non ha realizzato tale mostra riferendosi consapevolmente all'attività di Calvino. Il legame è stato intravisto dalla sua amica Diana Alessandrini (curatrice della mostra), la quale aveva appunto individuato per caso una forte affinità tra il lavoro di Maggi e l'opera di Calvino *Le città invisibili*. Partecipando all'evento *In viaggio con Calvino*, Maggi, con la sua mostra, individua i possibili nessi con le città descritte da Calvino, risistemando i frammenti delle sue foto e rendendole dinamiche attraverso la videoanimazione.

Esistono poi numerose altre testimonianze circa il legame tra Calvino e le altre arti.

Non tutti sanno, infatti, che Calvino scriveva anche canzoni. Nel 1957, si unisce a un gruppo di musicisti intellettuali torinesi, denominato *Cantacronache*¹⁴⁷, per il quale scrive varie canzoni con l'intento di combattere la "canzone del consumo".

Dopo una serie di rifiuti da parte di varie case discografiche interpellate, nel maggio del 1958, tramite una struttura del P.C.I. (Italia Canta), esce il primo disco di *Cantacronache* con tre canzoni, una delle quali è scritta da Calvino e musicata da Sergio Liberovici e s'intitola *Dove vola l'avvoltoio?*, una canzone sulla guerra partigiana dallo spirito neorealistico:

*Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra,
il cupo cannone si tacque e più non sparò,
e privo del tristo suo cibo dall'arida terra,
un branco di neri avvoltoi si levò.*

Dove vola l'avvoltoio?

¹⁴⁷ *Cantacronache* è stato un gruppo pionieristico torinese composto da musicisti e letterati che hanno scritto canzoni dal 1957 al 1962. «L'intento dichiarato è quello di combattere la canzone di consumo, la canzone del Festival di Sanremo, la canzone 'gastronomica'; di 'evadere l'evasione'». Dall'introduzione di *Italo Calvino e gli anni delle canzoni*, curato da E. De Angelis, (Verona: Betelgeuse, 2015).

*Avvoltoio, vola via,
vola via dalla terra mia,
che è la terra dell'amor.*

[...] ¹⁴⁸

Nelle sette canzoni scritte per il gruppo, Calvino canta la vita quotidiana degli anni sessanta in *Canzone Triste*, la guerra in *Dove vola l'avvoltoio?* e in *Oltre il ponte*, canta la notte in *Turin la nuit o Rome by night*, canta il fiume in *Sul verde fiume Po* etc., collaborando con i compositori Sergio Liberovici, Fiorenzo Carpi, Piero Santi, Mario Peragallo e Luciano Berio.

Con lo scioglimento del gruppo nel 1962, Calvino interrompe la sua attività nel campo musicale, che sarà comunque ripresa negli anni ottanta quando l'autore intraprende una rinnovata collaborazione con il musicista Luciano Berio, con il quale compone *La vera storia* e *Duo – Teatro immaginario* nel 1982 e *Un re in ascolto* nel 1984. Da sottolineare, comunque, che l'attività di Calvino non sembra scaturire da una vera passione per la musica: in realtà Calvino assisteva raramente all'esecuzione di concerti e peraltro non credeva che la musica, contrariamente alla propria poetica letteraria, potesse contenere in sé ed esprimere i diversi livelli della realtà. Tuttavia Berio apprezzava proprio la non-musicalità di Calvino e così la ricordava nel corso di un convegno: «vorrei solo dirvi che mi sento immensamente debitore con Italo non solo per quello che mi ha dato ma anche e proprio per quella sua esterna non-musicalità che mi ha aiutato a tenere i piedi per terra nell'esperienza della comunicazione verbale attraverso la musica e della comunicazione musicale attraverso la parola. Ma soprattutto gli sono grato per la sua opera che è, in effetti, una delle più musicasli nella letteratura di questo secolo, anche in virtù di quella moltitudine, di quella polifonia di livelli espressivi che lui aveva difficoltà a percepire nell'esperienza musicale. Il suo processo creativo, con la mobilità di tutti i suoi livelli di realtà, è infatti idealmente paragonabile a una architettura musicale: come una

¹⁴⁸ De Angelis, *Italo Calvino e gli anni delle canzoni*. 37.

costruzione di frammenti internamente partecipi di un processo musicale in continua trasformazione».¹⁴⁹

Oltre che in Berio, il pensiero filosofico di Calvino si ritrova in molti altri compositori. Nel 1990, cinque musicisti (Elliot Carter, Luis De Pablo, Henry Pousseur, Aldo Clementi, Franco Donatoni), ispirandosi alle *Lezioni americane*, hanno composto vari brani, ciascuno ispirato ad una lezione; il compositore e pianista italiano Ivan Fedele scrive *Lexikon III* combinando elementi musicali con elementi extra-musicali ispirati alle *Lezioni americane*, riferendo che «questi concerti sono, per Calvino, le qualità che avrebbero assicurato la sopravvivenza della letteratura nel terzo millennio, a fronte di una profetica intuizione di come e quanto la diffusione dell'informatica nella vita quotidiana potesse rappresentare, accanto alle conquiste importanti nel campo dell'informazione e della comunicazione, una seria minaccia al romanzo e alla letteratura»¹⁵⁰. Paolo Lungo, ispirandosi a *Le città invisibili*, compone nel 2016 *Clarice – De Alio Ordine*, così dichiarando: «Una città, Clarice, che a seconda del suo decadere e rifiorire, cambia aspetto, conservando però tutti i suoi frammenti originali, i quali mutano collocazione e destinazione d'uso. Similmente, in questo brano una serie di suoi (e di “gesti”) viene sottoposta a continue permutazioni e proliferazioni; ciò dà vita a climi espressivi diversificati, in cui però i frammenti originari mantengono una loro identità».¹⁵¹

La magia calviniana stimola anche artisti di altri campi.

La filosofia di Calvino approda nell'ambito dell'architettura, con le “55 utopie” delle *Città invisibili* che hanno ispirato tanti architetti. In quest'opera, Calvino crea diversi archetipi utopici, senza passato e senza futuro, contro i vizi umani e la società manipolata, tentando di offrire una diversa prospettiva da cui osservare un mondo già stereotipizzato e consolidato e quindi di proporre un modello archetipico per il futuro.

¹⁴⁹ Giorgio Bertone (curato da), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città: atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo* (Genova: Marietti, 1988), 116–17.

¹⁵⁰ Il testo è tratto dal libretto dell'Orchestra *Haydn* prodotto in occasione di un concerto tenuto a Trento il 24 Febbraio 2017.

¹⁵¹ Il testo è tratto dal libretto dell'Orchestra *I Pomeriggi musicali di Milano* in occasione di un concerto tenuto a Trento il 27 Aprile 2016.

Il contributo che Calvino offre all'architettura non si coglie solo nell'influenza diretta sulla costruzione degli edifici o nell'ispirazione artistica, ma riguarda anche una riflessione sull'idea stessa di architettura e sul suo rinnovamento concettuale.

Nel 2013, in un estratto dal libro *Storia dell'architettura italiana: 1985-2015* di Marco Biraghi e Silvia Micheli, a Calvino viene riconosciuto una grande influenza sull'architettura in generale: «La cultura architettonica italiana dagli anni ottanta a oggi – in misura forse maggiore rispetto a qualsiasi altra disciplina – ha attinto in maniera instancabile all'opera di Italo Calvino: in modo particolare alle *Città invisibili* e alle *Lezioni americane*.»¹⁵²

Da ricordare ancora un altro evento molto importante.

Nel 2003, la Triennale di Milano ha organizzato un'interessante esposizione, alla quale undici artisti provenienti da diversi campi e diverse discipline (il numero undici corrisponde alla serie delle 11 città descritte da Calvino) sono stati invitati a confrontarsi nella visualizzazione di alcune città invisibili descritte da Calvino. Fra gli intervenuti, si segnalano Studio Azzuro, un centro di sperimentazione artistica e produzione di video, che ha realizzato una strada con immagini video che conduce alla città di Bauci descritta da Calvino, e il regista Giuseppe Piccioni, il quale, ispirandosi alla città di Cloe, ha girato un video sulle scale mobili di un centro commerciale di Tokyo, così affermando al riguardo: «Nel gioco visivo che deforma e riflette le superfici si incrociano sguardi, si intravedono presenze, apparizioni, agguato del desiderio, dell'immaginazione»¹⁵³.

Inoltre, Sergio Bonelli Editore, una casa editrice italiana specializzata nella pubblicazione di fumetti, ha organizzato una mostra in cui diversi disegnatori hanno esposto opere visivamente ispirate alle undici città delle pagine calviniane. Il gruppo rock Afterhours, con la collaborazione di due artisti, ha realizzato invece un progetto scenografico atto a rappresentare la città invisibile di Irene, così come la descrive Calvino: «Irene è un nome di città da lontano, e se ci si avvicina cambia». Giuliano

¹⁵² <http://www.doppiozero.com/materiali/antepreme/larchitettura-italiana-oggi>

¹⁵³ Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falchetto, *La visione dell'invisibile: saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino* (Milano: Mondadori, 2002), 200.

Mauri, nella rassegna Artesella, manifestazione di arte contemporanea nella natura, ha poi realizzato un'opera ispirata alla città di Zenobia.

Considerevoli testimonianze dell'ispirazione di Calvino si riscontrano altresì nelle opere fotografiche *Il paese dei balocchi* (1973) di Luigi Ghirri e *Segnale stradale* (2002) di Carmelo Bongiorno...

Come dottoranda proveniente dall'Oriente, affronterò ora alcune questioni su quale sia l'impatto Calvino nel mondo orientale, su come si divulgano in quest'ultimo le "lezioni" calviniane e su quale e quanto fascino eserciti l'autore in detto mondo.

A queste domande cercherò di rispondere nel prosieguo del mio lavoro, esplorando i contorni letterari e non-letterari che assume l'opera di Calvino in Cina e in Giappone e soffermandomi sull'analisi dei legami che si sono sviluppati tra Calvino e gli artisti orientali.

2.2 La cultura e la letteratura italiana in Cina e in Giappone nel XX secolo

Questo paragrafo si divide in quattro piccole parti. Nelle prime due delinea la storia della divulgazione della cultura italiana in Cina e in Giappone negli ultimi cento anni, al fine di illustrare il contesto generale da tener presente successivamente; nelle due parti successive, esamino in maniera cronologica lo studio della ricezione di Calvino in Oriente.

2.2.1 Un po' di storia¹⁵⁴: il Giappone e l'Italia

Il rapporto tra l'Italia e il Giappone risale alla fine del periodo Tokugawa (1603-1868) e all'inizio del periodo Meiji (1868-1912). Il Giappone abbandonò la sua politica di isolamento nel 1858 e nel 1866 dette avvio alle relazioni diplomatiche con l'Italia attraverso la conclusione del Trattato di Amicizia e di Commercio.

¹⁵⁴ Per quanto riguarda la storia della formazione della lingua italiana in Giappone, mi riferisco a AA.VV, ed., *東京外国語大学史 (Storia della Tokyo University of Foreign studies)* (Tokyo, 1999).

In seguito venne fondata la Società italo-giapponese, che dette un grande impulso agli scambi interculturali italo-giapponesi, attraverso l'organizzazione di una serie di conferenze e la pubblicazione della rivista «Cronaca degli studi italici» (Igaku Kiji).

Inoltre, grazie alla proposta della Società italo-giapponese (*Nichi-I gakkai*), un corso di lingua italiana venne inaugurato nel 1888 all'Università commerciale di Tokyo (odierna Università di Hitotsubashi) e presso l'Università imperiale dell'arte (oggi Dipartimento di Lettere dell'Università di Tokyo). Fu in assoluto la prima attività di formazione della lingua e della cultura italiana a essere svolta in un'istituzione giapponese.

Nel corso della prima metà del XX secolo, Giappone e Italia mantennero sia rapporti politici che culturali. Durante la Prima guerra mondiale i due paesi si schierarono al fianco delle potenze della Triplice Intesa (Francia, Gran Bretagna, Russia). Anche dopo la firma del trattato di pace, le strade dei due paesi non si separarono. Nel clima fortemente impregnato di idealismo dell'immediato dopoguerra, Roma e Tokyo si avvicinarono ancora di più. Significativa, in questo senso, la visita in Italia del futuro imperatore Hirohito avvenuta nel 1920, così come il primo volo Roma-Tōkyō, effettuato nello stesso anno da due piloti italiani. Durante la Seconda guerra mondiale, il rapporto tra i due paesi raggiunse il suo culmine con il Patto anti-Komintern (1937) e il Patto tripartito (1940). In campo culturale, strettamente collegato a quello politico, in Giappone si ebbero una serie di traduzioni. Negli anni Venti uscirono alcuni libri sulla figura di Mussolini: *Mussolini e l'attività fascista* (1925, Ryōsho Fukyū Kai) di Kawamura Teishirō; *Mussolini* (1928, Kaiketsu Mussolīni) di Okumura Takeshi; *Mussolini e il fascismo*, opera di Mussolini stesso tradotta da Inoue Shizuichi nel 1928 e pubblicato dalla casa editrice Jitsugyō no Nihon Sha. Tale pubblicazioni continuarono fino al fine della Seconda guerra mondiale. L'ultima opera di Mussolini, tradotta da Iwasaki Junkō, fu il romanzo *L'italiano* (1930), pubblicata nel 1943 dalla casa editrice Konnichi no Mondai Sha, mentre l'ultima opera su Mussolini, scritta da Harada Kenji, fu pubblicata nel 1944 dalla casa editrice Chōbunkaku.

Se gettiamo uno sguardo sulle traduzioni dei classici della letteratura italiana¹⁵⁵, troviamo *Il principe*¹⁵⁶ di Machiavelli, tradotto dall'inglese per la prima volta nel 1886; *La Divina Commedia* fu presentata per la prima volta al lettore giapponese nel 1901 dallo studioso Ueda Bin con una raccolta di saggi intitolato *Il santo poeta Dante*¹⁵⁷ (Shisei dante), mentre un adattamento della *La Divina Commedia*¹⁵⁸ uscì nel 1903 ad opera di Shigeno Tenrai. L'intera traduzione fu pubblicata tra il 1914 e il 1922 da Yamakawa Heizaburō presso la casa editrice Keiseisha¹⁵⁹. Il *Decameron* di Boccaccio¹⁶⁰ fu tradotto nel 1914, mentre Petrarca giunse più tardi: il *Secretum* fu tradotto e raccolto in un'antologia di scritti nell'età dell'Illuminismo nel 1964.¹⁶¹

Il primo, fra gli scrittori moderni a essere tradotto, fu Edmondo De Amicis: *Cuore*¹⁶² uscì nel 1902; di Gabriele D'Annunzio uscirono nel 1913 *Le vergini delle rocce*¹⁶³, *Il trionfo della morte*¹⁶⁴ e *L'innocente*.¹⁶⁵ *Il trionfo della morte* fu poi raccolto nel

¹⁵⁵ La maggiore parte delle informazioni sulle pubblicazioni giapponesi e sulle traduzioni italiane in Giappone sono state tratte dal sito: <http://ci.nii.ac.jp/>. CiNii (Scholarly and Academic Information Navigator) è un database giapponese diretto dal "National Institute of Informatics" che si compone di informazioni accademiche, articoli, libri, diari e dissertazioni universitarie.

¹⁵⁶ Niccolò Machiavelli, 經國策(*Il Principe*), tradotto da 清胤(Koyotane) 杉本(Sugimoto) (集成社(Shūseisha), 1886).

¹⁵⁷ 敏(Bin) 上田(Ueda), 詩聖ダンテ(*Il santo poeta Dante*) (金港堂(Kinkōdō), 1901).

¹⁵⁸ Dante Alighieri, ダンテ神曲物語(*I Racconti della Divina Commedia*), tradotto da 天來(Tenrai) 繁野(Shigeno) (富山房(Fuzanbō), 1903)..

¹⁵⁹ Dante Alighieri, 神曲(*La Divina Commedia*), tradotto da 丙三郎(Heizaburō) 山川(Yamakawa) ,(警醒社(Keiseisha), 1914).

¹⁶⁰ Giovanni Boccaccio, 十日物語(*Decameron*), tradotto da 達(Tatsu) 矢口(Yaguchi), (實業之日本社(Jitsugyō no Nihonsha), 1914).

¹⁶¹ Niccolò Machiavelli et al., ルネサンス文学集(*Antologia della letteratura nell'età dell'Illuminismo*), tradotto da 二宮敬(Nino Miya) et al. (筑摩書房(Chikuma shobō), 1964).

¹⁶² Edmondo De Amicis, 學童日誌: 教育小説(*Cuore*), tradotto da 虎蔵(Torazō) 杉谷(Sugitani) e 逍遙(shōyō) 坪内(Tsubouchi) (春陽堂(Shunyōdō), 1902).

¹⁶³ Gabriele D'Annunzio, 巖の處女(*Le Vergini Delle Rocce*), tradotto da 達(Tatsu) 矢口(Yaguchi) (新陽堂(Shinyōdō), 1913).

¹⁶⁴ Gabriele D'Annunzio, 死の勝利(*Il trionfo della morte*), tradotto da 長江(Chōkō) 生田(Ikuda) (新潮社(Shinchōsha), 1913).

¹⁶⁵ Gabriele D'Annunzio, 犠牲(*L'innocente*), tradotto da 朝鳥(Asatori) 加藤(katō) (植竹書院(Uetake Shoin), 1913).

trentesimo volume della prima antologia della letteratura mondiale¹⁶⁶ con *Sapho* di Alphonse Daudet e *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas; *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni uscì nel 1943 in due versioni¹⁶⁷; la prima opera tradotta di Luigi Pirandello fu la pièce *Sei personaggi in cerca d'autore*¹⁶⁸, pubblicata dalla casa editrice Kinseidō nel 1924 con la traduzione di Honda Matsuji. Cinque anni dopo il testo fu raccolto nella *Collezione del teatro mondiale XXXVI* (Kindaigeki Zenshū)¹⁶⁹, mentre *Enrico IV*¹⁷⁰ uscì per la prima volta nel 1927 e *Il fu Mattia Pascal*¹⁷¹ uscì nel 1928. In seguito cominciarono a essere tradotte o scritte diverse opere sulla storia, la cultura, l'arte e la letteratura italiane. Tra il 1931 e il 1939 uscì una delle opere più note di Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*¹⁷², tradotta da Muramatsu Kōichirō e Fujita Kenji; nel 1934 uno specialista della civiltà germanica, Sekiguchi Tsugio, pubblicò *L'introduzione alla letteratura greca e romana*,¹⁷³ nel 1943 Iwasaki Junkō pubblicò *La letteratura italiana nell'età moderna*.¹⁷⁴ mentre l'anno successivo Kuroda Masatoshi fece uscire *La letteratura italiana*.¹⁷⁵

¹⁶⁶ Alexandre Dumas, Alphonse Daudet e Gabriele D'Annunzio, 世界文學全集 30(*Antologia della letteratura mondiale. Volume XXX*), tradotto da 邦太郎 (Kunitarō) 高橋 (Takahashi), 無想庵 (Musōan) 武林 (Takebayashi), e 長江 (Chōkō) 生田 (Ikuta) (新潮社(Shinchōsha), 1928).

¹⁶⁷ Alessandro Manzoni, *婚約者(I Promessi Sposi)*, tradotto da Federico Barbaro e 寿恵(Sue) 尾方(Ogata) (岩波書店(Iwanami Shoten), 1946); Alessandro Manzoni, *長篇小説: 婚約(I Promessi Sposi)*, tradotto da 清武(Kiyotake) 関(Seki) (新興出版株式會社(Shinkō Shuppan Kabushiki Gaisha), 1943).

¹⁶⁸ Luigi Pirandello, *六人の登場人物(Sei personaggi in cerca d'autore)*, trans. 満津二(Matsuji) 本田(Honda), (金星堂(Kinseidō), 1924).

¹⁶⁹ AA.VV., *近代劇全集(Collezione del teatro mondiale)* (第一書房(Daiichi Shobō), 1927).

¹⁷⁰ Luigi Pirandello, *ヘンリイ四世(Enrico IV)*, tradotto da 満津二(Matsuji) 本田(Honda) (金星堂(Kinseidō), 1927).

¹⁷¹ Luigi Pirandello, *生るパスカル(Il fu Mattia Pascal)*, tradotto da 長門(Nagato) 寺島(Terashima) (至玄社(Shigensha), 1928).

¹⁷² Jacob Christoph Burckhardt, *伊太利文藝復興期の文化(La civiltà del Rinascimento in Italia)*, tradotto da 恒一郎(Kōichirō) 村松(Muramatsu) e 健治(Kenji) 藤田(Fujida) (岩波書店(Iwanami Shoten), 1931).

¹⁷³ 存男(Tsujio) 関口(Sekiguchi), *ギリシア・ローマ文學概説(Introduzione alla letteratura greca e latina)* (英語英文學刊行會(Eigo Eibungaku Kankōkai), 1934).

¹⁷⁴ 純孝(Junkō) 岩崎(Iwasaki), *現代のイタリア文學(La letteratura italiana nell'età moderna)* (育生社弘道閣(Ikusei Sha Kōdōgaku), 1943).

¹⁷⁵ 正利(Masatoshi) 黒田(Kuroda), *詳説イタリア文學史(La letteratura italiana)* (開成館(Kaisei Kan), 1944).

La passione dei giapponesi per l'Italia si raffreddò subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale. L'italianista e traduttore Wada Tadahiko ha scritto in un suo saggio¹⁷⁶ che in Giappone, dopo il 1945, molti scrittori italiani assai rappresentativi in patria furono trascurati, mentre alcuni, quali Alberto Moravia e Ignazio Silone, furono presentati un po' troppo sbrigativamente come esponenti del «Neorealismo» o del «socialismo della resistenza». In un suo saggio¹⁷⁷ l'italianista Ryōfu Yonekawa ha segnalato che nei primi cinque anni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale un solo libro della letteratura italiana, *Un viaggio a Parigi* di Ignazio Silone, fu tradotto in giapponese, ma dall'inglese. L'attività di traduzione dalla lingua italiana non ebbe un vero inizio se non negli anni Cinquanta. Yonekawa ha affermato che fino a quell'epoca in Giappone l'interesse per l'Italia prese due strade: la ricerca e lo studio del Rinascimento e la traduzione e la pubblicazione di autori di aerea cattolica (Silvio Pellico, Alessandro Manzoni, Giovanni Papini).

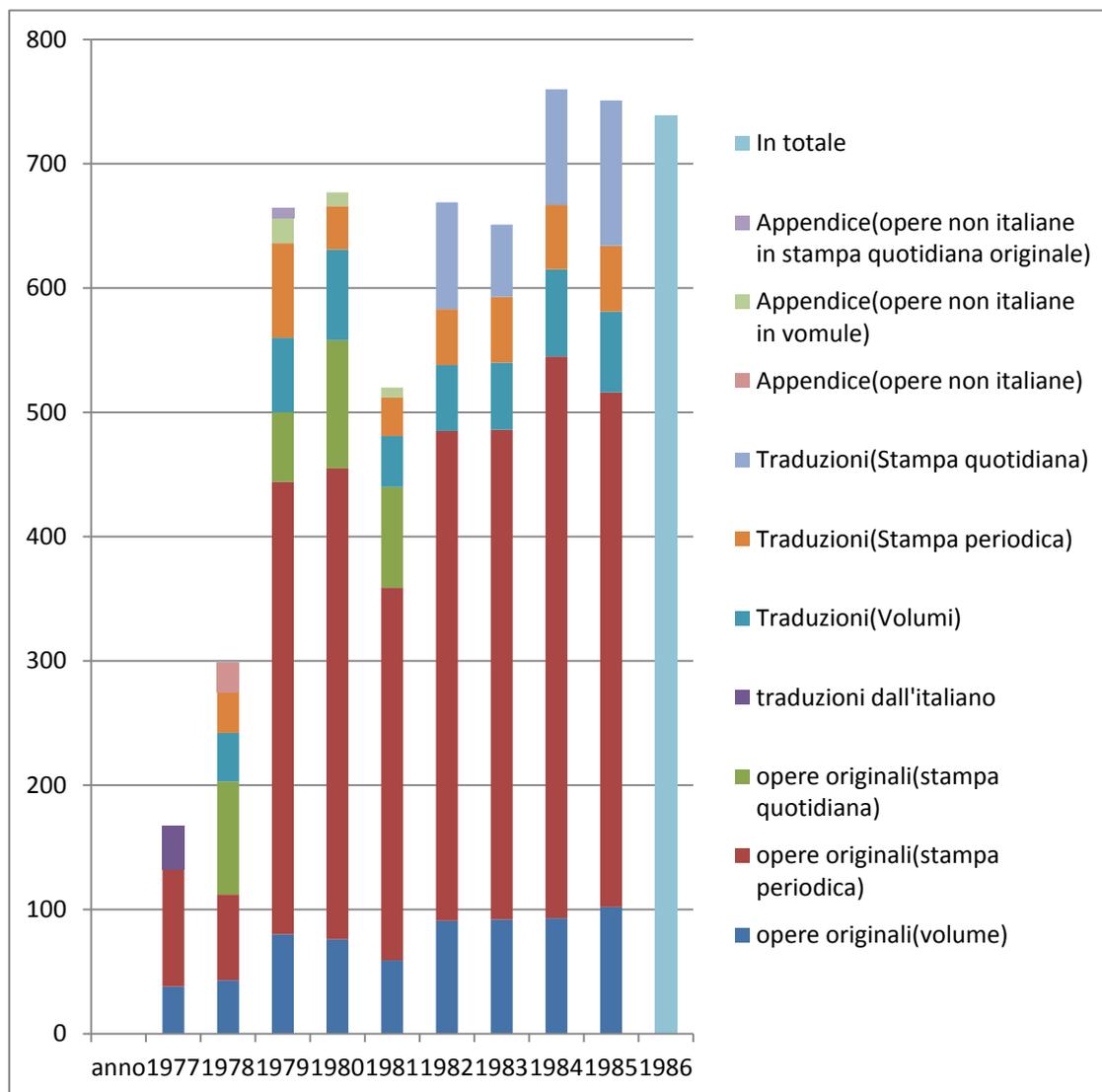
Dagli anni Cinquanta del secolo scorso la ricezione della cultura italiana in Giapponesi si fece più attiva, soprattutto dopo la fondazione dell'Associazione degli Studi Italiani (1950) e della sua rivista «Studi Italici» e dopo la ricostituzione, nel 1954, della Società italo-giapponese e del suo organo di stampa «Studi di cultura italo-giapponese».

In ambito universitario, il primo Istituto per lo Studio dell'Italia (Italia gakka), all'interno del nuovo sistema delle università statali, venne fondato a Tokyo nel 1949 presso l'Università degli Studi Stranieri. Nel 1966 il nome dell'istituto cambiò in Dipartimento dello Studio dell'Italiano (Itariago gakka) e venne istituito anche il corso magistrale. Un ruolo importante per la diffusione della cultura italiana in Giappone lo ebbe Italia Shobo (Libreria italiana). Fu la prima libreria specializzata nella vendita di

¹⁷⁶ 忠彦(Tadahiko) 和田(Wada), *ファシズム、そして(Fascismo e dopo)* (Tokyo: 水声社(Suisei Sha), 2008), 151–56.

¹⁷⁷ 良夫(Ryōbu) 米川(Yonekawa), *我が国最近 50 年間におけるイタリア近・現代文学の研究(その I)*(*Cinquant'anni di studi italianistici in Giappone: studi sulle letterature moderne (I)*), «Studi Italici», 51 (2002): 287–308; 良夫(Ryōbu) 米川(Yonekawa), *我が国最近 50 年間におけるイタリア近・現代文学の研究(その 2): イタリア近・現代詩の研究と紹介*(*Cinquant'anni di studi italianistici in Giappone: studi sulle letterature moderne (II)*), «Studi Italici», 53 (2003): 153–73.

libri editi nei paesi di lingua neolatina. La sua fama si deve anche alla pubblicazione del primo dizionario italo-giapponese, curato da Hisashi Takahashi.



178

Come si può desumere dallo schema, dalla fine degli anni settanta (soprattutto dal '77 al '79), la produzione delle opere in totale aumenta del triplo e, in particolare, si può osservare il rilevante aumento della produzione di opere non italiane. Questo significa che, dalla fine degli anni settanta, le produzioni culturali che avevano come oggetto l'Italia sono notevolmente aumentate, a riprova dell'interesse crescente

¹⁷⁸ Il modulo è stato da me elaborato, tenendo presente i seguenti materiali: *イタリア関係図書目録1977-1986 (Principali pubblicazioni culturali sull'Italia edite in Giappone)* (Tokyo: イタリア文化会館 (Istituto Italiano di Cultura di Tokyo)). Sono comunque disponibili solo le informazioni relative al periodo che va dal 1977 al 1986.

dimostrato dagli studiosi e gli scrittori giapponesi verso l'Italia.

Ancora, dal principio degli anni novanta, secondo uno studio dell'italianista Kazufumi Takada,¹⁷⁹ il numero degli studenti giapponesi che hanno scelto di imparare la lingua italiana ha cominciato ad aumentare. Le ragioni principali sono probabilmente da ricercarsi nel progressivo incremento del turismo giapponese verso l'Italia, nel grande prestigio della cucina italiana, nell'espandersi in Giappone delle grandi firme della moda italiana, nell'apertura di un corso televisivo di lingua italiana da parte di NHK, il servizio pubblico radiotelevisivo giapponese.

Fino al 2005 c'erano quattro università statali e tre private che offrivano agli studenti la possibilità di studiare la lingua italiana come prima lingua. L'italiano, inoltre, era insegnato in più di cento università e studiato da più di diecimila persone come seconda o terza lingua.

2.2.2 La traduzione e la ricezione delle opere italiane in Cina negli ultimi cento anni.

Per disegnare un atlante della ricezione di Calvino in Cina, occorre innanzitutto chiarire la situazione della fortuna delle opere italiane in Cina. Le traduzioni delle opere italiane nella lingua cinese nel XX secolo ha raggiunto tre apici¹⁸⁰, che hanno coinciso generalmente con la ricezione delle altre opere occidentali. Il primo è collocato nel periodo del "Movimento del 4 Maggio" (avviato a Pechino il 4 maggio 1919), il secondo in quello che va dai tempi della fondazione della nuova Repubblica

¹⁷⁹ Sulla situazione dell'insegnamento della lingua italiana negli anni novanta del secolo scorso, si veda il saggio: 和文(Kazufumi) 高田(Takada), *大学におけるイタリア語教育の現状と第二外国語学習の意義について* (*L'attuale situazione dell'insegnamento della lingua italiana nelle Università Giapponesi e il significato dello studio di una seconda lingua straniera*), «静岡文化芸術大学研究紀要» (Shizuoka University of Art and Culture Bulletin) 6 (2006): 1-9.

¹⁸⁰ 华清(Huaqing) 袁(Yuan), *从但丁到卡尔维诺——意大利文学作品在中国*(*Da Dante a Calvino: le opere letterarie italiane in Cina*), «中国翻译»(China Translation).02 (1984): 32-34; 正仪(Zhengyi) 吴(Wu), *中国意大利文学学会成立* (*La fondazione della Società della Letteratura Italiana in Cina*), «外国文学评论» (Waiguo Wenxue Pinglun).02 (1989): 87.

Popolare Cinese (1949) fino ai tempi del movimento della Rivoluzione Culturale (1966), il terzo corrisponde al periodo della Riforma Economica della Cina¹⁸¹ introdotta da Deng Xiaoping.

Da quanto sopra, deduciamo che la traduzione e la divulgazione delle opere straniere subiva molto l'effetto del clima politico ed economico di quegli anni, che ha influenzato molto la letteratura cinese dell'ultimo secolo.

2.2.2.1 Il primo apice: il movimento del 4 Maggio e la letteratura del risorgimento nazionale

Il Movimento del 4 Maggio è stato un movimento culturale e politico di anti-imperialismo, esploso come protesta nei confronti del Trattato di Versailles, il cui articolo 156 decretava il trasferimento al Giappone delle concessioni tedesche nella provincia di Shandong. Questo movimento ha prodotto in Cina una nuova età culturale e politica, definita come l'Età della Nuova Cultura del 4 Maggio (“五四”新文化时期), caratterizzata da un'aspra critica agli antichi valori del confucianesimo, accusato di aver provocato la rovina della Cina, e al contempo dalla proposta di seguire la via democratica e scientifica occidentale.

In tale clima è stato dato rilievo ad una serie di opere dedicate alla cultura e alla letteratura italiana, comunque non abbastanza considerate rispetto a quelle inglesi, francesi e giapponesi. Fra le opere originali raccolte in volume ricordiamo: 《现代意大利文学》 (*Letteratura italiana moderna*, 1920)¹⁸², un'antologia divisa in sette capitoli: Futurismo, D'annunzio, misticismo, idealismo, classicismo, letteratura coloniale e letteratura militare; 《意大利及其艺术概要》 (*L'Italia e la sua arte*, 1928):¹⁸³ 《罗马

¹⁸¹ Per “riforma economica cinese” si intende il programma di riforma economica propugnato dal “Socialismo con caratteristiche cinesi” che mirava a giustificare la transizione da un'economia pianificata a un'economia di mercato.

¹⁸² 章(Zhang) 汉(Han), *现代意大利文学(Letteratura italiana moderna)* (良友图书印刷公司, 1920).

¹⁸³ 金发(Jinfa) 李(Li), *意大利及其艺术概要(L'Italia e la sua arte)* (商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1928).

史》(*La storia di Roma*, 1929);¹⁸⁴ 《意大利现代史》(*La storia italiana moderna*, 1933)¹⁸⁵; 《意大利短篇小说集》(*Raccolta dei racconti italiani*, 1935).¹⁸⁶ Nel contempo non sono mancate pubblicazioni italiane tradotte da altre lingue: ad esempio la 《近代意大利史》(*Storia italiana moderna*, 1936)¹⁸⁷ tradotta dall'inglese e 《意大利社会经济史》(*Storia della società e dell'economia italiana*, 1937)¹⁸⁸ tradotta dal giapponese.

Ci sono state anche traduzioni di singole opere di famosi scrittori e poeti italiani, quali ad esempio: 《神曲》(*Divina Commedia*) di Dante, 《歌集》(*Canzoniere*) di Petrarca, 《十日谈》(*Decameron*) di Boccaccio, 《疯狂的罗兰》(*Orlando furioso*) di Ariosto, 《被解放的耶路撒冷》(*Gerusalemme liberata*) di Tasso, 《六个寻找作者的剧中人》(*I sei personaggi in cerca d'autore*) di Pirandello, 《木偶奇遇记》(*Le avventure di Pinocchio*) di Collodi, 《约婚夫妇》(*I promessi sposi*) di Manzoni.¹⁸⁹

Fra gli scrittori italiani moderni, il più tradotto e studiato dalla critica cinese è Gabriele D'Annunzio, che deve la sua fama in Cina all'illustre poeta Xu Zhimo (徐志摩),¹⁹⁰ il quale, dopo aver letto *La città morta* dell'autore italiano, ne provò un grande interesse, così dichiarando: «Una volta iniziato a leggere non riesco più a lasciarlo»¹⁹¹. Nel 1922 Xu Zhimo, che allora studiava in Inghilterra, ha scritto un saggio su D'Annunzio che è poi diventato un classico nella critica dannunziana in

¹⁸⁴ 乃燕(Naiyan) 张(Zhang), *罗马史(La storia di Roma)* (商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1929).

¹⁸⁵ 敬恒(Jingheng) 吴(Wu), 元培(Yuanpei) 蔡(Cai), e 云五(Yunwu) 王(Wang), *意大利现代史(La storia italiana moderna)* (商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1933).

¹⁸⁶ 望舒(Wangshu) 戴(Dai), *意大利短篇小说集(Raccolta dei racconti italiani)* (商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1935).

¹⁸⁷ G. B. McClellan, *近代意大利史(Storia italiana moderna)*, tradotto da 基俊(Jijun) 朱(zhu) (商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1936).

¹⁸⁸ 山口(Yamaguchi) 正太郎(Shōtarō), *意大利社会经济史(Storia della società e dell'economia italiana)*, tradotto da 敦常(Dunchang) 陈(Chen) (商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1937).

¹⁸⁹ 袁(Yuan), *从但丁到卡尔维诺——意大利文学作品在中国(Da Dante a Calvino: le opere letterarie italiane in Cina)*; 荣耀(Rongyao) 赵(Zhao), *意大利与近代中国的历史考察(Un'osservazione sul rapporto tra l'Italia e la storia moderna cinese)* (Tesi di Laurea Magistrale, 山东师范大学 (Shandong Normal University), 2006).

¹⁹⁰ Xu Zhimo (徐志摩, 1897-1931) è stato un grande poeta moderno.

¹⁹¹ 志摩(Zhimo) 徐(Xu), *徐志摩全集 第二卷 (La raccolta completa Di Xu Zhimo II)* (天津人民出版社(Tianjin Renmin Chubanshe), 2005), 22.

Cina. Il saggio, diviso in cinque capitoli, *Il prologo, L'Italia e D'Annunzio, La gioventù di D'Annunzio, Le opere di D'Annunzio e Il teatro di D'Annunzio*, costituisce un riverito omaggio di Xu Zhimo al grande scrittore italiano.

Contemporaneamente, si diffonde in Cina un'altra opera italiana: *Cuore* di Edmondo De Amicis. Due studiosi cinesi, Zhang Jianqing e Wu Yaowu¹⁹², con un lavoro molto prezioso e dettagliato, hanno raccontato la storia della sua ricezione; dal 1905 fino al 1945 risultavano già 13 versioni del libro e, complessivamente, dal 1905 al 2015 se ne contano ben 110. E' inoltre interessante notare che la prima pubblicazione di *Cuore* è un adattamento ricavato da una versione giapponese.

Fra le opere teoriche più tradotte figurano quelle del filosofo Benedetto Croce, molto studiate ed apprezzate da Zhu Guangqian¹⁹³, uno dei più grandi studiosi di estetica in Cina, il quale, in un eminente saggio 《欧洲近代三大批评者》¹⁹⁴ (Tre grandi critici moderni in Europa), in cui il nome di Benedetto Croce emerge unitamente a quello di Sainte Beuve e a quello di Matthew Arnold, afferma che «Croce ha un'autorità assoluta in Europa moderna, è un peccato non leggerlo per chi studia la letteratura o l'arte».¹⁹⁵

Mi sembra altrettanto rilevante accennare alla diffusione delle opere che hanno costituito una parte importante nella storia della Cina negli anni venti e trenta. Un sondaggio di Zhao Rongyao¹⁹⁶ dice che, negli anni venti, gli articoli collegati al fascismo sono stati ben 127, di cui 99 in originale e i rimanenti 28 in traduzione. Negli anni trenta, la cultura del fascismo si diffonde largamente in Cina grazie al

¹⁹² 建青(Jianqing) 张(Zhang) e 耀武(Yaowu) 吴(Wu), 从《儿童修身之情感》到《爱的教育》——意大利小说 *Cuore* 中国百年(1905-2015)汉译简史 (Dalle 《Emozioni nella crescita morale dei bambini all' 《Istruzione dell'amore》: la storia della traduzione del romanzo italiano *Cuore* in Cina in cento anni (1905-2015), «中国翻译» (Zhongguo Fanyi).03 (2015): 48–52.

¹⁹³ Zhu Guangqian 朱光潜 (1897-1986) è il fondatore degli studi di estetica in Cina nel XX secolo.

¹⁹⁴ 光潜(Guangqian) 朱(zhu), 朱光潜全集 8 (La raccolta completa di Zhu Guangqian VIII) (安徽教育出版社 (Anhui Jiaoyu Chubanshe), 1993), 201–45.

¹⁹⁵ Ivi., 202.

¹⁹⁶ 赵(Zhao), 意大利与近代中国的历史考察(Un'osservazione sulla storia moderna tra Italia e Cina).

presidente del KMT (国民党, Partito Nazionalista Cinese),¹⁹⁷ il quale, in un discorso tenuto nel 1931 presso l'Assemblea Nazionale, sostenne che il popolo cinese potesse ricavare insegnamenti dal Fascismo. In seguito alla posizione assunta da Chinag Kai-shek, vennero pubblicate in Cina numerose opere sia sul Fascismo che sul suo fondatore Benito Mussolini.

Questa “febbre” per il fascismo si è poi di molto indebolita quando Chinag Kai-shek si reso conto che non era possibile e neanche giusto perseguire la strada fascista, risultando la situazione cinese molto più diversa e complicata. Nel 1934, l'organo del fascismo cinese 《社会主义月刊》 (Rivista mensile del socialismo)¹⁹⁸ fu costretto a chiudere la sua attività e, successivamente, la sconfitta del governo fascista nella seconda guerra mondiale comportò il definitivo ritiro del fascismo dalla Cina.

