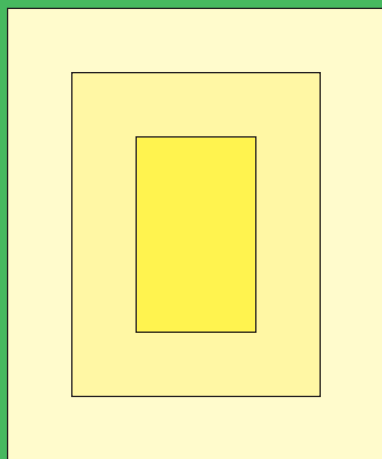


Letterature dei mondi. Modelli, circuiti, comparazioni

a cura di Antonio Pioletti, Attilio Scuderi, Franca Sinopoli



LE FORME e LA STORIA

n.s. XV, 2022, 1-2

RUBETTINO

LE FORME e LA STORIA

Rivista di Filologia Moderna
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania
n.s. XV, 2022, 1-2

*Letterature dei mondi.
Modelli, circuiti, comparazioni*

a cura di
Antonio Pioletti, Attilio Scuderi, Franca Sinopoli

Rassegna bibliografica a cura di
Novella Primo

RUBZETTINO

2022

LE FORME e LA STORIA

Rivista di Filologia Moderna
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania

© 2022 - Rubbettino Editore Srl

Rivista semestrale, n.s. XV, 2022, 1-2 - ISSN 1121-2276
Registrazione presso il Tribunale di Catania n. 559 del 13-12-1980
Variazione del 18-7-2007

Direzione: N. Mineo, A. Pioletti

Direttore responsabile: N. Mineo

Comitato scientifico: N. Abdellatif (Sétif), A. Barbieri (Padova), F. Bertoni (Bologna), S. Carrai (Scuola Normale Superiore Pisa), A. Casadei (Pisa), M. Cassarino (Catania), S. Cristaldi (Catania), L. Curreri (Liège), L. Formisano (Lincei), Cl. Galderisi (Poitiers), W.E. Granara (Cambridge, MA), Fl. Gregori (Venezia "Ca' Foscari"), M. Haro Cortés (València), St. Kaklamanis (Atene), M.J. Lacarra (Zaragoza), R. Librandi (Napoli "L'Orientale"), A. Manganaro (Catania), L. Martinelli (Chieti-Pescara), A. Meier (Kiel), A. Naccarato (UNICAL), Wen-Chin Ouyang (SOAS London), Y. Parisot (Paris-Upec), B. Pinchard (Lyon 3), D. Poli (Macerata), G. Ruozi (Bologna), A. Sciacovelli (Turku), A. Scuderi (Catania), L. Somigli (Toronto)

Collaborano: A.M. Babbi, P. Guaragnella, M. Marchetti, S.C. Sgroi, F. Spera

Comitato redazionale: E. Creazzo, A. Gurrieri, I. Halliday, S. Italia (segr.), C. Rizzo

Direzione e redazione: Dipartimento di Scienze Umanistiche - Università degli Studi di Catania, piazza Dante 32 - 95124 Catania - Tel. 095 7102202 - Fax 095 7102200 - E-mail: redazione.formestoria@unicat.it

Amministrazione: Rubbettino Editore Srl, viale Rosario Rubbettino 10 - 88049 Soveria Mannelli - www.rubbettino.it - E-mail: giuseppe.paletta@rubbettino.it - Tel. 0968 6664201

Abbonamento annuale (2 numeri): Italia € 40,00; estero € 60,00. Un numero: Italia € 20,00; estero € 30,00

Richieste e pagamenti vanno indirizzati a: Rubbettino Editore - uff. abbonamenti - ccp 115062888

Al sito www.rubbettino.it - Sezione Riviste, al titolo «Le forme e la storia», si può prendere visione del Codice etico della rivista e degli Indici dei fascicoli pubblicati, completati, a partire dal n. 1-2019, dagli abstract in italiano e in inglese di ciascun articolo