2.2.2.2 La seconda fase: la letteratura e l'ostacolo politico

La seconda fase della traduzione delle opere straniere inizia nel 1949, anno della fondazione della nuova Repubblica Popolare Cinese, e termina nel 1966, anno della Rivoluzione Culturale. La letteratura¹⁹⁹, nel primo trentennio dopo la guerra e cioè prima della scomparsa di Mao, fu caratterizzata dalla sua politicizzazione e dalla sua omogeneità, secondo gli intenti espressi in un simposio del 1942, in cui il Presidente Mao tenne un discorso: [《在延安文艺座谈会上的讲话》 (*Discorso su arte e letteratura nel convegno di Yan'an*)]. In questo convegno Mao indicò uno scenario per la letteratura cinese che tenesse conto delle seguenti tre problematiche: la posizione degli scrittori, l'attitudine dello scrittore, l'oggetto (per chi scrive). Nell'ambiente

¹⁹⁷ Chinag Kai-shek 蒋介石(1887-1975) è stato un politico e militare cinese, presidente della Repubblica di Cina dal 1928 al 1975 e presidente del Partito Nazionalista Cinese. Ha guidato la guerra sino-giapponese (1937-1945) durante la guerra civile cinese (1926-1949) ed è stato a capo della fazione nazionalista contro quella comunista.

¹⁹⁸ 社会主义月刊(Shehui Zhuyi Yuekan, “La rivista del Socialismo”) fondata nel 1933 e chiusa nel 1934, specializzata nella presentazione del pensiero fascista.

¹⁹⁹ Con l'espressione “letteratura contemporanea” di solito si indica la letteratura dopo gli anni cinquanta del XX secolo.

comunista, gli scrittori dovevano operare nell'ottica dei popoli e del proletariato. Da quel momento, alla letteratura fu imposto un grande peso: essa doveva essere al servizio della politica; anche per tale motivo, le traduzioni delle opere letterarie subiscono un notevole calo in questo periodo.

Riferendoci al campo della lingua e della letteratura italiana, la diffusione della cultura italiana fu molto limitata. Le opere tradotte dall'italiano o comunque dedicate all'Italia si concentrano soprattutto in quattro correnti²⁰⁰. La prima prende in esame le traduzioni dei classici: La *Divina Commedia* di Dante²⁰¹, il *Decameron* di Boccaccio²⁰² e alcune opere di Goldoni²⁰³; la seconda corrente concerne testi che rispondono al gusto del comunismo e del realismo: ad esempio, *Una breve storia del PCI* tradotto nel 1953²⁰⁴, *Il Partito Comunista italiano*²⁰⁵ di Togliatti, *L'Agnese va a morire*²⁰⁶ di Renata Viganò, un romanzo neorealistico ispirato alla Resistenza, *Il cielo è rosso*²⁰⁷, l'opera scritta da Giuseppe Berto nel campo di concentramento di Hereford in Texas; la terza consiste in traduzioni di opere, realizzate tramite la lingua russa grazie agli stretti rapporti della Cina con l'Unione Sovietica, fra le quali ricordiamo:

²⁰⁰ La conclusione di questa parte consiste nella mia ricerca personale, basata principalmente su un *database* della National Library of China (National digital library of China).

²⁰¹ Dante Alighieri, *神曲(Shen Qu, "La Divina Commedia")*, tradotto da 维克(Weike) 王(Wang) (作家出版社(Zuojia Press), 1954); Dante Alighieri, *神曲(Shen Qu, "La Divina Commedia")*, tradotto da 维克(Weike) 王(Wang) (人民文学出版社 (Renmin Wenxue Chubanshe), 1954).

²⁰² Giovanni Boccaccio, *十日谈(Shiritan, "Decameron")*, tradotto da 平(Ping) 方(Fang) e 科一(Keyi) 王(Wang) (新文艺出版社(Xinwenyi Press), 1958).

²⁰³ Carlo Goldoni, *哥尔多尼戏剧集(Ge'erduoni Xijuji, "La raccolta di Goldoni")*, tradotto da 世维(Shiwei) 孙(Sun) (人民文学出版社 (Renmin Wenxue Press), 1957).

²⁰⁴ 人(Ren) 陆(Lu), (tradotto da), *意大利共产党简史(Yidali Gongchandang Jianshi, "Una breve storia del Partito Comunista Italiano")* (人民出版社(Renmin Chubanshe), 1953).

²⁰⁵ Palmiro Togliatti, *意大利共产党(Yidali Gongchandang, "Il Partito Comunista Italiano")*, tradotto da 微(Wei) 寒(Han) (世界知识出版社(Shijie Zhishi Press), 1959).

²⁰⁶ Viganò Renata e 源(Yuan) 孙(Sun), *安妮丝之死(Annisi Zhi Si, "L'Agnese va a morire")* (作家出版社(Zuojia Press), 1955).

²⁰⁷ Berto Giuseppe, *满天红(Mantianhong, "Il cielo è rosso")*, tradotto da 正明(Zhengming) 刘(Liu) e 紫(Zi) 万(Wan) (新文艺出版社(Xinwenyi Press), 1957).

*La riunificazione dell'Italia*²⁰⁸, *Le fiabe russe, le fiabe italiane*²⁰⁹ di Maksim Gor'kij, *L'Italia*²¹⁰ di Dozhdikov; la quarta e ultima corrente è dedicata a opere per l'infanzia: *Piccoli vagabondi*²¹¹ di Gianni Rodari, *Un soldato che portò il cannone a casa*, una raccolta di scritti fantastici di autori italiani, quali Italo Calvino, Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Carlo Cassola e Carlo Levi e, inoltre, *Cuore*²¹² di Edmondo De Amicis.

L'insegnamento della lingua italiana, dopo la guerra, inizia subito dopo la fondazione della nuova Repubblica Popolare Cinese (1949). Secondo gli studi di Clotilde Oneto, di Gea Bonaffini e di Zhi Lili,²¹³ il primo corso di lingua italiana viene curato dall'Istituto dell'Economia e del Commercio (odierna Università dell'Economia e del Commercio) su indicazione del Ministero per il Commercio con l'Estero. L'insegnamento viene affidato a due professori cinesi con una lunga esperienza in Italia, ma non specializzati né nella lingua né nella letteratura italiana. Successivamente gli italianisti operanti in Cina, invece che in Italia, per esercitarsi vengono inviati in Unione Sovietica a causa, naturalmente, dell'orientamento politico di quegli anni; i principali italianisti sono: 萧天佑 (Xiao Tianyou), Lu Tongliu (吕同

²⁰⁸ Vladimir G. Revunenkov, *意大利的再统一(Yidali de Zaitongyi "La riunificazione dell'Italia")* (中国人民大学(Renmin University of China Press), 1955).

²⁰⁹ Maksim Gor'kij, *俄罗斯童话, 意大利童话(Erhuosi Tonghua, Yidali Tonghua, "Fiabe russe, fiabe italiane")*, trans. 迅(Xun) 鲁(Lu) e 适夷(Shiyi) 楼(Lou) (人民文学出版社 (Renmin Wenxue Press), 1956).

²¹⁰ Dozhdikov, *意大利(Yidali, "L'Italia")*, tradotto da 稼禾(Jiahe) 谭(Tan) (三联书店(Sanlian Shudian Press), 1957).

²¹¹ Gianni Rodari, *小流浪者(Xiao Liulangzhe, "Piccoli vagabondi")*, tradotto da 绍唐(Shaotang) 沈(Shen) (少年儿童出版社(Shaonian Ertong Press), 1954).

²¹² Edmondo De Amicis, *六千哩寻母记(Liuqianli Xunmuji, "Cuore")*, tradotto da 丐尊(Gaizun) 夏(Xia) (少年儿童出版社(Shaonian Ertong Press), 1956).

²¹³ Per quanto riguarda la situazione dell'insegnamento della lingua italiana in Cina ho preso spunto soprattutto da tre saggi:

- 1) Clotilde Oneto, *L'insegnamento dell'italiano in Cina*, «MONDO CINESE», no. 97, Gennaio-Aprile, 1998;
- 2) Gea Bonaffini, *Confronti socio-culturali tra Italia e Cina: un percorso illustrato*, «Ital. LinguaDue», no. 1 (2011);
- 3) 莉莉(Lili) 职(Zhi), *中国意大利语教学的历史、现状与发展(Zhongguo Yidaliyu Jiaoxue de Lishi, Zianzhuang he Fazhem. "La storia, l'attualità e lo sviluppo dell'insegnamento della lingua italiana in Cina")*, «湖北广播电视大学学报»(Hubei Guangbodianshi Daxue Xuebao), no. 12 (2011): 115–16.

六), Wang Huanbao (王焕宝) e Zhou Zhiyun (周智韵).

Gli unici Istituti che comprendono il dipartimento di italiano prima della Rivoluzione Culturale sono: l'Istituto dell'Economia e del Commercio (对外经贸学院, odierna 对外经贸大学 Università dell'Economia e del Commercio), l'Istituto della Radio di Pechino (北京广播学院, odierna Università della Comunicazione della Cina), che inizia ad operare dal 1960, e l'Istituto delle Lingue straniere (北京外国语学院, odierna 北京外国语大学 Università delle lingue straniere), che inizia ad operare nel 1962. Questo Istituto non riesce tuttavia a portare a termine le ultime sedute di laurea, in quanto, pochi mesi prima della discussione delle tesi, inizia il movimento politico della Rivoluzione Culturale.

Nello stesso periodo l'interesse dell'Italia per la Cina si limita al solo campo culturale. Uno studio di Carla Meneguzzi Rostagni indica che «in mancanza di relazioni politiche, la Cina fu oggetto di vivo interesse da parte degli intellettuali italiani».²¹⁴ La Cina, in quegli anni, vive attraverso le pagine letterarie, quali, ad esempio, quelle di *Viaggio in Cina* di Carlo Cassola, *Asia maggiore* di Franco Fortini e *Cara Cina* di Goffredo Parise.

2.2.2.3 Il terzo apice: la letteratura tra effetti politici e apertura del mercato economico

Dopo un'interruzione di dieci anni, dovuta alla Rivoluzione Culturale, la Cina intraprende una nuova via sia nel campo politico ed economico sia nel campo culturale, dando inizio, poco dopo, ad una svolta anche nella ricezione della cultura estera. Un famoso studioso cinese sottolinea²¹⁵ che l'ideologia intellettuale e quella della letteratura cinese sono state fortemente influenzate dalle seguenti tre questioni politiche: una corrisponde alla scomparsa di Mao Zedong e all'XI Congresso

²¹⁴ Carla Meneguzzi Rostagni, *Italia e Cina: un secolo di relazione*, «Italogramma», vol. 2 (2012): 43–53.

²¹⁵ 纪霖(Jilin) 许(Xu), *中国知识分子论: 从 1980 年代到 2000 年代*(Un discorso sull'intellettuale cinese: dal 1980 al 2000), «ICCS Journal of Modern Chinese Studies» 3.1 (2011): 59–72.

nazionale del Partito Comunista Cinese (中国共产党第十一次全国代表大会) nel 1977, che ha segnato ufficialmente la fine della Rivoluzione Culturale; un'altra è la nota Protesta di piazza Tienanmen (天安门事件), nel 1989; infine, il viaggio di Deng Xiaoping nella Cina del sud nel 1992, nel corso del quale, in diverse conferenze, ha più volte rimarcato l'importanza della ricostruzione economica della Cina, muovendo nel contempo severe critiche ai personaggi politici che manifestavano contrarietà alle aperture riformistiche.

Con le scelte progressiste dell'XI Congresso nazionale del Partito Comunista Cinese e le connesse riforme denghiste (1978-1996), la Cina acquisisce finalmente una nuova fisionomia sia sul fronte economico sia su quello culturale. Le università riprendono la loro attività dopo dieci anni di chiusura. Nel campo letterario, dal 1979 in poi, nonostante la forte influenza dei periodi precedenti, gli scrittori cominciano ad abbandonare l'oggettività nella rappresentazione della società, adottando un'ottica più soggettiva; l'esplorazione del mondo interiore e dei sentimenti diventa il tema più frequentato dalla nuova generazione di scrittori. Attraverso una ritrovata ricezione della cultura occidentale, i romanzi cinesi accolgono diverse novità letterarie occidentali, quali, ad esempio, il simbolismo, il flusso di coscienza, il ricorso alle favole. Tutto ciò produce in Cina una "febbre culturale", un fervore di dibattiti, scambi interculturali, intensità e ricchezza creativa.

L'attivista democratico cinese Liu Bingyan (刘宾雁) riferisce, in un saggio sugli intellettuali e la società cinese, che, mentre i processi della rivoluzione occidentale, nel mondo, si sono realizzati in un lungo periodo che va dal XV secolo (rinascimento) al XX secolo, gli stessi processi in Cina si sono sviluppati in un periodo molto più ristretto, corrispondente all'incirca al ventennio fra gli anni sessanta e gli anni ottanta. I più importanti elementi della cultura moderna, quali, ad esempio, lo spirito rinascimentale, la democrazia, la libertà, i diritti umani, si sono diffusi in Cina dopo gli anni sessanta, e contemporaneamente hanno iniziato a svilupparsi una nuova ideologia e identità.²¹⁶ Questo periodo viene definito da un studioso giapponese come

²¹⁶ 宾雁(Binyan) 刘(Liu), *知识分子与中国社会(Gli intellettuali e la società cinese)*, «百姓» (I popoli)

«l'età della convivenza degli elementi di pre-modernismo, modernismo e post-modernismo».²¹⁷

Dagli anni Ottanta, inizia un profondo mutamento, grazie alle già citate riforme politiche avviate dal presidente Deng Xiaoping. Da segnalare innanzitutto due importanti movimenti intellettuali per la liberazione culturale e l'apertura sociale: il “movimento di liberazione del pensiero” e il “nuovo illuminismo”. Essi sono entrambi concentrati sul tema della “liberazione della mente”, ma si differenziano in quanto il primo sorge fra gli intellettuali interni del Partito Comunista, mentre il secondo nasce fra gli intellettuali provenienti dalla classe popolare. Nonostante il comune obiettivo della “liberazione della mente”, se da una parte, il movimento di liberazione del pensiero limita i suoi confini alla cornice del comunismo cinese, dall'altra, il “nuovo illuminismo” si disperse in diverse correnti, corrispondenti a diverse rivendicazioni sociali: vi era chi insisteva sulla priorità della scienza, chi sulla necessità di seguire il modello occidentale e chi propendeva per una sintesi tra classicismo e modernismo, tra identità cinese e cultura occidentale.

Per quanto riguarda la letteratura, nella prima metà degli anni ottanta i principali argomenti trattati si concentrano sulla memoria e sulla critica della Rivoluzione Culturale; il lavoro degli scrittori consisteva principalmente nel dare testimonianza di quel tormentato periodo storico e nello svincolarsi da quel dispotismo culturale. In questo ambito emergono due correnti principali del romanzo: il romanzo della ferita (伤痕文学, Shanghen Wenxue) e il romanzo di riflessione (反思文学, Fansi Wenxue).

Dalla seconda metà degli anni ottanta, emergono altre due importanti correnti letterarie: il romanzo delle radici (寻根文学, Xungen Wenxue) e il modernismo. Il romanzo delle radici fu prodotto soprattutto dalla generazione giovanile, interessata alla ricerca del significato culturale dell'oggetto letterario e nel contempo a combattere contro una letteratura asservita alla politica.²¹⁸ I temi del modernismo

(Kongkong, No. 168).

²¹⁷ 勉(Tsutomu) 川上(Kawakami), (curato da), *现代文学理論を学ぶ人のために*(Per chi studia la teoria letteraria moderna) (世界思想社(Sekai shisosha), 1994), 39.

²¹⁸ 子诚(Zicheng) 洪(Hong), *中国当代文学史*(Storia della letteratura contemporanea cinese) (北京大学出版

cinese, molto simile peraltro al modernismo occidentale, riguardano l'assurdità del mondo e la solitudine dell'essere umano, e sono veicolati tramite l'uso del simbolismo, del flusso di coscienza, e dell'umorismo nero. Per quanto riguarda lo stile, i romanzi della seconda metà degli anni ottanta seguono due percorsi: il primo ricerca le forme del romanzo d'avanguardia, che dà più importanza alla forma che al contenuto; il secondo sfocia nel «neoverismo» (新写实主义, Xinxieshi Zhuyi), corrente basata sulla drammatica rappresentazione delle problematiche della società reale.

Emergono inoltre diverse case editrici specializzate nella traduzione della letteratura straniera, quali, per esempio: China Translation Corporation (中国对外翻译出版公司) fondata nel 1973, Shanghai Translation Publishing House (上海译文出版社) fondata nel 1978 e Yilin Press fondata nel 1988.

Prima degli anni Ottanta esisteva una sola rivista specializzata nella traduzione e nello studio della letteratura estera: Yiwén (译文, odierno Shijie Wenxue 世界文学, che significa appunto «letteratura mondiale»). Dopo gli anni ottanta, sul mercato editoriale escono moltissime riviste del genere, quali ad esempio:《外国文艺》(Waiguo Wenyi, «L'arte straniera»), 《外国文学》(Waiguo Wenxue, «Letteratura straniera»), 《当代外国文学》(Dangdai Waiguo Wenxue, «Letteratura straniera contemporanea»), 《译林》(Yilin, «La foresta della traduzione»), 《译海》(Yihai, «Il mare della traduzione»), 《外国小说》(Waiguo Xiaoshuo, «Romanzi stranieri»), 《苏联文学》(Sulian Wenxue, «La letteratura sovietica»), 《俄苏文学》(Esu Wenxue, «La letteratura della Russia e dei Soviet»), 《日本文学》(Ribei Wenxue, «La letteratura giapponese»), 《外国文学研究》(Waiguo Wenxue Yanjiu, «Lo studio della letteratura straniera»).

Quando l'apertura culturale arriva al culmine nel 1989 a seguito della nota Protesta di Tianmen, il mondo intellettuale inizia a riflettere sul fenomeno e a criticare la richiesta ultra-rapida di democratizzazione. Dopo il 1992, la situazione diventa ancora più complicata. Dopo la politica dell' "Economia Socialista di Mercato" (社会主义市

场经济政策), la Cina passa dal modello dell'Economia Pianificata a quello dell'Economia di Mercato Socialista, creando i presupposti per la cosiddetta mercatizzazione economica, ossia la tendenza a conformarsi alle regole dell'economia del mercato.

In questo periodo, gli intellettuali vengono emarginati per la seconda volta (la prima volta era accaduto ai tempi della Rivoluzione culturale): va di moda in quegli anni il proverbio «Invece di costruire la bomba atomica meglio andare a vendere le uova (造原子弹的不如卖鸡蛋的)». Con le riforme economiche, la mercatizzazione si estende anche al campo letterario, che vede gli scrittori, le riviste letterarie e le case editrici non più sostenuti dallo stato, bensì dal mercato. Tale situazione produce effetti negativi sulla letteratura pura. In questo periodo, la letteratura – nei suoi vari passaggi, dalla composizione alla pubblicazione e fino alla sua diffusione –, viene di molto influenzata e controllata dal mercato. La letteratura degli anni novanta, sebbene continuasse a seguire il percorso avviato negli anni ottanta, fu caratterizzata da una fisionomia più varia e polifonica.

Anche il campo dell'insegnamento della lingua e della cultura italiana risente della situazione ambientale dell'epoca. Superati gli anni della Rivoluzione Culturale, l'Università delle lingue straniere di Pechino, nel 1971, e l'Università dell'Economia e del Commercio, nel 1972, recuperano il corso della lingua italiana, grazie soprattutto alle ristabilite relazioni diplomatiche fra la Cina e l'Italia. Un ulteriore sviluppo della cultura italiana in Cina si manifesta dopo la riforma economica voluta da Deng Xiaoping, quando la lingua italiana viene ampiamente utilizzata nel campo turistico, economico, culturale e scientifico. A seguito poi del continuo aumento delle iscrizioni all'università in Cina e grazie ai progetti «Marco Polo» e «Turandot»,²¹⁹ il numero dei cinesi che parlano la lingua italiana cresce velocemente dopo gli anni novanta.

²¹⁹ I programmi «Marco Polo» e «Turandot» sono rivolti agli studenti cinesi che intendono frequentare corsi di laurea e di laurea magistrale presso le università italiane e le istituzioni accademiche italiane di Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM – Accademie di Belle Arti e Conservatori).

2.3 Calvino in Giappone

Il Giappone, soprattutto a partire dagli anni settanta del secolo scorso, ha un legame particolare con Calvino.

Nel 1976 l'autore visitò il Giappone. In seguito a questa esperienza estetica e spirituale, scrisse nove articoli per il «Corriere della Sera», che successivamente, nel 1984, furono raccolti in *Collezione di sabbia*.

Nel capitolo *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna* di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e nel capitolo *L'aiola di sabbia* di *Palomar*, l'influenza della cultura giapponese si rivela in modo trasparente.

L'obiettivo di questo capitolo è quello di cercare alcune affinità tra le opere di Calvino e la cultura del Giappone, valutandone i riflessi all'interno di una concezione transfrontaliera. Il testo prevede tre parti: nella prima mi soffermerò sull'idea di traduzione di Calvino, nella seconda analizzerò la ricezione critica delle opere di Calvino in Giappone, mentre nella terza analizzerò in quale modo, dopo la visita di Calvino nel paese del Sol Levante, la cultura e lo spirito giapponesi si riflettono nelle sue opere.

2.3.1 Le traduzioni dell'opera di Italo Calvino in Giappone e la sua ricezione critica

La prima opera calviniana che passò la frontiera italiana fu *Il visconte dimezzato*, pubblicato nel 1952 e uscito in Francia nel 1955. Il Giappone dovette attendere un po' più a lungo: l'esordio e la presentazione dell'opera di Calvino si ebbe nel corso degli anni Sessanta.

La traduzione di opere della letteratura italiana in Giappone assunse un carattere particolare rispetto alle opere provenienti dagli altri paesi occidentali. Come si è detto in precedenza, la cultura e la letteratura italiane iniziarono a penetrare in Giappone piuttosto presto (epoca Meiji), grazie soprattutto a uno stretto rapporto politico tra i

due paesi durante la Prima e la Seconda guerra mondiale, tanto che le primissime traduzioni di opere politiche e letterarie italiane iniziarono già alla fine del XIX secolo. Anche se il rapporto italo-giapponese si raffreddò dopo il 1945, in seguito al boom economico («miracolo giapponese») degli anni Cinquanta, le traduzioni e le presentazioni della cultura e della letteratura rifiorirono. In questo clima uscì nel 1964, presso la casa editrice editore Hakusui Sha, la prima traduzione de *Il barone rampante* (Kinobori Danshiaku) e nel 1968 la traduzione di *Marcivaldo ovvero le stagioni in città* (Marucovarudo san no shiki).

Per chiarezza e per semplificare il lavoro, riporto qui sotto uno schema, comprensivo del nome dei traduttori e delle case editrici, con l'intera cronologia delle traduzioni delle opere di Italo Calvino in Giappone:

Anno	Pubblicazione in Giappone
1964	<i>Il barone rampante</i> (Kinobori Danshiaku, Yonekawa Ryōfu, Hakusui Sha)
1968	<i>Marcivaldo ovvero le stagioni in città</i> (Marucōkovarudo san no shiki, Andō Mikio, Iwanami Shoten)
1969	<i>Il principe di canaria</i> (Kanaria ōji, Andō Mikio, Fukuinkan Shoten)
1971	<i>Il visconte dimezzato</i> (Mapputatsu no shishaku, Kawashima Hideaki, Shōbunsha) <i>Ti con zero</i> (Yawarakai tsuki, Waki Isao, Kawade shobō shinsha)
1978	<i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> (Kumo no su no komichi, Hanao Hideo, Byakuya shobō) <i>Le città invisibili</i> (Maruko pōro no mienai toshi, Yonekawa Ryōfu, Kawade shobō shinsha) <i>Marcivaldo ovvero le stagioni in città</i> (Marukovarudo san no shiki, Andō Mikio, Iwanami Shoten)
1978	<i>Le cosmicomiche</i> (Re kosumikomike, Yonekawa Ryōfu, Hayakawa shobō) <i>Uccellino verde: raccolta delle fiabe italiane</i> (Midori no kotori: itaria minwa sen, Kawashima Hideaki, Iwanami shoten)

- 1979** *Il barone rampante* (Kinobori danshaku, Yonekawa Ryōfu, Hakusui sha)
- 1980** *Il castello dei destini incrociati* (Kawashima Hideaki, Kōdansha)
- 1981** *Ti con zero* (Yawarakai tsuki, Waki Isao, Hayakawa Shobō)
Se una notte d'inverno un viaggiatore (Fuyu no yoru hitori no tabibito ga, Waki Isao, Shōrai Sha)
- 1982** *Fiabe italiane dell'orrore* (Itaria no kaiki minwa, Watanabe Yōko, Hyōron sha)
- 1984** *Fiabe Italiane I* (Itaria min wash ū, Kawashima Hideaki, Iwanami Shoten)
Racconti fantastici dell'Italia moderna (Gendai itaria Gensō Tanpen Shū, curato e tradotto da Takeyama Hirohide, Kokusho Kankōkai)
- 1985** *Fiabe Italiane II* (Itaria minwashū, Kawashima Hideaki, Iwanami Shoten)
La speculazione edilizia (Tōzakaru ie: Kenchiku tōki, Shōraisha)
- 1987** *Le cosmicomiche* (Re kosumicomike, Yonekawa Ryōfu, Hayakawa Shobō)
- 1988** *Il visconte dimezzato* (Mapputatsu no shishaku, Kawashima Hideaki, Shōbunsha)
Palomar (Paromā, Wada Tadahiko, Shōraisha)
Le collezioni di sabbia (Suna no korekushon, Waki Isao, Shōraisha)
- 1989** *Il cavaliere inesistente* (Yonekawa Ryōfu, Kokusho kankō kai)
Il cavaliere inesistente (Waki Isao, Shōraisha)
Il principe granchio e altre fiabe italiana (Itaria no mukashibanashi: akuma ni moratta zubon/hoka, ōkubo Teruo, Kaiseisha)
- 1990** *Il barone rampante* (Kinobori danshaku, Yonekawa Ryōfu, Hakusui sha)
Il sentiero dei nidi di ragno (Kumo no su no komichi, Yonekawa ryōfu, Fukutake Shoten)
- 1991** *I racconti* (Mahō no niwa, Wada Tadahiko, Shōbunsha)
Gli amori difficili (Muzikashii ai, Wada Tadahiko, Fukutake shoten)
- 1994** *Il sentiero dei nidi di ragno* (Yonekawa Ryōfu, Fukutake Shoten)
Uccellino verde: raccolta delle fiabe italiane (Midori no kotori: itaria minwa sen, Kawashima Hideaki, Iwanami shoten)

- 1995** *Gli amori difficili* (Muzukashii ai, Wada Tadahiko, Iwanami Shoten)
Il barone rampante (Kinobori danshaku, Yonekawa Ryōfu, Hakusui sha)
Se una notte d'inverno un viaggiatore (Fuyu no yoru hitori no tabibito ga, Waki Isao, Chikuma shobō)
Racconti fantastici dell'Italia moderna (Gendai itaria Gensō Tanpen Shū, curato e tradotto da Takeyama Hirohide, Kokusho Kankōkai)
- 1997** *Perché leggere i classici* (Naze koten wo yomu no ka, Suga atsuko, misuzu shobō)
Il visconte dimezzato (Mapputatsu no shishaku, Kawashima Hideaki, Shōbunsha)
- 1999** *La strada di San Giovanni* (San gyovani no michi: kakarenakatta "jiden", Wada tadahiko, Asahi shinbunsha)
Lezioni americane (Karuvīno no bungaku kōgi: Arata na sennenki no tame no muitsu no memo, Yonekawa Ryōfu, Asahi shinbunsha)
- 2000** *Perché leggere i classici* (Naze koten wo yomu no ka, Suga Atsuko, Nippon tenji toshokan)
Il principe granchio e altre fiabe italiana (Itaria no mukashibanashi: akuma ni mo natta zūbon no ka, ōkubo eifu o, akaseishō)
Le città invisibili (Maruko pōro no mienai toshi, Yonekawa Ryōfu, Kawade shobō shinsha)
Una pietra sopra (Mizu ni nagashite: karuvīno bungaku shakai hyōron shū, Wada Tadahiko, ōsugi Yasuko, Hashimoto katsuo, Asahi Shinbunsha)
- 2001** *Palomar* (Paromā, Wada Tadahiko, Iwanami Shoten)
- 2003** *L'uccellino verde: raccolta delle fiabe italiane* (Midori no kotori: itaria minwa sen, Kawashima Hideaki, Iwanami shoten)
Le città invisibili (Mienai toshi, Yonekawa Ryōfu, Kawade Shobō shinsha)
Ti con zero (Yawarakai tsuki, Waki Isao, Kawade shobō shinsha)
- 2004** *Le cosmicomiche* (Re kosumicomike, Yonekawa Ryōfu, Hayawaka Shobō)
Il castello dei destini incrociati (Shukumei no majiwaru shiro, kawashima

hideaki, Kawade shobō shinsha)

- 2005** *Il cavaliere inesistente* (Fuzai no kishi, Yonekawa Ryōfu, Wakade Shobō shinsha)
- 2006** *Il sentiero dei nidi di ragno* (Kumo no su no komichi: baruchizan aruiha rakugosha tachi wo maguru Gūwa, Yonekawa Ryōfu, Chikuma Shobō)
- 2007** *I racconti* (Mahō no niwa, Wada Tadahiko, Chikuma Shobō)
- 2008** *Il principe di canaria* (Kanaria ōji, Andō Mikio, Fukuinkan Shoten)
- 2009** *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (Marukovarudo san no shiki, Sekiguchi Eico, Iwanami Shoten)
- 2010** *Fiabe italiane* (Itaria minwa Shū, Kawashima Hideaki, Iwanami Shoten)
- 2011** *Lezioni americane* (Karuvīno no bungaku kōgi: Arata na sennenki no tame no muitsu no memo, Yonekawa Ryōfu, Wada Tadahiko, Iwanami shoten)
La distanza della luna (Raccolto in Chikuma Bungaku no mori 10, totteoki no hanashi, curato da Anomitsumasa, Moritsuyoshi, Inoue hisashi e Ikeuchi Osamu)
- 2012** *Perché leggere i classici* (Naze koten wo yomu no ka, Suga Atsuo, Kawade shobō shinsha)
- 2013** *L'uccellino verde: raccolta delle fiabe italiane* (Midori no kotori: itaria minwa sen, Kawashima Hideaki, Iwanami shoten)
- 2016** *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Fuyu no yoru hitori no tabibito ga, Waki Isao, Hakusui sha)
- 2016** *La giornata d'uno scrutatore* (Aru Tōhyō Tachiainin no Ichinichi, Tsuge Yukimi, Choueisha)

Prima che Calvino visitasse il Giappone nel 1972, le sue opere tradotte in giapponese erano solo cinque: *Il barone rampante*, *Marcovaldo*, *Il principe delle Canarie* (*Kanaria ōji*, sette racconti tratti dalle *Fiabe italiane*), *Il visconte dimezzato* (*Mapputatsu no shishaku*) e *Ti con zero* (*Yawarakai tsuki*). Proprio nel 1972 venne

pubblicata una raccolta di testi narrativi di autori italiani del XX secolo, fra cui il racconto *Pesci grossi pesci piccoli* di Calvino (tradotto da Yonekawa Ryōfu). Nella raccolta erano presenti, inoltre, testi di Vasco Pratolini, Cesare Pavese, Carlo Cassola, Natalia Ginzburg, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Giorgio Bassani, Dino Buzzati, Michele Prisco, Alberto Moravia, Mario Soldati e Giovanni Arpino, tradotti da quattro italianisti: Ōzora Sachico, Ōkubo Akio, Yonekawa Yoshio e Chigusa Ken. I traduttori e curatori privilegiarono in questa fase il genere fantastico, probabilmente pensando di venire incontro al gusto dei lettori giapponesi.

Dopo la visita in Giappone di Calvino, e più precisamente dal 1976, cominciarono ad apparire sia le opere del primo Calvino che i romanzi dell'ultimo Calvino, come, ad esempio, *Il sentiero dei nidi di ragno* tradotto e pubblicato nel 1977, anno in cui uscirono anche *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati* nel 1980 e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nel 1981. All'inizio degli anni ottanta, i lettori giapponesi poterono finalmente avere una conoscenza relativamente completa delle opere di Calvino.

In ambito critico, strettamente connesso a quello della traduzione, prima del 1976 uscirono solo quattro saggi sull'opera di Calvino.

Il primo, *Un romanzo fuori dal romanzo. Ti con zero scritto da Calvino e tradotto da Waki Isao*²²⁰, fu pubblicato nella rivista *Gunshō*, accompagnato dalla traduzione di *Ti con zero*. Gli altri tre saggi, tutti focalizzati su Calvino scrittore per i piccoli, uscirono nel 1975 nella stessa rivista, «Letteratura per l'infanzia in Giappone»²²¹. Fino agli anni Settanta, perciò, Calvino venne letto in Giappone soprattutto come il maggior

²²⁰ 千次(Senji) 黒井(Kuroi), *小説の外に立つ小説-カルヴィーノ著,脇功訳「柔かい月」(Un romanzo fuori dal romanzo. Ti con Zero scritto da Calvino e tradotto da Waki Isao)*, «群像» (*Gunzō*) 26.3 (1971): 252-54.

²²¹ 瞭(Ryō) 上野(Ueno), 「爵位」の発想-イタロ・カルヴィーノに関する覚書(*Un'ispirazione dal 'titolo nobiliare': una nota su Italo Calvino*), «日本児童文学»(*Letteratura, L'infanzia, Giappone Nihon Jidō Bungaku*) 21, no. 7 (1975): 63-68; 亮司(Ryōji) 川北(Kawakita), 気になるマルコヴァルドさんの孤独なつづやき(*Il mormorio solitario di Marcovaldo*), «日本児童文学»(*Letteratura, L'infanzia, Giappone Nihon Jidō Bungaku*) 21, no. 7 (1975): 72-73; 美紀夫(Mikio) 安藤(Andō), 民話の世界からの発想(カルヴィーノ紹介) (*L'ispirazione nata dal mondo delle favole: una presentazione di Italo Calvino*), «日本児童文学» (*Letteratura, L'infanzia, Giappone, Nihon Jidō Bungaku*) 21, no. 7 (1975): 69-71.

rappresentante italiano del genere fantastico, cosa assolutamente legittima, ma che trascurava in ogni caso l'originale percorso calviniano degli anni quaranta e cinquanta nel bosco del Neorealismo.

Tra il 1976 e il 1990, apparvero in rivista quattordici saggi su Calvino e vennero tradotti nove saggi importanti dell'autore, fra i quali ricordiamo: *Definizioni di territorio: il comico*, *In memoria di Roland Barthes*, *Tre correnti dalla letteratura italiana del dopoguerra*, *Il mare dell'oggettività*, *Per Fourier*.

La maggior parte di questi saggi e traduzioni furono pubblicati nel 1985 nella rivista letteraria «Eureka» (ユリイカ), che dedicò un numero speciale a Calvino proprio nell'anno della sua morte. In questo numero speciale si trova un'ampia gamma di temi: dal periodo del neorealismo alla stagione combinatoria, dall'opera del debutto, *Il sentiero dei nidi di ragno*, alle opere dell'ultimo Calvino.

Nel saggio *Calvino e il Romancismo tedesco*²²² lo scrittore Nakamura Shinichirō ricorda una conversazione che tenne con Calvino sul romanticismo di Eichendorff. Calvino affermava che, fra i classici del Romanticismo tedesco, Eichendorff era lo scrittore che più gli aveva suscitato interesse. Nel saggio *Il punto di partenza della letteratura calviniana*²²³, l'italianista Kawashima Hideaki, dopo una lunga analisi di alcune opere degli anni quaranta e cinquanta, concludeva che il punto di partenza di Italo Calvino era coinciso storicamente con la nozione, assai in auge a quell'epoca in Italia e in Francia, di letteratura impegnata. Il saggio *Chi è Calvino?*²²⁴, nell'intento di tracciare un profilo a tutto tondo dell'autore, raccoglie diciassette giudizi critici di altrettanti autori sull'opera di Calvino e tre giudizi di Calvino stesso sulla propria attività letteraria. Fra gli altri, spuntano i nomi di Cesare Pavese, Franco Fortini, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia.

Fra i saggi di parte giapponese, ce n'è uno scritto dall'italianista Kawashima Hideaki,

²²² 真一郎(Shinichirō) 中村(Nakamura), *カルヴィーノとドイツ・ロマン派* (*Calvino e il Romancismo tedesco*), «Eureka» 17.9 (1985): 56–58.

²²³ 英昭(Hideaki) 河島(Kawashima), *カルヴィーノ文学の原点* (*Il punto di partenza della letteratura calviniana*), «Eureka» 17.9 (1985): 102–15.

²²⁴ 弘人(Hiroto) 古賀(Koga), *カルヴィーノとは何者か?* (*Chi è Calvino?*), «Eureka» 17.9 (1985): 193–99.

che ha come oggetto la traduzione de *Il castello dei destini incrociati*, dove si afferma che il grande lavoro di Calvino nel raccogliere e trascrivere i testi per il libro *Fiabe italiane* trasformò lo stesso Calvino in un grande scrittore di fiabe. Un altro articolo, pubblicato dallo scrittore giapponese Takahashi Genichirō, si concentra sulla letteratura combinatoria. I due saggi *Noi che non viviamo nella città invisibile: linguaggio, sensazione, memoria, esistenza in Italo Calvino*²²⁵ e *Dal ghetto a China Town: la metafora ne Le città invisibili*,²²⁶ focalizzano il loro sguardo critico su *Le città invisibili*. Il primo riflette sul rapporto tra linguaggio, sensazione e memoria e la verità del mondo, mentre nel secondo l'autore ipotizza che i vari luoghi descritti ne *Le città invisibili* siano metafora delle diverse China Town sparse in tutto il mondo e che solo i protagonisti del romanzo di Calvino sono in grado di decifrarne il segreto.

Due mesi dopo l'uscita del numero speciale, sempre su «Eureka» si pubblicò un articolo commemorativo in onore di Calvino e altri due saggi.

Il primo, intitolato *Il tessitore del mondo molteplice*,²²⁷ è una lettura di *Mondo scritto e mondo non scritto*, in cui si afferma che «la letteratura sperimentale di Calvino ha trovato la sua casa nel castello, dove si incrociano il grande desiderio di raccontare e la scienza, grazie alla quale l'autore ha creato un atlante per leggere la molteplice realtà raccontata». Nel secondo, *La geografia del luogo inesistente*²²⁸ dell'italianista e traduttore Wada Tadahiko, si sofferma sull'influenza dell'opera di Calvino su autori come Gore Vidal e Salman Rushdie. Ma il critico si spinge molto oltre, affermando che «l'ombra gettata dalla geografia calviniana raggiunge anche l'arte di Giulio Paolini e di Arakawa Shusaku, l'architettura di Itō Toyoo e Suzuki

²²⁵ 稔(Minoru) 浜口(Hamaguchi), *見えない都市のいないわれわれ—言葉, 知覚, 記憶, 存在, イタロ・カルヴェイノ* (*Noi che non viviamo nella città invisibile: linguaggio, sensazione, memoria, esistenza in Italo Calvino*), «Eureka» 17, no. 9 (1985): 68–77.

²²⁶ 宏(Hiroshi) 荒俣(Aramata), *ゲット-からチャイナタウンへ—「見えない都市」の隠喩* (*Dal ghetto a China Town: la metafora ne Le città invisibili*), «Eureka» 17, no. 9 (1985): 242–49.

²²⁷ 周平(Shūhei) 細川(Hosokawa), *複数世界を紡ぐ語り部* (*Il tessitore del mondo molteplice*), «Eureka» 17.11 (1985): 48–51.

²²⁸ 忠彦(Tadahiko) 和田(Wada), *どこにもない場所の地理学* (*La geografia del luogo inesistente*), «Eureka» 17.11 (1985): 185–89.

Ryōji, la musica di Luciano Berio».

Durante questo periodo, la critica mise l'accento soprattutto su opere quali *Il sentiero dei nidi di ragno*, La trilogia de *I nostri antenati*, *Le cosmicomiche* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Dagli anni novanta al 2000, si sono pubblicati sei saggi critici sull'opera di Calvino e tre traduzioni di raccolte saggistiche dello stesso Calvino; dal 2000 fino a oggi, i testi critici di una certa rilevanza sono stati circa venti, la traduzione di un saggio di Massimo Rizzante sulle affinità e le differenze tra l'opera di Milan Kundera e quella di Italo Calvino, la traduzione e il commento di *Un pomeriggio, Adamo*²²⁹.

In questa ultima fase, rispetto alle epoche precedenti, è aumentata la produzione accademica. In *La narrazione alla terza persona al presente ne Il sentiero dei nidi di ragno*,²³⁰ lo studioso esamina come funziona il tempo narrativo nel romanzo. La terza persona al presente, in questo romanzo, conclude, consente allo scrittore una grande libertà di scegliere sia il tempo narrativo sia il punto di vista. Ma libertà significa incertezza, ambiguità e indeterminatezza. Questa ambivalenza dello stile calviniano contribuisce a dare fascino e forza al *Sentiero dei nidi di ragno*.

In un altro testo accademico, *Lo stile del carciofo: La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*,²³¹ si analizza per la prima volta il romanzo. Lo studioso si sofferma a esaminare l'opera da due punti di vista: quello del contesto storico-sociale, dove la struttura a carciofo rappresenta il mondo reale di quell'epoca e quello del mutamento diacronico del testo letterario, in cui la metafora del carciofo assume la funzione di una cerniera tra due periodi dello stile calviniano, tanto che sulla base di ciò il critico può affermare che *La giornata d'uno scrutatore* risulta essere l'architrave

²²⁹ 直哉 (Naoya) 尾河 (Ogawa) e Italo Calvino, イタロ・カルヴィーノ『ある日の午後, アダムが』(解題と試訳) (*Un pomeriggio, Adamo di Italo Calvino: traduzione e commento*), «J. Ryutsu Keizai Univ. » 37, no. 1 (2002): 111–18.

²³⁰ 勝男 (Katsuo) 橋本 (Hashimoto), 『くもの巣の小道』における三人称現在の成立と意味 (*La narrazione in terza persona al presente nel Sentiero dei nidi di ragno*), «Studi Ital.», no. 51 (2002): 25–53, 254–55.

²³¹ 義人 (Yoshito) 後藤 (Gotō), 「カルチョーフォの文体」: 『投票立会人の一日』(イタロ・カルヴィーノ)分析 (*Lo stile del carciofo: La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*), «Studi Ital. », no. 62 (2012): 99–122.

dell'invenzione calviniana.

Da sottolineare ancora alcuni testi critici in cui diversi studiosi si aprono a una lettura comparata tra Umberto Eco e Calvino,²³² tra Kōbō Abe e Calvino,²³³ tra Calvino e Ariosto.²³⁴ La produzione critica giapponese sull'opera di Calvino di questa ultima fase è, rispetto alle precedenti, sicuramente caratterizzata da una visione molto più ampia e profonda.

2.3.2 Il Giappone nell'opera di Calvino

La relazione tra Calvino e il Giappone iniziò, come si è detto, nel novembre del 1976, alcuni anni dopo la sua visita nel paese del Sol Levante, con la pubblicazione nel «Corriere della Sera» di nove testi sul Giappone. L'anno successivo, apparve la serie integrale dei testi nella rivista «L'Approdo letterario» con il titolo: *Il signor Palomar in Giappone*. Quindi, nel 1984, i testi vennero raccolti nel capitolo IV, *La forma del tempo*, nel libro *Collezione di sabbia*. Il rapporto tra Calvino e il Giappone traspare anche dal romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), composto da dieci *incipit* di stile diverso, in cui una delle dieci storie prende ispirazione dalla scuola giapponese di Shinkankaku. E infine dall'ultima, *Palomar*.

Il Giappone diventa un luogo molto importante per la comprensione del tardo Calvino. Come scrive Marco Belpolti: «Il Giappone fornisce a Calvino l'occasione di una riflessione sul rapporto tra *fuori/dentro*, sul modo tutto occidentale di partecipare a ciò che si vede. Il *vedere* è sì distanza, ma per Calvino è anche *pathos* della distanza, poiché l'occhio che vede, come nel caso delle esplorazioni visive del signor Palomar, è sempre coinvolto da ciò che vede. I fallimenti visivi (e analitici) del personaggio di

²³² 忠彦(Tadahiko) 和田(Wada), *見えない円環-エ-コとカルヴィーノ(Il ciclo invisibile: Eco e Calvino)*, «新潮» (Shinchō) 92.2 (1995): 268-74.

²³³ マーガレット(Māgaretto) キー(Kī), 安部公房の『他人の顔』とカルヴィーノの『冬の夜ひとりの旅人が』における「仮面」の役割について(*The Role of the Mask in Abe's Tanin No Kao and Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*), «比較文学・文化論集» (Hikaku Bungaku, Bunka Ronshū) 19 (2002): 48-62.

²³⁴ 功(Isao)脇(Waki), *アリオストとカルヴィーノ(Ariosto e Calvino)*, «Studi Italici», no. 52 (2002): 1-20.

Calvino sono proprio i fallimenti di una distanza tra il *dentro* e il *fuori* che gli risulta difficile mantenere in equilibrio». ²³⁵

La presenza del Giappone nel tardo Calvino assume due caratteristiche: da una parte Calvino, soprattutto in *Collezione di sabbia* e *Palomar*, osserva i luoghi, i costumi, i paesaggi giapponesi come nuove possibilità di relazione tra *io e mondo*; dall'altra, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, riprende, connotandola di tutta la sua ricerca stilistica, l'estetica giapponese di alcuni scrittori come Tanizaki Junichirō e Kawabata Yasunari.

Mi vorrei concentrare in questa ultima parte del mio testo sull'analisi di *Palomar* e di *Collezione di sabbia*, cercando di comprendere come i riflessi della cultura giapponese si proiettino sull'estetica calviniana.

Tra le due opere prese in esame esiste un nesso intertestuale, tanto che «nelle stesure in volume, tra l'altro, ora Palomar diventa Calvino, ora Calvino diventa Palomar; alcune riflessioni del signor Palomar cioè, vengono ritoccate o riscritte in funzione di *Collezione di sabbia*, e altre volte invece Calvino nel ritoccare o riscrivere sostituisce la terza persona di Palomar alla sua prima persona originaria». ²³⁶

Sono entrambi opere di contemplazione, di osservazione del mondo, dei suoi oggetti. Sono, inoltre, libri dedicati alla vista, a una *lettura visiva* del mondo. Sono volumi allo stesso tempo autobiografici e ossessivamente volti a recidere ogni legame con il «self». E sono anche due libri sulla vanità del tempo e dello spazio.

Dopo aver compiuto nel 1975 un viaggio in Iran, nel 1976 Calvino va in America, in Messico, in Giappone. Le esperienze all'estero di questa fase trasformarono l'estetica calviniana. In primo luogo, Calvino assume *un punto di vista* il più possibile radicato nell'*osservazione*, come se desiderasse disegnare un atlante del mondo visibile. Si potrebbe affermare che tale scelta non è nuova. Nel *Barone rampante* il protagonista sale su un albero e osserva il mondo dall'alto, cercando una visione più oggettiva degli eventi. Negli anni Sessanta, in *La giornata d'uno scrutatore*, il protagonista

²³⁵ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (Torino: Einaudi, 1996), 252.

²³⁶ Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini* (Roma: Editori Riuniti, 1989), 145.

Amerigo Ormea, comunista impegnato e pronto a fare il suo dovere di scrutatore in una grande stanza del Cottolengo, comincia a osservare con tale intensità quello che lo circonda che alla fine dimentica la sua funzione politica. Nell'ultima fase di attività artistica di Calvino, tuttavia, il tema del *vedere* possiede una diversa tonalità. I protagonisti del *Barone rampante* e de *La giornata d'uno scrutatore*, per quanto assorti nell'osservazione mantengono sempre una distanza di sicurezza, un pregiudizio morale o politico, nei confronti del mondo. Il tardo Calvino invece sembra abbandonarsi all'osservazione della realtà, sembra dedicarsi con più cura alla prosa del mondo, a qualsiasi manifestazione del mondo: il fischio di un merlo, un formaggio, un'onda...

Se da una parte Calvino sceglie di esplorare il mondo attraverso una lettura allo stesso tempo più dettagliata e più semplice perché crede che *la semplicità può rivelare l'essenza*, dall'altra, le esperienze in paesi lontani gli procurano una sensazione sempre più forte della vanità del tempo e dello spazio: il mondo è complesso, l'interpretazione delle cose inesauribile. Calvino-Palomar cerca di risolvere la complessità imperscrutabile del mondo, quella «molteplicità, mobilità e intercambiabilità di quegli infiniti elementi», «in un intrico di puri segni»²³⁷. L'epilogo di *Palomar* è uno scacco: per conoscere l'essenza del mondo, il signor Palomar non può far altro che morire.

La conoscenza ontologica e la molteplicità del mondo formano, secondo Alberto Asor Rosa, un'unica categoria: la *molteplicità ontologica*.²³⁸

Nonostante ci siano molte affinità tra le due opere, ciascuna possiede le proprie peculiarità. *Collezione di sabbia*, come lo stesso Calvino ha scritto, è «un diario di viaggi, certo, ma pure un diario di sentimenti, di stati d'animo, di umori»: una raccolta di frammenti. *Palomar* è piuttosto un programmatico vademecum sulle possibilità di osservare il mondo nei suoi aspetti non linguistici. Marco Belpoliti ha affermato a questo proposito: «Questo volume di scritti (*Collezione di sabbia*) si avvantaggia di

²³⁷ Ivi., 149–50.

²³⁸ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino: cinque studi* (Torino: Einaudi, 2001), 48.

una *curiositas* che invece il signor Palomar non esercita fino in fondo». ²³⁹ Il signor Palomar, alla fine, impara a essere morto.

Nei nove testi sul Giappone raccolti in *Collezione di sabbia*, ce ne sono cinque su Kyoto, tre su Tokyo e uno sulle stampe erotiche giapponesi. Nel primo, *La vecchia signora in kimono viola*, si racconta un viaggio in treno da Tokyo a Kyoto. Il tema è quello del *vedere*. Calvino-Palomar, in attesa alla stazione riflette: «sono ancora nella fase in cui tutto quel che vedo ha un valore proprio perché non so quale valore dargli». In seguito afferma che «vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire, ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo». Il viaggio, perciò, permette di rinnovare i sensi, soprattutto quello della vista, e fa in modo di rendere il nostro sguardo più acuto, più capace di esplorare le cose, di renderle più visibili. Dai testi di *Collezione di sabbia*, come da quelli di *Palomar* e di *Sotto il sole giaguaro*, si fa luce l'estetica calviniana dell'ultima fase: scrivere significa, attraverso una riattivazione dei sensi e in particolare della vista, che il viaggio stimola e arricchisce, disegnare un atlante del mondo.

Nel testo successivo, *Il rovescio del sublime*, Calvino racconta la sua visita al palazzo imperiale Sentō: «Provo a identificarmi con uno degli ex imperatori d'un regno in balia agli arbitrii e alle devastazioni dei feudatari senza legge, rassegnato forse di buon grado a concentrarsi nell'unica operazione che gli resta possibile: contemplare e custodire l'immagine di come dovrebbe essere il mondo». Fra le righe fluiscono sia il *pathos* dello spazio e del tempo infiniti, sia il desiderio inesauribile di leggere il mondo. Qui, tuttavia, la percezione visiva resta ancora del tutto personale e soggettiva, legata alle impressioni di un visitatore. In *Palomar*, al contrario, il senso visivo tende a spingersi in un territorio diverso, a raggiungere un'oggettività, in cui la soggettività dello sguardo del signor Palomar dovrebbe venir meno. In *Collezione di sabbia* lo sguardo del protagonista rimane più spontaneo e curioso, mentre in *Palomar*

²³⁹ Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, 233.

diventa più ambizioso: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto».²⁴⁰ Il signor Palomar, infatti, a differenza del viaggiatore, protagonista di *Collezione di sabbia*, non desidera solo leggere il mondo visibile, ma carpirne la sua essenza invisibile.

Il terzo testo, *Il tempio di legno*, è un racconto sulla dimensione temporale. Lo spirito orientale, a differenza di quello occidentale, cerca di trovare un'armonia tra il tutto e il frammento, tra l'unicità e la molteplicità: «Ciò che il tempio di legno ci può insegnare è questo: per entrare nella dimensione del tempo continuo, unico e infinito la sola via è passare attraverso il suo contrario, la perpetuità del vegetale, il tempo frammentato e plurimo di ciò che s'avvicenda, si dissemina, germoglia, si dissecca o marcisce».²⁴¹ Qui lo spirito orientale incontra il gusto di Calvino, che ama analizzare e contemplare sempre un aspetto e il suo contrario. Lo spirito dualistico, tipicamente occidentale, troverebbe la sua via di uscita nell'armonia orientale.

Il testo successivo, *I mille giardini*, riprende il tema della percezione visiva. Calvino passeggia in un giardino di Kyoto e pensa: «Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro [...] lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte [...] il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini». Il mondo-giardino, a seconda del punto d'osservazione, si frammenta in una serie infinita di giardini, ma al contempo, i mille giardini si ricompongono dinamicamente nel giardino-mondo, quasi che lo sguardo potesse contemplare contemporaneamente le due opzioni. Calvino-Palomar, attraverso l'attività visiva, gioca con il frammento e l'intero, la singolarità e la molteplicità, e soprattutto la staticità e la dinamicità, che sono al centro della filosofia orientale. Ciò ci riporta alla riflessione del signor Palomar in vacanza al mare, alle prese con la difficile lettura di un'onda: «solo se egli riesce a tenerne presenti tutti gli aspetti insieme, può iniziare la seconda fase dell'operazione: estendere questa conoscenza all'intero universo».²⁴²

²⁴⁰ Italo Calvino, *Palomar* (Milano: Mondadori, 1994), 57.

²⁴¹ Italo Calvino, *Collezione di sabbia* (Milano: Mondadori, 1994), 180.

²⁴² Calvino, *Palomar*, 9.

Nel quinto testo, *La luna corre dietro alla luna*, Calvino visita i giardini Zen di Kyoto. Osserva le sabbie bianche e il laghetto della casa del tè che riflettono i raggi della luna, riprendendo immagini e passaggi da *La luna in tasca* di Tarufo Inagachi. La luna è presente in molte opere di Calvino: ne *Le cosmicomiche* e in *Ti con Zero*, ad esempio, ma anche ne le *Lezioni americane* e in *Palomar*. Massimo Rizzante, nel suo saggio *Calvino e la luna*, dopo un raffinato discorso sull'immagine della luna in Leonardo, Galileo e Leopardi, tutti autori di cui Calvino si sente erede, conclude lo studio sottolineando che «la luna di Calvino, per quanto fisicamente descrivibile, sfugge ai sensi e sfuggendo ai sensi ritorna a essere immagine, figura metaforica delle aspirazioni umane o segno astrale, specchio delle nostre esistenze. L'ispirazione alla leggerezza, la sua necessità antropologica, rivendicata dalla letteratura, così come ci libera dal peso insostenibile del vivere ci “chiama”, cioè, più precisamente, ci ricorda l'appello cosmico, ci fa “riflettere” sulla dimensione umana all'interno del Tutto».²⁴³ Il fascino della luna nel giardino orientale si riverbera sia nel racconto dello scrittore giapponese sia nei riflessi del laghetto: «L'amore per la luna si sdoppia spesso in amore per il suo riflesso».²⁴⁴ Il *pathos* della distanza, sciogliendosi nell'amore per le cose, trova l'armonia cosmica in una notte tranquilla ed esotica.

La spada e le foglie racconta la visita al Museo Nazionale di Tokyo. Calvino incontra lo spirito dei Samurai. Il perfetto Samurai «non deve fermare la sua attenzione sulla spada dell'avversario, né sulla propria, né sul colpire, né sul difendersi, ma deve solo annullare il proprio io». C'è una profonda affinità tra lo spirito del Samurai giapponese e l'atteggiamento conoscitivo di Palomar, che si domanda: «ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io?».²⁴⁵ Calvino-Palomar vorrebbe lasciare da parte l'io. Tuttavia, senza soggetto non si dà percezione al mondo. Per risolvere, o almeno, illudersi di risolvere, il problema, Calvino riduce il protagonista a *punto di vista*. L'idea e lo spirito di questo *punto di*

²⁴³ Massimo Rizzante, *Calvino e la luna* in AA.VV. *Italo Calvino: enciclopedia, arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti (Milano: Marcos y Marcos, 1995), 303.

²⁴⁴ Calvino, *Collezione di sabbia*, 187.

²⁴⁵ Calvino, *Palomar*, 112.

osservazione coincide con quello del perfetto Samurai orientale.

Successivamente, l'autore volge lo sguardo alla vita di Tokyo. Il racconto *Pachinko* è probabilmente ispirato dalla lettura de *L'impero dei segni* di Roland Barthes. Il pachinko, il flipper giapponese, nell'ottica di Roland Barthes, è un gioco serio che «opponesse alla costrizione della ricchezza capitalista, la parsimonia stitica dei salari»²⁴⁶. Calvino, invece, trasforma il pachinko in un simbolo dell'individualismo e in momento di solidarietà rispetto al caos della megalopoli.

In *Eros e discontinuità* Calvino dimostra un grande interesse verso le stampe erotiche giapponesi. Tuttavia, ciò che lo attrae di più non è tanto l'eros quanto la discontinuità che i dipinti celano. Come aveva già sottolineato in *Cibernetica e fantasmi* del 1967: «La nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi [...] il processo in atto oggi è quello d'una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatoria, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che distinguono una sull'altra».²⁴⁷ L'autore sembra ritrovare, in un paese lontano e mistico, qualcosa che si approssima alla tecnica combinatoria della sua scrittura. Sia la prima che la seconda diventano metodi che aiutano gli artisti a trovare le infinite possibilità dell'arte.

Il nono e ultimo testo, *Il novantanovesimo albero*, narra un'antica storia d'amore attraverso le parole di un taxista di Kyoto. Un imperatore si innamora di una dama, la quale gli promette la sua mano, ma solo se l'imperatore le dichiarerà per cento volte il suo amore. L'imperatore si reca per novantanove volte dalla dama, piantando ogni volta davanti alla sua casa un albero. Poi, dimostrata la sua costanza, si stanca e rinuncia all'amore della donna. I novantanove alberi formeranno un bosco. Ai nostri giorni, tra cemento e asfalto, non ne è rimasto che uno solo, di fronte al quale il visitatore afferma: «la geografia del sublime ieri [...] ha davvero un rapporto con quella del prosaico oggi, e ancora le radici piantate in un terreno d'investimenti a fondo perduto alimentano i rami che contemplano un mondo di bilanci tutti in attivo,

²⁴⁶ Roland Barthes, *L'impero dei segni*, (Torino: Einaudi, 1985), 38.

²⁴⁷ Calvino, *Una pietra sopra*, 204.

d'operazioni che non si possono chiudere in perdita».²⁴⁸

A sei anni dalla pubblicazione dei nove testi sul Giappone in rivista, Calvino pubblica *Palomar*. In questa opera l'autore descrive il giardino di rocce e sabbia del tempio Ryoanji di Kyoto che, secondo il protagonista, rappresenta «l'immagine tipica della contemplazione dell'assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza il ricorso a concetti esprimibili con parole».²⁴⁹ La visita al giardino di Kyoto, invece di entrare nel primo capitolo intitolato *Le vacanze di Palomar*, è inserita nell'ultimo, *I silenzi di Palomar*, che si concentra sull'esperienze «di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente».²⁵⁰ Quest'ultimo capitolo è probabilmente il più importante perché rispecchia il carattere taciturno del protagonista e, inoltre, mostra la sua volontà di leggere il mondo nei suoi aspetti non linguistici: «Quello che viene riconosciuto come il mondo si presenta ai miei occhi – almeno in parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi»²⁵¹. L'attività di Palomar procede di solito in due tappe: dapprima egli osserva ogni dettaglio delle cose, cioè i *fenomeni*, perché, come afferma, «solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto»;²⁵² poi, riflette, volendo al contempo «cogliere uno spirito assoluto». Calvino afferma già nel primo capitolo che «il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni con il mondo esterno e per difendersi dalla nevrasenia generale cerca quanto più può di tenere le sue sensazioni sotto controllo».²⁵³ Attraverso questo processo di riduzione, Calvino-Palomar cerca di tracciare un atlante essenziale del mondo. Ciò nonostante, questi tentativi falliscono sempre, a causa delle turbolenze del mondo esterno: quando Palomar si immerge nel mondo dei segni, un'onda lo raggiunge portando con sé molti detriti marini; mentre sta costruendo nella sua testa un perfetto museo del formaggio, i suoi pensieri

²⁴⁸ Calvino, *Collezione di sabbia*, 196–97.

²⁴⁹ Calvino, *Palomar*, 93.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ivi., *Presentazione*, IV.

²⁵² Ivi., 57.

²⁵³ Ivi., 6.

vengono interrotti dalla voce della giovane formaggiaia; allo zoo, la riduzione del fenomeno a essenza cade bruscamente perché la bambina si è stancata di guardare le giraffe.

Tuttavia, a mio avviso, tutta questa serie di fallimenti non comportano il fallimento della ricerca. La morte di Palomar, infatti, non significa che egli abbia rinunciato al suo progetto, anzi: la sua morte è in un certo senso la prova definitiva del passaggio dalla prima tappa alla seconda. In altre parole, il suo progetto di conoscenza, che resta puramente progettuale e incompleto nel corso dell'osservazione, si fa davvero assoluto quando Palomar sparisce completamente, quando riesce a dissolversi nel mondo esterno e a entrare nel mondo dell'essenza.

Per Palomar, perciò, il giardino Zen giapponese diventa un perfetto luogo di osservazione, ovvero quel luogo dove è possibile distruggere le pretese del *self* e trasformarsi in puro sguardo. Se è vero che anche qui la ricerca di un assoluto ontologico termina con un piccolo fallimento determinato dalla presenza della folla di turisti che si assiepano ai suoi margini, in realtà, solo nel giardino Zen, Calvino-Palomar riesce a trovare una vera armonia tra il mondo esterno e umano e il mondo delle essenze. Il mondo esterno e umano è come il mare di granelli di sabbia, «che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva». Ma esiste un altro mondo essenziale come uno scoglio dalla dura sostanza irriducibile. In questo giardino Zen, Calvino-Palomar «intuisce un'armonia possibile tra due armonia non omogenee».²⁵⁴

Calvino trovò durante il viaggio in Giappone, e in particolare nelle sue manifestazioni Zen, non solo una terra esotica per praticare il suo progetto di osservazione e riduzione fenomenologica del mondo, ma anche una categoria, l'armonia, in grado se non di annullare, di indebolire gli interventi non necessari. «Nel giardino – dice Calvino ne *Il tempo di legno* – i vari elementi sono messi insieme secondo criteri d'armonia e criteri di significato, come le parole in una poesia».²⁵⁵

²⁵⁴ Ivi., 95–96.

²⁵⁵ Calvino, *Collezione di sabbia*, 180.

Passeggiando fra i giardini Zen di un paese lontano, il «pathos della distanza», che sempre aveva caratterizzato la lettura del mondo di Calvino, sembra, grazie a un sentimento armonico rinnovato, diminuire la sua intensità distruttiva.

2.4 Opere in viaggio: Calvino e la sua ricezione in Cina

2.4.1 La traduzione

Le traduzioni delle opere di Italo Calvino corrispondono all'ultima fase dello sviluppo culturale cinese. Ritengo ora utile, per chiarezza, proporre il seguente schema relativo a Calvino (riferito solo ai testi pubblicati come libri e non a quelli comparsi su giornali o riviste), che riporta i titoli delle opere tradotte, in cinese e in italiano, le case editrici e i nomi dei traduttori:

Anno	Traduzione in cinese, Casa editrice, nome del traduttore
1956	把大炮带回家的兵士 ²⁵⁶ (Ba dapao daihuijia de binshi, “Storia di un soldato che portò il cannone a casa”), 新文艺出版社(Xinwenyi Press), 严大椿(Yan Dachun)
1981	一个分成两半的子爵(Yige Fencheng Linagban de Zijue, “Il visconte dimezzato”), 上海译文出版社(Shanghai Yiwén Press), 刘碧星(Liu Bixing), 张宓(Zhang mi)
	意大利民间故事选(Yidali Minjian Gushixuan, “Fiabe italiane”), 外语教学与教研出版社(Foreign Language Teaching and Research Press), 陈秀英(Chen Xiuying), 任宜(Renyi), 刘黎亭(Liu liting)

²⁵⁶ Una raccolta di scritti fantastici di scrittori italiani che contiene quelli di Italo Calvino, Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Carlo Cassola e Carlo Levi.

-
- 1982** 地狱窃火记 ²⁵⁷ (Diyu Qiehuoji, “Il racconto del furto del fuoco dall’inferno”),河南人民出版社(Henan Renmin Press),王勇(Wang Yong)
- 1984** 猫先生开店 ²⁵⁸ (Maoxiansheng Kaidian, “Il signor Gatto apre un negozio”),少年儿童出版社(Shaonian Ertong Press),袁华清(Yuan Huaqing)
- 意大利当代中篇小说选 ²⁵⁹ (Yidali Dangdai Zhongpianxiaoshuo Xuan, “La raccolta dei racconti contemporanei italiani”),北京出版社(Beijing Press),袁华清(Yuan Huaqing)
- 1985** 意大利童话 (Yidali Tonghua, “Fiabe italiane”),上海文艺出版社(Shanghai Wenyi Press),刘宪之(Liu Xianzhi)
- 金丝鸟王子 ²⁶⁰ (Jinsiniaowangzi, “The canary prince”),上海教育出版社(Shanghai Jiaoyu Press),刘宪之(Liu Xianzhi)
- 1986** 西西里民间故事 ²⁶¹ (Xixili Minjian Gushi, “Fiabe siciliane”),漓江出版社(Lijiang Press),郑之岱(Zheng Zhidai)
- 1989** 我们的祖先(Women de Zuxian, “I nostri antenati”),工人出版社(Gongren Press),蔡国忠(Cai Guozhong) e 吴正仪(Wu Zhengyi)
- 1990** 意大利童话精选 (Yidali Tonghua Jingxuan, “Fiabe italiane”),上海译文出版社(Shanghai Yiwén Press),唐建民 (Tang Jianmin)
- 意大利童话 (Yidali Tonghua, “Fiabe italiane”),新疆少年出版社(Xinjiang Shaonian Press), curato da 雨凝(Yuning)
- 1991** 隐形的城市(Yinxing de Chengshi, “Le città invisibili”),花城出版社(Huacheng Press),陈实(Chen Shi)
- 1992** 帕洛马尔(Paluoma, “Palomar”),花城出版社(Huacheng Press),肖天佑
-

²⁵⁷ Una raccolta di scritti fantastici scelti da varie opere, testi scolastici, riviste per l’infanzia e giornali che contiene scritti di Italo Calvino, Gianni Rodari, Alberto Moravia.

²⁵⁸ Una raccolta di scritti fantastici scelti da *Fiabe italiane* di Giambattista Basile, da *C’era una volta...* di Luigi Capuana, da *Fiabe e Novelline* di Guido Gozzano, da *La strada delle meraviglie* di Antonio Baldini, da alcuni scritti di Gianni Rodari e dal *Corriere della Sera*.

²⁵⁹ Viene raccolta *La formica argentina* di Calvino.

²⁶⁰ É una versione anglo-cinese dalla traduzione di George Martin (New York: Pantheon, 1956).

²⁶¹ Contiene trenta racconti tratti da *Fiabe Italiane*. Sono tutti racconti siciliani per commemorare il gemellaggio Guangxi-Sicilia.

(Xiao Tianyou)

- 1993** 寒冬夜行人 (Handong Yexing Ren, “Se una notte d’inverno un viaggiatore”), 安徽文艺出版社 (Anhui Wenyi Press), 萧天佑(Xiao Tianyou)
- 1996** 世界中篇小说经典-意大利卷(Shijie Zhongpianxiaoshuo Jingdian-Yidali Juan, “I racconti classici mondiali: Volume Italia”), 春风文艺出版社 (Chunfeng Wenyi Press), 吕同六(Lv Tongliu)
- 1997** 未来千年文学备忘录(Weilai Qiannian Wenxue Beiwanglu, “Lezioni americane”), 辽宁教育出版社(Liaoning Jiaoyu Press), 杨德友(Yang Deyou)
- 2001** 卡尔维诺文集²⁶²(Kaerweinuo Wenji, “La raccolta di Calvino”), 译林出版社(Yilin Press), 吕同六, 张洁(Curato da Lu Tongliu e Zhangjie)
- 2003** 意大利童话(Fiabe italiane), 译林出版社(Yilin Press), AA.VV.
- 2006** 卡尔维诺作品集²⁶³(La raccolta delle opere di Italo Calvino), 译林出版社, AA.VV.
- 2009** 珠宝靴(Lo stivale ingioiellato), 大众文艺出版社(Dazhong Wenyi Press), 郑之岱(Zheng Zhidai)
- 新千年文学备忘录(Lezioni americane), 译林出版社(Yilin Press), 黄灿然(Huang Canran)
- 2011** 地狱窃火记 (Il racconto del furto del fuoco dall’inferno), 海燕出版社 (Haiyan Press), 王干卿(Wang Ganqing)
- 2012** 卡尔维诺经典²⁶⁴(Opere classiche di Calvino), 译林出版社(Yilin Press), AA.VV.
-

²⁶² Divisa in cinque volumi, contiene: *Fiabe Italiane, Il sentiero dei nidi di ragno, La nuvola di smog, La formica argentina*, otto racconti tratti da *Racconti*, la trilogia *I nostri antenati, Le cosmicomiche, Le città invisibili, Il castello dei destini incrociati, Lezioni americane, Palomar e Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

²⁶³ Contiene diciassette opere, pubblicate in diversi anni, fra le quali *Perché leggere i classici* (2009), *Eremita a Parigi* (2009), *Racconti* (2010), *Orlando Furioso* (2010), *Tutte le cosmicomiche vecchie e nuove* (2011) sono opere tradotte per la prima volta in Cina.

²⁶⁴ Versione aggiornata che contiene diciassette opere pubblicate nel 2012.

2015	在你说“喂”之前(Prima che tu dica pronto),译林出版社(Yilin Press),刘月
265	樵(Liu Yueqiao)
	美洲豹阳光下(Sotto il sole giaguaro),译林出版社(Yilin Press),魏怡(Wei Yi)

Prima degli anni novanta, tutte le opere pubblicate, a eccezione dell'unica opera realistica, *La formica argentina*, erano solo quelle fantastiche, per cui potremmo sostenere che Calvino in quegli anni, nonostante fosse molto pubblicata la sua raccolta di *Fiabe italiane*, non era ancora stato riconosciuto come scrittore, così come non era stata riconosciuta la sua poetica, ispirata alla semiologia, allo strutturalismo antropologico e alla fenomenologia, che contraddistingueva l'ultima fase della sua produzione.

Successivamente e fino all'anno 2000, vengono tradotti finalmente alcuni suoi lavori importanti come *Palomar*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Le città invisibili* e l'opera teorica *Lezioni americane*, e nel 2001, grazie alla pubblicazione della *Raccolta di Calvino* curata da Lu Tongliu e Zhang Jie, la poetica calviniana riesce ad essere finalmente apprezzata in Cina.

2.4.2 Il campo critico

Per quanto riguarda il campo della critica, strettamente collegato a quello della traduzione, assistiamo a due fasi. Nella prima, che va dal 1980 al 2000 (l'anno precedente alla pubblicazione della *Raccolta di Calvino*), troviamo pochi saggi critici su Calvino. I primi due²⁶⁵ sono scritti nel 1980 e nel 1981 da Dong Dingshan, un traduttore e critico cinese-americano. Nel primo saggio, il nome di Calvino viene

²⁶⁵ Sono due opere tradotte e pubblicate per la prima volta in Cina. Corrispondono a una parte delle opere classiche di Calvino pubblicate nel 2012.

²⁶⁶ 鼎山(Dingshan)董(Dong), 所谓“后现代派”小说(*Il cosiddetto romanzo postmodernista*), 《读书》(Dushu).12 (1980): 135-39; 鼎山(Dingshan)董(Dong), 卡尔维诺的“幻想”小说(*Il romanzo fantastico di Calvino*), 《读书》(Dushu).02 (1981): 102-8.

affiancato a quelli di William Gass, John Hawkes, John Barth; Calvino e Gabriel García Márquez vengono poi definiti come due rappresentanti del postmodernismo. Il secondo saggio, *Il romanzo fantastico di Calvino*, rappresenta il primo vero significativo riconoscimento dell'opera di Calvino in Cina. Nel 1984, in un saggio pubblicato dall'italianista Yuan Huaqing,²⁶⁷ viene descritto un itinerario della ricezione della letteratura italiana in Cina, da Dante a Calvino. Yuan Huaqing aveva lavorato come docente di italiano in un'università di Pechino e si era poi trasferito dal 1987 a Milano, dove ha intrapreso l'attività di insegnante, traduttore e scrittore, e rappresenta oggi una figura molto attiva ed importante sia nella divulgazione della cultura italiana che nell'insegnamento del cinese.

Nel 1987, appare su una rivista un saggio sulle Fiabe italiane che presenta una lettura comparata con Le Fiabe del focolare dei fratelli Grimm:²⁶⁸ da tale lettura cui si desume che, rispetto al lavoro dei fratelli Grimm, l'opera di Calvino acquisisce maggiormente una fisionomia di letteratura folcloristica, assumendo anche per tale motivo un alto valore letterario. Un altro saggio, *Esplorare infinitamente, esplorare l'infinità* (1990)²⁶⁹, scritto dall'italianista e traduttore delle *Lezioni Americane* Xiao Tianyou, analizza detta opera secondo tre punti di vista: «l'obiettivo», «il contenuto e la forma», «la figura e il linguaggio» e costituisce la prima presentazione in Cina delle *Lezioni Americane*. Tre anni dopo, l'italianista Fei Huiru pubblica il saggio *Il personaggio Calvino*,²⁷⁰ che dà anch'esso un valido contributo alla presentazione di Calvino. Ricordiamo inoltre due successivi saggi: il primo, dedicato a *Il sentiero dei*

²⁶⁷ 袁(Yuan), *从但丁到卡尔维诺——意大利文学作品在中国(Da Dante a Calvino: le opere letterarie italiane in Cina)*.

²⁶⁸ 石(Shi) 涂(Tu), *卡尔维诺《意大利童话》——兼与《格林童话》比较(Fiabe italiane di Calvino: una lettura comparata con le Fiabe del focolare dei fratelli Grimm)*, «外国文学评论» (Waiguo Wenxue Pinglun), no. 1 (1987): 137-39.

²⁶⁹ 天佑(Tianyou) 肖(Xiao), *无限探索 探索无限——读卡尔维诺的遗著《美国讲稿》(Esplorare infinitamente, esplorare l'infinità)*, «对外经济贸易大学学报» (Duiwai Jingmao Daxue Xuebao).05 (1990): 45-49.

²⁷⁰ 慧茹(Huiru) 费(Fei), *伊达洛·卡尔维诺其人(Italo Calvino)*, «外国文学» (Foreign Literature).02 (1993): 33-34.

*nidi di ragno*²⁷¹ dell'italianista Shen Emei; il secondo, dedicato a *Le città invisibili*, scritto da una studiosa e nota femminista della Zhongshan University.

Nel 1999, una dottoressa della Beijing Normal University, che attualmente insegna alla Shanxi Normal University, ha pubblicato tre saggi su Calvino, analizzando i suoi lavori secondo tre parametri: la scienza e la geometria, la politica e la società, il folclore e la politica.²⁷² Sebbene l'autrice sia specializzata in lingua e letteratura cinese e non in letteratura comparata e letteratura mondiale, né sia una studiosa della lingua italiana, è riuscita ugualmente a formulare una critica relativamente completa e profonda di Calvino, ricorrendo all'utilizzo di materiali inglesi e cinesi.

La situazione cambia subito dopo, nel 2001, con la pubblicazione della *Raccolta di Calvino*, curata da Lu Tongliu e Zhang Jie e tradotta da importanti italianisti della prima generazione (Lu Tongliu, Zhang Mi, Xiao Tianyou e Wang Huanbao), che ha permesso anche ai letterati cinesi che non parlavano la lingua italiana di avvicinarsi sempre di più a Calvino, tanto che, da allora ad oggi, il numero dei saggi e delle tesi di laurea su questo autore ha raggiunto il considerevole numero di trecento.

Non potendo esaminare un così ampio numero di lavori, mi concentrerò su una serie di saggi apparsi su sei riviste specializzate nella critica della letteratura straniera, che fanno riferimento al programma CSSCI²⁷³ e che possono essere considerate come le riviste più importanti del campo della letteratura estera. Abbiamo trovato, utilizzando

²⁷¹ 萼梅(Emei) 沈(Shen), *卡尔维诺与《蛛巢小径》(Calvino e Il sentiero dei nidi di ragno)*, «外国文学» (Foreign Literature).03 (1995): 67-73.

²⁷² 亚莉(Yali) 裴(Pei), *踌躇与恐惧——面对社会政治和群体之裹挟的卡尔维诺的小说(Scrupolo e dimore: romanzi calviniani tra politica sociale e masse)*, «吕梁高等专科学校学报» (Journal Lvliang Univ.), no. 1 (1999): 27-34; 亚莉(Yali) 裴(Pei), *卡尔维诺的创作与民间故事和神话传说(Le opere calviniane e le fiabe folcloristiche)*, «吕梁高等专科学校学报» (Journal Lvliang Univ.), no. 1 (1999): 21-26; 亚莉(Yali) 裴(Pei), *自然科学和几何理性——卡尔维诺的科学文学观(Scienza naturale e razionalità geometrica: la visione calviniana su scienza e letteratura)*, «吕梁高等专科学校学报» (Journal Lvliang Univ.), no. 1 (1999): 21-26.

²⁷³ CSSCI (Cinese Social Sciences Citation Index, 中文社会科学引文索引) è un programma interdisciplinare citation index. È stato sviluppato dalla Nanjing University nel 1997 ed è stato fondato nel 2000. Questo database di citazioni copre circa 500 riviste accademiche cinesi di scienze umane e sociali. Molte delle principali università cinesi utilizzano CSSCI come base per la valutazione e la promozione dei risultati accademici.

il database del CNKI²⁷⁴ (中国知网, China National Knowledge Infrastructure), diciotto saggi sulla critica calviniana, in cui si riscontra un'ampia e profonda discussione fra gli studiosi cinesi.

Analizziamo due saggi sulla struttura de *Le città invisibili*.²⁷⁵ Il primo si sofferma sulla definizione di struttura cristallina, asserendo che tale forma riesce a decostruire l'egemonia di un unico filo nella trama, così sviluppando le possibilità di scrittura del romanziere. Il carattere di questa forma consisterebbe nella sua «rifrazione», per cui i lettori riescono a intravedere non solo una storia, ma una fisionomia molto più ricca, complessa e multiforme. Il saggio si conclude affermando che la forma della struttura cristallina è un modello narrativo perfetto per dimostrare la ricchezza, la complessità e il multi-significato. Attraverso tale struttura, Calvino esprime una particolare concezione dell'opera artistica, riuscendo nel contempo a padroneggiare la complessità entro uno spazio semplice e strutturato. L'altro saggio sostiene che la struttura cristallina coincide con l'obiettivo di Calvino, che sarebbe quello di rimuovere o di superare una realtà manipolata, mentre aiuta a disegnare un atlante del mondo.

Il saggio *Esperimento spaziale e idea di spazio nel romanzo calviniano*²⁷⁶ analizza l'idea dello spazio secondo tre punti di vista: spazio strutturale, spazio corporeo e spazio testuale. Nel capitolo intitolato «spazio strutturale», l'autore del saggio sostiene che il cambiamento dello spazio nei romanzi di Calvino, da un lato, potrebbe aiutare a costruire il carattere del soggetto, come nel caso del protagonista Pin ne *Il*

²⁷⁴ CNKI (China National Knowledge Infrastructure, 中国知网) è un progetto di informazione nazionale avviato sotto la guida della Tsinghua University e supportato dal Ministero della Pubblica Istruzione, dal Ministero della Scienza, dal Dipartimento di Propaganda del Partito Comunista Cinese e dall'Amministrazione generale delle stampa e della pubblicazione. Il sito è: <http://www.cnki.net/>

²⁷⁵ 黎红(Lihong) 杨(Yang), 论卡尔维诺小说的"晶体模式"(Il "modello cristallino" del romanzo di Calvino)«外国文学研究» (Foreign Literature Studies).01 (2007): 118–24; 伟才(Weicai) 卜(Bu), "世界的地图"与空间晶体——《帕洛马尔》主题和结构透视(Mappa mondiale e spazio cristallino: un'osservazione su tema e struttura di Palomar), «外国文学评论» (Foreign Literature).04 (2003): 53–60.