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione degli articoli *double blind peer review*

Impaginazione: *emme*, Grafica editoriale di Pietro Marletta, via Delle Gardenie 3 (Belsito) - 95045 Misterbianco (CT) - E-mail: emmegrafed@tiscali.it - Tel. 095 7141891

Sommario

- 9 *Attilio Scuderi e Franca Sinopoli*
Introduzione - Comparare i mondi, le culture, le letterature
- Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura: la parola e le istituzioni letterarie*
- 15 *Attilio Scuderi*
Occidenti letterari
- 41 *Maria Serena Sapegno*
Di cosa parliamo quando leggiamo la letteratura attraverso uno sguardo di genere?
- 53 *Mirella Cassarino e Lorenzo Casini*
La complessa vita degli istituti e dei generi letterari arabi di ieri e di oggi
- 85 *Flavia Aiello*
La costellazione swahili
- 115 *Stefania Cavaliere*
La letteratura polifonica dell'India
- 145 *Serena Fusco*
Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura: Cina, Giappone, Occidente
- Lo spazio euro-mediterraneo e la questione continentale*
- 181 *Francesco Laurenti*
Collaborative Approaches to Translation Between Europe and the Arab World During the Middle Ages
- 197 *Elisabetta Abignente*
Nostalgie d'Europa. Le città stratificate di Ripellino, Magris, Pamuk
- 215 *Antonio Pioletti*
Perché, cosa e come comparare: postille critiche da un'esperienza

- Letterature del mondo e dei mondi: circuiti, ricezioni, migrazioni*
- 235 *Franca Sinopoli*
Traiettorie della mondialità letteraria contemporanea in Europa: la letteratura transnazionale e la politica culturale europea
- 249 *Nora Moll*
Mondialità, mondanità, *worldliness*: la letteratura come impegno
- 269 *Stefano Calabrese*
L'irresistibile ascesa del *visual storytelling*
- 287 *Camilla Cattarulla*
Viaggio e modernità: scrittori ispanoamericani a Roma tra XIX e XX secolo
- 299 *Paolo Cerutti, César Domínguez, Büke Sağlam*
Dall'asse italo-argentino a quello globale: il dispositivo «Biblioteca di Babele» (Borges/Ricci) e la circolazione del fantastico
- 329 *Antonio Gurrieri*
La traduction de la créolité dans le roman *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel
- 349 *Eliisa Pitkäsalo e Riitta Oittinen*
Censura e letteratura per l'infanzia: traduzione, ritraduzione, riscrittura
- 373 *Balázs Füzfa e Antonio Sciacovelli*
Letteratura nazionale in Ungheria: concezioni, canoni, dibattiti
- 389 *Martina Censi*
Rappresentare l'eccentrico: scritture femminili nel mondo arabo contemporaneo
- 409 *Cristina Dozio*
Cairo-Alessandria andata e ritorno: mappare la città attraverso l'umorismo di *Nisā' al-Karantīnā* ("Donne di Karantina")
- 419 *Maria Elena Paniconi*
Forme del romanzo arabo contemporaneo: aspetti critici e metodologici di una ricerca sul *Bildungsroman* egiziano
- 439 *Elisa Carandina*
«Io sono il corpo che è stato strappato al corpo»: *ars poetica*, come pratica di resistenza nella produzione poetica di Hila Lahav

- 451 *Dario Miccoli*
Arcipelago: scrittori ebrei sefarditi nell'Italia postcoloniale
- 469 *Alessandra Di Maio*
La fiaba del Mediterraneo Nero: *Quando il cielo vuole spuntano le stelle* di E.C. Osondu
- 489 *Valentina Conti*
Traumascapes: morfologie a confronto
- Lo sguardo dell'Altro. Interventi***
- 509 *Antonio Pioletti*
Rappresentazioni letterarie dell'alterità. Il Sé e la sofferenza dell'Altro
- 523 *Marilia Marchetti*
Édouard Glissant et la fascination des totalités inachevées
- 531 *Marilia Marchetti*
Andréas Pfersmann, *La littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture*. Notes de lecture
- 537 *Deepak Unnikrishnan and Lorenzo Casini*
“[...] Until I step in and explain myself”. An interview with Deepak Unnikrishnan
- 545 Per attraversare le letterature del mondo:
breve rassegna bibliografica
a cura di *Novella Primo*
- 555 Gli autori
- 558 Indice dell'annata 2021