²⁷⁶ 小莉(Xiaoli) 周(Zhou), 卡尔维诺小说的空间实验及其空间观(*Esperimento spaziale e idea per lo spazio nel romanzo calviniano*), «国外文学» (Foreign Literatures).01 (2011): 60–67.

sentiero dei nidi di ragno, dall'altro, potrebbe rendere percepibile il senso di ansia o di alienazione, come nel caso dello smog nel racconto *La nuvola di smog*, o suscitare una personalità dissociata: ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, quando la guerra disgrega lo spazio, Pin assume comportamenti diversi a seconda che si trovi davanti ai fascisti, davanti ai comunisti o davanti agli adulti della locanda. Nel secondo capitolo, «il corpo come una forma spaziale», l'autore analizza la «trilogia» (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*) da un punto di vista corporeo, affermando che la metamorfosi del corpo segue un percorso storico-culturale: Medioevo, Rinascimento, XX secolo, e concludendo che, quando si giunge al XX secolo, il corpo non è più un contenitore vuoto riempito dall'anima, ma il contenitore stesso dell'essenza umana. L'ultimo capitolo, dedicato allo spazio testuale, si concentra sull'analisi de *Il castello dei destini incrociati*, opera che segna il grande cambiamento della poetica spaziale di Calvino e che può considerarsi come l'inizio di un esperimento sulla testualizzazione dello spazio.

Il saggista conclude asserendo che, mentre nei primi romanzi, lo spazio è permeato di sostanza materiale (si pensi, ad esempio, all'albero di Cosimo ne *Il barone rampante* o al sentiero di Pin ne *Il sentiero dei nidi di ragno*), dopo *Il castello dei destini incrociati*, invece, lo spazio perde la sua materialità e diventa sostanza astratta, tutta linguistica e testuale. Al riguardo, si fa notare che il Calvino degli ultimi anni, per esempio quello di *Palomar*, fa un passo ancora più avanti, soffermandosi a cercare l'essenza del mondo nello spazio cosmico.

Da segnalare ancora il saggio *La falange delle carte e l'intertestualità narrativa*,²⁷⁷ che svolge una lettura comparata tra l'opera di Shakespeare e *Il castello dei destini incrociati*, e due studi dedicati a *Il visconte dimezzato*, il primo dei quali²⁷⁸ si sofferma sulla dialettica fra «buono e cattivo», mentre l'altro, *La trasgressione della*

²⁷⁷ 季庆(Jiqing) 冯(Feng), 纸牌方阵与互文叙述——论卡尔维诺的《命运交叉的城堡》(*La falange delle carte e l'intertestualità narrativa: Il castello dei destini incrociati di Calvino*), «外国文学» (Foreign Literature).01 (2003): 82–88.

²⁷⁸ 芳实(Fangshi) 王(wang), 论《分成两半的子爵》中不平等的“善”“恶”对立(*Il confronto sullo squilibrio tra "buono" e "cattivo" ne Il Visconte dimezzato*), «外国文学研究»(Foreign Lit. Stud.), no. 5 (2007): 109–15.

focalizzazione narrativa de «Il visconte dimezzato»,²⁷⁹ analizza l'alternarsi nel racconto fra la focalizzazione interna in prima persona e la focalizzazione zero. L'autore di quest'ultimo saggio sostiene l'efficacia della focalizzazione zero per l'osservazione del comportamento, dell'ambiente e soprattutto dell'intimo dell'animo, offrendo così molti strumenti per riconoscere, nel romanzo, il contrasto fra la parte buona e la parte cattiva del personaggio protagonista; nello stesso tempo osserva però che la focalizzazione zero può inficiare l'effetto di verosimiglianza e che, per questo, Calvino vi associa la focalizzazione interna in prima persona: la voce narrante assume il punto di vista di un bambino che smonta l'abituale prospettiva degli adulti, così producendo un effetto di straniamento e di alienazione.

Da ricordare anche il saggio *Il carattere artistico di Calvino e il suo significato per la Cina*,²⁸⁰ primo studio dedicato al rapporto fra la Cina e Calvino (pubblicato un anno dopo la pubblicazione della *Raccolta di Calvino*), in cui viene riportato il giudizio critico di alcuni scrittori cinesi – ad esempio Zhou Daxin e Wang Xiaobo – nei confronti di Calvino. Da segnalare ancora *Un breve commento al «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*,²⁸¹ primo saggio sul citato romanzo, pubblicato due anni dopo la sua traduzione in cinese, e *Una lettura intensiva de «Le città invisibili di Calvino»*, importante saggio, scritto da Can Xue (uno dei più tradotti e rappresentativi scrittori cinesi), che sarà poi inserito in un'opera specializzata sulla critica calviniana. In seguito mi soffermerò sul rapporto fra Can Xue e Calvino.

Aggiungiamo all'elenco anche due saggi sulla politica di Calvino, uno critico sulla raccolta di racconti *Sotto il sole giaguaro* (originariamente intitolata *Sapore, Sapere*) ed uno sull'argomento del «labirinto», tema trattato da Calvino nel saggio *La sfida al*

²⁷⁹ 芳实(Fangshi) 王(wang) e 建军(Jianjun) 邹(Zou), 从《分成两半的子爵》看叙事视角的越界(*La trasgressione della focalizzazione narrativa de Il visconte dimezzato*), 《当代外国文学》(Contemporary Foreign Lit.), no. 1 (2008): 120–24.

²⁸⁰ 从巨(Congju) 仵(Wu), 卡尔维诺的艺术个性及其中国含义(*Il carattere artistico di Calvino e il suo significato per la Cina*), 《当代外国文学》(Contemporary Foreign Literature).04 (2002): 102–6.

²⁸¹ 佳玲(Jialing) 袁(Yuan) e 建湘(Jianxiang) 曾(Zeng), 《如果在冬夜,一个旅人》简论(*Un breve commento a Se una notte d'inverno un viaggiatore*), 《当代外国文学》(Contemporary Foreign Lit.), no. 3 (2009): 174–76.

labirinto; ed ancora, due saggi sulla «Trilogia», uno sull'ottica del fantastico ed uno sull'ottica introspettiva.

Dalla sopra esposta sintetica rappresentazione della critica cinese su Calvino, si può dedurre che:

L'approccio critico nei confronti di Calvino da parte degli studiosi cinesi deriva soprattutto dalla critica statunitense. Le citazioni sulle opere di Calvino sono quasi tutte riprese da quelle espresse in inglese dai critici americani. Il saggio più citato è *Calvino's fiction, cogito and cosmos* (1992) di Kathryn Hume, uno scrittore accademico americano del genere fantastico. Tale studio è riportato in tre saggi, in cui vengono citati anche Gore Vidal, scrittore in stretto rapporto con Calvino, John Barth, attraverso un'analisi dedicata ad una lettura comparata fra Calvino e Borges, e un'opera sullo studio del postmodernismo *Horizons of assent: modernism, postmodernism, and the ironic imagination*, scritta dal critico americano Alan Wilde. Dinanzi all'egemonia dell'influenza della critica americana, risalta ancora di più la scarsa presenza di italianisti cinesi come ponte culturale, circostanza che ha causato una mancanza di riferimenti sull'origine linguistica e culturale di Calvino: da annotare che questi è non solo un avanguardista letterario ma anche uno dei più prestigiosi autori classici della cultura e la letteratura italiana. E' questa forse la ragione per cui, nei saggi cinesi, si riscontrano alcuni malintesi ed equivoci: in uno studio critico²⁸² su *Se una notte d'inverno, un viaggiatore*, il saggista rintraccia nel testo il tema del sesso, concludendo che questo romanzo è appunto ricco di riflessioni sulla problematica della sessualità e sulle possibilità del sesso; il saggio *Un'analisi della "narrativa labirintica" del romanzo calviniano*,²⁸³ in cui viene richiamato il sociologo americano George Ritzer (autore di *The McDonaldization of society*, pubblicato nel 1993), si conclude sostenendo che anche l'opera di Calvino sarebbe caratterizzata da

²⁸² 小莉(Xiaoli) 周(Zhou), 《寒冬夜行人》中的性别政治与卡尔维诺的性别立场(*La politica sessuale in Se una notte d'inverno un viaggiatore e il posto di osservazione sessuale di Calvino*), «当代外国文学» (Contemporary Foreign Lit.), no. 1 (2008): 113-19.

²⁸³ 冯(Feng), 纸牌方阵与互文叙述——论卡尔维诺的《命运交叉的城堡》(*La falange delle carte e l'intertestualità narrativa: Il castello dei destini incrociati di Calvino*).

una sorta di velocità e superficialità simile a quella che contraddistingue il mondo del McDonald; inoltre, il saggio “*Le città invisibili*” e *l’arte narrativa di Calvino*²⁸⁴ ipotizza che Calvino, in questo romanzo, combini il modello dello strutturalismo con il post-modernismo, ma mostra di non tenere conto dell’influenza esercitata su Calvino dallo strutturalismo antropologico o letterario e da esponenti come Propp, Levi-Strauss o Roland Barthes, (accenna solo a de Saussure). Infine, nel saggio *L’identità politica di Calvino e la trasformazione nelle prime e nelle ultime opere*,²⁸⁵ l’autore analizza il mutamento dell’atteggiamento di Calvino nei confronti della politica, facendo riferimento alla «Trilogia», ma tralasciando un’opera ben più importante, quale *La giornata d’uno scrutatore*, per la critica della politica e del comunismo; un’opera, tra l’altro, mai tradotta e studiata in Cina. In questo saggio, l’autore analizza poi le ragioni che avrebbero determinato l’abbandono del comunismo e della politica da parte di Calvino, attribuendole alla sua appartenenza ad una famiglia ricca, che gli avrebbe impedito di rendersi conto dei sentimenti del popolo.²⁸⁶

Tenuto presente questo, riesce alquanto difficile immaginare quante possano essere le cattive interpretazioni e quante le preziose acquisizioni che sono andate perse nei circa trecento saggi che attestano la ricezione di Calvino. Questi ha dichiarato una volta che il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l’intraducibile; anche il critico letterario della trans-frontiera allora corre sempre il rischio di «interpretare l’ininterpretabile», di «raggiungere l’irraggiungibile»;

Ma l’obiettivo di questo mio studio non è rivolgere un’accusa ai critici cinesi o cercare le prove dell’impossibilità della critica trans-frontiera. Conosciamo infatti la vulnerabilità a cui va incontro un lavoro letterario che lascia il suo contesto di origine per approdare presso altre culture. In realtà, nonostante qualche fraintendimento o

²⁸⁴ 宏斌(HongBin) 苏(Su), 《看不见的城市》与卡尔维诺的叙事艺术(*Le città invisibili e l’arte narrativa di Calvino*), «外国文学研究» (Foreign Literature Studies).04 (2005): 64–69+173.

²⁸⁵ 小莉(Xiaoli) 周(Zhou), 卡尔维诺的政治认同与前后期创作转型(*L’identità politica di Calvino e la sua trasformazione nelle prime e nelle ultime opere*), «外国文学»(Foreign Lit.), no. 1 (2014): 81-87-159.

²⁸⁶ Ibid.

un'inevitabile parziale perdita dell'essenza e dell'autenticità calviniana, si può notare che la critica cinese ha anche rivelato molteplici aspetti artistici dell'opera di Calvino e rinnovato la sua poetica, tramite l'approccio comparatistico. Calvino in Cina ha suscitato un forte interesse grazie alla promozione della sua figura da parte di Wang Xiaobo, uno scrittore molto celebre in Cina. Al loro rapporto sarà dedicato un capitolo del mio studio incentrato su una lettura comparata fra i due maestri, in cui si analizzeranno le tracce dell'influenza di Calvino sull'opera dello scrittore cinese. Saranno esaminati i testi sia narrativi che critici di Wang Xiaobo, nei quali vengono raccontate, in una maniera al confine tra il comico e l'umorismo nero, le sofferenze, le storture e i paradossi degli ultimi cinquant'anni della storia cinese, con particolare riguardo al periodo della Rivoluzione Culturale.

Nel corso delle mie ricerche, ho trovato quattro saggi, pubblicati negli anni 2002 e 2003, in cui viene condotta una lettura comparata fra Calvino e il letterato cinese Liu Xie,²⁸⁷ nella cui opera *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi* è stata formulata la prima teoria letteraria sistematica in Cina. Nel 2002, tre studenti del corso di laurea magistrale presso l'Università di Zhejiang hanno pubblicato su diverse riviste tre distinti saggi in cui viene effettuata un'analisi comparata fra Liu Xie e Calvino.

Il primo, scritto da Zhang Qin,²⁸⁸ dopo una comparazione fra le tematiche simili e non, presenti nelle teorie dei due autori, conclude che quella di Liu Xie pone l'accento sulla sensibilità letteraria, l'atteggiamento politico e la moralità, e che, invece, la poetica di Calvino è più rivolta alla razionalità, come in quasi tutti i casi della letteratura occidentale.

Il lavoro del secondo studente, Deng Dongshan,²⁸⁹ è rivolto, invece, a ricercare le

²⁸⁷ Liu Xie (刘勰, 465-522) è un letterato buddista e traduttore di testi sacri. La sua opera teorica più importante è *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*. Il testo affronta nei cinquanta capitoli che lo compongono tutte le principali tematiche della creazione letteraria, analizzando in maniera sistematica (per la prima volta in Cina) i generi, le forme, i modi, le tecniche della composizione e i fondamenti della creazione artistica più duraturi e più influenti fino ad oggi.

²⁸⁸ 勤(Qin) 张(Zhang), 卡尔维诺、刘勰风格论比较谈(*Un discorso sulla comparazione tra lo stile calviniano e quello di Liu Xie*), «巢湖学院学报»(Journal Chaohu Coll.), no. 2 (2002): 40–42.

²⁸⁹ 东山(Dongshan) 邓(Deng), 千年与千年之外的交会——卡尔维诺遗产目录中的刘勰(*L'incontro dentro e*

affinità tra Liu Xi e Calvino, con l'intento di rintracciare un ponte per la comunicazione fra l'oriente o l'occidente.

Lo studio del terzo studente, Cui Li, compara in particolare il XXVII capitolo, «Stile e personalità», de *Il tesoro delle lettere* con i fondamentali cinque caratteri della creazione letteraria proposti da Calvino nelle *Lezioni americane*. Afferma il saggista che Calvino non ha affrontato la questione degli stili «canonico e elegante», «remoto e arcano» e «nuovo e bizzarro»,²⁹⁰ e che, d'altro canto, nella teoria di Liu Xie, non si è mai fatto riferimento alla velocità e la molteplicità. Dichiara ancora lo studente che l'attenzione che Calvino rivolge ai criteri della velocità e della molteplicità è dovuta al contesto temporale che fa da sfondo alla sua opera: il suo stile essenziale e concentrato, ispirato ai principi di velocità ed esattezza, appare come la risposta che egli offre ai tempi caotici in cui vive. Conclude poi l'autore del saggio che la letteratura enciclopedica, che assembla tutte le conoscenze, sarebbe il programma del XX secolo.

Nel 2003 esce un ultimo saggio²⁹¹ dedicato al confronto tra Liu Xie e Calvino: ricalcando prevalentemente quelli precedenti, esso si concentra sul potere evocativo e sull'esattezza della scrittura calviniana.

Prima di concludere questo capitolo, mi sembra importante prendere in considerazione anche due monografie dedicate a Calvino da due celebri scrittori: *Viaggiare con Marco Polo*²⁹² di Yiwei Xue e *Una scissione brillante: la vita artistica*

fuori mille anni: Liu Xie nel catalogo calviniano), «南宁师范高等专科学校学报»(Journal Nanning Jr. Teach. Coll.), no. 2 (2002): 23–25.

²⁹⁰ Liu Xie indica nel testo che gli otto stili per la creazione letteraria sono: “canonico ed elegante”, “remoto e arcano”, “accurato e conciso”, “limpido e scorrevole”, “rigoglioso e ornato”, “vigoroso e smagliante”, “nuovo e bizzarro”, “leggero e inconsistente” [Xie Liu, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi* (Milano: Luni Editrice, 2013)].

²⁹¹ 敏(Min) 徐(Xu), *想像与辞令——刘勰与卡尔维诺之比较(L'immaginazione e la lingua appropriata all'occasione: una comparazione tra Liu Xie e Calvino)*, «宁夏大学学报【人文社会科学版】» (Journal of Ningxia University 【Social Science Edition】).03 (2003): 46–48+54.

²⁹² 忆洵(Yiwei) 薛(Xue), *与马可·波罗同行(Viaggiare insieme con Marco Polo)* (华东师范大学出版社 (Huadong Normal University Press), 2012).

di Calvino²⁹³ di Can Xue.

Il primo è un'interpretazione de *Le città invisibili*. In questi saggi, come riferisce Yiwei Xue, sono inserite domande supplementari che lo riguardano se stesso e che mettono in evidenza il senso dell'avvertita pesante mancanza della madre lingua di un autore che vive all'estero. Nel contempo, il saggista cerca di dare una risposta alla problematica di «come dovrebbe vivere la gente». Al termine del suo lavoro, Yiwei Xue condivide l'opinione di Calvino, secondo cui vi sarebbero due modi per vivere nell'inferno: «due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»,²⁹⁴ e conclude: «Cercare e saper riconoscere è la ragione e il significato per noi per vivere».²⁹⁵ Rispetto al lavoro di Yiwei Xue, nel saggio *Una scissione brillante: la vita artistica di Calvino*²⁹⁶ (辉煌的裂变—卡尔维诺的艺术生存) Can Xue non segue la strada tradizionale della critica calviniana e conduce un'analisi alquanto innovativa di cinque opere dello scrittore italiano²⁹⁷ secondo un punto di vista del tutto particolare, che segue la metafora del processo della creazione artistica.

Nel racconto *Lo zio acquatico*, tratto dalla raccolta *Le cosmicomiche*, è descritta ad esempio una storia di evoluzione. Nella famiglia del protagonista Qfwfq, un anfibio stabilitosi da generazioni sulla terraferma, vi è un prozio particolarmente ostinato: N'ba N'ga, che è l'unico a scegliere di continuare a vivere nell'acqua e a rifiutare la cosiddetta evoluzione. La storia poi si capovolge grazie alla presenza di LII, la fidanzata di Qfwfq: pur provenendo da una famiglia molto evoluta, LII alla fine preferisce l'alternativa dell'anti-evoluzione; lascia allora il suo fidanzato e torna

²⁹³ 雪(Xue) 残(Can), *辉煌的裂变—卡尔维诺的艺术生存 (Una scissione brillante: la vita artistica di Calvino)* (上海文艺出版社(Shanghai Wenyi Press), 2009).

²⁹⁴ Calvino, *Le città invisibili*, 160.

²⁹⁵ 薛(Xue), *与马可·波罗同行(Viaggiare con Marco Polo)*, 212.

²⁹⁶ Pubblicato dalla casa editrice Shanghai Wenyi Press(上海文艺出版社) nel 2009.

²⁹⁷ Le cinque opere recensite da Can Xue sono: *Le cosmicomiche*, *Gli amori difficili*, *Le città invisibili*, *Ti con zero*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

nell'acqua insieme al prozio-pesce. Secondo Can Xue, il prozio rappresenta in realtà «la metamorfosi di un artista anziano e insaporito chi vive in un lago selvatico a seno della terra e del mare persistendo nelle proprie convinzioni»: ²⁹⁸ il suo amore per l'acqua è l'amore per la tradizione artistica e la fidanzata di Qfwfq torna nell'acqua perché «In realtà il perseguimento e l'assalto artistico, nel senso più profondo, è ritiro e ritorno» ²⁹⁹ e «l'arte consiste nel ritornare, ritornare al mare, ritornare alle nostre origini». ³⁰⁰ Analizzando il racconto *L'origine degli uccelli*, tratto dalla raccolta *Ti con zero*, Can Xue riferisce che «la nascita degli uccelli equivale alla sveglia della coscienza letteraria. Nascita che avvenne la prima volta che l'essere umano iniziò a riconoscere l'essenza dell'arte e della letteratura». ³⁰¹ Riguardo alle *Città invisibili* e alle tre città rappresentate a gesti da Marco Polo, «una città era disegnata dal salto d'un pesce che sfuggiva al becco del cormorano per cadere in una rete, un'altra città da un uomo nudo che attraversava il fuoco senza bruciarsi, una terza da un teschio che stringeva tra i denti verdi di muffa una perla candida e rotonda», ³⁰² Can Xue sostiene che queste sono metafore che «rappresentano i tre elementi della grande arte, sono i simboli della bellezza artistica della disperazione, del coraggio e dell'estremità». ³⁰³ Analizzando una serie di domande poste da Kublai Kan a Marco Polo ed alcuni gesti dello stesso Marco Polo, Can Xue così riflette: «La letteratura calviniana è una letteratura che induce a farsi delle domande, ma non offre risposte; è una letteratura molto densa e complessa tutt'altro che rilassante... Kublai Kan qui non vuole trovare la risposta, vuole solo richiamare in Marco Polo la passione di fare domande». ³⁰⁴ E quando si riferisce a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il saggista afferma: «La scrittura di Calvino corrisponde a questo genere: promuove la storia ad andare avanti non da una trama o da una logica superficiale del racconto, ma va ad approfondire

²⁹⁸ 残(Can), *辉煌的裂变—卡尔维诺的艺术生存*(*Una scissione brillante: la vita artistica di Calvino*), 22.

²⁹⁹ Ivi., 24.

³⁰⁰ Ivi., 22.

³⁰¹ Ivi., 54.

³⁰² Calvino, *Le città invisibili*, 21-22.

³⁰³ 残(Can), *辉煌的裂变—卡尔维诺的艺术生存*(*Una scissione brillante: la vita artistica di Calvino*), 112.

³⁰⁴ Ivi., 119.

direttamente il nucleo delle cose, racconta di un ambiente essenziale, e crea la crisi, poi di volta in volta spinge questa crisi ad un'esperienza estrema e assoluta».³⁰⁵

Can Xue dà molto credito alla sua interpretazione, quando afferma: «la mia rilettura di Calvino parte dall'esplorazione della radice artistica, rivela le regole del processo della creazione artistica, che dovrebbe essere un'interpretazione più vicina alle opere originali. Oltre a questo, penso che si potrebbe analizzare (le opere di Calvino) dal punto di vista linguistico o filosofico... quello che interessa a Calvino è la problematica ultima e estrema dell'essere umano».³⁰⁶

La critica di Can Xue, innovativa ed originale, sebbene si discosti in parte dal vero Calvino, ci fa percorrere un viaggio spirituale in cui il saggista esprime la sua stessa poetica artistica. Il suo lavoro può considerarsi come una ricreazione che egli effettua sulla base di Calvino, come la metamorfosi di un'opera in un senso trans-frontaliero. È la conferma che da un grande letterato, in questo caso Calvino, si può sempre trarre beneficio, in qualsiasi tempo e in qualsiasi spazio.

³⁰⁵ Ivi., 211.

³⁰⁶ 颖(Ying) 章(Zhang) e 雪(Xue) 残(Can), *与残雪老师对谈卡尔维诺(Un discorso con Can Xue su Calvino)*, http://blog.sina.com.cn/s/blog_46eacfc90100ayn2.html. 10 Settembre 2008.

3. Wang Xiaobo e Arakawa Shusaku: storia di una duplice ricezione

In questa parte studierò l'influenza esercitata da Calvino sugli artisti orientali soffermandomi su due esempi concreti: nel paragrafo *Calvino e Wang Xiaobo* mi dedicherò all'analisi comparata tra Calvino e un celebre scrittore cinese; nel successivo analizzerò invece il rapporto tra Calvino e Arakawa, artista giapponese di fama internazionale.

3.1 Wang Xiaobo e Calvino

Intendo dedicarmi a un'analisi comparata dello scrittore cinese Wang Xiaobo e Italo Calvino, analisi mai affrontata in Italia e invece molto trattata in Cina, come dimostrano più di venti saggi scritti al riguardo.

Ma dove e come inizia il rapporto fra i due maestri? Come viene recepita negli scritti cinesi la poetica dello scrittore italiano? Come mai, fra così tanti artisti della letteratura mondiale, Wang Xiaobo ha scelto proprio Calvino come riferimento? O meglio: avendo già a disposizione diversi lavori critici firmati da studiosi cinesi, resta da approfondire di questo rapporto?

In Cina il confronto fra Calvino e Wang è stato avviato poco dopo gli anni 2000. Fino ad oggi (2017), i saggi che hanno avuto per oggetto una lettura comparata tra Calvino e Wang hanno già superato, come detto, il numero di 20.³⁰⁷ Wang Xiaobo considera Calvino come il suo maestro, dopo Bertrand Russell e Milan Kundera. L'opera più apprezzata e amata dal maestro cinese è *Lezioni americane*, come riferisce lo stesso Wang nel saggio *Calvino e i prossimi mille anni*:³⁰⁸ «io ho amato Calvino, ma dopo aver letto questo libro, lo amo sempre di più». Wang ha seguito la poetica calviniana fino alla sua morte (1997). Ma comprendere il rapporto tra i due

³⁰⁷ Secondo la data di CNKI (China National Knowledge Infrastructure, 中国知网)

³⁰⁸ 小波(Xiaobo) 王(Wang), *王小波文集(第4卷)*(La raccolta di Wang Xiaobo IV) (中国青年出版社 (Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999), 340.

non è così semplice. Segnaliamo che la notorietà di Calvino in Cina è dovuta in gran parte alla fama di Wang Xiaobo. Un gruppo operante su un blog cinese, chiamato «Chi ama Calvino?», che ha rivolto ai suoi componenti la domanda «Come avete conosciuto Calvino?», ha raccolto 195 risposte (fino alla data di aprile 2016); tra queste, ben 47 riferivano: «Grazie alla mediazione di Wang Xiaobo» oppure «ne ho sentito parlare da Wang Xiaobo». Calvino viene sempre definito come «il maestro più amato e apprezzato da Wang Xiaobo». Lo stesso Wang ha offerto continue dimostrazioni del suo apprezzamento dell'autore italiano. Alla domanda «dopo aver letto i romanzi classici dell'età moderna, chi ti ha influenzato di più?», rivoltagli in un programma radiofonico, Wang Xiaobo ha risposto: «Penso che la mia scrittura sia basata soprattutto su quella di Calvino!»;³⁰⁹ inoltre, in un suo saggio ha dichiarato: «Penso che mi piaccia sicuramente la sua idea, l'arte romanzesca ha un potenziale illimitato».³¹⁰

Uno studio di Wu Congju³¹¹ ha quantificato in 173 gli studi dedicati da Wang Xiaobo a scrittori, filosofi e scienziati, fra i quali si segnalano innanzitutto Marguerite Donnadiou, Milan Kundera, Bertrand Russell, Galileo Galilei e Albert Einstein; fra gli scrittori occidentali, i più presenti sono Donnadiou (21 volte) e Calvino (18 volte): pertanto, anche se non ci fosse stata una conoscenza diretta fra i due maestri, si sarebbe comunque ugualmente consolidato un intenso rapporto letterario tra loro.

Prima di addentrarmi nella mia disamina, ritengo opportuna una breve presentazione del lavoro già effettuato dai critici cinesi. Il confronto operato in Cina si concentra soprattutto sui seguenti punti: «la leggerezza, la pesantezza o l'esattezza del romanzo»³¹², «le favole o il fantastico»,³¹³ e «la poetica calviniana ereditata da Wang

³⁰⁹ 集伟(Jiwei) 黄(Huang), *孤岛访谈录(Le interviste registrate dalle isole isolate)* (作家出版社(Zuojia Press), 1998), 298.

³¹⁰ 王(Wang), *王小波文集(第4卷)(La Raccolta Di Wang Xiaobo IV)*, 340.

³¹¹ Wu Congju, *中国作家王小波的西方资源(Zhongguo Zuojia Wang Xiaobo de Xifang Ziyuan)*, «Journal Of History and philosophy», No. 4, 2005. Seriel No. 289

³¹² 清泉(Qingquan) 付(fu), *不能承受的现实之重——从卡尔维诺看王小波小说创作的悖谬(L'insostenibile pesantezza della realtà: osservare il paradosso nella creazione del romanzo di Wang Xiaobo dopo Calvino)*, «小说评论»(Xiaoshuo Pinglun).02 (2011): 143–47; 亮(Liang) 韩(Han), *通向"轻逸"的小径——从卡尔维诺看王小*

Xiaobo». ³¹⁴

La scarsa assimilazione in Cina della poetica di Calvino e, in generale, del clima letterario italiano ha determinato una battuta d'arresto dell'iniziale confronto che era stato sviluppato. Occorre far notare che Calvino in Cina è considerato soprattutto come il maestro di Wang Xiaobo e come il maestro della letteratura postmoderna. Invece, la questione del riferimento alle fonti tradizionali della letteratura italiana (si pensi alla somiglianza allo stile e alla struttura della novella italiana – ad esempio, rilevabili nel *Decameron* – all'amore per il tema cavalleresco, al recupero dell'ironia di Ludovico Ariosto), dell'inclusione negli studi letterari dello strutturalismo antropologico e di un raffronto tra questi due autori, a partire dalla loro comune concezione utopica, non è mai stata oggetto degli studi cinesi.

La mia ricerca consiste allora nell'illustrazione del rapporto tra Wang Xiaobo e Calvino, ma nel contempo si sofferma su un'analisi comparata dei due scrittori; quest'ultima appare riferita sia al contesto della letteratura mondiale che a quello della tradizione letteraria italiana e il suo obiettivo è di delineare l'influenza calviniana su

波的小说创作(Verso il sentiero della "leggerezza": osservare la creazione del romanzo di Wang Xiaobo dopo Italo Calvino), «当代小说下»(Dangdai Xiaoshuo II).06 (2011): 78–79.

³¹³ 洪锦(Hongjin) 邹(Zou), 卡尔维诺与王小波小说的共同审美趣味(L'estetica in comune tra il romanzo di Calvino e quello di Wang Xiaobo), «四川教育学院学报»(Sichuan Jiaoyu Xueyuan Xuebao).06 (2011): 28–31; 袁红(Yuanhong) 韩(Han), 卡尔维诺与王小波小说世界中的童话追求(Dopo la via fantastica nel mondo del romanzi di Calvino e Wang Xiaobo), «安徽大学学报»(Anhui Daxue Xuebao).05 (2006): 82–86.

³¹⁴ 培浩(Peihao) 陈(Chen), 走向卡尔维诺——论王小波对卡尔维诺的接受(Accedere a Calvino: la ricezione di Calvino in Wang Xiaobo), «文教资料»(Wenjiao Ziliao), no. 13 (2008): 17–20; 从巨(Congju) 仵(Wu), 中国作家王小波的"西方资源"(Le risorse occidentali dello scrittore cinese Wang Xiaobo), «文史哲»(Wen Shi Zhe), no. 4 (2005): 67–75; 懿红(Yihong) 张(Zhang), 王小波小说艺术的渊源与创化(Origine e creatività nell'arte del romanzo di Wang Xiaobo), «中国比较文学»(Zhongguo Bijiao Wenxue), no. 4 (2004): 131–44; 银辉(Yinhui) 王(Wang), 王小波与卡尔维诺之文学渊源初探(L'origine della letteratura in Wang Xiaobo e in Calvino), «榆林学院学报»(Yulin Xueyuan Xuebao), no. 3 (2011): 60–62; 银辉(Yinhui) 王(Wang), 论王小波对卡尔维诺的继承与创新 (L'eredità e l'innovazione di Wang Xiaobo dopo Calvino), (Tesi di Laurea Magistrale, 兰州大学 (Lanzhou University), 2007); 银辉(Yinhui) 王(Wang), 小说与诗歌艺术的交叉与融合——论卡尔维诺小说创作的诗化追求对王小波的影响 (L'incrocio e la fusione dell'arte del romanzo e della poesia: l'influenza della poetica calviniana sulla creazione del romanzo di Wang Xiaobo), «重庆文理学院学报社会科学版»(Chongqing Wenli Xueyuan Xuebao Versione Della Sci. Soc.), no. 6 (2009): 51–54.

uno scrittore moderno dell'oriente.

3.1.1 Chi è Wang Xiaobo?

«Wang diceva: ci sono due tipi di scrittori. Il primo non fa che interpretare se stesso, come Hemingway; il secondo crea attraverso l'immaginazione, come Calvino o Yourcenar».³¹⁵

Wang Xiaobo, figura importante nella storia della letteratura contemporanea cinese, nasce in una famiglia di intellettuali di Pechino (il padre è un famoso studioso di logica). Nello stesso anno in cui nasce Wang (1952), suo padre viene accusato di essere un esponente della destra e un attivista della campagna dei “Tre Contro”³¹⁶ (per questo gli viene dato il nome Xiaobo, che significa “piccola onda”). Grazie all'ambiente intellettuale della sua famiglia, Wang riesce ben presto ad accedere alla letteratura mondiale, peraltro in un periodo in cui la Cina rimaneva chiusa ed insensibile al mondo esterno. La generazione di Wang Xiaobo ha coinciso con il periodo dell'ingerenza della politica nella vita pubblica e privata: la situazione e i connessi eventi di quegli anni costituiranno l'oggetto dei futuri romanzi di Wang. All'inizio della Rivoluzione Culturale, Wang Xiaobo frequentava la scuola media e due anni dopo viene mandato nella provincia di Yunnan in una delle cosiddette “campagne di rieducazione”. Le vicende dei romanzi di Wang Xiaobo, soprattutto quelle rappresentate nell'*Età dell'oro*, riflettono, non tanto nella trama quanto nell'ambientazione e nell'atmosfera sociale e politica, le esperienze vissute ai tempi della Rivoluzione Culturale e delle campagne di rieducazione. I romanzi del maestro cinese raccontano, con uno stile al confine tra il comico e l'umorismo nero, le sofferenze, le storture e i paradossi degli ultimi cinquant'anni della storia cinese. Nel

³¹⁵ 霞艳(Xiayan) 申(Shen) e 洁玲(Jieling) 钟(Zhong), “时代三部曲”诞生始末(*La nascita della "trilogia dell'Età"*), «文艺争鸣» (Wenyi Zhengming).02 (2016): 92–99.

³¹⁶ I “Tre Contro” (anti-corruzione, anti-rifiuti, anti-burocrazia) è un movimento organizzato dal Partito Comunista Cinese nel 1951.

1971, Wang torna al paese di sua madre a causa di Chadui³¹⁷ e lavora come supplente in una scuola. Due anni dopo, va a Pechino e lavora in una fabbrica. Nel 1978, superato l'esame di ammissione all'università (tale esame era stato sospeso per la decennale chiusura imposta alle università cinesi), Wang inizia la carriera di studente universitario (che coronerà poi con l'insegnamento). Due anni più tardi, lo scrittore conosce Li Yinhe (che poi diventerà sua moglie), la prima sociologa impegnata nello studio della sessuologia in Cina, ancora attiva nel campo della sociologia e conduttrice di molte battaglie a sostegno dei diritti degli omosessuali. Nel 1992, Wang Xiaobo lascia il lavoro universitario per dedicarsi alla scrittura; nel 1997, alla giovane età di 45 anni, muore a causa di un infarto.

L'opera più nota di Wang è *Trilogia dell'Età*,³¹⁸ composta da: *L'età dell'oro* (*Huangjin shidai* 黄金时代), *L'età dell'argento* (*Baiyin shidai* 白银时代) e *L'età del bronzo* (*Qingtong shidai* 青铜时代). *L'età dell'oro* raccoglie cinque storie di "vita attuale" che richiamano la Rivoluzione Culturale; *L'età dell'argento* proietta le riflessioni dello scrittore, riferite alla vita attuale, su una tela che le intreccia all'evocazione immaginaria di mondi futuri rivelati attraverso tre storie; *L'età del bronzo* si compone di tre storie ispirate alle leggende dell'antica dinastia Tang. Nonostante il notevole scarto temporale, quasi tutte le storie della Trilogia si concentrano su un solo specifico tema, che consiste nell'esplorazione di un mondo fondato sulla dittatura e sulla stupidità, ma nel contempo, tramite l'evocazione di alcuni motivi, come il "sesso" e la "fuga", lo decostruiscono. Wang Xiaobo dice: "Il mio stile è l'umorismo nero".

Oltre ai racconti, sono celebri anche due antologie saggistiche: *Il mio giardino spirituale* (*Wo de jingshen jiayuan* 我的精神家园) e *La maggioranza silenziosa* (*Chenmo de daduoshu* 沉默的大多数). Wang ha scritto anche una sceneggiatura cinematografica intitolata *East Palace, West Palace* (*Donggong,*

³¹⁷ Va a vivere e a lavorare in un gruppo di produzione.

³¹⁸ È stato il suo ultimo progetto con l'editore Ai Xiaoming, che gli ha suggerito l'uso del concetto di "età". Ai Xiaoming riteneva che i titoli avrebbero potuto metaforicamente suggerire al lettore delle percezioni umane e le ambizioni relative a ogni epoca mitologica.

xigong 东宫西宫), in cui viene trattato, per la prima volta in Cina, il tema dell'omosessualità, e nel 1992 ha realizzato, insieme alla moglie, un'inchiesta: *Il loro mondo: una previsione sul gruppo di Gay maschile cinese* (他们的世界——中国男同性恋群落透视).

Non è quindi difficile immaginare le difficoltà incontrate da uno scrittore così audace e ribelle, vissuto negli anni del connubio tra pre-modernità e modernità e per il quale era quasi impossibile farsi accettare dagli esponenti della principale corrente letteraria di quell'epoca. Wang ha iniziato a scrivere e a pubblicare i suoi romanzi dagli anni ottanta, ma la maggior parte delle sue opere sono state pubblicate nella Cina continentale solo dopo la sua scomparsa. I primi romanzi di Wang sono stati pubblicati a Hong Kong e a Taiwan, perché in quegli anni, nella Cina continentale, il tema del sesso era ancora un tabù. Il redattore della casa editrice Huacheng ne ha parlato in una intervista: «Dovete sapere che Wang considera se stesso soprattutto come un romanziere, ma fino alla sua morte, e neppure ora, le sue opere non sono riuscite ad avere una posizione di spicco nella società letteraria dominante [...] Dopo la pubblicazione del suo libro, abbiamo iniziato ad avere contatti più frequenti. Oso dire che la corrente letteraria principale non accetta molto Wang. Ho presentato Wang a molti critici, ma non è molto apprezzato. Solo Chen Xiaoming ha scritto vari saggi su di lui [...] Infatti, il suo compenso pattuito con la casa editrice è di soli 30 Yuan o 50 Yuan (circa 4 euro o 7 euro) ogni mille caratteri. Quindi era basso, molto basso. Questo perché a lui interessava soltanto che le sue opere potessero essere pubblicate».³¹⁹

Per ironia della sorte, Wang Xiaobo, alla pari di altri valenti artisti, non è stato apprezzato se non dopo la sua scomparsa: nell'anno della sua morte, le principali opere di Wang Xiaobo sono subito diventate bestseller. Successivamente, grazie al “boom di Wang Xiaobo”, a partire dagli anni novanta, anche Calvino è stato conosciuto e letto in Cina.

³¹⁹ 申(Shen) and 钟(Zhong), “时代三部曲”诞生始末 (La nascita della “trilogia dell'Età”).

3.1.2 *I nostri antenati e L'età del bronzo: verso la vena fantastica*

*La maggior parte delle scene della vita reale non è adatta per scrivere un romanzo, perciò qualche volta è preferibile utilizzare il fantastico anziché il realismo.*³²⁰

Wang Xiaobo

Comincio il mio studio trattando il fantastico, un genere che ha ispirato molto i due maestri. Calvino confessava che il primo vero piacere procuratogli dalla lettura era stato il primo e il secondo *Libro della giungla* di Rudyard Kipling. Lo scrittore italiano leggeva anche riviste umoristiche e andava spesso al cinema. Calvino ha esordito durante la stagione neorealistica con *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel 1947. Già da quest'opera, di cui Cesare Pavese scriveva che si trattava di «una favola di bosco, clamorosa, variopinta, diversa»,³²¹ comincia a notarsi una spontanea vocazione verso il fantastico.

Negli anni cinquanta, Calvino si immerge completamente nel mare della composizione fantastica, iniziando la stesura delle *Fiabe italiane* (che poi saranno assemblate in una “raccolta” su richiesta della casa editrice Einaudi), un insieme di fiabe rappresentative di tutte le regioni italiane, scritte utilizzando materiale pubblicato in precedenza su libri, riviste, o anche su manoscritti reperiti in musei e biblioteche. La vena fantastica, che culmina successivamente nella trilogia *I nostri antenati*, si deve ricondurre, oltre che alla personale passione per il fantastico, anche all'atmosfera di quegli anni, come riferisce appunto Calvino: «Eravamo nel cuore della guerra fredda, nell'aria era una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestavano in immagini visibili ma dominavano i nostri animi».³²² Calvino non è interessato – come gli altri autori di storie fantastiche – alla psicologia, all'interiorità, al costume o alla società, ma a come le esperienze possano contribuire alla

³²⁰ 王(Wang), *王小波文集(第4卷)*(*La raccolta di Wang Xiaobo IV*), 326.

³²¹ Cesare Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in «l'Unità», Roma, 26 ottobre 1947. Il testo poi è stato inserito in *La letteratura americana e altri saggi*, (Torino: Einaudi, 1953), 273-276.

³²² Italo Calvino, *I nostri antenati* (Torino: Einaudi, 1960), XI.

realizzazione dell'essere umano. Scrive: «Nel *Cavaliere inesistente* la conquista dell'essere, nel *Visconte dimezzato* l'aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società, nel *Barone rampante* una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale: tre gradi d'approccio alla libertà»³²³. In altre parole, in Calvino il genere fantastico viene utilizzato come una tecnica di composizione dei romanzi, come una lente per osservare il mondo e anche come metafora della società negativa, con la speranza che attraverso il fantastico si possa comprendere quello che non si riesce a capire nel mondo reale. Successivamente, le raccolte *Le Cosmicomiche* (1965) e *Ti con zero* (1967) rappresenteranno ancora di più la possibilità di accostarsi senza il filtro del realismo all'osservazione del mondo. Il favoloso, in queste due opere, viene spostato nell'ambito primitivo, collegandosi con la comicità e la cosmologia. Per Calvino, la vena cosmogonica è un gioco, un nuovo orizzonte della composizione artistica, una nuova sperimentazione del tema e dello stile. Ma dietro la comicità e i personaggi giocosi si nasconde l'alienazione dal mondo reale nonché l'intento di allontanarsi dalle abitudini e dai vizi umani per osservare il mondo attraverso i diversi livelli della realtà: in questo senso, Calvino ha continuato a percorrere la strada che aveva scelto e immaginato con la trilogia *I nostri antenati*.

In un saggio, Calvino ribadisce in questo modo la funzione del fantastico:

*Il fantastico, contrariamente a quello che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente.*³²⁴

Wang Xiaobo è ricordato in Cina anche per la sua esplorazione del senso della vita tramite il genere della favola. Il maestro ha pubblicato una trilogia ispirata alle favole

³²³ Calvino, *I nostri antenati*, Prefazione, VI.

³²⁴ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 204.

cinesi, come *L'età del bronzo*, che si compone di tre storie ispirate a favole e leggende dell'antica dinastia Tang, che diventano, nella sua riproposizione, esempi di deformazione ed estensione della realtà.

Il primo racconto, *Il tempio Wanshou* 万寿寺, nasce dall'ispirazione de *La storia di Hongxian* (Hongxian Zhuan 红线传) del narratore Yuan Jiao(袁郊, ?); *In cerca di Wu Shuang* (Xunzhao Wushuangz 寻找无双) è tratto da *Storie di Wu Shuang* (Wu Shuang Zhuan 无双传), scritto da Xue Tiao (薛调, 829-872); invece, *Hongfu fugge di notte* (Hongfu Yeben 红佛夜奔) deriva da *La storia di visitatore Qiuran Gong* (Qiuran gong ke zhuan 虬髯公列传), scritta da Du Guangting (杜光庭, 850-933).

Questi racconti si fondano su tre tipi di metafore.

In cerca di Wu Shuang racconta la storia di Wang Xianke, recatosi nella città di Chang'an per cercare sua cugina, la futura moglie Wushuang. Il protagonista è arrivato nel luogo dove, in base ai suoi ricordi, avrebbe vissuto la cugina, ma tutte le persone del posto negano la sua esistenza o cercano di infrangere i ricordi di Wang Xianke. Confidando in se stesso, questi decide comunque di continuare a cercare, riuscendo infine a ritrovare sua cugina e convincendo quindi tutti dell'esistenza della donna: il protagonista ha così risvegliato i ricordi sepolti del popolo. Questa storia raffigura Wang Xianke come il simbolo della "saggezza", rappresentando in realtà l'esperienza dell'intellettuale alla ricerca di sé in un'età priva di saggezza; nella prefazione del racconto, Wang dice: «questo libro è un libro in cui si tratta della saggezza, più precisamente, si tratta dell'esperienza negativa della saggezza»³²⁵.

Hongfu fugge di notte racconta la storia del Generale Lijing e della sua amante Hongfu. La protagonista è la cortigiana di una famiglia nobile che si innamora del giovane Generale Lijing e fugge via con lui. Wang Xiaobo, come detto, ha tratto la trama da una favola, ma nell'adattamento pone in speciale rilievo l'ironia e l'assurdità della realtà. Il giovane Generale Lijing viene rappresentato come un intellettuale pieno di talento, ma anacronistico. La storia è divisa in due parti: una tratta della

³²⁵ 小波(Xiaobo) 王(Wang), *王小波文集(第2卷)(La raccolta di Wang Xiaobo II)* (中国青年出版社 (Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999), 499.

gioinezza del protagonista, durante la quale egli vive nella città di Luoyang come designer brillante ma emarginato dalla società e perseguitato; tale insopportabile situazione lo porta a trasformarsi in un essere abietto che beve, realizza dipinti erotici e fa uso quotidiano di marijuana. La seconda parte della storia racconta invece la vecchiaia del Generale Lijing, che fugge dalla città di Luoyang e progetta di trasferirsi in un'altra città secondo il volere dell'imperatore; tuttavia, anche nella nuova città, il talento di Lijing causa la gelosia di molti, per cui è costretto a fingere, fino alla morte, di essere un disabile per sottrarsi ad ogni persecuzione. La metafora della storia consiste nel fatto che, nonostante la fuga dell'anziano Generale dalla vecchia città, il sistema sociale non cambia e non cessa l'oppressione sull'umanità; la metafora evidenzia quindi la situazione degli intellettuali cinesi. La circostanza che il Generale Lijing muoia durante un amplesso con la sua amante potrebbe significare che, nell'idea dell'autore, il sesso può considerarsi come l'unica risorsa in grado di risvegliare l'umanità. *Il tempio Wanshou* attinge ad un'altra favola della dinastia Tang, ma in questo caso lo scrittore ne decostruisce completamente la struttura. Anche questa storia può essere divisa in due parti: Wang'er (la voce narrante, che vive nel presente) è uno scrittore che si risveglia in un ospedale colpito da amnesia, ma che comunque riesce a ritrovare lo scritto elaborato prima di perdere la memoria, consistente in una storia favolosa che rivela gli incubi e l'amarezza della realtà. Nella seconda parte, Wang'er si ricorda di essere uno scrittore e comincia a riscrivere il manoscritto. Tale seconda parte mette in luce il processo della stesura del romanzo, contraddistinta da ripetizioni e riscritture della storia: «La mia storia inizia di nuovo...», o «c'è un'altro inizio della mia storia...», o «abbiamo ancora un'altro inizio della mia storia...» e così via; la storia viene quindi interrotta e riscritta più di venti volte. L'autore esplora le molteplici possibilità dell'arte romanzesca e, in tal modo, rivela il processo di composizione del romanzo.

Wang Xiaobo ha fatto confluire il fantastico calviniano sia nell'elaborazione della sua poetica che in quella dei dettagli. Ad esempio, la figura del Generale Lijing deriva

molto probabilmente dal barone rampante di Calvino.³²⁶ Per la struttura de *Il tempio Wanshou*, consistente nell'espedito di rivelare il processo della stesura e di esplorare così tutte le possibilità romanzesche, è presumibile che Wang si sia ispirato alla poetica di Calvino e all'opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Wang Xiaobo una volta ha dichiarato: «Penso che mi piaccia sicuramente la sua idea (l'idea di Calvino), l'arte romanzesca ha una possibilità illimitata».³²⁷

Il ricorso al fantastico da parte di Italo Calvino e di Wang Xiaobo conferma la loro inclinazione per la fantasia e la finzione, dimostrando il potere della mimesis letteraria di creare uno spazio diverso da quello conosciuto. Entrambi gli scrittori dimostrano la voglia di uscire dalle abitudini e di osservare il mondo da diversi livelli della realtà.

Ma si riscontra anche una grande differenza fra Calvino e Wang Xiaobo, generata, a mio avviso, dai diversi impegni a loro carico.

Calvino fa ricorso al genere fantastico non tanto perché il fantastico coincide con la sua idea di osservare il mondo da diversi livelli di realtà, quanto perché egli sente la responsabilità di un impegno letterario. Per esigenze editoriali, Calvino è mosso dalla voglia di recuperare la tradizione letteraria italiana e di elaborare un *corpus* delle fiabe da collocare a fianco di altre varie raccolte di fiabe nel mondo e, nello stesso tempo, il romanziere italiano propone la possibilità di far nascere una letteratura fantastica italiana dalla vena leopardiana. Calvino riferiva in un saggio del suo forte interesse per la nascita in Italia di una letteratura fantastica moderna: «quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica».³²⁸ L'esito di tale convincimento si coglie soprattutto nella sua trilogia e nei racconti delle *Cosmicomiche*.

Diversamente, Wang Xiaobo non sente tanto una responsabilità verso la tradizione

³²⁶ Sull'assomiglianza tra il Generale Lijing e il Barone rampante si veda l'analisi del prossimo capitolo.

³²⁷ 小波(Xiaobo) 王(Wang), *王小波文集(第4卷)*(*La raccolta di Wang Xiaobo IV*) (中国青年出版社 (Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999), 340.

³²⁸ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 227–28.

letteraria quanto verso l'impegno politico. Il maestro cinese non è particolarmente interessato alla tradizione letteraria del suo paese; nei suoi lavori vengono completamente demolite la struttura e la tradizione della favola. Wang Xiaobo, nelle sue storie, da un lato evidenzia, come Calvino, tutta la priorità della finzione attraverso l'espressione della forza trasgressiva della fantasia; dall'altro, invece, rimette in scena ironicamente, tramite la scrittura narrativa, quello che in precedenza ha tentato di negare: un programma politico e sociale. Da ciò si sviluppa il paradosso narrativo: i personaggi delle storie di Wang lottano continuamente fra la realtà e il mondo favoloso: se i protagonisti delle varie storie erano stati inizialmente concepiti per resistere all'incubo e all'amarezza della realtà, anche se nessuno riusciva poi a sottrarsi al peso schiacciante del reale, in seguito, rafforzandosi la scissione realtà/favola, viene sottolineato il tema dell'assurdità della politica e della pesantezza del mondo reale.

Il criterio adottato da Wang Xiaobo ha comunque anche i suoi demeriti. Calvino, nelle opere fantastiche, rimuove completamente gli elementi realistici, andandosi a collocare in un mondo altamente denso ed astratto, così come confessa l'autore nella prefazione de *I nostri antenati*: «ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta a uscirne». Calvino, all'interno del suo mondo fantastico, si mantiene ad una debita distanza, tale da poter osservare, senza il pericolo di interferenze, l'essenzialità e la profondità del significato del mondo. I personaggi delle storie favolose di Wang Xiaobo devono impegnarsi nella lotta fra il mondo reale e quello favoloso, ed alla fine, come sopra riferito, non riescono mai a trovare una via di uscita per evadere dalla pesantezza del reale.

3.1.3 L'ironia cosmica di Calvino e il *black humor* di Wang Xiaobo.

Le forme delle cose si distinguono meglio da lontano.

Italo Calvino

Il significato dell'ironia, nonostante la sua origine primitiva, rimane ancora indefinito e oggetto di sempre nuove interpretazioni. Per spiegare l'ironia calviniana, conviene prima intrattenersi su quella di Ludovico Ariosto, considerato come il grande ispiratore dell'ironia e del genere fantastico di Calvino.

Lo stesso Calvino non ha mai negato il suo amore per Ariosto; trattando la sua predilezione per il fantastico e l'ironia, riferiva che Ariosto «ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuno di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani».³²⁹ In altri termini, è attraverso Ariosto che Calvino ha aderito al modello fantastico e ironico; questo non tanto per compiere un viaggio spirituale, quanto per osservare e comprendere i caratteri essenziali del mondo e dell'umanità, cercando al contempo di liberarsi dal contesto storico e politico. Calvino diceva che le lezioni di Ariosto sono valide anche oggi, «nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia verso l'avvenire».³³⁰ Le lezioni letterarie di Ariosto, ereditate da Calvino, ci hanno insegnato a non limitarci al mare della storia o della politica, ma a trovare una verità applicabile nel futuro.

Seguendo coscientemente la via fantastica-ironica di Ariosto, Calvino, in un saggio scritto nel 1967, così espone il suo pensiero sull'ironia: «Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quello; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio».³³¹

Tale punto viene anche sottolineato da un studioso dell'ironia ariostesca, il quale afferma che Ariosto, utilizzando la trasfigurazione fantastica, «accosta spesso con la

³²⁹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, ed. Mario Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 75.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Calvino, *Saggi 1945-1985*, 197-98.

massima naturalezza situazioni o concetti tra loro in realtà contrastanti, talvolta incompatibili»,³³² ed aggiunge che detta ironia ariostesca «possiede il centro: nel suo intimo legame con la dimensione della finzione poetica, nel gioco consapevole tra la finzione e ciò che non è finzione, ovvero la realtà».³³³

Si potrebbe quindi sostenere che il gioco dell'ironia, sia in Ariosto che in Calvino, consiste nel mettere in contrasto la realtà e la finzione, la semplicità dei personaggi e degli oggetti e la complessità del mondo, con l'intento di trovare, non tanto una verità sociale, storica o politica, quanto una verità più essenziale ed un'idea dell'umano valida anche per il futuro. L'ironia dell'ultimo Calvino, a mio avviso, è ascrivibile soprattutto al genere dell'ironia cosmica; l'ironia cosmica, o ironia generale, viene di solito distinta da altri generi di ironia, quali l'ironia romantica, l'ironia teatrale, l'ironia del New Criticism etc. Così riferisce Colebrook a proposito dell'ironia cosmica: «refers to the limits of human meaning; we do not see the effects of what we do, the outcomes of our actions, or the forces that exceed our choices».³³⁴ Per D.C. Muecke, «the basis for General Irony lies in those contradictions, apparently fundamental and irresolvable, that confront men when they speculate upon such topics as the origin and purpose of the universe, the certainty of death, the eventual extinction of all life, the impenetrability of the future, the conflicts between reason, emotion, and instinct, freewill and determinism, the objective and the subjective, society and the individual, the absolute and the relative, the humane and the scientific».³³⁵

L'ironia dell'ultimo Calvino coincide propriamente con il genere in questione: i suoi personaggi non riescono a risolvere i problemi essenziali, quali, ad esempio, il destino della morte (*Palomar*) o l'origine del cosmo (*Le cosmicomiche*). Ma la peculiarità del genere, in Calvino, consiste anche nel fatto che l'osservatore ironico coinvolge se stesso nella propria ironia, come riferisce l'autore in un suo saggio: «non mi riferisco

³³² Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio, 2014), XII.

³³³ Ivi., XIV.

³³⁴ Claire Colebrook, *Irony* (Psychology Press, 2004), 14.

³³⁵ Douglas Colin Muecke, *Irony* (Methuen, 1970), 67–68.

tanto al fondo di melanconica simpatia verso il mondo, quanto alla prima virtù d'ogni vero umorista: coinvolgere nella propria ironia anche se stesso». Dunque, l'ironia cosmica non serve ad esprimere la debolezza e l'impotenza degli esseri umani nel loro fronteggiarsi con il cosmo. Essa consente invece di raggiungere una specie di distacco dal mondo; di modificare lo sguardo al fine di superare, in un certo senso, i problemi essenziali: «un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio».

Riprendendo il discorso su Wang Xiaobo, possiamo dire che anche lui è un grande «giocatore dell'ironia»; per il maestro cinese, il comico coincide, nel complesso, con lo humour nero.

Nei racconti di Wang Xiaobo, siano essi riferiti al passato, al futuro o al fantastico, è sempre presente, anche se in forma latente, un'osservazione sull'assurdità dell'essere umano e sull'incapacità di liberarsi da un destino imbarazzante. Esprimendo un acuto senso critico e un linguaggio ironico carico di saggezza, Wang riesce quasi a costruire un castello spirituale, che ospita insieme la tragedia e la commedia, e ad analizzarvi l'assurdità dell'essenza per il tramite del suo humour nero.

Propongo di seguito un brano, da me tradotto, tratto da un romanzo di Wang Xiaobo, ad esempio del suo humour nero:

Il signor Li mi raccontava le storie e le esperienze accadutegli nella Cina continentale. La più assurda delle quali era quella di essere stato picchiato da un vecchio contadino in una scuola. Egli faceva il guardiano notturno per la scuola. Gli era stato raccomandato di essere molto attento perché accadeva spesso che i contadini che vivevano nelle vicinanze vi si recassero per rubare escrementi umani e, se ne avesse sorpreso qualcuno, avrebbe dovuto bloccarlo ed identificarlo, per capire chi stesse rubando gli escrementi senza averli prodotti. Il signor Li eseguiva scrupolosamente ciò che gli era stato raccomandato, finché una volta gli accadde di essere picchiato con un palo all'addome e cadde a terra quasi paralizzato. Quando ripenso a questa storia mi sembra così assurda! Il superbo dottore (il signor Li) che litiga per una simile questione, ossia per degli escrementi! Shit! torno in Cina per

*proteggere l'Oriente, per proteggere l'Occidente, e alla fine proteggo la merda! Se tutto questo non è un incubo, io sono senza dubbio uno scarabeo stercorario reincarnato.*³³⁶

Wang Xiaobo ribadisce più di una volta la sua opinione in merito allo humour nero: «Nel mio romanzo, la vera tematica è la riflessione sulla condizione del vivere. La principale logica in base a cui si articola è la seguente: nella nostra vita ci sono così tanti ostacoli e ciò è maledettamente interessante! Questa logica si chiama humour nero. Penso che l'humour nero appartenga al mio temperamento, che sia congenito. I personaggi nei miei romanzi ridono sempre, non piangono mai. Ritengo che così sia più interessante».³³⁷ E aggiunge in un altro saggio: «secondo la mia opinione, in una società aperta, la gente potrebbe raccogliere eleganza, raccogliere romanticismo e raffinatezza; in una società stupida e consolidata, la gente può sviluppare l'umorismo, o almeno lo humour nero».³³⁸ E ancora: «Nel romanzo *Il mondo futuro* descrivo un mondo virtuale, dentro al quale però esiste un mondo reale. Non credo che questo romanzo appartenga al genere fantascientifico, ma che presenti molti tratti propri dello humour nero».

Ma come può e deve intendersi il legame tra l'ironia cosmica di Calvino e lo humour nero di Wang Xiabo?

A mio avviso, il carattere più evidente che contraddistingue i due maestri è quello del "distacco", cioè dell'alienazione dal mondo reale. In realtà, Calvino non è riuscito davvero o meglio non ha voluto essere uno scrittore realistico. La sua scissione tra reale e irreale è materiale, ma anche spirituale: nei personaggi alienati dalla società in realtà si nasconde uno spirito di rivolta contro il mondo corrotto.

D. C. Muecke indica cinque elementi caratterizzanti l'ironia: *l'innocenza o l'inconsapevolezza fiduciosa, il contrasto di realtà e apparenza, l'elemento comico,*

³³⁶ 小波(Xiaobo) 王(Wang), *王小波文集(第1卷)(La raccolta di Wang Xiaobo I)* (中国青年出版社(Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999), 127.

³³⁷ 王(Wang), *王小波文集(第4卷)(La raccolta di Wang Xiaobo IV)*, 319.

³³⁸ Ivi., 3.

l'elemento estetico e l'elemento del distacco.³³⁹ Negli scritti calviniani vi è uno di questi elementi che emerge sempre, quello del distacco.

Il protagonista de *Il Barone rampante* è una figura significativa di tale carattere. L'osservatore ironico mantiene un costante distacco, sia materiale che spirituale, dal mondo reale, applicandosi al suo progetto con grande superiorità, libertà e gioia. Così sintetizza Muecke: «What an ironic observer typically feels in the presence of an ironic situation may be summed up in three words: superiority, freedom, amusement».³⁴⁰ Cosimo, il protagonista ribelle e coraggioso de *Il Barone rampante*, sale su un albero e non scende più, organizzando dalla sua postazione un modo di vivere che gli permette di osservare il mondo da un'altra altezza e di liberarsi dai vizi umani. Quando si riferisce al termine di comico, Calvino non fa differenza tra il comico ironico e quello umoristico; il ricorso all'ironia, come dice l'autore, è uno strumento per superare la limitatezza e l'univocità: «L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humour sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto [...] (questa specie di distacco). È piuttosto un *metodo*, un tipo di rapporto col mondo, che può informare di sé manifestazioni svariate e quotidiane d'una civiltà».³⁴¹

Il distacco dalla vita pratica permette a Calvino di osservare gli aspetti più profondi dell'umanità e nello stesso tempo di mantenere la giusta distanza da cui condurre un'osservazione più limpida e giocosa. Nelle *Cosmicomiche*, il punto di vista viene proiettato nel cosmo; l'osservatore Palomar, protagonista dell'ultima opera calviniana, viene confinato ad un punto da cui poter guardare il mondo senza mai farvisi coinvolgere. Quest'arte del distacco, che contraddistingue fortemente il protagonista de *Il Barone rampante*, si ritrova in vari personaggi di Wang Xiaobo.

L'amore durante l'età della rivoluzione racconta storie accadute fra gli anni 1973 e 1974, in cui l'autore mette in luce il contrasto fra l'amore e la rivoluzione, (intesa

³³⁹ Muecke, *Irony*, 24–48.

³⁴⁰ Ivi., 36–37.

³⁴¹ Calvino, *Una pietra sopra*, 192.

come Rivoluzione Culturale). In una di queste storie, il protagonista Wang Er (王二) lavora in uno stabilimento di produzione di tofu, dove si occupa della preparazione del latte di soia operando su una torre. Riferisce Wang che «Lui quasi non scende giù per terra [...] questa scena fa ricordare il romanzo dello scrittore italiano Calvino *Il barone rampante* (leggere l'opera di questo scrittore non mi stanca mai) [...] (Wang Er) cammina sulle tubazioni che collegano la torre alla fabbrica per tanti anni e non cade mai».³⁴² Mentre la torre costituisce l'utopia spirituale del protagonista, il tubo rappresenta il simbolo del passaggio dalla buia realtà al mondo luminoso e fantastico. Solo quando il protagonista conserva un distacco dal mondo, riesce a osservarlo correttamente e a vivere come un uomo normale. Nella stessa storia, il personaggio Wang Er, evocando la sua infanzia, racconta: «Per quanto riguarda me, non appena avevo fame o ero stato picchiato, andavo di nascosto ad arrampicarmi su per le tubazioni del camino, oppure ad inventare varie cose; volevo inventare un mondo che mi permettesse di nascondermi o diventare un grande personaggio»;³⁴³ il mondo de *Il barone rampante* viene quindi a coincidere del tutto con il mondo inventato dal giovane Wang Er, che diventa il rifugio da una società interamente assorbita dalla politica.

Hongfu fugge di notte è un racconto tratto da una leggenda della dinastia Tang, che parla di una storia d'amore fra il Generale Lijing e la sua amante Hongfu e della loro fuga. In *Hongfu fugge di notte*, il narratore è un professore e ricercatore universitario che insegna storia della matematica cinese e che nel contempo vuole scrivere un libro sulla storia dei due amanti. Il Generale Lijing è raffigurato da Wang Xiaobo come un intellettuale, scienziato, filosofo e poeta errante, che abitava da giovane nella città di Luoyang e attraversava il cielo con i trampoli come un uccello. Questo distacco dal mondo pratico esprime una sorta di ironia nei confronti della realtà: «si può sentire che fra le due gambe c'è un aumento del vapore sporco proveniente dal basso [...]

³⁴² 小波(Xiaobo) 王(Wang), *王小波文集(第1卷)*(*La raccolta di Wang Xiaobo I*) (中国青年出版社(Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999), 190.

³⁴³ Ivi., 241.

nelle orecchie risuona il rumore della città vivace, sotto il naso è pieno dell'odore fetido di questa città...». ³⁴⁴

Sulla base di quanto esposto, credo che risulti abbastanza evidente la presenza della vena calviniana in vari protagonisti delle storie di Wang Xiaobo. Al riguardo registriamo che, alla fine, né i personaggi di Calvino né quelli di Wang Xiaobo sono riusciti a trascendere il proprio destino e a descrivere il mondo senza esserne coinvolti. Segnaliamo, tuttavia, la storia del “Barone rampante” che sarebbe riuscito in qualche modo a trascendere i vizi umani: Cosimo si aggrappa ad una mongolfiera e vola via. Pensando invece al protagonista dell'ultimo Calvino, rileviamo invece che il desiderio del signor Palomar di osservare il mondo senza esserne coinvolto fallisce e che il suo ambizioso progetto di guardare la superficie di tutte le cose risulta sempre frustrato dall'infinito del mondo. A Palomar non resta che la scelta di fingersi morto: «Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante – pensa Palomar – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine». ³⁴⁵ Ancora peggiore la situazione del Generale Li Jing (protagonista del citato racconto di Wang Xiaobo *Hongfu fugge di notte*), il quale alla fine non dà più credito a nessuno, fugge da una città e muore disperatamente in un'altra da lui stesso progettata: «Tutte le cose dentro la città di Chang'an sono finite. Tutte vanno in decadenza senza possibilità di salvezza». ³⁴⁶

Tutto svanisce nel farsi destino.

3.1.4 Utopia e distopia

Io confido i miei pensieri a questo quaderno, né saprei altrimenti esprimerli.

Italo Calvino

³⁴⁴ 王(Wang), *王小波文集(第2卷)*(*La raccolta di Wang Xiaobo II*), 271-72.

³⁴⁵ Calvino, *Palomar*, 126.

³⁴⁶ 王(Wang), *王小波文集(第2卷)*(*La raccolta di Wangxiaobo II*), 258.

L'idea di utopia è già presente nel romanzo di esordio di Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno*, che racconta le ferite prodotte dal fascismo e la resistenza. Il protagonista principale è Pin, un bambino orfano che ruba una pistola a un marinaio nazista, cliente della sorella prostituta, e poi la nasconde nel posto dove i ragni fanno il nido: un luogo speciale e fantastico, che nel romanzo si configura come un'oasi nella vita amara degli uomini, un'utopia che permette ad un animo puro e fragile di trarre consolazione. Verso la fine degli anni cinquanta, l'idea utopistica di Calvino fiorisce ulteriormente, sviluppandosi in particolar modo nella «Trilogia» e, soprattutto, nel romanzo *Il barone rampante*, il cui protagonista Cosimo riesce a costruire un'utopia della funzione emblematica. Se Pin del *Sentiero dei nidi di ragno* resta in qualche modo legato alla vita pratica, Cosimo del *Barone rampante* riesce invece ad erigere il proprio castello solitario sia materialmente che spiritualmente.

Negli anni settanta, l'utopia di Calvino si comprende ancora meglio, grazie anche alla lettura del filosofo Charles Fourier. In occasione della pubblicazione di *Teoria dei Quattro Movimenti – Il Nuovo Mondo Amorosso* (l'opera teorica di Fourier scelta e introdotta da Calvino), nel 1971 Calvino pubblica un saggio sulla rivista *Espresso*, che verrà poi incluso nella raccolta *Una pietra sopra* insieme ad altri due saggi su Fourier: il primo consiste nell'introduzione alla citata opera di Fourier, l'altro, intitolato *Quale Utopia*, sarà a sua volta inserito nell'Almanacco letterario che Bompiani nel 1974 dedica al tema dell'utopia rivisitata.

Il pensiero intellettuale di Fourier si riflette soprattutto nelle *Cosmicomiche* e nelle *Città invisibili*. Nelle *Cosmicomiche*, viene negato il comune senso del tempo e dello spazio, per ripristinare quello presente all'origine del cosmo, un tempo in cui devono essere ripensate le regole e la morale di un nuovo mondo (per esempio, la questione del relativismo culturale): un mondo come quello pensato da Fourier, «in cui è difficile tracciare un confine tra il lavoro e il gioco».

Negli anni sessanta, una volta maturate le ferite e i dolori prodotti dell'età della

guerra, l'Italia raggiunge il suo "boom economico", che in realtà presenta una fisionomia complessa e manipolata. Come scrive Calvino: «lo spessore - e la complessità - del mondo si è saldato intorno a noi senza spiragli»;³⁴⁷ di conseguenza, bisogna costruire un altro mondo: «*Vedere* un possibile mondo diverso come già compiuto e operante è ben una presa di forza contro il mondo ingiusto, è negare la sua necessità esclusiva».³⁴⁸ Tale concetto viene ripreso nelle *Città invisibili*, in cui Calvino riesce a costruire un modello limpido e perfetto, che rivela soprattutto la sua capacità speculativa ed emblematica: «L'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori».³⁴⁹ Con *Le città invisibili* Calvino raggiunge il culmine del proprio mondo utopico.

Rispetto a quest'ultimo, Wang Xiaobo non è riuscito invece a concepire un'utopia positiva. Nella *Trilogia dell'età* l'autore ha creato tre situazioni utopistiche, che si collocano rispettivamente nel passato (nei racconti favolosi), nel tempo odierno e nel futuro. *L'età d'oro* è ambientata nel periodo della Rivoluzione Culturale (il tempo vissuto dall'autore), un periodo oscuro e assurdo, contraddistinto dall'enorme lavoro, da un infinito gossip, dal dispotismo ufficiale, dall'assenza di speranza, da rigidi controlli sull'espressione del pensiero. L'utopia, in questa storia, si manifesta nel rapporto sessuale tra i protagonisti, attraverso il quale l'autore celebra la libertà materiale e spirituale, decostruendo nello stesso tempo l'assurdità e la pesantezza della società di quell'epoca. Nell'*Età del bronzo*, la raccolta di racconti tratti dalle favole della dinastia Tang (618-907), Wang Xiaobo costruisce un mondo ironico e favoloso, che rispecchia l'utopia spirituale e la metafora dell'assurdità che governa il mondo. Nell'*Età dell'argento*, le cui storie sono ambientate nel futuro, il protagonista

³⁴⁷ Calvino, *Una pietra sopra*, 302.

³⁴⁸ Ivi., 303.

³⁴⁹ Ivi., 306.

vivrà in un'utopia "perfetta", in cui ogni cosa è del tutto programmata, progettata e controllata, sia nel nell'ambiente di lavoro che nella vita privata.

Volendo individuare gli elementi che caratterizzano il mondo reale e quello utopico delle opere di di Wang Xiabo, potremmo fornire, in linea di massima, la seguente elencazione:

Il mondo reale è contraddistinto da stupidità, dispotismo, potenza politica assolutista, assenza di saggezza, mancanza di interesse, negazione del sesso, oscurantismo, prigionia del pensiero, impotenza spirituale, utilitarismo, società meccanizzata e unificata, superiorità del gruppo; il mondo utopico da accettazione del sesso, interesse, meraviglia, saggezza, libertà, amore, creatività, razionalità, scienza, democrazia, dignità umana, comunità vulnerabili.

Calvino, sopravvissuto al fascismo, ha dovuto armarsi di un'energia utopistica per il futuro: «più che d'utopia in senso classico, strutturata come genere letterario, troviamo campi d'energia utopica, diffusi soprattutto dalla letteratura e dall'arte, nelle loro proposte più irriducibili a esser assorbite dalla consuetudine e di cui possiamo seguire una derivazione diretta o indiretta nelle correnti giovanili ispirate a un modo artistico o ludico o comunque antivirtuistico d'intendere la liberazione e la vita».³⁵⁰ Contrariamente, Wang Xiaobo non trova una via d'uscita nel dolore dei ricordi e considera la rivoluzione cinese come la sperimentazione di un'utopia: «Abbiamo sperimentato il vigore e la vitalità ispirati ed incoraggiati dall'utopia, ma purtroppo entrambi sono solamente un particolare tipo di stupidità».³⁵¹

Ma alla fine nelle opere di Wang prevale sempre la distopia: egli non riesce o forse non vuole trascendere neanche nella finzione la pesantezza della realtà. «Utopia è un errore commesso dai predecessori; in tutti i casi, l'utopia è una società basata sull'immaginazione (invece che una società fondata naturalmente) [...] lasciare vivere le future generazioni nell'utopia è un'arroganza estremamente imprudente. L'arroganza del dittatore odierno consiste nel sostituire il pensiero di tutto il mondo

³⁵⁰ Ivi., 302.

³⁵¹ 王(Wang), 王小波文集(第4卷)(*La raccolta di Wang Xiaobo IV*), 294-95.

con la propria testa, invece il fondatore dell'utopia vuole che la propria idea sostituisca il pensiero di tutte le generazioni future».³⁵²

In definitiva, l'obiettivo di Wang Xiabo, più che quello di osservare i caratteri essenziali e finali dell'essere umano, è quello di evocare un periodo, una certa esperienza di utopia fallita.

Ma se non fossero gli scrittori come Wang Xiaobo a ricordarsi di quel periodo, chi se ne ricorderebbe ancora?

3.1.5 Leggerezza di Calvino e pesantezza di Wang Xiaobo

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza,
penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio.

Italo Calvino

Calvino, nel saggio sulla "Leggerezza" (primo capitolo delle *Lezioni Americane*), scrive come, dopo quarant'anni di scrittura, sia riuscito ad offrire una definizione del suo lavoro: «la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio».³⁵³ Nelle pagine successive, raccontando varie storie (ad esempio quella del mito di Perseo (l'eroe con i sandali alati) e della Medusa, Calvino illustra tutti i fili della sua poetica della leggerezza: «il filo che collega alla luna, Leopardi, Newton, la gravitazione e la levitazione; il filo di Lucrezio, l'atomismo, la filosofia dell'amore di Cavalcanti, la magia rinascimentale, Cyrano; il filo della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo»³⁵⁴ e aggiunge che «Resta ancora un filo, quello che

³⁵² 小波(Xiaobo) 王(Wang), *王小波文集(第3卷)*(*La raccolta di Wang Xiaobo III*) (中国青年出版社 (Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999), 294.

³⁵³ Calvino, *Lezioni americane*, 7.

³⁵⁴ Ivi., 29.

avevo cominciato a svolgere all'inizio: la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere».³⁵⁵ Esaminando le sue opere più realistiche, si avverte che Calvino non è mai riuscito a rimuovere la pesantezza, né dai racconti come *La nuvola di smog* o *La formica argentina* e neanche dall'ultima opera realistica, il romanzo breve *La giornata d'uno scrutatore*. Il protagonista di questo romanzo, alla fine, non riesce a compiere la sua missione come scrutatore comunista, e tutto si risolve nell'amore verso il mondo, dice: «Ecco questo mondo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo».³⁵⁶

Calvino si è trasferito a Parigi nel 1967, ossia quattro anni dopo la pubblicazione della sua ultima opera realistica *La giornata d'uno scrutatore* (1963). In una conferenza tenuta nel 1976 sul tema degli *Usi giusti e sbagliati della letteratura*, parla del rapporto fra l'attività letteraria e la politica: «gli anni della mia gioventù, a partire dal 1945 e per tutti gli anni Cinquanta e oltre, hanno avuto come problemi dominanti i rapporti tra lo scrittore e la politica. Potrei dire che ogni discussione girava intorno a questo punto. La mia generazione potrebbe essere definita come quella che ha cominciato a occuparsi di letteratura e di politica allo stesso tempo... Negli ultimi anni invece mi è capitato spesso di preoccuparmi di come vanno le cose politiche e di come vanno le cose letterarie, ma quando penso alla politica penso solo alla politica e quando penso alla letteratura penso solo alla letteratura».³⁵⁷ Negli anni Sessanta, Calvino avverte l'impossibilità di realizzare il suo impegno politico nella scrittura e di risolvere la "pesantezza" ad esso associato nella scrittura realistica; perciò, in seguito, decide di seguire un'altra strada, che lo condurrà ad un diverso orizzonte artistico per il tramite della filosofia, dell'antropologia strutturale e della semiologia.

Calvino non si accontenta di essere solo uno scrittore di letteratura. Nel saggio *Per chi si scrive?* (1967) afferma: «si scrivono i romanzi per persone che non sono solo

³⁵⁵ Ivi., 30.

³⁵⁶ Calvino, *La giornata d'uno scrutatore* (Milano: Mondadori, 1994), 68.

³⁵⁷ Calvino, *Una pietra sopra*, 345.

lettori di romanzi, quando si scrive letteratura pensando a uno scaffale di libri non solo di letteratura». Per Calvino l'attività letteraria non ha confini: egli è un combinatore enciclopedico. Quando parla degli anni Sessanta, Calvino consiglia che lo scrittore debba individuare uno "scaffale": in esso «hanno il primo posto le discipline in grado di smontare il fatto letterario nei suoi elementi primi e nelle sue motivazioni, le discipline dell'analisi e della dissezione (linguistica, teoria dell'informazione, filosofia analitica, sociologia, antropologia, un rinnovato uso della psicoanalisi, un rinnovato uso del marxismo)».³⁵⁸ Calvino non è mai stato solo uno scrittore letterario, ma uno scrittore che sconfinava continuamente da una disciplina all'altra; il problema è descrivere l'enorme mondo delle varie discipline riuscendo a conservare, nello stesso tempo, la leggerezza letteraria. Nel primo capitolo delle *Lezioni americane*, intitolato alla *Leggerezza*, Calvino confessa che una letteratura intesa come ricerca della conoscenza, per raggiungere il territorio degli essenziali, ha bisogno di «considerarlo esteso all'antropologia, all'etnologia, alla mitologia».³⁵⁹

Calvino, che legge Propp, Lévi-Strauss e Roland Barthes, dichiara ancora che la risoluzione del problema consiste nel «connettere questa funzione sciamanica e stregonica documentata dall'etnologia e dal folklore con l'immaginario letterario»,³⁶⁰ intendendo con ciò di voler introdurre la teoria dello strutturalismo antropologico nella letteratura.

Tra il 1965 e il 1967, Calvino pubblica *le Cosmicomiche* e *Ti con zero* e inizia da qui la sua ricerca verso lo strutturalismo dal punto di vista linguistico e antropologico. L'autore, per giungere alla realizzazione di una letteratura della leggerezza, oltre a trarre esempi di saggezza dal mondo classico, dalla luna, dall'uso della metafora e dall'utopia, rivolge la sua attenzione al mondo dello strutturalismo. Richiamando la sua esperienza compositiva, diremmo che non sia stato casuale l'incontro fra Calvino e lo strutturalismo antropologico. Partendo dal mondo delle favole, Calvino esordisce con il romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), opera neorealistica connotata da

³⁵⁸ Ivi., 194–95.

³⁵⁹ Calvino, *Lezioni americane*, 30.

³⁶⁰ Ivi, 31.

una vena fantastica, e quando scrive le *Fiabe italiane*, «è perfettamente consapevole che la continuità fra fiaba orale e letteratura può realizzarsi solamente sul piano antropologico»³⁶¹ perché «la scrittura rappresenta comunque una rottura del tipo particolare di vitalità implicita nel circuito dell'arte verbale tradizionale». A Calvino non interessa una ricerca dell'oralità o dialettica, nonostante quest'ultima fosse una delle correnti principali della letteratura italiana del dopoguerra. Calvino scrive: «il mio giudizio è negativo in linea generale e teorica» sull'immettere «il linguaggio popolare parlato, il dialetto, nella lingua letteraria».³⁶² Il maestro mette in atto i suoi principi di “leggerezza” ed “esattezza” riducendo una storia fino allo scheletro grazie all'esempio dello strutturalismo.