Serena Fusco

Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura: Cina, Giappone, Occidente

1. Introduzione

Questo saggio tenta di portare avanti un'interrogazione in chiave comparatistica della categoria del letterario nel contesto sinofono, crucialmente inteso come parte dei transiti di un "mondo", l'Asia Orientale. Come nota infatti Haun Saussy, l'Asia Orientale è stata per lungo tempo "un mondo", nel senso di orizzonte comunicativo principale o possibile per coloro che vi vivevano. In questa chiave, gli scambi, avvenuti o mancati, tra le letterature dell'Asia Orientale costituiscono uno dei possibili ambiti di applicazione dell'idea stessa di letteratura mondiale¹. A patto però che, aggiungerei citando Camilla Miglio, riflettiamo sul «nostro *Ansatz*: il nostro "punto d'inizio", l'intuizione che muove il nostro sguardo. Se pensiamo a un mondo (*Welt*) o a tanti mondi che hanno casa sulla terra (*Erde*)»².

Partendo dalla posizione storicamente dominante della scrittura cinese, e dalla constatazione dell'egemonia della cultura letteraria cinese in questo "mondo" fino alla metà dell'Ottocento, si tenterà soprattutto di rilevare alcuni passaggi, avvenuti oppure occlusi, in cui si evidenzia, con particolare riferimento al Giappone, pur nel contesto dell'egemonia sopraindicata, una ridefinizione reciproca delle culture della zona, rimarcando la centralità storica della cultura letteraria (in) cinese e ad un tempo decentrandola. Andando verso la modernità, si dovrà poi tenere conto dello scardinamento non solo culturale e letterario, ma anche politico, attivato dall'impatto con la supremazia militare e la pre-

¹ Si veda H. Saussy, *The Comparative History of East Asian Literatures: A Sort of Manifesto*, in «Modern Languages Open» I, 2018, Art. 20, pp. 1-6.

² C. Miglio, *Letteratura-mondo. Oriente/Occidente*, in *Letterature comparate* (nuova edizione), a cura di F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2020, pp. 195-226, p. 200.

senza coloniale delle potenze occidentali nell'area a partire dalla metà dell'Ottocento. Si tratta di un rivolgimento storico che, tra l'altro, ridetermina fortemente il peso e il ruolo del Giappone nell'economia politico-culturale (e nello scacchiere militare) di quel "mondo".

Come centro propulsivo del discorso, saranno considerati alcuni passaggi dell'evoluzione storica del termine/carattere cinese 文 *wen* e dei termini che ruotano intorno ad esso, e come il concetto cambia nel tempo, anche in virtù dei diversi ambiti in cui è declinato e "ricomposto", comprese altre lingue. Si presterà particolare attenzione alla mutevole classificazione dei generi nel tempo e nello spazio, anche in rapporto alla loro funzione retorica, sociale e politica; va tenuto necessariamente in conto, a questo proposito, il ruolo chiave della classe dei letterati-cortigiani-burocrati nel contesto cinese, e il ruolo diplomatico e sociale della composizione letteraria dal punto di vista giapponese. Restringendo poi il campo a un caso "specifico", si inquadreranno alcuni mutamenti di ruolo e status di una "macroforma" intrinsecamente problematica: mi riferisco alla narrativa – intesa in maniera crescente, andando verso la modernità, come narrativa di finzione. I 小說 *xiaoshuo* in cinese, i 物語 *monogatari* oppure gli 小説 *shōsetsu* in giapponese, ma anche forme più brevi come il racconto (短篇小説 *duanpian xiaoshuo* in cinese, *tanpen* [*shōsetsu*] 短編 [小説] in giapponese)³, vengono progressivamente a costituire, in un panorama critico sempre più