Wang Xiaobo è riconosciuto in Cina come il grande erede della leggerezza calviniana.³⁶³ Il racconto *Il mostro acquatico dai capelli verdi* (绿毛水怪) viene considerato la prima sperimentazione di Wang Xiaobo sul tema della leggerezza e costituisce l'inizio del suo impegnativo percorso dell'esplorazione della poetica calviniana:

*Il mare è un posto meraviglioso, tutto è avvolto nella luce di una gemma azzurra!
Potevamo guizzare veloci come siluri tra un banco di pesci, come te che al mattino
attraversavi uno sciame di farfalle. La sera, volavamo nel vento e osservavamo la luna
che irradiava il lago rotondo, andavamo anche spesso nell'entroterra, siamo stati nei*

³⁶¹ Massimo Lollini, *Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino*, «Annali di italianistica», 15, 1997, 283-311.

³⁶² *Una pietra sopra*, 64

³⁶³ I saggi e le tesi al riguardo sono: 颂汉(Songhan) 潘(Pan), *轻逸: 从讽刺、追求有趣到边缘化——卡尔维诺与王小波小说比较研究之二(La leggerezza: dall'ironia all'interesse per la marginalizzazione: una lettura comparata tra Calvino e Wang Xiaobo II)*, «牡丹江大学学报»(Mudanjiang Daxue Xuebao).9 (2014): 115-17; 韩(Han), *通向“轻逸”的小径——从卡尔维诺看王小波的小说创作(Verso il sentiero della "leggerezza": osservare la creazione del romanzo in Wang Xiaobo e in Italo Calvino)*; 艳(Yan) 冯(Feng), *轻逸: 王小波小说风格(La leggerezza: lo stile del romanzo di Wang Xiaobo)* (Tesi di laurea magistrale, 上海交通大学(Shanghai Jiaotong University), 2008); 为勇(Wei Yong) 陈(Chen), *王小波对卡尔维诺轻逸观的接受与发展(La ricezione e lo sviluppo della leggerezza calviniana in Wang Xiaobo)* (Tesi di laurea magistrale, 湖南师范大学(Hunan Normal University), 2016).

*cinque più grandi laghi d'America, nel fiume Congo, nel Rio delle Amazzoni, nuotando fin quasi alla loro fonte. A mezzanotte, siamo volati a Venezia, sopra i tetti di piombo. Abbiamo visto un'eruzione vulcanica sottomarina, e rovine misteriose nel Mediterraneo. Gli innumerevoli relitti sottomarini erano i nostri tesori.*³⁶⁴

La descrizione sopra riportata ricorda l'elogio che Calvino fa a Leopardi: «La contemplazione del cielo notturno che ispirerà a Leopardi i suoi versi più belli non era solo un motivo lirico; quando parlava della luna Leopardi sapeva esattamente di cosa parlava. Leopardi, nel suo ininterrotto ragionamento sull'insostenibile peso del vivere, dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, e soprattutto la luna».³⁶⁵ Non a caso, nel racconto di Wang Xiaobo, il guizzare come siluri tra un banco di pesci o l'attraversare uno sciame di farfalle, o la gioia di volare, o il riflesso della luna e così via, rimandano in effetti alla leggerezza "leopardiana" elogiata da Calvino.

Oltre alla curata descrizione di immagini poetiche e delicate, la caratteristica più rilevante della leggerezza di Wang Xiaobo è da individuarsi nella sua rappresentazione di figure ribelli e nella sua audace interpretazione del sesso. Sul tema della leggerezza, Wang Xiaobo avverte senz'altro l'influenza di Milan Kundera. Anche Calvino, nel già richiamato capitolo *Leggerezza* delle *Lezioni americane*, ribadisce, a conclusione del saggio, che esiste un ultimo filo della leggerezza, quello della «letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere»; in questo è simile a Wang Xiaobo. Quindi scrive che «Il suo romanzo (quello di Kundera), *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, è un'amara constatazione dell'ineluttabile pesantezza del vivere: non solo della condizione di oppressione disperata e *all-pervading* che è toccata in sorte al suo sventurato paese, ma di una condizione umana comune anche a noi, pur infinitamente più fortunati».³⁶⁶

Wang Xiaobo una volta ha detto che gli sarebbe piaciuto gestire le questioni

³⁶⁴ 王(Wang), *王小波文集(第3卷)*(*La raccolta di Wang Xiaobo III*), 32–33.

³⁶⁵ Calvino, *Lezioni americane*, 28.

³⁶⁶ Ivi., 11.

complicate con facilità e gestire le questioni facili complicandole: «Secondo la mia esperienza, quando si scrive, gli eventi straordinari vanno trattati in maniera semplice ed oggettiva, mentre gli eventi semplici vanno trattati in maniera più complessa e sfaccettata. Questo perché se si descrive un evento che già di per sé contiene emozioni forti e/o avvenimenti importanti, non è necessario accentuarlo in alcun modo. I lettori potranno così apprezzarlo con maggior naturalezza. In caso contrario il rischio è quello di “cadere in un eccesso di emozione”. Mentre, se si tratta un evento minore, esso può essere descritto con maggiori sfaccettature, utilizzando più esempi e punti di vista. Questo è il mio stile». ³⁶⁷ La leggerezza di Wang Xiaobo si concentra soprattutto nell’espressione della metafora del mondo pulviscolare, di una reazione al peso della realtà.

Se il punto di partenza della leggerezza calviniana è da considerarsi la tradizione letteraria italiana, il fondamento della leggerezza di Wang Xiaobo, in realtà, non sembra trovare riscontro nella letteratura orientale, bensì in quella occidentale. Nel suo saggio *Saltare fuori dal palmo delle mani*, il maestro cinese considera che la letteratura cinese può riuscire a trovare una sua identità facendo riferimento alla letteratura occidentale. Riflettendo sulla letteratura cinese, Wang ne descrive i difetti: «nel campo letterario, artistico e in altri campi umanistici, noi cinesi stiamo usando un doppio standard. Osserviamo e criticiamo le opere straniere da un punto di vista artistico e scientifico, mentre le opere cinesi le osserviamo e criticiamo con criteri etici». ³⁶⁸ Lo scopo di *Saltare fuori dal palmo delle mani* è quello di avviare lo sviluppo della letteratura cinese verso una via più libera e più sana, da intraprendere secondo i canoni della letteratura classica occidentale:

Se per un lungo periodo in una società non vi è un’evoluzione, uno sviluppo sociale, non appaiono nuove idee, per gli intellettuali è un incubo. Questo incubo poi si manifesterà nella letteratura. Questa è la letteratura tradizionale cinese. Perché i

³⁶⁷ 黄(Huang), *孤岛访谈录(Le interviste registrate dalle isole isolate)*, 295.

³⁶⁸ 王(Wang), *王小波文集(第4卷)(La raccolta di Wang Xiaobo IV)*, 62.

*cinesi credono nel proverbio “se il cosmo non cambia la via non cambia”. Così quando ci si sente irritabili nella vita, si prova il senso del vuoto più profondo.*³⁶⁹

Il limite di Wang Xiaobo consiste nella sua mancata capacità di superare la pesantezza della realtà. Mentre Calvino lo fa indirizzandosi verso la ricerca dello strutturalismo antropologico e linguistico, Wang, invece, per via della forzata convivenza con il clima travagliato e doloroso della sua epoca, non è in grado di conservare nello stesso tempo un'estetica artistica sia linguistica che strutturale.

Nei suoi racconti, sebbene gli stessi siano prevalentemente surrealistici e fantastici, Wang Xiaobo si sofferma costantemente su una riflessione sul futuro del paese e gli irrecuperabili cattivi costumi dell'essere umano.

Zhu Wei, nel saggio *La casa spirituale di Wang Xiaobo*, riferisce dello stato in cui si trovava Wang Xiaobo prima di morire: «Nella seconda metà del 1996, vedo un Wang Xiaobo sprofondato in una stanchezza sempre più profonda. Lo vedo afflitto da un estremo senso di vuoto, dovuto a tutte le domande alle quali ha cercato di dare una risposta. Non poteva più superare il suo livello narrativo».³⁷⁰

Invece Calvino, dall'inizio degli anni sessanta, ha aperto un nuovo orizzonte della ricerca letteraria introducendovi lo strutturalismo antropologico, ha compiuto vari esercizi di una scrittura concentrata ed asciutta, ha sperimentato una forma della mente, tramite la sua ironia cosmica ha potuto ridere del mondo manipolato e caotico ed è riuscito, alla fine del suo percorso, a coinvolgere in unico progetto diverse discipline per dare luogo ad una letteratura più profonda e varia.

La leggerezza di Wang Xiaobo ha un grosso limite: sebbene egli abbia cercato per tutta la vita la leggerezza, è infine approdato alla pesantezza, non ha potuto superarla. Ha potuto sfuggire solo temporaneamente, grazie alla fantasia, al groviglio della realtà. Ma la realtà resta difficile da dimenticare; ha dunque dovuto sempre oscillare tra mondo reale e mondo fantastico. Sarebbe questa la ragione per cui Wang dedica tutto

³⁶⁹ Ivi., 354.

³⁷⁰ 伟(wei) 朱(zhu), *王小波的精神家园(La casa spirituale di Wang Xiaobo)*, «三联生活周刊»(Sanlian Lifeweek) Mag.15 (2002).

il suo impegno alla ricerca e alla costruzione della leggerezza romanzesca, tuttavia non riuscendo mai ad imitare quella calviniana. I romanzi di Wang Xiaobo sono intrisi di una sostanza pesante e informe; ad esempio, iniziano e si concludono sempre con tono pessimista.

Nella raccolta di racconti *L'età dell'oro* la storia inizia con la frase: «Ho capito più tardi che vivere è un processo lento in cui si viene martellati, le persone invecchiano giorno dopo giorno, le speranze stravaganti spariscono ogni giorno in più, alla fine si diventa come un bue martellato»³⁷¹. Successivamente, la protagonista Chen Qingyang conclude: «Se le persone vivono nel mondo è proprio perché sono adatte a sopportare le sofferenze e a sopravvivere nella violenza, fino alla morte».³⁷²

Concludiamo proponendo tre citazioni tratte dai tre racconti dell'opera *L'età del bronzo*. Nel racconto *In cerca di Wushuang*, la storia termina con la frase: «Inoltre, la terra è rumorosa, complicata e caotica, e ogni cosa è difficile malgrado i nostri sforzi; a mio avviso, sarebbe questo il motivo per cui Wang Xianke non riesce a trovare Wushuang».³⁷³ A conclusione del racconto *Il tempio Wanshou*, si dice: «Tutte le cose dentro la città di Chang'an sono finite. Tutte vanno in scadenza senza salvazione».³⁷⁴ Nel racconto *Hongfu fugge di notte*, si sostiene: «La cosa di cui abbiamo bisogno non è la fuga dalla città di Luoyang o la conferma della teoria di Fermat. La cosa di cui abbiamo bisogno è la speranza. Nel caso vogliate una metafora, eccola: per essere più chiaro, non c'è la speranza. Le nostre vite non possono essere modificate».³⁷⁵

Nell'opera di Wang Xiaobo, sia il tempo che lo spazio entrano in un ciclo infinito e doloroso. L'essere umano, invece, viene imprigionato nel ciclo della storia e della cultura, senza possibilità di salvezza.

3.2 Arakawa e Calvino: utopie a confronto

³⁷¹ 王(Wang), *王小波文集(第1卷)(La raccolta di Wang Xiaobo I)*, 8.

³⁷² Ivi., 49.

³⁷³ 王(Wang), *王小波文集(第2卷)(La raccolta Di Wang Xiaobo II)*, 654.

³⁷⁴ Ivi., 258.

³⁷⁵ Ivi., 494.

3.2.1 Prologo

L'obiettivo principale del mio testo è quello di esplorare alcune affinità tra Italo Calvino e Arakawa, soffermandomi soprattutto sulle possibili influenze esercitate dall'opera letteraria di Calvino sull'opera artistica e sul pensiero di Arakawa.

Si può cominciare dalle parole di Wada Tadahiko che, in un saggio dedicato all'influenza di Calvino sulle opere di Gore Vidal, Salman Rushdie, Amitav Ghosh, Julian Barnes e Ōka Akira, afferma che: «l'ombra gettata dalla geografia calviniana raggiunge anche l'arte di Giulio Paolini e di Arakawa Shusaku, l'architettura di Itō Toyoo e Suzuki Ryōji, la musica di Luciano Berio»³⁷⁶.

Di rimando, si può ricordare un saggio scritto da Italo Calvino in occasione di una mostra di Arakawa:

*Guardando un quadro di Arakawa cosa mi viene in mente? La mente. [...] I quadri di Arakawa sono pieni di frecce; la mia mente anche... Nei quadri di Arakawa ci sono molte linee. [...] Nei quadri di Arakawa ci sono delle parole, parole rarefatte come quelle che risuonano nella mente [...] I quadri di Arakawa sono pieni di punti focali [...] I quadri di Arakawa sono pieni di luce, luce fatta di tutti i colori e dell'essenza dei colori.*³⁷⁷

Calvino, trovava nei dipinti di Arakawa la sua stessa *forma mentis*: per l'autore italiano così come per l'artista giapponese le «frecce», «le linee», «le parole», «i punti focali», «la luce», tutto ciò che è nella «mente» ed è invisibile ha il compito di produrre e creare stimoli visivi,³⁷⁸ capaci, dopo averne attraversato la superficie, di

³⁷⁶ 忠彦(Tadahiko) 和田(Wada), どこにもない場所の地理学(*La geografia del luogo inesistente*), «Eureka», 17, no. 11 (1985): 48–51.

³⁷⁷ Alla mostra di Arakawa, che si tenne a Milano nel 1985, invece di un vero e proprio catalogo fu distribuito un foglio di carta blu piegato in quattro con un testo di Italo Calvino. Il testo è stato più tardi raccolto con il titolo *Per Arakawa* in Calvino, *Saggi 1945-1985*.

³⁷⁸ Nel saggio *Il fantastico nella letteratura italiana*, Calvino, ricordando un'antologia di racconti fantastici del XIX secolo da lui stesso curata, divide il genere fantastico in diverse categorie: esiste un fantastico visionario, mentale o astratto, psicologico, quotidiano. Il fantastico di Calvino è ancora di un'altra specie: è visivo o «visuale».

dirci qualcosa sull'essenza delle cose.

3.2.2 Ritratto d'artista

Arakawa Shusaku (1935-2010), pittore e architetto concettuale giapponese, è stato anche poeta e filosofo. Nel 1956 s'iscrive alla Scuola d'Arte Musashino Gējyutsu Gakkō (oggi Musashino), ma non termina gli studi. Tra il 1958 e il 1961, espone al Yomiuri Andependan Ten al Metropolitan Art Museum di Tokyo e partecipa alla fondazione del neo-dadaismo giapponese. Questo periodo è di solito considerato dai critici come la prima stagione artistica di Arakawa, caratterizzata da un profondo senso della morte e che non a caso sfocia nella produzione di vere e proprie bare in cui vengono collocate delle sculture in cemento.

Nel 1961 si trasferisce a New York, con in tasca soltanto 14 dollari e l'indirizzo di Marcel Duchamp. Nel 1962 incontra la moglie Madeline Gins (1941-2014), poetessa e artista, con cui inizia un sodalizio che durerà per tutta la vita. Da questo momento in poi Arakawa, oltre alle bare, si dedica alla pittura che ha come soggetto soprattutto frecce, parole, linee, ombre.

Nel 1971 la prima collaborazione artistica tra Arakawa e sua moglie Madeline Grisporta a *The Mechanism of Meaning*.³⁷⁹ L'opera sarà presentata alla Biennale di Venezia l'anno successivo. In essa sono raccolti una serie di dipinti, anche molto famosi, e di foto, e sono proposti ai lettori vari esercizi di interazione. L'intento degli artisti è quello di esplorare il funzionamento della mente, minando o decostruendo allo

Calvino stesso ha affermato che: «l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine di ogni mio racconto c'era un'immagine visuale». Ciò è riscontrabile tanto nella trilogia de *I nuovi antenati* e ne *Le cosmicomiche*, quanto in opere apparentemente meno caratterizzate dall'elemento fantastico come *La giornata di uno scrutatore* e *Palomar*.

³⁷⁹ La prima edizione di *The mechanism of meaning* è stata pubblicata incompiuta in tedesco con un significativo avvertimento: Lavori in corso: 1963-1971. La seconda versione è pubblicata in inglese nel 1979, anch'essa con lo stesso avviso, che apparirà fino all'ultima versione del 1988.

Shusaku Arakawa and Madeline Gins, *Arakawa: Mechanismus der Bedeutung* (Kunsthalle, 1972); Shūsaku Arakawa and Madeline H. Gins, *The Mechanism of Meaning: Work in Progress (1963-1971, 1978)* Based on the Method of Arakawa (Abrams, 1971); Shūsaku Arakawa and Madeline Gins, *The Mechanism of Meaning* (Abbeville Press, 1988).

stesso tempo i processi standard del pensiero. A tale scopo utilizzano diversi materiali: punti, linee, frecce, foto, celebri dipinti. Si tratta, in altri termini, di attraversare le modalità e i meccanismi dell'apprendimento conoscitivo per mezzo di strumenti diversi dalla parola.

Dagli ultimi anni settanta, Arakawa inizia a interessarsi alla nozione di *blank*, che diventa ben presto uno dei temi delle sue opere. Nel suo testo per la mostra milanese dell'artista giapponese, Calvino afferma: «Il *blank* è il colore della mente. La mente ha un colore che non riusciamo mai a vedere perché c'è sempre qualche altro colore che ci passa per la mente e si sovrappone al nostro sguardo. Solo lo sguardo di Arakawa è così veloce che riesce a cogliere il vero colore e a comunicarcelo. Allora lo riconosciamo senza ombra di dubbio, come se l'avessimo sempre avuto presente: la mente non può avere altro colore che quello dei quadri di Arakawa».

A partire dagli anni ottanta, Arakawa e sua moglie Gins si dedicano a un altro importante progetto: *Destino Reversibile*, in cui combinando pensiero filosofico e architettura intendono lanciare una sfida alla morte. Scrive Arakawa a questo proposito:

In tutte le culture, sia in Oriente che in Occidente, si ritrova lo stesso atteggiamento: tutti noi – ognuno di noi – dobbiamo morire come sono morti tutti quelli che sono vissuti prima di noi [...] Io vi dico che siete tutti un branco di disfattisti. Noi sosteniamo che ci siamo sbagliati [...] L'architettura deve essere pensata per adattarsi al corpo come la seconda, terza, quarta e, se necessario, la nona pelle [...] Noi crediamo che le persone, una volta stretta una vera alleanza con il loro ambiente architettonico, riusciranno a sopravvivere alla loro (apparentemente inevitabile) condanna a morte!

Secondo Arakawa, l'architettura è diversa da tutte le altre arti, perché è l'unica che ha a che fare con il nostro corpo. Essa, perciò, non dovrebbe soltanto puntare a costruire luoghi in cui dormire, ma stimolare l'intersezione tra corpo e ambiente, edificando spazi adatti a *esercitare il corpo e riattivare nuovi sensi* con lo scopo

finale di rovesciare il destino di morte degli uomini.

Il progetto di *Destino Reversibile* può essere suddiviso in due grandi sezioni.

La prima consiste nella pubblicazione di alcune opere, dove Arakawa raccoglie le riflessioni di una vita intera sull'arte architettonica come disciplina che fonde letteratura, filosofia e scienza e dove si sottolinea l'importanza dell'esercitazione dei sensi e del corpo. Le principali, scritte sempre con la moglie in inglese, sono: *To Not To Die*³⁸⁰, *Architecture: Sites of Reversible Destiny*,³⁸¹ *Hellen Keller or Arakawa*,³⁸² *Reversible Destiny* (1997), *Architectural Body* (2002) e *Making Dying Illegal* (2006). *Hellen Keller or Arakawa* è una serie di saggi che mette al centro i sensi umani, combinandoli con una filosofia del tempo e dello spazio. Viene introdotta, inoltre, la figura di Hellen Keller (1880-1968), scrittrice, attivista e insegnante statunitense, cieca e sorda dall'età di diciannove mesi, quale esempio di un nuovo modo di vedere e percepire il mondo. *Architectural Body* è una opera poetica-filosofica, dove è assai marcata l'inclinazione dell'artista a far cooperare il *corpo* e l'*ambiente*, elementi che, con il pensiero poetico-filosofico, strutturano l'autopoiesi del *corpo immortale*. Questa opera potrebbe essere considerata come il puntello teorico dell'opera architettonica di Arakawa, mentre *Making Dying Illegal* contiene la dichiarazione programmatica delle tesi sul *Destino Reversibile*.

La seconda sezione del progetto si concretizza attraverso una serie di opere architettoniche. Nella prospettiva di Arakawa, l'ambiente in cui viviamo influenza notevolmente i nostri comportamenti. Perciò, per superare il nostro destino di morte, dobbiamo cambiare prima di tutto il nostro modo di vivere. Arakawa aspira a costruire un ambiente in cui il corpo e i sensi, attraverso la decostruzione del nostro comune e familiare processo di percezione e conoscenza, giungano a una totale rigenerazione. A tale fine l'artista propone esercizi mentali e fisici in grado di aiutare a rallentare l'invecchiamento. Se tale processo di rallentamento, infatti, si allungasse

³⁸⁰ Arakawa, *To not to die / pour ne pas mourir* (Paris: DIFFERENCE, 1987).

³⁸¹ Madeline Gins e Shūsaku Arakawa, *Architecture: Sites of Reversible Destiny* (London: St Martins Pr, 1995).

³⁸² Madeline Gins e Shusaku Arakawa, *Helen Keller or Arakawa* (Santa Fe, N.M.; New York, N.Y.: Burning Books, 1994).

infinitamente, l'uomo potrebbe diventare immortale. Fra le principali opere architettoniche, create dagli anni Novanta fin verso la fine della sua vita, ricordiamo: *Sites of Reversible Destiny-Yoro* (1993-95) e *The Reversible Destiny Lofts MITAKA – In Memory of Helen Keller* (2005).

Sites of Reversible Destiny-Yoro è un parco situato a Gifu, in Giappone. Nel parco, oltre a una serie di installazioni “normali” (una cascatella, un campo da golf, un campo di tennis, un luogo per il campeggio, un tempio, un santuario scintoista, alcuni ponti su un fiume, una pozza, una funivia), c'è anche un posto speciale che si chiama *Site of Reversible Destiny* che ha la precisa funzione di spaesare i sensi e di sbilanciare il corpo dei visitatori. Il parco è diviso in due parti: un padiglione principale (*Critical Resemblance House*) e un'area forma di elissi dove sorgono nove piccoli padiglioni piccoli, alcune montagnole con relative depressioni, cento quarantotto curve labirintiche e diverse isolotti di varie dimensioni. Il visitatore, attraversando tali costruzioni, secondo l'intenzione dell'artista, dovrebbe sentirsi a disagio, disorientato, avvertire la scomodità e la disarmonia del luogo. Solo sfidando continuamente la percezione familiare dell'ambiente che lo circonda, egli potrà ripensare al proprio orientamento fisico e spirituale e sfidare il proprio invecchiamento e la morte. *The Reversible Destiny Lofts* è invece un complesso residenziale situato alla periferia di Tokyo (Mitaka) composto di nove appartamenti di quattordici colori. All'interno tutte le stanze e tutti gli oggetti sono concepiti in modo programmaticamente poco confortevole: camere da letto rotonde, bagno senza porta, finestre sghembe, pavimento bozzoluto o ghiaia al posto di una pavimentazione regolare... «È un luogo dove si liberano le possibilità del corpo e in cui si rovescia il destino della morte»,³⁸³ ha dichiarato Arakawa.

3.2.3 I confini dell'arte

Dopo aver illustrato in modo sintetico il percorso artistico di Arakawa, vorrei

³⁸³ Citato da *死なない子供(Bambini immortali)*, regia di 信貴(Nobutaka) 山岡(Yamaoka), 2011.

concentrarmi su alcuni aspetti che l'opera di Calvino e quella di Arakawa hanno in comune. In primo luogo mi soffermerò sui limiti dell'arte, così come i due artisti li hanno concepiti; in secondo luogo analizzerò il rapporto tra l'utopia calviniana e il progetto dell'artista giapponese, altrettanto utopistico, definito *Destino Reversibile*; quindi cercherò di esplorare il ruolo che i sensi hanno avuto nell'opera letteraria di Calvino e in quella architettonica di Arakawa; infine tenterò di dimostrare come, al di là di una prassi artistica con diversi punti di coincidenza, le concezioni del mondo di Calvino e Arakawa – dualistica la prima, monistica la seconda – permangono diverse.

Calvino, più che un semplice scrittore si potrebbe definire un tessitore enciclopedico, le cui opere hanno ispirato non solo decine e decine di uomini di lettere, ma anche molti artisti.

Soprattutto nell'ultimo periodo della sua attività ha sperimentato tutte le possibilità della letteratura. Così scrive Luigi Baldacci:

Nella sua estrema attività di scrittore, Italo Calvino venne affascinato da un tema che verrebbe da chiamare esercizio, con questa parola intendendo la difficile sfida di un'invenzione strutturale, formale, tematica, che attraversava in modo indiretto, trasversale, la tensione narrativa; così che la narrazione veniva colta e adoperata nell'ambito di una invenzione mentale, geometrica, un arduo incontro di astrazione e tangibilità.³⁸⁴

Calvino sente, man mano che il tempo passa, che la letteratura ha sempre più come missione quella di svelare gli aspetti sconosciuti, invisibili, della realtà. Per questo non si stancherà mai di cercare nuovi modi di osservarla e di comprenderla, di descrivere «il mondo non scritto» attraverso «il mondo scritto». Come afferma Mario Lavagetto:

Non sono sicuro che, arrivato a questo punto (1960), Calvino si sia lasciato alle spalle, come è parso ad alcuni, le sue opere più felici; sono certo tuttavia che, a partire

³⁸⁴ Luigi Baldacci in *Postfazione a Italo Calvino, Sotto il sole giaguaro* (Milano: Mondadori, 1995), 74.

*da questo momento, il suo lavoro comincia a presentarsi come una sorta di accanita e sofisticata battaglia, condotta con una consapevolezza sempre maggiore e con mezzi collaudati, per tenersi aperta la possibilità di scrivere.*³⁸⁵

Dagli anni sessanta, epoca in cui l'autore ha abbandonato pressoché del tutto ogni illusione sulla Storia, la letteratura per Calvino si trasforma, per riprendere le parole di Baldacci, in «esercizio», che ha la funzione fondamentale, come scrive Lavagetto, «di tenere aperta la possibilità di scrivere».

Che scriva storie realistiche, fantastiche o fantascientifiche, che ritorni alla tradizione italiana o solchi quelle di molti paesi, che prenda a modello la scienza, l'antropologia, la semiologia piuttosto che la filosofia rinascimentale, il suo diventa un racconto spirituale e raffinato, estremamente concentrato, dallo stile cristallino, quasi metallico. Durante l'ultima fase della sua carriera, per Calvino scrivere non è tanto raccontare una storia quanto compiere un esercizio, asciutto e concentrato, attraverso cui attuare un esperimento in grado di sondare la libertà della letteratura. Per lo scrittore, tale esercizio, tuttavia, non consiste, come spesso la critica ha sottolineato, nel sottostare alle regole del «mondo scritto», ma nel continuare costantemente nella scoperta di una verità, mantenendo il distacco dal mondo reale: «Non so se ci riuscirò, ma in questo caso come negli altri il mio scopo non è tanto quello di fare un libro quanto quello di cambiare me stesso, scopo che penso dovrebbe essere quello d'ogni impresa umana».³⁸⁶

Tale pratica mi sembra assai affine a quello di Arakawa: «Painting is an exercise, never more than that»,³⁸⁷ dichiara. E ancora: «La pittura di Arakawa era in effetti come un laboratorio, una stazione sperimentale per stimolare le operazioni della mente e del corpo in modo da poter osservare il nostro inconscio quotidiano, in modo da poter percepire noi stessi percependo».³⁸⁸

³⁸⁵ Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino* (Torino: Bollati Boringhieri, 2001), 105.

³⁸⁶ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 113.

³⁸⁷ Arakawa Shusaku, Gins Maderin, *Testing the limits*, GalerieIsy Brachot, Brussels, 1988, 5.

³⁸⁸ Shusaku Arakawa e Madeline Gins, *We have decided not to die in Reversible Destiny* (New York, N.Y.: Guggenheim Museum publications, 1997), 16.

Peccato che Calvino non abbia potuto vedere la meravigliosa architettura di Arakawa. Egli, infatti, nel suo saggio sull'artista giapponese, aveva ben compreso che l'arte per Arakawa è solo un mezzo, attraverso cui i sensi e l'inconscio umani si riattivano, si rigenerano. In questo senso, sia Arakawa che Calvino non si possono più definire degli artisti che tentano di esprimere un *pensiero* nell'arte. La loro sfida consiste nell'unire tutte le conoscenze e tutti i valori per influenzare i vivi e scoprire una nuova verità. Arakawa chiama se stesso: *coordinologist*.³⁸⁹ Per Arakawa, l'architettura è il prodotto dell'ibridazione di arte, scienza e filosofia. Se guardiamo all'ultimo Calvino, anche lui è un *coordinologist*. Oltre alla grande eredità familiare di una vena scientifica, anche la filosofia, l'antropologia e l'arte appaiono "coordinate" nelle sue opere.

3.2.4 Utopia corporea e ambientale

Lungo l'arco della carriera calviniana, la scelta del fantastico occupa un posto rilevante. Dalla prima opera, *Il sentiero dei nidi di ragno*, fino al postumo *Sotto il sole giaguaro*, gli elementi fantastici sono evidenti e, per così dire, brillano sempre. In un saggio, Calvino afferma: «è soprattutto nel nostro secolo, quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, si afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica».³⁹⁰ Caricatosi sulle spalle l'eredità della vena amara e ironica del fantastico leopardiano, Calvino mantiene sempre uno sguardo ironico e disincantato quando deve raccontare una storia. Nel *Barone rampante* crea un mondo secondario, in cui un osservatore ironico sale su un albero per mantenere la limpidezza della sua osservazione. L'albero qui diventa un'utopia, dove l'armonia del corpo e dell'ambiente viene ricomposta.

³⁸⁹ Una parola inventata da Arakawa che definisce una persona che pratica allo stesso tempo arte, scienza e filosofia.

³⁹⁰ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 207.

Il tema della relazione tra corpo e mondo, in Calvino, si trova soprattutto nella trilogia de *I nostri antenati*. Ne *Il visconte dimezzato* (1952), il corpo viene squarciato in due metà, mezza cattiva e mezza buona; ne *Il barone rampante* (1957), il corpo si arrampica su un albero e non scende più; ne *Il cavaliere inesistente* (1959), il corpo diventa invisibile.

Ne *Il Barone Rampante*, il protagonista Cosimo, dopo un litigio con i genitori per un piatto di lumache, si arrampica su un albero e non ne scende più per il resto della sua vita. Egli desidera realizzare un progetto ambizioso, utopico, ma distante dalla terra. Tutta la storia si basa su questa ossessione del personaggio di creare un mondo autosufficiente su un albero. Tutto, da quel luogo lontano e sospeso, inizia da zero. Cosimo comincia a osservare il mondo, in cui «ogni cosa, vista da lassù, era diversa, e questo era già un divertimento».³⁹¹ Si costruisce gradualmente una dimensione quotidiana, impara a spostarsi da un albero all'altro, dall'alto verso il basso, mordicchia le foglie e dorme come un uccello. Ancora: si costruisce un giubbotto di pelliccia, e inventa una fontana pensile, conosce il suo amore Viola, instaura una vera amicizia con il cane Ottimo Massimo, combatte i nemici, legge e studia.

Calvino utilizza il tema del *doppio*, assai frequente nel teatro e nella narrativa di tutti i tempi. Solo che in questo caso il doppio è un mondo parallelo a quello reale, da dove conoscere quest'ultimo in modo completamente nuovo. Come ha affermato Jameson, «Il fantastico moderno presenta un mondo oggettivo per sempre sospeso sul punto del significato, per sempre disposto a ricevere una rivelazione, sia del male che della grazia, che non avviene mai».³⁹²

La scelta del fantastico diventa quindi un modo per trascendere il mondo limitato e conosciuto. All'interno di questo mondo secondario, poi, il personaggio ha la possibilità di vincere le leggi del mondo reale. Sebbene in esso tutto sembri illogico e scomodo, alla fine la vita sull'albero è in grado di rovesciare il destino irreversibile che appartiene alla terra. Il mondo costruito da Cosimo si trasforma in un rifugio dello

³⁹¹ Calvino, *Il barone rampante* (Milano: Mondadori, 1993), 15.

³⁹² Rosemary Jackson, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione* (Napoli: Tullio Pironti, 1986), 153.

spirito dell'uomo moderno, in cerca di un luogo meno confuso e spaventoso da dove un'osservazione spaesata delle cose si dimostra infine più lucida.

Questa idea, o meglio questa utopia, è molto vicina alla visione di Arakawa.

Il mondo secondario, fantastico di Calvino, estraneo a una effettiva realizzabilità,³⁹³ ha diverse affinità con l'ambizioso progetto di *Destino reversibile*. In *The Reversible Destiny Lofts MITAKA* (Tokyo, 2005) come in *Sites of Reversible Destiny-Yoro* (Gifu, 1993-1995) tutto è costruito in modo illogico, scomodo, lontano dalle nostre abitudini: camere variopinte, rotonde anziché quadrate, bagni senza porte, pavimenti inclinati che riproducono le dune di un deserto... Si tratta di un mondo fantastico, che sembra fare riferimento al mondo del *Barone rampante*, in cui gli abitanti sono costretti a compiere continui esercizi fisici e spirituale. «Le istruzioni per l'uso ci sono, ma noi speriamo che le inventino gli abitanti»,³⁹⁴ afferma Arakawa.

Nell'ottica dell'artista giapponese, il design e l'architettura moderni non hanno fatto altro che facilitare la vita degli uomini («avete completamente frainteso come devono vivere degli esseri umani»).³⁹⁵ Invece di vivere in un mondo confortevole, Arakawa sceglie, come Calvino per Cosimo, di costruire un altro mondo, che se appare agli inizi scomodissimo, piano piano si trasforma in un luogo divertente, dove il corpo e la mente si fanno più vigorosi. Nel documentario *Bambino Immortale*, si raccontano le storie degli abitanti di *Reversible Destiny Lofts MITAKA*. Due donne di ottant'anni, dopo avervi soggiornato per una settimana, sentono finalmente il desiderio di trovare un marito; un uomo, dopo avervi abitato per un anno, guarisce dall'allergia da pollini che aveva da tanti anni. Il destino diventa davvero, in questo luogo, reversibile! «Il progetto di Arakawa e Gins ci restituisce di nuovo il corpo, e non ce lo mostra soltanto, ma ce lo fa sentire». ³⁹⁶ Nelle opere architettoniche dell'artista giapponese, dove si respira l'utopia calviniana, i sensi e lo spirito conoscitivo trovano un altrove: «Dal concetto architettonico occidentale, soggetto allo *spirito*, ho creato

³⁹³ Ivi., 13.

³⁹⁴ Citato da 山岡(Yamaoka), *死なない子供(Bambini immortali)*.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Radovan Ivsic, Annie Le Brun, *Sites of Reversible Destiny*, in Arakawa and Gins, *Reversible Destiny*, 199.

un concetto architettonico che risponde all'atto del corpo». ³⁹⁷

Ne *Il Barone Rampante* come in *The Reversible Destiny Lofts MITAKA* è possibile, inoltre, rilevare un'ironia cosmica verso il mondo, una sorta di provocazione feroce nei confronti dei limiti dello spirito umano, capace di far rivolgere la nostra attenzione a una rinnovata relazione tra corpo e ambiente e di stimolare la ricerca di strade per trascendere le possibilità umane. Il mondo del barone rampante come le installazioni di Arakawa trasfigurano simbolicamente il luogo che ci è concesso per vincere il destino umano, per oltrepassarlo.

Calvino, alla fine del suo romanzo, non farà morire il protagonista. L'opera si chiude con la scomparsa del vecchio Cosimo che si aggrappa a una mongolfiera e svanisce all'orizzonte. Proprio come era solito affermare Arakawa: «Gli esseri umani non muoiono, scompaiono solo». ³⁹⁸

3.2.5 Nostalgia per i sensi perduti

Dopo il grande successo della trilogia dei *Nostri antenati* (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*) e il tramonto della via realistica, Calvino pubblica le raccolte di storie comiche e paradossali relative al cosmo, all'evoluzione universale, allo spazio-tempo: *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967) e *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968). ³⁹⁹

In queste opere sembra che la derealizzazione e il mondo utopistico della Trilogia vengano dilatati e giungano alla loro massima espressione: il protagonista Qwfwq è privo di una vera identità, non è nemmeno un essere umano, è «una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà d'un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine». ⁴⁰⁰ Il tempo e lo spazio sono

³⁹⁷ 修作(Shusaku) 荒川(Arakawa) e 博巳(Hiromi) 藤井(Fujii), *生命の建築: 荒川修作・藤井博巳対談集* (*La vita dell'architetto: dialogo tra Arakawa Shusaku e Fujii Hiromin*) (水声社(Suisei Sha), 1999), 49.

³⁹⁸ Citato da 山岡(Yamaoka), *死なない子供*(*Bambini immortali*).

³⁹⁹ L'autore raccoglie i tre volumi, selezionando e ridistribuendo i racconti, con il titolo di *Cosmicomiche vecchie e nuove*, (Milano: Garzanti, 1984).

⁴⁰⁰ *Premessa 1968*, a Italo Calvino, *Romanzi e racconti* (Milano: Mondadori, 1994), 1301.

irriconecibili. Montale ha parlato a questo proposito di «fantascientifico alla rovescia»,⁴⁰¹ perché tutti i racconti sono ambientati nel passato, anziché nel futuro. Calvino, dal canto suo, aveva sottolineato: «Io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza».⁴⁰² Il viaggio alla scoperta del negativo ha raggiunto il suo culmine.

L'ispirazione calviniana degli anni Sessanta è stata spesso criticata da chi rimproverava l'autore di non occuparsi dei problemi della Storia e della società. Tuttavia, come scrive Rosemary Jackson, «una caratteristica più frequentemente associata con il fantastico è stato l'ostinato rifiuto delle definizioni prevalenti del "reale" o "possibile"». ⁴⁰³ L'utopia di Calvino ha forse lasciato un'eredità più preziosa: uno spirito più rivoluzionario di molte opere realistiche. Calvino ha affermato in questo senso: «Nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge». ⁴⁰⁴ Arakawa, a suo modo, ha tentato di "costruire" questa utopia fantastica. Presso il museo di Nagi-Moca,⁴⁰⁵ è conservata una sua opera: *UBIQUITOUS SITE, NAGI'S RYOANJI, Architectural Body*. L'artista giapponese ha voluto con questa installazione scompaginare il giardino di rocce RYOANJI di Kyoto,⁴⁰⁶ uno dei luoghi più sacri e tradizionali del Giappone, con l'aperta intenzione di disorientare i sensi del visitatore.

Il lettore de *Le Cosmicomiche* e il visitatore dell'installazione di Arakawa sono

⁴⁰¹ «Fantascientifico alla rovescia, proiettato cioè verso il più oscuro passato e non verso le conquiste della scienza futura, Calvino immagina che in tempi in cui non era né luce né aria né suono o parola, e nemmeno alcuna forma di vita biologica, esistessero esseri come noi, viventi e parlanti e diversi da noi solo perché privi affatto di nome e di stato civile». Cfr. Eugenio Montale in *Corriere della sera*, 5 dicembre 1965, ora in *Il secondo mestiere*, (Milano: Mondadori 1996), p. 2760.

⁴⁰² *Premessa 1968*, a Calvino, *Romanzi e racconti*, 1300.

⁴⁰³ Jackson, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, 13.

⁴⁰⁴ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 113.

⁴⁰⁵ Nagi Museum of Contemporary Art, situato a Nagi, in Giappone.

⁴⁰⁶ Ryoan-ji è un tempio Zen di Kyoto. Il giardino del tempio è famoso per il suo significato filosofico. In *Palomar* si trova una sua descrizione.

obbligati ad abbandonare la loro realtà familiare e a entrare in ambiente perturbante, dove si evoca un senso verginale, fresco e primitivo, e allo stesso tempo un senso di destabilizzatore, come se fossero dei bambini appena arrivati in questo mondo. Arakawa ha affermato: «“inizio”, “passato”, “futuro”, “io”, “me” e “tu”, sono tutte parole che non hanno un posto in questo processo. Sono superflue»⁴⁰⁷. L'artista desidera trovare una via di uscita da un mondo manipolato e colonizzato dal linguaggio. Questo ricorda un saggio scritto da Calvino: «Quello che viene riconosciuto come il mondo si presenta ai miei occhi – almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi».⁴⁰⁸

Qui le due visioni di Calvino e Arakawa si avvicinano un'altra volta: entrambi si “esercitano” affinché l'arte e il silenzio possano distruggere e rigenerare un mondo «manipolato e colonizzato» da un cattivo uso del linguaggio. Per riconoscere il vero mondo, bisogna decostruire un mondo inquinato.