³ È opportuno offrire qualche chiarimento sull'uso dei caratteri cinesi e giapponesi e sulle traslitterazioni in caratteri latini. Utilizzo in questo saggio i caratteri cinesi non semplificati (*fantizi*), cioè quelli tuttora in uso nel mondo sinofono con la (massiccia) eccezione della Repubblica Popolare. Desidero infatti sia preservare la forma grafica con cui termini di lunga tradizione sono stati scritti fin dal passato, sia in qualche modo rimarcare la "sovrapposizione" (*non* equivalenza, naturalmente) che si viene a creare con i *kanji* giapponesi (creati a partire dagli *hanzi* cinesi molti secoli prima della semplificazione della grafia operata nella Repubblica Popolare). Per quanto riguarda il sistema di traslitterazione, viene usato il sistema Hepburn per il giapponese e, per il cinese, il sistema pinyin. Gli unici casi in cui nel saggio non appare il pinyin è nelle citazioni di passi che utilizzano altre traslitterazioni, e/o nel caso di nomi di studiosi e studiosi che preferiscono, per la resa del proprio nome in caratteri latini, utilizzare un sistema diverso. Nella resa dei nomi propri, si segue comunque l'uso preferito dalle singole studiosi/dai singoli studiosi. In genere, in cinese si antepone il cognome al nome proprio; inoltre, in pinyin le traslitterazioni dei composti di due caratteri (tra cui molti nomi propri) non presentano, a differenza di ciò che avviene in altri sistemi, alcun trattino a separare le traslitterazioni di ogni singolo carattere. Tuttavia i nomi di persona traslitterati possono non seguire gli standard più "corretti" o più usati, a seconda delle scelte individuali.

internazionale, un corpus che risponde a criteri di artisticità e finzionalità consapevole.

L'ipotesi di lavoro è che uno sguardo, per quanto necessariamente "a volo d'uccello", su questi mutamenti possa far riflettere su una serie di tensioni-chiave tra finzionale e fattuale, scrittura e oralità, locale e globale. Senza alcuna pretesa di costruire un quadro esaustivo o dare delle risposte definitive, si porranno piuttosto delle domande, allo scopo di fornire qualche spunto che possa andare nella direzione di riflessioni future, anche divergenti, nella prospettiva di una comparatistica est-ovest.

2. Le forme della scrittura intorno ai letterati/cortigiani

2.1. *wenxue*, *bungaku*, *wen*, *bun*

Cominciamo dal presente, sia per risalire alle sue radici tornando al passato sia per manifestare immediatamente che una dimensione comparatistica è alla base di tutto. Il termine che nel cinese moderno corrisponde all'italiano "letteratura" è 文學 *wenxue*. L'accoppiamento dei due caratteri 文 *wen* e 學 *xue* si attesta già almeno dai *Dialoghi* (論語 *Lunyu*) di Confucio, ma non si tratta di un sostantivo bisillabico, quanto piuttosto di una successione di due sostantivi, di cui uno (*wen*) fa da determinante all'altro (*xue*), ad indicare lo "studio", la "padronanza", appunto, del *wen*. Riprenderemo poco più avanti il discorso sui significati del carattere *wen* al di là del suo accoppiamento con *xue*, sia come carattere indipendente – con valore sostantivale o a volte verbale – che come parte di altri composti, ben più antichi di *wenxue*.

Il consolidamento storico dell'uso corrente del termine *wenxue* è imprescindibile da una lettura in un contesto transculturale. Un autorevole filone critico considera il termine *wenxue* un calco dal giapponese *bungaku* (scritto con gli stessi caratteri). Quest'idea è stata messa in discussione da Federico Masini, che ricostruisce un percorso (in parte) diverso. Nel 1831, il missionario statunitense Elijah C. Bridgman pubblica *Meiligeguozhilüe*, una *Breve storia degli Stati Uniti d'America* in cinese, in cui il termine *wenxue* è utilizzato come un equivalente del termine inglese "literature". È stato perfino ipotizzato che *wenxue* si attestasse come composto – e quindi che l'accoppiamento dei due caratteri renda un senso diverso dall'antico significato della costruzione determinante-determinato di cui sopra – già prima della pubblicazione del

lavoro di Bridgman⁴. Tuttavia, il rafforzamento e il consolidarsi in cinese dell'uso di *wenxue* tuttora corrente – letteratura nel senso di uso consapevolmente estetico del linguaggio concretizzatosi in una serie di generi “moderni” che circolano in buona parte del mondo – è dovuto all'intensa circolazione del termine giapponese *bungaku* a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. In altre parole, in base a scoperte più recenti, *wenxue* in senso moderno non è, come si credeva precedentemente, un prestito diretto da un neologismo giapponese; si consolida, però, proprio grazie all'influenza del termine giapponese e al senso di “modernità” che questo viene a suggerire⁵.

Abbiamo cominciato dunque con l'evocare il momento storico della ricerca di una possibile equivalenza⁶ di termini e concetti diversi at-

⁴ Ci si riferisce qui al lavoro del missionario gesuita Giulio Aleni (1582-1649). Lydia H. Liu cita Federico Masini (*The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, Project on Linguistic Analysis, University of California, Berkeley 1993) e la sua ipotesi di considerare equivalenti in traduzione (o almeno nelle intenzioni del traduttore) *wenxue* e il latino *litteratura* (e/o l'italiano *letteratura*): «The original meaning of *wenxue* goes back to the Confucian *Analects* (II.2), where it denotes “the state of being learned or erudite”. Masini [...] proposes that the term with this modern meaning of literature should be dated [...] to Jesuit Missionary Giulio Aleni's work *Zhifang waiji* (Record of the places under the jurisdiction of the Office of Geography; 1623). He cites as evidence the phrase *ouluoba zhuguo shang wenxue*, which he renders as “all Western countries highly esteem literature”. This translation strikes me as anachronistic, since “literature” or whatever its Italian counterpart happened to be [*sic*] covered a different and much broader semantic field in the seventeenth century than what we mean by “literature” in the post-Enlightenment era». L.H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity - China, 1900-1937*, Stanford University Press, Stanford 1995, p. 391, n. 105. Ipotizzando cosa volesse rendere Aleni attraverso *wenxue*, Pablo Ariel Blitstein ha un suggerimento interessante: «learned Europeans who traveled to China before the eighteenth century would not have been able to use the modern concept of “literature” to translate *wenxue*. How could they, if the concept did not exist? Instead, they would more likely have thought of “rhetoric” and “grammar” as possible equivalents». P.A. Blitstein, *From “Ornament” to “Literature”: An Uncertain Substitution in Nineteenth-Twentieth Century China*, in «Modern Chinese Literature and Culture» XXVIII, Spring 2016, 1, pp. 222-72, p. 225. Blitstein sostiene che il senso di *wenxue* nel periodo menzionato si avvicina molto a una coeva idea europea di retorica/grammatica, intesa come possesso, da parte degli eruditi delle corti, degli strumenti del ben parlare e del ben scrivere. Sia per i cortigiani europei che per i cortigiani cinesi del sedicesimo-diciassettesimo secolo, il possesso degli strumenti della retorica/grammatica/*wen* era segno di distinzione e fonte di privilegio sociale.

⁵ Liu, *Translingual Practice*, cit., p. 35.