Di più: esiste in entrambi una certa nostalgia non di *homo legens*, bensì di *homo sapiens*, dell'istinto umano. Si potrebbe dire che la loro utopia sia *un'utopia dei sensi perduti*.

Questa nostalgia dei sensi umani si trova soprattutto in due opere: *Palomar* e *Sotto il sole giaguaro*. Come scrive Alberto Asor Rosa:

Il progetto di racconto per «I cinque sensi», che risale ai primi anni Ottanta, rivela una nuova direzione di ricerca nell'investigazione calviniana: si direbbe che lo scrittore, sperimentate tutte le possibilità della letteratura come universo di segni, voglia rientrare nel mondo del concreto, del reale, ma mettendosi questa volta nella prospettiva di «rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi». I racconti sui sensi, com'è noto, furono solo abbozzati, ma non v'è dubbio che se ne avverta l'ispirazione in alcuni di quelli raccolti in Palomar (indizio degno d'essere

⁴⁰⁷ Arakawa and Gins, *Reversible Destiny*, 189.

⁴⁰⁸ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 108.

approfondito, penso).⁴⁰⁹

Calvino sembra inaugurare così un'altra fase della sua scrittura che egli stesso definisce «la scoperta dei sensi umani». Tale progetto si spinge fino all'ultima opera, *Sotto il sole giaguaro*. Decide di iniziare un libro dedicato all'esplosione del mondo sensoriale, attraverso la descrizione di ognuno dei cinque sensi in altrettanti racconti, per cercare di esplorare un mondo che avverte complesso ma anche linguisticamente appiattito. La motivazione del libro, Calvino la spiega in una conferenza tenuta nel 1983:⁴¹⁰

*Un altro libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso.[...] L'uomo che non leggeva sapeva vedere e udire tante cose che noi non percepiamo più [...]E quanto a udito, odorato, gusto, tatto, la sua superiorità su di noi non può essere messa in dubbio[...]Ma nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge.*⁴¹¹

Calvino muore prima di portare a termine tutti i racconti, lasciando solo tre dei cinque testi previsti: quelli relativi all'olfatto, al gusto e all'udito(mancano il tatto e la vista).

Il primo racconto, *Il nome, il naso*, pubblicato per la prima volta sulla rivista *Playboy* nel 1972, è composto da tre mini-episodi intrecciati, nei quali l'olfatto rappresenta l'unica memoria. I tre frammenti, ambientati in epoche diverse, raccontano la storia di tre protagonisti maschili che cercano la donna amata inseguendone l'odore e il profumo, ma trovandole alla fine morte.

Il secondo testo, *Sotto il sole giaguaro* (originariamente intitolato *Sapore sapere*), è dedicato al gusto. Il racconto ha come protagonisti una coppia di turisti in viaggio in Messico. Marito e moglie sono in crisi e sperano di recuperare il loro rapporto

⁴⁰⁹ Asor Rosa, *Stile Calvino*, 140.

⁴¹⁰ Il testo sarà pubblicato successivamente in «Lettera internazionale».

⁴¹¹ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 113.

concedendosi una vacanza soprattutto gastronomica. Alla fine, durante la visita ad alcuni templi, entrambi, attraverso un'interpretazione degli antichi riti cannibalici, si rendono conto che anche matrimonio è una specie di cannibalismo, dove i confini tra le persone vengono meno e ci si divora.

Nel terzo racconto, intitolato *Un re in ascolto*, Calvino cerca di esplorare il senso dell'udito. È la storia di un re che non scende mai dal suo trono perché ha paura di perdere il potere. Alla fine solo la voce di una donna riuscirà ad allontanarlo dal simbolo del potere: tra potere e libertà (il re ha acquisito il potere, ma nello stesso tempo ha perso la libertà) il re sceglierà la seconda.

Se l'aspetto più significativo di *Sotto il sole giaguaro* sta nella volontà dello scrittore di destabilizzare *homo legens*, narrando la percezione sensoriale, Arakawa, sin dai primi lavori fino al progetto *Uomo immortale*, continua a proporre una nuova relazione tra il corpo e l'ambiente in funzione di una rigenerazione dei sensi. «Non preferite abitare in un ambiente costruito specialmente per attirare a voi un grande numero di modi possibili – uno più sorprendente dell'altro –, per fare di voi un *sensorium*?». ⁴¹²

Tutti gli sforzi di Arakawa saranno tesi fino alla fine della sua vita a raggiungere l'armonia tra il corpo e l'ambiente, visto che: «Il modernismo europeo ha concepito l'architettura come “spirito”, mentre il mio concetto di architettura presuppone il fenomeno originario tanto del corpo quanto dell'ambiente». ⁴¹³

3.2.6 Il dualismo di Calvino e il monismo di Arakawa

Nei racconti di *Palomar*, il protagonista vorrebbe «limitarsi a guardare, a fissare nei minimi dettagli il poco che riesce a vedere». ⁴¹⁴ Il suo progetto, per quanto apparentemente semplice, termina con una serie di fallimenti. Dopo aver osservato a lungo il movimento delle onde e non riuscendo a isolarne una se ne ritorna su suoi

⁴¹² Arakawa and Gins, *Reversible Destiny*, 313.

⁴¹³ Citato da 山岡(Yamaoka), *死なない子供(Bambini immortali)*.

⁴¹⁴ Calvino, *Palomar*, 104.

passi con i nervi tesi; contempla un seno nudo, ma la sua descrizione invece che soddisfarlo lo trascina in riflessioni sul malcostume, senza contare che il suo insistente andirivieni sul bagnasciuga mette in fuga la donna...

Il signor Palomar alla fine decide di imparare a esser morto perché: «ai morti non dovrebbe importare più niente di niente perché non tocca più al loro pensarci; e anche se ciò può sembrare immorale, è in questa irresponsabilità che i morti trovano la loro allegria»⁴¹⁵. Non essendo riuscito a osservare il mondo senza lasciarsi coinvolgere psicologicamente né senza essere caduto nella tentazione di interpretarlo, pensa che apprendere a vivere come se fosse morto, gli permetta almeno di recuperare il suo passato come un insieme chiuso, «ma proprio in quel momento», il signor Palomar muore.

Sembra che nessuno, nella vita reale come nel racconto, possa sfuggire al nostro destino irreversibile. Perfino la finzione della morte si conclude con la morte. Ma anche questa è finzione. Come sempre Calvino di fronte a un bivio, foss'anche quello tra la vita e la morte, sceglie di non dare una risposta univoca: *sceglie di non scegliere*. I suoi sforzi non consistono tanto nell'accumulare mezzi per dare una risposta, quanto nello sperimentare costantemente strumenti di interrogazione che conducono inevitabilmente a un sentiero che si biforca. Scelto un cammino, dopo un po' ci ritroviamo di nuovo a scegliere. E così all'infinito si dispega quello che potrei chiamare il "dualismo calviniano".

In un saggio, analizzando i territori del comico e dell'ironia, afferma: «Una cosa si può dire almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio».⁴¹⁶ Questa scelta, altamente ironica, appare in forma fin troppo dichiarata anche nella storia del comunista de *La giornata d'uno scrutatore*, quando, nel corso di uno dei suoi monologhi, Amerigo definisce la l'ottimismo e il pessimismo come «le due facce della stessa foglia di carciofo».⁴¹⁷ Nelle *Lezioni americane*,

⁴¹⁵ Ivi., 123.

⁴¹⁶ Calvino, *Una pietra sopra*, 192.

⁴¹⁷ Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, 9.

l'autore scriverà: «Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza. Questo non vuol dire che io consideri le ragioni del peso meno valide, ma solo che sulla leggerezza penso d'aver più cose da dire».⁴¹⁸ Quando il signor Palomar, stanco degli uomini, si mette a osservare le stelle, pensa: «Se i corpi luminosi sono carichi d'incertezza, non resta che affidarsi al buio, alle regioni deserte del cielo. Cosa può esserci di più stabile del nulla? Eppure anche del nulla non si può essere sicuri al cento per cento»⁴¹⁹. Calvino non giunge mai a disprezzare o a negare una cosa né ad affermarla in modo assoluto. Conserva sempre un tono di «incertezza su tutto», che, forse, è la più grande eredità calviniana. Alberto Asor Rosa chiama questa concezione: «duplicità-molteplicità ontologica», dove «una cosa può essere vera, ma anche il suo contrario. Ogni cosa ha il suo contrario. Ogni cosa ne genera un'altra, che nega la precedente. In ogni cosa c'è tutto. Ogni cosa può essere niente».⁴²⁰

In questo caso Arakawa segue una via completamente diversa da Calvino.

Per l'artista giapponese, è necessario credere che gli esseri umani non muoiano. C'è solo una via d'uscita: imparare a non morire. La mentalità di Arakawa è monistica. Fino alla sua ultima opera, *Making Dying Illegal*(1996), ha insistito sul fatto che la morte è contraria alla sua concezione. Le attività umane dovrebbero «espandere le possibilità» della vita, così come le condizioni ambientali in cui gli esseri umani si muovono. Nel suo progetto *Reversible Destiny*, con il quale ha superato i confini dell'arte, ha promosso la funzione estetica ad attività pratica, a esercizio per mettere in relazione il corpo e la mente, entrambi insondabili. Il suo contributo filosofico, diversamente dalla tradizione filosofica occidentale, ha osato distruggere la distinzione fra corpo e mente e fra soggetto e oggetto.

L'ultimo Calvino, soprattutto con *Palomar*, ha sfidato il monismo e ne è rimasto irretito: Palomar non può osservare il mondo «lasciando da parte l'io»⁴²¹. Per cui

⁴¹⁸ Calvino, *Lezioni americane*, 7.

⁴¹⁹ Calvino, *Palomar*, 48.

⁴²⁰ Asor Rosa, *Stile Calvino*, 48.

⁴²¹ Calvino, *Palomar*, 112.

nessuna verità assoluta è possibile. Per Arakawa la verità esiste e si trova nella nuova armonia tra il corpo e lo spirito entrambi costantemente in relazione con un ambiente provocatoriamente spaesante e poco familiare da condurre all'immortalità. Nelle case multicolori e nei parchi illogici progettati da Arakawa l'uomo si confonde, perde l'orientamento, non si sente mai a casa, e così gli è offerta una chance di cambiare. In una conferenza tenuta a Tokyo, Arakawa ha affermato:

*Si deve trasformare la civiltà materiale in "civiltà vitale", e tutto quello che noi facciamo oggi esiste solo per un scopo: imparare a non morire.*⁴²²

Avviandomi alla conclusione, mi domando: meglio il monismo di Arakawa o la prudenza dualistica di Calvino? Se nella letteratura calviniana non esiste una soluzione, allora che cosa ci ha lasciato quello che chiamiamo Maestro? Una vena amara e ironica che ci costringe a riflettere sempre? Tanti spunti riflessivi che hanno ispirato tantissimi artisti? O il modo di pensare di un pessimista con una volontà di sfida ottimistica?

L'importante è porci sempre nuove sfide. Come ha scritto Calvino:

*Continuo ad appassionarmi nel leggere libri soprattutto se sento che non saprei mai scrivere niente del genere, e provo a confrontarmi con i loro autori, a comprendere cosa mi rende differente da loro, cosa hanno loro che io non ho. Questo pensiero funziona in me come una sfida.*⁴²³

⁴²² Citato da 山岡(Yamaoka), *死なない子供*(Bambini immortali).

⁴²³ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, 124.

4. Conclusion

In questo lavoro di ricerca, ho esaminato i processi che hanno determinato la traduzione e la divulgazione di Calvino in Oriente in una prospettiva comparatistica. In particolare, l'oggetto della mia analisi è stato lo studio della ricezione di Calvino in Cina e in Giappone, di cui ho seguito le diverse tappe, ristabilendone la cronologia.

Partendo dalla trattazione dei concetti di letteratura mondiale e letteratura comparata, analizzati fin dalle loro origini, ho esaminato, in particolare, le proposte di Goethe, Marx ed Engels, per giungere a soffermarmi sugli studi pionieristici di quattro comparatisti contemporanei, quali l'*Orientalismo* di E. Said, *La morte di una disciplina* di G.C. Spivak, *What is World literature?* di D. Damrosch e il pensiero di *Distant reading* di F. Moretti.

Questi studiosi mi hanno fornito i parametri teorici di riferimento per il mio lavoro.

In seguito, ho intrapreso la trattazione della parte preminente della mia tesi, riguardante la ricezione di Calvino in Cina e in Giappone. In particolare, mi sono basata sull'analisi di due esempi concreti – scrittore cinese Wang Xiaobo e artista giapponese Arakawa Shusaku – che attesterebbero questo processo di ricezione, miranti a rivelare in modo diacronico l'attualità e le modalità della traduzione e della divulgazione di Calvino in Oriente. Questo mi permette ora di ritornare a considerare le diverse teorie comparatistiche precedentemente esposte, per comprendere quale ricaduta abbia sui loro sviluppi la circolazione mondiale delle opere di Italo Calvino.

4.1 L'immagine dell'Oriente attraverso gli scritti di Calvino

In *Orientalismo*, Said rivela l'idea distorta che gli occidentali hanno elaborato dell'Oriente negli ultimi secoli. Rielaborando il pensiero di Gramsci e Foucault, Said rivela così il processo che avrebbe generato la nota disparità tra l'Oriente e l'Occidente. Cercherò ora di verificare l'immagine che Calvino mostra dell'Oriente, alla luce dei parametri proposti da Said.

L'Oriente, e soprattutto il Giappone, compare spesso nelle ultime opere di Calvino, a seguito e per effetto di un soggiorno che vi conduce nel 1976. Da un lato, il Giappone suscita in Calvino una diversa percezione del tempo e dello spazio; essa lo induce a considerare la complessità del mondo e l'impossibilità di abbracciarlo interamente. Dall'altro, l'estetica e la filosofia che ricava dalla contemplazione dei giardini Zen lo aiutano a ritrovare quell'armonia che attenua la sua indole prorompente. Nel palazzo imperiale Sentō, nei cosiddetti "mille giardini", in viaggio in treno da Tokyo a Kyoto, Calvino realizza la sua lettura visiva del mondo; nel tempio di legno si avvede del suo spirito dualistico; nella storia fantastica giapponese scopre l'amore per la luna; davanti ai Samurai del Museo Nazionale di Tokyo e nel Ryōanji di Kyoto, sperimenta l'annullamento del sé e la rinuncia a sviluppare uno sguardo oggettivo. Inoltre, adotta a modello della sua ricerca stilistica scrittori come Tanizaki e Kawabata. Diversamente, Calvino non ha legato molto la sua poetica all'estetica cinese: l'unico retaggio di un suo rapporto con la Cina si riscontra in un passo delle *Lezioni americane*, dove Calvino cita la storia dell'antico filosofo cinese Chuang-Tzu:

Il re gli (a Chuang-Tzu) chiese il disegno d'un granchio. Chang-Tsu disse che aveva bisogno di cinque anni di tempo e d'una villa con dodici servitori. Dopo cinque anni il disegno non era ancora cominciato. 'Ho bisogno di altri cinque anni', disse Chang-Tzu. Il re glieli accordò. Allo scadere dei dieci anni, Chang-Tzu prese il pennello e in un istante, con un solo gesto, disegnò un granchio, il più perfetto granchio che si fosse mai visto.⁴²⁴

In questo brano, Calvino approfondisce il valore della rapidità, che deriva, secondo la storia di Chuang-Tzu, da fattori quali la sedimentazione, l'illuminazione e l'insistenza: Roma non fu costruita in un solo giorno. Così, il tema del capitolo è la rapidità, ma tale valore sembra possa realizzarsi solo grazie al suo contrario, la lentezza. Solo un lungo processo può far maturare il ritratto perfetto; è necessario agire su se stessi e immedesimarsi nella propria arte perché giunga l'intuizione. Per

⁴²⁴ Calvino, *Lezioni americane*, 55.

Calvino: «il tempo scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera». ⁴²⁵ La percezione dialettica di Chuang-Tzu corrisponde perfettamente all'estetica dualistica di Calvino: la velocità del pensiero deriva da una considerevole e lunga sedimentazione.

Rispetto alle indicazioni fornite da Said, non sembra che l'immagine dell'Oriente rinviata da Calvino pecchi di parzialità. Il legame tra Calvino e l'Oriente sembra manifestare maggiormente l'intuizione di Goethe: la letteratura mondiale si caratterizza come uno spazio in cui vengono messe in circolo le idee e in cui, nel contempo, si può esibire un proprio valore letterario e culturale. Dopo aver assimilato l'estetica giapponese e aver letto la filosofia cinese, sembra che Calvino sia riuscito a trovare una strada per la risoluzione delle problematiche cosmologiche e teoriche. Successivamente al suo viaggio in Giappone, Calvino dedica all'argomento nove saggi (poi inseriti nella raccolta *Collezione di sabbia*), più il brano *L'aiola di sabbia* – incluso *Palomar* –, ispirato al Ryōanji di Kyoto, ed il brano *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna*, inserito nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il viaggio di Calvino in Giappone ed il connesso instaurato rapporto con il campo letterario giapponese hanno favorito un netto incremento della traduzione delle sue opere più importanti, la cui divulgazione ha suscitato un considerevole apprezzamento da parte del mondo critico giapponese.

I modelli proposti da Said e quello proposto da Calvino rappresentano due modalità fondamentali della ricezione della cultura e della letteratura orientali in Occidente. Se persiste in Occidente una lettura parziale dell'Oriente, ciò evidentemente non vale nel caso di tutti gli autori. La teoria di Said allora, se da un lato rivela giustamente il meccanismo dell'egemonia culturale messo in atto dal mondo occidentale, dall'altro rischia di politicizzare l'arte letteraria. In fin dei conti, più valida di ciascuna teoria, è la letteratura.

⁴²⁵ Ibid.

4.2 È praticabile il *distant reading*?

Nei suoi vari lavori, Franco Moretti ha proposto il *distant reading* come nuovo metodo critico. Ricordo che questa espressione nasce in opposizione a quella di *close reading*, con cui ci si riferisce ad un'analisi critica incentrata unicamente sul testo. Il metodo critico introdotto da Moretti permetterebbe invece di osservare il mondo letterario da lontano, così da sviluppare un panorama generale e una geografia letteraria globale.

Tornando al lavoro svolto nella presente tesi, riassumo in primo luogo le tappe che hanno segnato il percorso del mio studio. Per una corretta analisi dell'argomento, ho dovuto operare sia come generalista che come specialista. Nel primo caso, ciò mi ha permesso di ricostruire l'itinerario cronologico della ricezione di Calvino; nel secondo, di concentrarmi sul *close reading* dei testi. Il lavoro è stato compiuto sulla base del seguente programma: dapprima ho letto in lingua originale tutte le opere di Calvino e i saggi critici degli studiosi italiani, allo scopo di procurarmi gli elementi necessari per una comprensione possibilmente corretta e completa del pensiero di Calvino così come formulato in origine. Successivamente, ho provveduto a raccogliere le opportune informazioni sulle traduzioni realizzate in Cina e in Giappone e a leggere i più importanti saggi su Calvino scritti dagli studiosi asiatici, comparandoli con quelli dei critici italiani. In seguito, ho focalizzato la mia attenzione sui due artisti maggiormente influenzati da Calvino, analizzandoli secondo il principio del *close reading* ed illustrando inoltre il rapporto esistente fra l'autore italiano e gli artisti orientali.

Per analizzare la ricezione di Calvino in Oriente, ho utilizzato sia i materiali di "first hand" che quelli di "second hand". Ho constatato l'affidabilità delle informazioni raccolte leggendo le opere di Calvino e i saggi della critica italiana in lingua originale, ma ho dovuto far ricorso a materiali di "second hand" per la ricerca di alcune informazioni, come per esempio, in ordine al percorso della ricezione della letteratura italiana in Cina e in Giappone, i saggi di italianisti giapponesi come

Yonekawa Ryōfu e Wada Tadahiko o di italianisti cinesi come Yuan Huaqing e Wu Zhengyi. Ho eseguito il *close reading* attraverso un'attenta lettura delle opere di Calvino nonché attraverso l'impostazione di un confronto tra Calvino e Wang Xiaobo prima e in seguito tra Calvino e Arakawa; ma ho fatto anche ricorso al *distant reading* per osservare e analizzare il percorso della ricezione calviniana in Cina e in Giappone.

Non riuscirei a svolgere compiutamente il mio lavoro se non avessi a disposizione ogni elemento utile per la ricerca; a mio modesto avviso, ritengo comunque che non risulti praticabile il metodo di analisi proposto da Moretti. Questi sosteneva che il *close reading* costituisce una possibile modalità di approccio al testo, ma che non rappresenta una soluzione esaustiva; tuttavia, neanche il suo *distant reading* potrebbe risolvere tutti i perché del mio lavoro. Avendo effettuato una lunga e accurata analisi della ricezione calviniana in Oriente, appare evidente che il mio studio sarebbe risultato alquanto avventato e meno convincente, viziato cioè da imprudenza e parzialità, se la mia ricerca si fosse basata solo su informazioni di “second hand” e mi fossero mancate le molto più affidabili informazioni di “first hand”.

Un problema più importante della teoria morettiana è la sua concezione della divisione fra centro e “periferie di letteratura”. Al riguardo, il mio studio pone invece in evidenza l'affermarsi dell'interscambio culturale, imparziale ed armonioso, fra Calvino e il mondo orientale. Il mondo letterario dell'Oriente non è travolto dall'onda calviniana; si può dire invece che l'estetica orientale pervada le opere di Calvino e il suo lavoro sull'esplorazione delle varie possibilità letterarie: il maestro italiano si ispira spesso ai generi e alla filosofia dell'Oriente.

In un suo saggio, Moretti sostiene che «after 1750 the novel arises just about everywhere as a compromise between West European patterns and local reality»⁴²⁶. Se ciò fosse vero, ne deriverebbe la sua trascuratezza dell'influenza della cultura cosiddetta “periferica” sul cosiddetto “centro”. Ad esempio, nella storia dell'arte non si può dimenticare l'influenza esercitata dalla bellezza di Dahiti sull'opera di Gauguin o il recupero effettuato dagli impressionisti dell'estetica di Ukiyo-e (un genere di

⁴²⁶ Moretti, *Conjectures on World Literature*, 64.

stampa artistica giapponese); come peraltro è da rimarcare l'influenza delle maschere africane sul cubismo di Picasso. In sostanza, sarebbe stato il contrasto culturale a generare una nuova spinta all'innovazione.

Riprendendo quanto già discusso nel primo capitolo, ripropongo la problematica della legittimità del supporto teorico di Moretti, che deriva dalla scuola economica e dal darwinismo: lo studioso avrebbe perso completamente di vista il confine tra gli studi umanistici e le scienze sociali ed inoltre, come accusano Spivak⁴²⁷ e Christopher Prendergast, il pensiero morettiano implicherebbe una sorta di darwinismo sociale⁴²⁸. Sulla scorta di queste considerazioni, la teoria di Moretti mi sembra alquanto azzardata e poco convincente; essa rischia peraltro di essere ritenuta come il “pensiero dei razzisti”.

4.3 Spivak, depoliticizzazione o politicizzazione?

In *Morte di una disciplina*, G. C. Spivak invita a stabilire una nuova concezione di letteratura comparata, che riesca a superare sia i confini nazionali che i confini disciplinari: la prevista nuova letteratura dovrebbe combinare lo studio delle aree geografiche con quello della letteratura, iniziando ad operare non dall'Occidente, bensì dal sud del pianeta, senza preferenza alcuna. Per l'affermazione di tale nuova disciplina servirebbe una forza immaginativa che la liberi dalla politicizzazione letteraria e dal mondo consolidato e inquinato del pensiero occidentale: in altri termini, la nuova letteratura comparata dovrebbe basarsi non sulla considerazione del mondo così com'è stato sempre concepito, ma del pianeta, ossia del mondo globale scevro da qualsiasi predilezione e prefigurazione, tale quindi da poter rimuovere qualsiasi

⁴²⁷ Spivak, *Morte di una disciplina*, 56. Spivak diceva che (Moretti) esercita una critica di fondo del senso economico, di “ospitalità”, in senso astratto, e della letteratura comparata eurocentrica e scopica come alternativa.

⁴²⁸ Darwinismo sociale «applicazione allo studio delle società umane dei principi darwiniani della lotta per l'esistenza e della selezione naturale, diffusa nella seconda metà dell'Ottocento ad opera dei pensatori positivisti, in particolare H. Spencer. La locuzione è rimasta nell'uso corrente soprattutto con significato polemico per indicare teorie razziste; alcune tesi del d. sono però state riprese dalla sociobiologia novecentesca». La definizione l'ho tratta dal sito: <http://www.treccani.it/>

egemonia culturale.

Questa teoria, così innovatrice ed insieme complessa, scuote fortemente i critici letterari. Tuttavia, non ho individuato alcun elemento, nella mia lunga e attenta analisi della ricezione calviniana in Oriente, che mi permettesse di servirmene come metodo di lavoro. Ciò mi ha destato una perplessità, che ha trovato una risposta in un saggio di Susan Bassnett (1945-), famosa teorica della traduzione e studiosa di letteratura comparata:

*This notion is, of course, all well and good within a post-colonial context, particularly for Brazilian comparatists, just as Spivak's proposition works for any one approaching the great literary traditions of the Northern hemisphere from elsewhere. However, neither paradigm is particularly helpful for those of us who have as a starting point one or other of those great traditions.*⁴²⁹

La posizione assunta da Spivak risulterebbe quindi piuttosto limitata. Pur avendo proclamato la morte della disciplina preesistente ed aver prefigurato un nuovo sistema da rifondarsi nel Sud del mondo globale, con il ritorno ad uno stato preistorico senza pregiudizi, Spivak non ha potuto comunque ristabilire un sistema valido per ogni campo disciplinare, visto che tale sistema può affermarsi solo nel campo del post-colonialismo.

La proposta suggerita da Spivak in *Morte di una disciplina* perde così legittimità nel campo della letteratura comparata.

La studiosa Bassnett ha inoltre individuato una rilevante contraddizione nella teoria di Spivak. Nonostante l'intento iniziale di depoliticizzare la letteratura comparata da quest'ultimo perseguito, in realtà Spivak, come riferisce ancora la saggista inglese, non riesce a sfuggire alla politicizzazione:

A new comparative literature will need to 'undermine and undo' the tendency of

⁴²⁹ Susan Bassnett, *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*, «Comparative Critical Studies». 3.1 (2006): 3–11.

dominant cultures to appropriate emergent ones, in other words it will need to move beyond the parameters of Western literatures and societies and reposition itself text. The original enterprise of comparative literature, which sought to read literature trans-nationally in terms of themes, movements, genres, periods, zeitgeist, history of ideas is out-dated and needs to be rethought in the light of writing being produced in emergent cultures. There is therefore a politicized dimension to comparative literature. within a planetary context.⁴³⁰

Per realizzare il “undermine and undo” di Spivak e ristabilire un approccio critico imparziale, sarebbe quindi necessario prendere completamente le distanze dalla cultura occidentale. Tuttavia, il lavoro eseguito per la mia tesi mi induce a ritenere che, per condurre una valida analisi del testo, sia molto importante calarsi nel contesto storico e culturale dell’opera, esaminare il suo contesto letterario transfrontiero ed osservarne gli sviluppi. Risulta essenziale comprendere correttamente sia il luogo di origine di un testo sia quello della sua destinazione, pena il rischio di comprendere l’identità dell’opera.

Metto infine in luce un terzo punto controverso della teoria formulata da Spivak: a distanza di molti anni dalla pubblicazione della sua opera, pare che la studiosa statunitense non sia riuscita a colmare la distanza tra l’utopia del suo pensiero (l’idea di planetarietà) e la pratica. Spivak proponeva una soluzione consistente nella «depoliticizzazione della politica dell’ostilità a favore di una politica dell’amicizia a venire», ma, come ha indicato Thomas Docherty, «she sees at the source of contemporary comparative literary study, she is touching on the implicit desire for a certain commensurability among cultures. That is, though she wants to advocate substantial differences in our theoretical stance and procedures, she nonetheless retains the demand for a grounded and foundational comparativism [...] her moves, effectively, attempt to replace a politics of hostility with one of friendship, à la Derrida. That too will have difficulties, of course. This friendship is structurally

⁴³⁰ Ibid.

shaped by inequality, and requires a demand for justice and grace». ⁴³¹

4.4 Calvino e la letteratura mondiale

In definitiva, ritengo che né il pensiero espresso da Said in *Orientalismo* né quello espresso da Spivak in *Morte di una disciplina* né il *distant reading* possano applicarsi all'oggetto del mio studio. Questa constatazione può far sorgere la questione di quali siano allora i canali tramite i quali l'opera di Calvino circola nella letteratura mondiale. Said sostiene in un famoso saggio, *Traveling Theory*, che le idee e le teorie, viaggiando da persona a persona, da una situazione all'altra, devono attraversare tre/quattro fasi:

First, there is a point of origin, or what seems like one, a set of initial circumstances in which the idea came to birth or entered discourse. Second, There is a distance transversed, a passage through the pressure of various contexts as the idea moves from an earlier point to another time and place where it will come into a new prominence. Third, there is a set of conditions – call them conditions of acceptance or, as an inevitable part of acceptance, resistances – which then confronts the transplanted theory or idea, making possible its introduction or toleration, however alien it might appear to be. Fourth, the now full (or partly) accomodated (or incorporated) idea is to some extent transformed by its new uses, its new position in a new time and place. ⁴³²

Il metodo di osservazione dei nove esempi della letteratura mondiale seguito da Damrosch nella sua opera *What is world literature?* è molto simile al “Traveling Theory” di Said: entrambi, infatti, prendono in considerazione sia il punto di partenza di un'opera, sia i suoi sviluppi, fino a considerare la destinazione finale.

Seguendo questo metodo proposto da Said e Damrosch, ho così proceduto nel mio lavoro.

⁴³¹ Thomas Docherty, *Without and beyond Compare*, «Comparative Critical Studies». 3.1-2 (2006): 25–35.

⁴³² Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic* (Harvard University Press, 1983), 226-27.

Primo: come sostiene Damrosch, una letteratura non abbandona mai davvero il suo punto di partenza. Perciò nel capitolo 2.1 mi sono soffermata sulle origini della letteratura di Calvino: sul suo rapporto con Vittorini e Pavese, con il neorealismo e con il genere fantastico, rivolgendo la mia attenzione anche ai suoi viaggi in America e in Francia, che hanno procurato notevole fama a Calvino e che hanno a loro volta molto ispirato Calvino.

Successivamente, ho ritenuto importante prendere in esame la posizione pessimistica assunta da Calvino nei riguardi della traduzione. Nonostante tale espresso scetticismo, paradossalmente Calvino è stato tradotto e studiato in moltissime nazioni: le sue opere sono state tradotte in oltre quaranta lingue ed hanno raggiunto più di sessanta paesi, attraversando disparati campi artistici e così raggiungendo un livello che si può definire proprio della letteratura mondiale.

Secondo: è importante osservare il modo in cui un libro circola sia nel tempo che nello spazio e la sua relativa acquisizione di nuove fisionomie.

Al riguardo, il mio studio ha fatto emergere come il processo di traduzione e di divulgazione della cultura italiana in Cina e in Giappone sia stato connotato da una forte impronta politica.

Il processo di divulgazione della cultura italiana in Cina nel periodo antecedente la seconda guerra mondiale (periodo molto attivo sia in Cina che in Italia) risulta fortemente influenzato dalla politica nazionale. In Cina, il *Movimento del 4 Maggio* (movimento politico fondato sull'anti-imperialismo e sul risascimento popolare) suscita la prima ondata di traduzioni di opere relative all'Italia. L'interesse politico del Partito Nazionalista Cinese per il fascismo ha influenzato il modo in cui stata introdotta in Cina la cultura italiana: si pensi ai tanti articoli sul fascismo pubblicati dalla stampa cinese (circa 127 fra quelli redatti in Cina o tradotti dall'italiano). In Giappone, si assiste ad un sensibile incremento dell'interesse per la cultura italiana nel periodo che va dalla prima alla seconda guerra mondiale, grazie soprattutto a un consistente rapporto politico instauratosi fra l'Italia e il Giappone. In tale clima, vengono realizzate numerose pubblicazioni, riferite sia alla cultura che alla politica

italiana e prevalentemente collegate al fascismo. Al riguardo, da notare che perfino la Cina, in questo periodo, ha fatto ricorso ai parametri culturali giapponesi nell'introdurre la cultura italiana: ad esempio, la prima versione giapponese del libro *Cuore* dello scrittore italiano Edmondo De Amicis e *La storia della società e dell'economia italiana* scritta dal giapponese Yamaguchi Shōtarō vengono pubblicate in Cina in una traduzione eseguita dal giapponese.

Al termine della guerra, la trasmissione della cultura italiana in Cina è ancora subordinata alla politica nazionale. In generale, la divulgazione delle opere straniere è fortemente influenzata dal clima che si crea per effetto della presenza del Partito Comunista: ad eccezione delle opere classiche e dei racconti di genere fantastico, vengono tradotti e quindi diffusi solo i testi che risultano graditi all'ambiente comunista. Tale situazione perdura fino al 1966, anno in cui inizia la Rivoluzione Culturale avviata dall'allora presidente Mao Zedong, il quale vieta qualsiasi comunicazione con il mondo estero. In Giappone, nonostante il rilevante precedente interesse per la cultura italiana, nei primi anni successivi alla cessazione della guerra, le attività di traduzione e trasmissione della cultura italiana registrano un deciso rallentamento a causa del timore collegato al fantasma del fascismo.

L'attività di traduzione riprende in Giappone negli anni sessanta e in Cina negli anni ottanta; il nuovo clima favorisce anche l'inizio delle traduzioni dei saggi su Calvino. Tuttavia, dagli anni ottanta al 2000, delle opere calviniane vengono tradotte in Cina solo quelle di genere fantastico. Anche in Giappone, le cui traduzioni letterarie erano comunque iniziate ben prima che in Cina, le traduzioni di Calvino sono limitate alle sole opere di genere fantastico. In Cina, il lasso di tempo che intercorre fra la traduzione del primo libro di Calvino e la sua divulgazione è di circa 50 anni, mentre in Giappone questo risulta più breve, presumibilmente per via del viaggio che Calvino vi effettua nel 1976; la traduzione e la diffusione delle opere calviniane in Giappone registrano un forte incremento a seguito di questo avvenimento.

La frequentazione dell'estetica giapponese, compiuta da Calvino nel corso del suo viaggio, si riflette in molti dei suoi saggi. Ma è interessante notare che, sebbene

Calvino non sia mai stato in Cina, la produzione critica cinese che lo riguarda risulta 10 volte superiore a quella giapponese. Calvino ha certamente suscitato in Cina un interesse molto più ampio: ciò dipende dal fatto che la poetica calviniana sembra corrispondere maggiormente ai gusti dei critici e scrittori cinesi, fra i quali ricordiamo soprattutto Wang Xiaobo, Can Xue e Xue Yiwei, già diffusamente trattati nel secondo capitolo della tesi.

L'ultima parte del mio studio, condotta seguendo le teorie di Damrosch e di Said, è stata incentrata sull'osservazione di quanto un'opera possa acquistare o perdere nel percorso che compie verso la sua destinazione. Ho osservato da vicino come le opere calviniane, attraverso le traduzioni, si inseriscano nei nuovi contesti culturali e ho cercato di comprendere cosa venga acquistato e cosa perso in tale processo. A tal fine, ho esperito un'attenta analisi delle traduzioni e dei saggi critici su Calvino pubblicati in Cina e in Giappone; così ho potuto constatare come sia cambiata nel tempo la ricezione di Calvino.

4.5 Calvino è uno scrittore postmoderno?

Ho preso nota, nel corso del mio lavoro, di un altro fenomeno molto interessante: come riferito in un saggio di Dong Dingshan,⁴³³ a Calvino è stato sempre attribuito il marchio dello «scrittore del post-modernismo».

A questo punto è opportuno ed importante chiedersi se Calvino lo sia davvero.

Tra i critici italiani e quelli cinesi sussiste una netta divisione al riguardo. Afferma Remo Ceserani: «Nessuno dei critici italiani che si sono occupati dei suoi scritti, anche fra quelli che lo hanno fatto in modo acuto e intelligente, sembra disposto ad affrontare a fondo la questione del suo rapporto con la cultura postmoderna»,⁴³⁴ aggiungendo: «Calvino, infatti, in gran parte nelle antologie americane e nelle *reading lists* dei corsi sul postmoderno ha da tempo un posto centrale. [...]Del resto basta

⁴³³ 董(Dong), 所谓"后现代派"小说(Il cosiddetto romanzo postmoderno).

⁴³⁴ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Boringhieri, 1997), 167.

pensare al suo lavoro editoriale, alle prefazioni ai testi curati, agli interventi sui suoi notiziari Einaudi, ai saggi e alle recensioni giornalistiche, alle lettere scambiate con altri scrittori per rendersi conto di quanto questo sia vero». ⁴³⁵

In merito, ritengo che, sebbene Calvino abbia più volte affrontato tematiche tipiche del postmodernismo, sarebbe comunque alquanto incauto considerare detto autore come autore proprio del postmodernismo; oltre ad essere un classicista che ha ereditato la forma e il pensiero della letteratura italiana tradizionale, Calvino è anche un tessitore enciclopedico che vuole descrivere tutto il mondo. Così dichiara Domenico Scarpa:

Sul “Corriere della Sera” appaiono ben trentasei sue “avventure”, delle quali appena dieci confluiranno nel volume einaudiano del 1983. Il solo elenco di questi lavori in corso basta a mettere in dubbio la tesi di un Calvino “postmoderno”: il nostro scrittore non crederà mai che tutto è già stato detto e che si può soltanto rifare a ciò che altri hanno fatto in passato; al contrario è convinto che il «mondo non scritto» può essere affrontato con gli strumenti più diversi per persuaderlo a dirci ciò che non ci ha mai detto prima. ⁴³⁶

Da quanto sopra, possiamo trarre la seguente conclusione: quella di “Calvino postmodernista”, come scrive Remo Ceserani, è un’etichetta attribuitagli prevalentemente dai critici statunitensi. È interessante far notare come il campo critico cinese, nella sua ricezione di Calvino, è fortemente influenzato dagli studiosi americani: circostanza probabilmente dovuta a una considerevole diffusione della cultura americana in Cina. Alcuni studiosi di letteratura comparata percepiscono questa influenza come un “ponte interculturale”; altri invece la percepiscono in termini negativi, definendola “egemonia culturale”.

Superando tali polemiche accademiche, potremmo in definitiva sostenere che Calvino in Cina abbia conseguito un apprezzabile e stimato riconoscimento,

⁴³⁵ Ivi., 169–72.

⁴³⁶ Scarpa, *Italo Calvino*, 44.

raggiungendo la fama anche grazie a marchi distintivi che lo definiscono come: «lo scrittore del post-moderno», «il maestro più amato da Wang Xiaobo», «il maestro più apprezzato da Can Xue». Gli autori più fortunati all'estero, che hanno alle spalle un potente background culturale, come quello statunitense, possono allora fungere da mediatori o fautori del processo per il quale una letteratura nazionale si afferma come internazionale.

4.6 Il ruolo dell'italianista

Un altro aspetto del mio lavoro su cui vorrei ancora attirare l'attenzione riguarda la divisione che viene a crearsi fra i critici italianisti e i critici non italianisti di Calvino.

Ho già fatto notare che la ricezione di Calvino da parte dei critici cinesi deriva soprattutto dallo studio della critica statunitense; in particolare, come spiegato nel secondo capitolo, le citazioni dei saggi cinesi, derivano essenzialmente dagli americani. Tutto questo suscita inevitabili fraintendimenti nell'interpretazione del pensiero di Calvino nonché una significativa parziale incomprendimento della sua poetica.

Lo stesso problema riguarda anche la ricezione di Calvino in Giappone. Il giapponese Hiroshi Aramata,⁴³⁷ in un suo saggio, considera perfino che la metafora alla base delle *Città invisibili* consisterebbe nel tentativo di decifrare il segreto dei quartieri China Town sparsi nel mondo; questa discutibile interpretazione non sarebbe probabilmente emersa se i saggi e le opere di Calvino fossero stati letti nella lingua originale.