⁶ Sul problema della traducibilità, e sul problema del “terreno” su cui avvengono asserzioni – o negazioni – di equivalenze attraverso la traduzione, si veda *Tokens of*

traverso atti di traduzione, proprio per resistere al rischio e alla tentazione di creare barriere insormontabili tra concezioni inconciliabili del letterario in diverse parti del mondo. È innegabile che, nel contesto cinese, il concetto di letteratura in senso moderno – e il termine *wenxue* che lo rende – siano venuti fuori nel contesto di una circolazione di testi e concetti Cina-Giappone-Occidente che si intensifica fortemente tra fine Ottocento e inizio Novecento. Tuttavia, ciò non deve comunicare l'idea di una immutabile o monolitica idea tradizionale e “tout court cinese” del letterario precedente a influenze straniere; né deve, per contro, caratterizzare tali influenze, pur innegabili, come “cattive” o ipso facto distorti. Come nota – *en passant* – Pablo Ariel Blitstein, la diffusione in Asia Orientale (almeno in Cina e Giappone) di un concetto “moderno” di letteratura, che a sua volta alimenta una riflessione sul letterario, è sostanzialmente *coeva* alla riflessione sul concetto e le funzioni della letteratura – campo alla ricerca di una propria definizione e una propria forma di autonomia – che stava avendo luogo in Occidente⁷. L'emersione forse non tanto di un neologismo, quanto di un termine (ancora) fluido che acquisisce una componente neologistica, si inserisce pienamente in un dibattito internazionale, anzi, intercontinentale, che non conosce primati assoluti o assolute posizioni di attivo e passivo. (L'operazione portata avanti da questo numero monografico di *Le forme e la storia* potrebbe forse essere vista proprio come un lavoro, indubbiamente non facile, per contribuire a creare le condizioni di una *commensurabilità e traducibilità del letterario* attraverso diversi contesti. Per “commensurabilità” intendo la creazione di un terreno di confronto che, a partire da un contatto storico non necessariamente paritario, si interroga sul rapporto tra categorie filosofiche, poetiche e/o letterarie di ampia portata, e sul processo in base al quale tali categorie vengono confrontate).

Ciò che è però difficilmente contestabile è che, nel contesto cinese, il “letterario” – almeno fino alla tenuta del sistema che prevedeva il reclutamento della classe dirigente attraverso esami che misuravano la conoscenza di un sapere letterario costruito intorno a un canone di matrice confuciana, portando così alla formazione di un apparato di letterati-funzionari-burocrati – funziona (come in Occidente, del re-

Exchange: The Problem of Translation in Global Circulations, a cura di L.H. Liu, Duke University Press, Durham 1999.

⁷ Blitstein, *From “Ornament” to “Literature”*, cit., p. 225.

sto, se non si dà un peso forse eccessivo all'idea di "autonomia del letterario") secondo delle regole e delle ripartizioni che non tendono all'isolamento di una matrice estetica, ma piuttosto la mescolano, inevitabilmente, ad altre istanze e funzioni della scrittura, di natura civica, sociale, etica, politica. Cos'è dunque *wen*, nel periodo storicamente precedente all'emersione di *wenxue* come composto "moderno"? Piuttosto che cercare di fornire una panoramica esaustiva del campo semantico coperto da *wen* (un'impresa ai limiti dell'impossibile, e non solo nel breve spazio di questo saggio), nel resto di questo paragrafo si discuterà – sinteticamente e solo in alcune tra le sue espressioni – l'investimento culturale e interculturale che accompagna i tentativi di definizione del letterario nel contesto dell'egemonia cinese in Asia Orientale e della ridiscussione di questa egemonia.

Il termine *wen*, a riprova della sua centralità, copre un campo semantico vastissimo. I dizionari di cinese moderno ne danno diverse definizioni, dal culturale al concreto al filosofico al più strettamente letterario. Nei termini di Haun Saussy:

[*Wen*] combines in its several meanings many of the attractions of Chinese literature. *Wen* is (to cite several dictionaries at once) "markings; patterns; stripes, streaks, lines, veins; whorls; bands; writing, graph, expression, composition; ceremony, culture, refinement, education, ornament, elegance, civility; civil as opposed to military; literature (specifically belletristic prose in its distinction from poetry)..." The coexistence of these various meanings is suggestive; to say "*wen* is *wen*" is never just a tautology⁸.

Tra le più antiche attestazioni del termine vi è, come si diceva, la sua presenza nei *Dialoghi* di Confucio, anche in accoppiamento proprio con *xue*. Se, nella successione *wen xue*, *wen* è il determinante, in *xue wen* la sequenza è tra un verbo e un oggetto. *Xue wen* indica l'atto di studiare, apprendere, coltivar-si:

子曰：「弟子入則孝，出則弟，謹而信，凡愛眾，而親仁。行有餘力，則以學文。」

⁸ H. Saussy, *The Prestige of Writing: 文, Letter, Picture, Image, Ideography*, in «Sino-Platonic Papers» LXXV, Feb. 1997, pp. 1-40, p. 2. Si veda anche Zhang L., *What Is Wen and Why Is It Made so Terribly Strange?*, in «College Literature» XXIII, 1996, 1, pp. 15-35; e, per un saggio di impostazione più filologica, Közen H., *Wenxue yu wenzhang (Wenxue e wenzhang)*, in *Wenxin diaolong yanjiu huicui* (Studi scelti sul *Wenxin diaolong*), a cura di Rao F., Shanghai shudian, Shanghai 1992, pp. 110-22.

Il maestro disse: «In privato un giovane dovrebbe amare i genitori e in pubblico rispettare i superiori, essere coscienzioso e sincero, amare indistintamente e coltivare l'amicizia con chi è dotato di benevolenza. Se poi ha ancora energie, dovrebbe riservarle allo *studio* [*xue wen*]»⁹.

Nel pensiero filosofico antico, dei periodi storici delle Primavere e Autunni (770-454 a.C.) e degli Stati Combattenti (453-222 a.C.), il termine *wen* ha, secondo Zong-qi Cai, innanzitutto un carattere performativo-culturale, legato in senso ampio alle pratiche rituali, e non prevalentemente legato alla lingua/cultura scritta, senso che invece acquisirà più avanti. Il termine, in un contesto pre-Han, indica primariamente gli oggetti (ornati) utilizzati nei riti, oppure le forme di comportamento rituale, specialmente quelle legate alla musica¹⁰.

Nell'epoca dei Tre Regni e delle Sei Dinastie (220-589), momento di crisi politica e di ricerca di nuove collocazioni da parte di diversi membri della classe dei letterati, emergono i primi testi sistematici di poetica e di riflessione sul *wen* come pratica di scrittura esteticamente consapevole, migliorabile, perfettibile, se si seguono dei principi di composizione – principi che puntano spesso verso una ricerca di raffinata naturalità. Una consolidata tradizione di storiografia letteraria risalente al “padre” della cultura letteraria cinese moderna Lu Xun (1881-1936) colloca in quest'epoca l'emersione di una prima concezione di “arte per l'arte” in rapporto alla scrittura letteraria; ma forse, più che di arte per l'arte, si può parlare di *attenzione alla forma della scrittura in quanto tale*, non tanto al di là quanto *accanto* alle riflessioni sul *wen* in senso esteso e sulla sua utilità morale e sociale. La posizione di Lu Xun è stata messa in discussione in quanto eccessivamente, per alcuni, votata a far emergere una concezione cinese di “pura letteratura” forse prima del suo tempo¹¹. Un testo chiave di passaggio per una

⁹ Confucio, *Dialoghi*, trad. e cura di Tiziana Lippiello, Einaudi, Torino 2006, pp. 4-5. Corsivo mio.

¹⁰ Si veda Z. Cai, *Wen and the Construction of a Critical System in Wenxin Diaolong*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)» XXII, Dec. 2000, pp. 1-29. La presenza del termine nei testi filosofici antichi è naturalmente spia del rapporto stretto della cultura (ancor prima che della scrittura o scrittura abbellita, ornata, come invece si considererà più avanti) con la priorità dei “maestri” del pensiero antico: la ricerca del buon governo e dell'armonia sociale ad esso legata.