Di contro, i saggi prodotti dagli italianisti, quali, ad esempio, quello di Kawashima Hideaki dedicato alla base del pensiero di Calvino, quello di Gotō Yoshito sulla *Giornata d'uno scrutatore*, di Waki Isao riguardo all'influenza di Ariosto su Calvino

⁴³⁷ Hiroshi Aramata (荒俣宏, 1947-) è un autore giapponese eclettico, traduttore e specialista di storia naturale, iconografia e cartografia. Il suo romanzo *Teito Monogatari (Storia del Campidoglio)*, di genere SF, ha venduto oltre cinque milioni di copie solo in Giappone.

o quello di Hashimoto Katsuo sull'analisi della voce narrante del *Sentiero dei nidi di ragno*, appaiono molto più coerenti ed interessanti.

Ciò permette a maggior ragione di confutare la teoria di Moretti: una lettura di “seconda mano” o di “terza mano” favorisce gli errori interpretativi nell'analisi di un testo straniero.

4.7 Questo lavoro non termina qui...

Quattro anni sono trascorsi da che ho iniziato a pensare di scrivere un saggio sulla ricezione di Calvino in Cina e in Giappone. Non credevo di riuscire a concluderlo (ammesso che l'abbia concluso). L'esitazione che provavo, dinanzi ad un tema che avvertivo così ampio e complesso, è stata comunque superata a seguito di un colloquio con il mio relatore, Wada Tadahiko, il quale si è dichiarato senz'altro d'accordo sul mio progetto, incoraggiandomi quindi a realizzarlo.

Senza il basilare supporto del mio professore, non avrei mai dato inizio al mio lavoro. Nonostante la dedizione al progetto, per il quale ho impiegato buona parte del mio tempo in biblioteca, impiegato nella raccolta delle dovute informazioni, più volte sono stata colta dalla sfiducia di poterlo proseguire.

Mi resta comunque soprattutto il rimpianto di non aver potuto sviluppare tutto quello che mi ero prefissa, che mi auguro comunque di poter realizzare in un futuro lavoro.

Rimpiango infatti di non essermi potuta dedicare all'analisi di un tassello importante della relazione tra Calvino e il Giappone, relativo al rapporto esistente tra Calvino e la scuola giapponese Shinkankaku (in particolare, tra Calvino e lo scrittore Kawabata); se il tempo che avevo a disposizione non mi ha permesso di farlo, mi auguro comunque di poter esplorare l'argomento nei prossimi anni.

In secondo luogo, sono ben consapevole che le informazioni sulla ricezione calviniana in Cina e in Giappone sono ancora incomplete e qualche volta, forse, non del tutto affidabili; mi auguro però anche in questo caso che le lacune vengano al più

presto colmate.

Il mio terzo augurio è quello di poter approfondire, in seguito, questi altri tre aspetti: 1) riuscire ad esaminare più a fondo lo studio delle varie scuole di letteratura comparata, in aggiunta al confronto già svolto fra le teorie dei diversi comparatisti (quali, ad esempio, E. Said, G.C. Spivak, D. Damrosch, F. Moretti); 2) avendo rilevato importanti connessioni tra alcuni lavori di scrittori orientali e di scrittori italiani, come tra *Tanin no Kao (La faccia dell'altro)* di Abe Kōbō e la teoria delle maschere di Pirandello, tra il poeta estetico cinese Xu Zhimo e Gabriele D'Annunzio o tra lo studioso di estetica cinese Zhu Guangqian e Benedetto Croce, considero utile approfondire anche questo ambito; 3) facendo riferimento al lavoro del mio professore Wada Tadahiko e di altri illustri italianisti giapponesi, conto di dedicare inoltre una prossima ricerca al tema dello studio dell'italianistica in Cina, il cui livello di sviluppo appare oggi alquanto distante da quello raggiunto in Giappone.

Bibliografia:

Opere di Calvino citate:

- Calvino, Italo. *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Eremita a Parigi: pagine autobiografiche*. Milano: Mondadori, 1994.
- . *I nostri antenati*. Torino: Einaudi, 1960.
- . *Il barone rampante*. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori, 1993.
- . *La giornata d'uno scrutatore*. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.
- . *Palomar*. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Romanzi e racconti*. Milano: A. Mondadori, 1994.
- . *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Sotto il sole giaguaro*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Uno scrittore pomeridiano: intervista sull'arte della narrativa*. Roma: Minimum Fax, 2003.

Fonti citate

AA.VV. *Italo Calvino: enciclopedia, arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1995.

AA.VV, ed. *東京外国語大学史 (Storia della Tokyo University of Foreign studies)*. Tokyo, 1999.

AA.VV. *近代劇全集 (Collezione del teatro mondiale)*. 第一書房(Daiichi Shobō), 1927.

Alighieri, Dante. *ダンテ神曲物語 (I Racconti della "Divina Commedia")*. Tradotto da 天來(Masaru) 繁野(Shigeno). 富山房(Fuzanbō), 1903.

———. *神曲 (La Divina Commedia)*. Tradotto da 丙三郎(Heizaburō) 山川(Yamakawa). 警醒社(Keiseisha), 1914.

———. *神曲 (La Divina Commedia)*. Tradotto da 维克(Weike) 王(Wang). 作家出版社(Zuojia Press), 1954.

———. *神曲 (La Divina Commedia)*. Tradotto da 维克(Weike) 王(Wang). 人民文学出版社 (Renmin Wenxue Chubanshe), 1954.

Angelis, E. De, ed. *Italo Calvino e gli anni delle canzoni*. Verona: Betelgeuse, 2015.

Arakawa. *To not to die / pour ne pas mourir*. Paris: DIFFERENCE, 1987.

Arakawa, Shūsaku, e Madeline Gins. *Arakawa: Mechanismus der Bedeutung*. Kunsthalle, 1972.

———. *Reversible Destiny*. New York: Guggenheim Museum publications, 1997.

Arakawa, Shūsaku, e Madeline Gins. *The Mechanism of Meaning*. Abbeville Press, 1988.

Arakawa, Shūsaku, e Madeline H. Gins. *The Mechanism of Meaning: Work in Progress (1963-1971, 1978) Based on the Method of Arakawa*. Abrams, 1971.

Barenghi, Mario, Gianni Canova, e Bruno Falchetto. *La visione dell'invisibile: saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 2002.

Barthes, Roland. *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi, 1985.

Bassnett, Susan. *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century*. «Comparative Critical Studies» 3.1 (2006): 3–11.

Belpoliti, Marco. *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi, 1996.

Benvenuti, Giuliana, e Remo Ceserani. *La letteratura nell'età globale*. Bologna: Il Mulino, 2012.

Bertone, Giorgio. *Italo Calvino : la letteratura, la scienza, la città : atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*. Genova: Marietti, 1988.

Boccaccio, Giovanni. *十日物語(Decameron)*. Tradotto da 達(Tōru) 矢口(Yaguchi). 實業之日本社(Jitsugyō no nihonsha), 1914.

———. *十日談(Decameron)*. Tradotto da 平(Ping) 方(Fang) e 科一(Keyi) 王(Wang). 新文艺出版社(Xinwenyi Press), 1958.

Bonaffini, Gea. *Confronti socio-culturali tra Italia e Cina: un percorso illustrato*. «Italiano Lingua Due» N. 1 (2011).

Bottiglieri, N. *I luoghi di Calvino. Guida alla lettura di Italo Calvino*. Cassino: Università di Cassino, 2001.

Burckhardt, Jacob Christoph. *伊太利文藝復興期の文化(La Civiltà Del Rinascimento in Italia)*. Tradotto da 恒一郎(Kōichirō) 村松(Muramatsu) and 健治(Kenji) 藤田(Fujida). 岩波書店(Iwanami Shoten), 1931.

Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Clifford, James. *Review of Orientalism*. «History and Theory» 19.2 (1980): 204–23.

Colebrook, Claire. *Irony*. Psychology Press, 2004.

Croce, Benedetto. *La "letteratura comparata"*. «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia. Diretta da B. Croce» 1 (2007): 77–80.

Damrosch, David. *Comparative Literature?* «PMLA» 118.2 (2003): 326–30.

-
- . *What Is World Literature?* Princeton University Press, 2003.
- . *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*. «Comparative Literature in an Age of Globalization» (2006): 43–53.
- . *World Literature, National Contexts*. «Modern Philology» 100.4 (2003): 512–31.
- D’Annunzio, Gabriele. *巖の處女(Le Vergini Delle Rocce)*. Tradotto da 達(Tatsu) 矢口(Yaguchi). 新陽堂(Shinyōtō), 1913.
- . *死の勝利(Il Trionfo Della Morte)*. Tradotto 長江(Chōkō) 生田(Ikuda). 新潮社(Shinchōsha), 1913.
- . *犠牲(L’innocente)*. Translated by 朝鳥(Asatori) 加藤(katō). 植竹書院(Uetake Shoin), 1913.
- De Amicis, Edmondo. *六千哩寻母记(Cuore)*. Tradotto da 丐尊(Gaizun) 夏(Xia). 少年儿童出版社(Shaonian Ertong Press), 1956.
- . *學童日誌: 教育小説(Cuore)*. Tradotto da 虎藏(Tōzō) 杉谷(Sugitani) e 逍遙(shōyō) 坪内(Tsubouchi). 春陽堂(Shunyōtō), 1902.
- Di Nicola, Laura. *Un classico italiano all’estero*. «Bolletino di Italianistica» 1/2013 (2013).
- Docherty, Thomas. *Without and beyond Compare*. «Comparative Critical Studies» 3.1–2 (2006): 25–35.
- Dozhdikov. *意大利(L’Italia)*. Tradotto da 稼禾(Jiahe) 譚(Tan). 三联书店(Sanlian Shudian Press), 1957.
- Dumas, Alexandre, Alphonse Daudet, and Gabriele D’Annunzio. *世界文學全集 30(Antologia della letteratura mondiale Volume XXX)*. Tradotto da 邦太郎 (Kunitarō) 高橋 (Takahashi) , 無想庵 (Musōan) 武林 (Takebayashi) , e 長江 (Chōkō) 生田 (Ikuta)
- Fellini, Federico. *Fare un film*. Torino: Einaudi, 2015.
- Ferretti, Gian Carlo. *Le capre di Bikini*. Roma: Editori Riuniti, 1989.
- Gins, Madeline, and Shūsaku Arakawa. *Architecture: Sites of Reversible Destiny*. London: St Martins Pr, 1995.

Gins, Madeline, e Shusaku Arakawa. *Helen Keller or Arakawa*. Santa Fe, N.M.; New York, N.Y.: Burning Books, 1994.

Giuseppe, Berto. 满天红(*Il Cielo è rosso*). Tradotto da 正明(Zhengming) 刘(Liu) and 紫(Zi) 万(Wan). 新文艺出版社(Xinwenyi Press), 1957.

Goldoni, Carlo. 哥尔多尼戏剧集(*La raccolta di Goldoni*). Tradotto da 世维(Shiwei) 孙(Sun). 人民文学出版社 (Renmin Wenxue Chubanshe), 1957.

Gor'kij, Maksim. 俄罗斯童话意大利童话(*Fiabe Russe, fiabe Italiane*). Tradotto da 迅(Xun) 鲁(Lu) e 适夷(Shiyi) 楼(Lou). 人民文学出版社 (Renmin Wenxue Press), 1956.

Hashimoto, Katsuo. 『くもの巣の小道』における三人称現在の成立と意味(*La narrazione in terza persona al presente nel 'Sentiero dei nidi di ragno'*). «Studi Italic» 51 (2002): 25–53, 254–55.

J. P., Eckermann. *Colloqui con il Goethe*. Torino: Unione Tipogr. - Editrice Torinese, 1957.

Jackson, Rosemary. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*. Tradotto da Rosario Berardi e Tullio Pironti. Napoli: Tullio Pironti, 1986.

James, Paul, and Manfred B. Steger. *A Genealogy of "Globalization": The Career of a Concept*. Taylor & Francis, 2014.

Krajewski, Bruce. *Review of What Is World Literature?* «College Literature» 32.4 (2005): 234–36.

Kristal, Efraín. “Considering Coldly...” «New Left Review» 15 (2002): 61.

Lavagetto, Mario. *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

Liu, Xie. *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*. Milano: Luni Editrice, 2013.

Lubrich, Oliver. *Comparative Literature—in, from and beyond Germany*. «Comparative Critical Studies» 3.1–2 (2006): 47–67.

Machiavelli, Niccolò. 經國策(*Il Principe*). Tradotto da 清胤(Seiin) 杉本(Sugimoto).

集成社(Shūseisha), 1886.

Machiavelli, Niccolò, Francesco Petrarca, Bonaventure Des Périers, Queen Marguerite, Jean Calvin, Sébastien Castellion, Estienne de La Boétie, e Clément Marot. *ルネサンス文学集*(*Antologia della letteratura nell'età dell'illuminismo*). tradotto da 敬 二宮 (Ninomiya Takashi), et al. 筑摩書房(Chikuma shobō), 1964.

Maggi, Moreno. *Omaggio alle città invisibili. Ritratti di architetture*. Edito da Diana Alessandrini. Roma: Palombi Editori, 2013.

Manzoni, Alessandro. *婚約者(I Promessi Sposi)*. Tradotto da Federico Barbaro and 寿 恵(Sue) 尾方(Ogata). 岩波書店(Iwanami Shoten), 1946.

———. *長篇小説: 婚約(I Promessi Sposi)*. Tradotto da 清武(Kiyotake) 関(Seki). 新興出版株式會社(Shinkō Shopan Kabushiki Kaisha), 1943.

McClellan, G. B. *近代意大利史(Storia italiana moderna)*. Tradotto da 基俊(Jijun) 朱(zhu). 商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1936.

Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London; New York: Verso, 1997.

Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.

———. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. Verso, 1999.

———. *Conjectures on World Literature*. «New Left Review» 1 (2000): 54.

———. *Distant Reading*. Verso Books, 2013.

———. *Evolution, World-Systems, Weltliteratur*. «Studying Transcultural Literary History» (2006): 113–121.

———. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi, 2005.

———. *More Conjectures*. «New Left Review» 20. II (2003): 73–81.

———. *The Moment of Truth*. «New Left Review» 159 (1986): 39.

Muecke, Douglas Colin. *Irony*. Methuen, 1970.

Italo Calvino (tradotto da Ogawa naoya). *イタロ・カルヴィーノ『ある日の午後, アダムが』(解題と試訳) (Un pomeriggio, Adamo di Italo Calvin: traduzione e commento)*. «The Journal of Ryutsu Keizai University» 37.1 (2002): 111–18.

Oneto, Clotilde. *L'insegnamento dell'italiano in Cina*. «MONDO CINESE», N. 97, April 1998.

Pellizzari, Lorenzo, ed. *L'Avventura di uno spettatore: Italo Calvino e il cinema*. Bergamo: Lubrina, 1990.

Pirandello, Luigi. ヘンレイ四世(*Enrico IV*). Tradotto da 満津二(Matsuji) 本田(Honda). 金星堂(Kinseidō), 1927.

———. 生るパスカル(*Il fu Mattia Pascal*). Translated by 長門(Nagato) 寺島(Terashima). 至玄社(Shigensha), 1928.

———. 六人の登場人物(*Sei personaggi in cerca d'autore*). Tradotto da 満津二(Matsuji) 本田(Honda)金星堂(Kinseidō), 1924.

Pizer, John. *Goethe's 'World Literature' Paradigm and Contemporary Cultural Globalization*. «Comparative Literature» 52.3 (2000): 213–27.

Prendergast, Christopher. *Evolution and Literary History*. «New Left Review» 34 (2005): 40.

Remak, Henry HH. *Comparative Literature: Its Definition and Function*. «Comparative Literature: Method and Perspective» (1961): 1–57.

Renata, Viganò, *安妮丝之死 (L'Agnese va a morire)*. Tradotto da 源(Yuan) 孙(Sun). 作家出版社(Zuojia Press), 1955.

Revunenkov, Vladimir G. *意大利的再统一(La riunificazione dell'Italia)*. 中国人民大学(Renmin University of China Press), 1955.

Rivoletti, Christian. *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*. Venezia: Marsilio, 2014.

Rodari, Gianni. *小流浪者(Piccoli vagabondi)*. Tradotto da 绍唐(Shaotang) 沈(Shen). 少年儿童出版社(Shaonian Ertong Press), 1954.

Rosa, Alberto Asor. *Stile Calvino: cinque studi*. Torino: Einaudi, 2001.

Rostagni, Carla Meneguzzi. *Italia e Cina, un secolo di relazione*. «Italogramma» 2 (2012): 43–53.

Said, Edward W. *Orientalism Reconsidered*. «Cultural Critique» 1 (1985): 89–107.

-
- . *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Tradotto da Stefano Galli. Milano: Feltrinelli, 2001.
- . *The World, the Text, and the Critic*. Harvard University Press, 1983.
- Santoro, Vito. *Calvino e il cinema*. Macerata: Quodlibet, 2012.
- Scarpa, Domenico. *Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 1999.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Morte di una disciplina*. Roma: Meltemi, 2003.
- Storey, John. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens, GA.: University of Georgia press, 1993.
- Strich, Fritz. *Goethe and World Literature*. London: Routledge & K. Paul, 1949.
- Toglietti, Palmiro. *意大利共产党(Il Partito Comunista Italiano)*. Tradotto da 徽(Wei) 寒(Han). 世界知识出版社(Shijie Zhishi Press), 1959.
- Waki, Isao. *アリオストとカルヴィーノ(Ariosto e Calvino)*. «Studi Italici» 52 (2002): 1–20.
- Wellek, René e Stephen G. Nichols. *Concepts of Criticism*. Yale University Press, 1963.
- Williams, Patrick, e Laura Chrisman, edited, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. 1st edition. New York: Columbia University Press, 1994.
- Young, Robert J. C. *White Mythologies*. London: Routledge, 1990.
- イタリア文化会館(Istituto italiano di cultura-Tokyo). *イタリア関係図書目録 1977-1986(Principali Pubblicazioni culturali sull'Italia edite in Giappone)*. Tokyo: イタリア文化会館(Istituto Italiano di Cultura a Tokyo), n.d.
- キー(Kī), マーガレット(Māgaretto). 安部公房の『他人の顔』とカルヴィーノの『冬の夜ひとりの旅人が』における「仮面」の役割について(*The Role of the Mask in Abe's Tanin No Kao and Calvino's Se Una notte d'inverno un viaggiatore*). «比較文学・文化論集(Hikaku Bungaku, Bunka Ronshū)» 19 (2002): 48–62.
- 上田(Ueda), 敏(Bin). *詩聖ダンテ(Il santo poeta Dante)*. 金港堂(Kinkōdō), 1901.

上野(Ueno), 瞭(Akira). 「爵位」の発想—イタロ・カルヴィーノに関する覚書
(*Un'ispirazione dal "titolo nobiliare": una nota su Italo Calvino*). «日本児童文学»
(«Letteratura per L'infanzia in Giappone» (Nihon Jidō Bungaku)) 21.7 (1975): 63–68.

中村(Nakamura), 真一郎(Shinichirō). カルヴィーノとドイツ・ロマン派 (*Calvino E Il Romancismo Tedesco*). «Eureka» 17.9 (1985): 56–58.

付(fu), 清泉(Qingquan). 不能承受的现实之重——从卡尔维诺看王小波小说创作的悖谬
(*L'insostenibile pesantezza della realtà: osservare il paradosso nella creazione del romanzo in Wang Xiaobo e in Calvino*). «小说评论» (Xiaoshuo Pinglun) 02 (2011): 143–47.

仵(Wu), 从巨(Congju). 中国作家王小波的‘西方资源’(*Le risorse occidentali dello scrittore cinese Wang Xiaobo*). «文史哲» (Wen Shi Zhe) 04 (2005): 67–75.

———. 卡尔维诺的艺术个性及其中国含义(*Il carattere artistico di Calvino e il suo significato per la Cina*). «当代外国文学» (Contemporary Foreign Literature) 04 (2002): 102–6.

冯(Feng), 季庆(Jiqing). 纸牌方阵与互文叙述——论卡尔维诺的《命运交叉的城堡》
(*La falange delle carte e l'intertestualità narrativa: Il castello dei destini incrociati di Calvino*). «外国文学» (Foreign Literature) 01 (2003): 82–88.

冯(Feng), 艳(Yan). 轻逸：王小波小说风格(*La leggerezza: lo stile del romanzo di Wang Xiaobo*). 硕士 (Tesi di Laurea Magistrale), 上海交通大学(Shanghai Jiaotong University), 2008.

刘(Liu), 宾雁(Binyan). 知识分子与中国社会(*Gli intellettuali e la società cinese*). «百姓» (I Popoli). Kongkong, No 168AD.

卜(Bu), 伟才(Weicai). 世界的地图”与空间晶体——《帕洛马尔》主题和结构透视
(*Una mappa mondiale e lo spazio cristallino: un'osservazione su tema e struttura di Palomar*). «外国文学评论» (Foreign Literature) 04 (2003): 53–60.

古贺(Koga), 弘人(Hiroto). カルヴィーノとは何者か?(*Chi è Calvino?*). «Eureka» 17.9 (1985): 193–99.

吴(Wu), 敬恒(Jingheng), 元培(Yuanpei) 蔡(Cai), e 云五(Yunwu) 王(Wang). 意大

利现代史(*La storia italiana moderna*). 商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1933.

吴(Wu), 正仪(Zhengyi). 中国意大利文学学会成立 (*La fondazione della Società della Letteratura Italiana in Cina*). «外国文学评论» (Waiguo Wenxue Pinglun) 02 (1989): 87.

周(Zhou), 小莉(Xiaoli). 卡尔维诺小说的空间实验及其空间观(*Esperimento spaziale idea di spazio nel romanzo calviniano*). «国外文学» (Foreign Literatures) 01 (2011): 60–67.

———. 卡尔维诺的政治认同与前后期创作转型(*L'identità politica di Calvino e la sua trasformazione dalle prime alle ultime opere*). «外国文学» (Foreign Literature) 01 (2014): 81-87+158-159.

———. 《寒冬夜行人》中的性别政治与卡尔维诺的性别立场(*La politica sessuale in "Se una notte d'inverno un viaggiatore" e il posto d'osservazione sessuale di Calvino*). «当代外国文学» (Contemporary Foreign Literature) 01 (2008): 113–19.

和田(Wada), 忠彦(Tadahiko). どこにもない場所の地理学(*La geografia del luogo inesistente*). «Eureka» 17.11 (1985): 185–89.

———. ファシズム、そして(*Fascismo e dopo*). Tokyo: 水声社(Suisei Sha), 2008.

———. 見えない円環—エ・コとカルヴィーノ(*Il ciclo invisibile: Eco e Calvino*). «新潮» (Shinchō) 92.2 (1995): 268–74.

安藤(Andō), 美紀夫(Mikio). 民話的世界からの発想(カルヴィーノ紹介) (*L'ispirazione nata dal mondo delle favole: una presentazione di Italo Calvino*). «日本児童文学» («Letteratura per L'infanzia in Giappone» (Nihon Jidō Bungaku)) 21.7 (1975): 69–71.

Regia di 山岡(Yamaoka), 信貴(Nobutaka). 死なない子供(*Bambini immortali*), 2011.

岩崎(Iwasaki), 純孝(Junkō). 現代のイタリア文学(*La Letteratura Italiana nell'età moderna*). 育生社弘道閣(Ikusei sha kōdōgaku), 1943.

川上(Kawakami), 勉(Tsutomu) (curato da), 現代文学理論を学ぶ人のために(*Per chi studia la teoria letteraria moderna*). 世界思想社(Sekai shisosha), 1994.

川北(Kawakita), 亮司(Ryōji). 気になるマルコヴァルドさんの孤独なつづやき (*Mormorio solitario di Marcovaldo*). «日本児童文学» («Letteratura per L'infanzia in Giappone» (Nihon Jidō Bungaku)) 21.7 (1975): 72–73.

张(Zhang), 乃燕(Naiyan). 罗马史(*La Storia Di Roma*). 商务印书馆(Shangwu Yinshu

Guan), 1929.

张(Zhang), 勤(Qin). 卡尔维诺、刘勰风格论比较谈(*Un discorso comparativo tra lo stile calviniano e quello di Liu Xie*). «巢湖学院学报» (Journal of Chaohu College) 02 (2002): 40–42.

张(Zhang), 建青(Jianqing), e 耀武(Yaowu) 吴(Wu). 从《儿童修身之情感》到《爱的教育》——意大利小说 *Cuore* 中国百年(1905-2015)汉译简史 (*Dalle «Emozioni nella crescita morale dei bambini» all' «Istruzione dell'amore»: La storia della traduzione del romanzo italiano Cuore in Cina in cento anni(1905-2015)*). «中国翻译» (Zhongguo Fanyi) 03 (2015): 48–52.

张(Zhang), 懿红(Yihong). 王小波小说艺术的渊源与创化(*L'origine e la creatività dell'arte del romanzo di Wang Xiaobo*). «中国比较文学» (Zhongguo Bijiao Wenxue) 04 (2004): 131–44.

後藤(Goto), 義人(Yoshito). 「カルチョーフォの文体」：『投票立会人の一日』(イタロ・カルヴィーノ)分析 (*Lo stile del carciofo: La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*). «Studi Italici» 62 (2012): 99–122.

徐(Xu), 志摩(Zhimo). 徐志摩全集 第二卷 (*La raccolta completa di Xu Zhimo II*). 天津人民出版社(Tianjin Renmin Chubanshe), 2005.

徐(Xu), 敏(Min). 想像与辞令——刘勰与卡尔维诺之比较(*L'immaginazione e la lingua appropriata all'occasione: una comparazione tra Liu Xie e Calvino*). «宁夏大学学报【人文社会科学版】» (Journal of Ningxia University【Social Science Edition】) 03 (2003): 46–48+54.

戴(Dai), 望舒(Wangshu). 意大利短篇小说集(*Raccolta dei racconti italilani*). 商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1935.

朱(zhu), 伟(wei). 王小波的精神家园(*La casa spiritosa di Wang Xiaobo*). «三联生活周刊» (Sanlian Lifeweek Magazine) 15 (2002).

朱(zhu), 光潜(Guangqian). 朱光潜全集 8(*La raccolta di Zhu Guangqian VIII*). 安徽教育出版社(Anhui Jiaoyu Chubanshe), 1993.

李(Li), 金发(Jinfa). 意大利及其艺术概要(*L'Italia e la sua arte*). 商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1928.

杨(Yang), 黎红(Lihong). 论卡尔维诺小说的“晶体模式”(Il "modello cristallino" nel romanzo di Calvino). 《外国文学研究》(Foreign Literature Studies) 01 (2007): 118–24.

正太郎(Shōtarō), 山口(Yamaguchi). 意大利社会经济史(*La storia della società e dell'economia Italiana*). Tradotto da 敦常(Dunchang) 陈(Chen). 商务印书馆(Shangwu Yinshu Guan), 1937.

残(Can), 雪(Xue). 辉煌的裂变—卡尔维诺的艺术生存(*Una scissione brillante: la vita artistica di Calvino*). 上海文艺出版社(Shanghai Wenyi Press), 2009.

汉(Han), 章(Zhang). 现代意大利文学(*Letteratura italiana moderna*). 良友图书印刷公司(Liangyou Tushu Press), 1920.

沈(Shen), 萼梅(Emei). 卡尔维诺与《蛛巢小径》(*Calvino e "Il sentiero dei nidi di ragno"*). 外国文学(Foreign Literature) 03 (1995): 67–73.

河島(Kawashima), 英昭(Hideaki). “カルヴィーノ文学の原点 (Il punto di partenza della letteratura calviniana).” *Eureka* 17.9 (1985): 102–15.

洪(Hong), 子诚(Zicheng). 中国当代文学史(*Storia della letteratura contemporanea cinese*). 北京大学出版社(Beijing University Press), 1999.

浜口(Hamaguchi), 稔(Minoru). 見えない都市のいないわれわれ—言葉、知覚、記憶、存在、イタロ・カルヴィーノ (*Noi che non viviamo nella città invisibile: linguaggio, sensazione, memoria, esistenza in Italo Calvino*). 《Eureka》17.9 (1985): 68–77.

涂(Tu), 石(Shi). 卡尔维诺《意大利童话》——兼与《格林童话》比较(*Fiabe italiane di Calvino: una lettura comparata con le Fiabe del focolare dei fratelli Grimm*). 《外国文学评论》(Waiquo Wenxue Pinglun) 01 (1987): 137–39.

潘(Pan), 颂汉(Songhan). 轻逸: 从讽刺、“追求有趣”到边缘化——卡尔维诺与王小波小说比较研究之二(*La leggerezza: ironia e "interesse" per la marginalizzazione: una lettura comparata tra Calvino e Wang Xiaobo II*). 《牡丹江大学学报》(Mudanjiang Daxue Xuebao) 09 (2014): 115–17.

王(Wang), 小波(Xiaobo). 王小波文集(第1卷)(*La raccolta di Wang Xiaobo I*). 中国青年出版社(Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999.

———. 王小波文集(第2卷)(*La raccolta di Wangxiaobo II*). 中国青年出版社

(Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999.

———. 王小波文集(第3卷)(*La raccolta di Wang Xiaobo III*). 中国青年出版社 (Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999.

———. 王小波文集(第4卷)(*La raccolta di Wang Xiaobo IV*). 中国青年出版社 (Zhongguo Qingnian Chubanshe), 1999.

王(wang), 芳实(Fangshi). 论《分成两半的子爵》中不平等的“善”“恶”对立(*Un confronto squilibrato tra "buono" e "cattivo" nel "Visconte dimezzato"*). «外国文学研究» (Foreign Literature Studies) 05 (2007): 109–15.

王(wang), 芳实(Fangshi), e 建军(Jianjun) 邹(Zou). 从《分成两半的子爵》看叙事视角的越界(*La trasgressione della focalizzazione narrativa de "Il visconte dimezzato"*). «当代外国文学» (Contemporary Foreign Literature) 01 (2008): 120–24.

王(Wang), 银辉(Yinhui). 小说与诗歌艺术的交叉与融合——论卡尔维诺小说创作的诗化追求对王小波的影响(*L'incrocio e la fusione dell'arte del romanzo e della poesia: l'influenza della poetica calviniana sulla creazione del romanzo di Wang Xiaobo*). «重庆文理学院学报(社会科学版)» (Chongqing Wenli Xueyuan Xuebao(Versione della scienza sociale)) 06 (2009): 51–54.

———. 王小波与卡尔维诺之文学渊源初探 (*L'origine della letteratura in Wang Xiaobo e in Calvino*). «榆林学院学报» (Yulin Xueyuan Xuebao) 03 (2011): 60–62.

———. 论王小波对卡尔维诺的继承与创新(*Eredità e innovazione di Wangxiaobo da Calvino*). Tesi di Laurea Magistrale, 兰州大学(Lanzhou University), 2007.

申(Shen), 霞艳(Xiayan), e 洁玲(Jieling) 钟(Zhong). "时代三部曲"诞生始末(*La nascita della "trilogia dell'Età dell'oro"*). «文艺争鸣» (Wenyi Zhengming) 02 (2016): 92–99.

米川(Yonekawa), 良夫(Ryōfu). 我が国最近50年間におけるイタリア近・現代文学の研究(その1)(*Cinquant'anni di Studi Italianistici in Giappone: studi sulle letterature moderne(I)*). «Studi Italici» 51 (2002): 287–308.

———. 我が国最近50年間におけるイタリア近・現代文学の研究(その2): イタリア近・現代詩の研究と紹介(*Cinquant'anni di Studi Italianistici in Giappone: studi sulle letterature moderne(II)*). «Studi Italici» 53 (2003): 153–73.

細川(Hosokawa), 周平(Shūpei). 複数世界を紡ぐ語り部(*Il Tessitore del mondo molteplice*). «Eureka» 17.11 (1985): 48–51.

职(Zhi), 莉莉(Lili). 中国意大利语教学的历史、现状与发展(*La storia, l'attualità e lo sviluppo della formazione della lingua italiana in Cina*). «湖北广播电视大学学报» (Hubei Guangbodianshi Daxue Xuebao) 12 (2011): 115–16.

肖(Xiao), 天佑(Tianyou). 无限探索 探索无限——读卡尔维诺的遗著《美国讲稿》(*Esplorare infinitamente, esplorare l'infinità*). «对外经济贸易大学学报» (Duiwai Jingmao Daxue Xuebao) 05 (1990): 45–49.

苏(Su), 宏斌(HongBin). 《看不见的城市》与卡尔维诺的叙事艺术(‘*Le città invisibili*’ e *l'arte narrativa di Calvino*). «外国文学研究» (Foreign Literature Studies) 04 (2005): 64–69+173.

荒俣(Aramata), 宏(Hiroshi). ゲット-からチャイナタウンへ「見えない都市」の隠喩 (*Dal Ghetto a China Town: La metafora nelle Città Invisibili*). «Eureka» 17.9 (1985): 242–49.

荒川(Arakawa), 修作(Shusaku), e 博巳(Hiromi) 藤井(Fujii). 生命の建築: 荒川修作・藤井博巳対談集 (*La vita dell'architetto: dialogo tra Arakawa Shusaku e Fujii Hiromi*). 水声社(Suisei Sha), 1999.

董(Dong), 鼎山(Dingshan). 卡尔维诺的‘幻想’小说(*Il romanzo fantastico di Calvino*). «读书» (Dushu) 02 (1981): 102–8.

———. 所谓“后现代派”小说(*Il cosiddetto romanzo postmodernista*). «读书» (Dushu) 12 (1980): 135–39.

薛(Xue), 忆洵(Yiwei). 与马可·波罗同行(*Viaggiare con Marco Polo*). 华东师范大学出版社(Huadong Normal University Press), 2012.

袁(Yuan), 佳玲(Jialing), e 建湘(Jianxiang) 曾(Zeng). 《如果在冬夜, 一个旅人》简论 (*Un breve commento a Se una notte d'inverno un viaggiatore*). «当代外国文学» (Contemporary Foreign Literature) 03 (2009): 174–76.

袁(Yuan), 华清(Huaqing). 从但丁到卡尔维诺——意大利文学作品在中国(*Da Dante a Calvino: le opere letterarie italiane in Cina*). «中国翻译» (Zhongguo Fanyi) 02 (1984): 32–34.

裴(Pei), 亚莉(Yali). 卡尔维诺的创作与民间故事和神话传说(*Le opere calviniane e le fiabe folcloristiche*). «吕梁高等专科学校学报» (Journal of Lvliang University) 01 (1999): 21–26.

———. 自然科学和几何理性——卡尔维诺的科学文学观(*Scienza naturale e razionalità geometrica: la visione calviniana della scienza e della letteratura*). «吕梁高等专科学校学报» (Journal of Lvliang University) 01 (1999): 21–26.

———. 踌躇与恐惧——面对社会政治和群体之裹挟的卡尔维诺的小说(*Scrupolo e*

dimore: romanzi calviniani tra politica sociale e masse). «吕梁高等专科学校学报» (Journal of Luliang University) 01 (1999): 27–34.

许(Xu), 纪霖(Jilin). *中国知识分子论: 从 1980 年代到 2000 年代(Un discorso sull'intellettuale cinese: dal 1980 al 2000)*. «ICCS Journal of Modern Chinese Studies» 3.1 (2011): 59–72.

费(Fei), 慧茹(Huiru). *伊达洛·卡尔维诺其人(Italo Calvino)*. «外国文学» (Foreign Literature) 02 (1993): 33–34.

赵(Zhao), 荣耀(Rongyao). *意大利与近代中国的历史考察(Un'osservazione sul rapporto tra Italia e la storia moderna)*. Tesi di Laure Magistrale, 山东师范大学 (Shandong Normal University), 2006.

邓(Deng), 东山(Dongshan). *千年与千年之外的交会——卡尔维诺遗产目录中的刘翹(L'incontro dentro e fuori mille anni: Liu Xie nel catalogo calviniano)*. 南宁师范高等专科学校学报(Journal of Nanning Junior Teachers' College) 02 (2002): 23–25.

邹(Zou), 洪锦(Hongjin). *卡尔维诺与王小波小说的共同审美趣味(L'estetica in comune tra il romanzo di Calvino e quello di Wang Xiaobo)*. «四川教育学院学报» (Sichuan Jiaoyu Xueyuan Xuebao) 06 (2011): 28–31.

関口(Sekiguchi), 存男(Tsujio). *ギリシア・ローマ文學概説(Introduzione alla letteratura greca e latina)*. 英語英文學刊行會(Eigo Eibungaku Kankōkai), 1934.

陆(Lu), 人(Ren), (Tradotto da). *意大利共产党简史(Una breve storia del Partito Comunista Italiano)*. 人民出版社(Renmin Chubanshe), 1953.

陈(Chen), 为勇(Wei Yong). *王小波对卡尔维诺轻逸观的接受与发展(La ricezione e lo sviluppo della Leggerezza calviniana in Wang Xiaobo)*. 硕士(Tesi di laurea magistrale), 湖南师范大学(Hunan Normal University), 2016.

陈(Chen), 培浩(Peihao). *走向卡尔维诺——论王小波对卡尔维诺的接受(Accedere a Calvino: la ricezione di Calvino in Wang Xiaobo)*. «文教资料» (Wenjiao Ziliao) 13 (2008): 17–20.

韩(Han), 亮(Liang). *通向“轻逸”的小径——从卡尔维诺看王小波的小说创作(Verso il sentiero della "leggerezza": osservare la creazione del romanzo di Wangxiaobo da Italo Calvino)*. «当代小说(下)» (Dangdai Xiaoshuo II) 06 (2011): 78–79.

韩(Han), 袁红(Yuanhong). 卡尔维诺与王小波小说世界中的童话追求(*Il seguito della via fantastica nel mondo del romanzi di Calvino e Wang Xiaobo*). «安徽大学学报» (Anhui Daxue Xuebao) 05 (2006): 82–86.

章(Zhang), 颖(Ying), e 雪(Xue) 残(Can). 与残雪老师对谈卡尔维诺(*Un discorso con Can Xue su Calvino*), n.d. http://blog.sina.com.cn/s/blog_46eacfc90100ayn2.html.

高田(Takada), 和文(Kazufumi). 大学におけるイタリア語教育の現状と第二外国語学習の意義について(*L'attuale situazione dell'insegnamento della lingua italiana nelle Università giapponesi e il significato dello studio di una seconda lingua straniera*). «静岡文化芸術大学研究紀要» (Shizuoka University of Art and Culture Bulletin) 6 (2006): 1–9.

黄(Huang), 集伟(Jiwei). 孤岛访谈录(*Le interviste registrate dalle isole isolate*). 作家出版社(Zuojia Press), 1998.

黒井(Kuroi), 千次(Senji). 小説の外に立つ小説-カルヴィーノ著, 脇功訳「柔かい月」(*Un romanzo fuori dal romanzo. Ti con Zero scritto da Calvino e tradotto da Waki Isao*). «群像» (Gunzō) 26.3 (1971): 252–54.

黒田(Kuroda), 正利(Masatoshi). 詳説イタリア文學史(*La Letteratura italiana*). 開成館(Kaisei Kan), 1944.

Fonti non citate:

Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino, 1996;

Matteo Palumbo, «Quell'altro mondo che era il mondo». Calvino e il cinema, «*Italies. Littérature-Civilisation-Société*».16 (2012): 519–537;

Lene Waage Petersen, “Calvino lettore dell’Ariosto,” *Revue Romane* 2 (1991); Marco Piana, “L’utopia corporea. Italo Calvino e il mondo alla rovescia,” *Carte Italiane* 2.9 (2014);

Massimo Rizzante, *L'albero: saggi sul romanzo* Venezia: Marsilio, 2007;

Massimo Rizzante, *Non siamo gli ultimi*, Milano: Effigie, 2009;

Massimo Rizzante, *Un dialogo infinito*, Milano: Effigie, 2015;

Bibliografia delle opere italiane tradotte in cinese: 1911 -192. (Pechino: Documenti di scienze sociali, 1992).

Sitografia

章(Zhang), 颖(Ying), e 雪(Xue) 残(Can). 与残雪老师对谈卡尔维诺(*Un discorso con Can Xue su Calvino*), n.d. http://blog.sina.com.cn/s/blog_46eacfc90100ayn2.html.

<https://www.liberliber.it/>

<http://ci.nii.ac.jp/> (Citation Information by NII)

<http://www.cnki.net/> (China National Knowledge Infrastructure)

<http://www.nlc.cn/> (National Library of China. National Digital Library of Chiana)

Videografia

Regia di 山岡(Yamaoka), 信貴(Nobutaka). *死なない子供*(*Bambini immortali*), 2011.