¹¹ Vedi ad esempio Blitstein, *From “Ornament” to “Literature”*, cit. Il saggio del 1927 che viene spesso citato a esemplificare quest'idea di Lu è *Wei Jin fengdu ji wen-zhang yu yao ji jiu de guanxi* (“Gli stili e le opere dell'epoca dei Tre Regni e il loro

riflessione *sistematica* sul *wen* come scrittura letteraria dalle forme eleganti – non al di là di, ma accanto alle sue funzioni civiche, è 文賦 *Wenfu* di Lu Ji (261-303).

Già dal titolo questo lavoro appare come un tentativo di sintesi tra diverse istanze. Il genere *fu*, un tipo di composizione tra la poesia e la prosa che utilizza al proprio interno, in proporzione variabile, degli schemi di rima alternati a parti non rimate (il termine è stato tradotto in inglese come “rhyme-prose” o “rhymeprose”, un calco sul tedesco “Reimprosa”, o anche come “rhapsody”)¹², viene posto al servizio di una disamina poetica dei principi della composizione letteraria, nonché delle sue diverse forme:

故作文賦以述先士之盛藻因論作文之利害所由

Ho scritto questo *wenfu* per discorrere dell’abbondante splendore dei letterati del passato e per discutere delle gioie e dei dolori della composizione letteraria¹³.

Propongo di tradurre 利害 *libai* come “gioie e dolori” perché mi sembra che da questo testo di poetica traspaia un sentire: se la composizione letteraria conferisce il privilegio di immergersi nella molteplicità e contemplare il «mistero dell’universo» per trovarvi una via (nonché, si dovrebbe aggiungere, conferisce dei non indifferenti privilegi socio-politici), il prezzo da pagare è una continua ricerca, non scevra da preoccupazioni: «L’ansia costante è che i pensieri non si confacciano alle cose, e che la composizione non si elevi al pensiero» («恆患意不稱物文不逮意»)¹⁴. È necessario, sembra, uno sforzo di disciplina compositiva proprio perché le cose (物 *wu*) possano essere presentate (autopresentarsi?) nella loro pienezza, «splendere» (明 *ming*) proprio nel loro essere filtrate da idee, opinioni, pensieri personali (意 *yi*); e lo stile deve essere misurato, non gratuitamente eccessivo, non esondante rispetto alle cose. Un passo come quello appena citato sembra suppor-

rapporto con vino e sostanze”), reperibile, tra l’altro, in *Lu Xun quanji*, Vol. 3, Renmin wenzue chubanshe, Beijing 1996, 501-29.

¹² Tornerò sul *fu* come genere più avanti nel corso del paragrafo.

¹³ Il testo cinese qui citato e a cui mi riferisco è quello che si trova, accanto alla traduzione, in A. Fang, *Rhymeprose on Literature: The Wên-Fu of Lu Chi (A.D. 261-303)*, *Translated and Annotated by Achilles Fang*, in «Harvard Journal of Asiatic Studies» XIV, Dec. 1951, 3/4, pp. 527-66. Lu Ji, *Wenfu*, Preface, § 7, p. 530. La traduzione dal cinese all’italiano è mia.

¹⁴ Lu Ji, *Wenfu*, Preface, cit., § 5, p. 530.

tare l'argomentazione di Ming Dong Gu, secondo cui, contrariamente a una diffusa opinione secondo cui l'imitazione non è un principio saliente di poetica nel contesto sinofono¹⁵, esiste, ben documentato in cinese, un filone mimetico ragionato di poetica letteraria fin da tempi antichi, di cui il *Wenfu* può essere considerato uno dei primi esempi: «Lu Ji recognized the complexity of representing the shapes and appearances of things, but he was not pessimistic about the possibility of adequate representation»¹⁶. Allo stesso tempo, Gu sarebbe forse d'accordo (se si considera il tenore di altri sui lavori) a mettere in luce la componente fortemente autoriflessiva e metaletteraria che sembra accompagnarsi, nel *Wenfu*, alla necessità di rendere il reale: si consideri il verso/frase in cui Lu Ji dichiara di rendersi conto di star intagliando un manico d'ascia tenendo in mano un manico d'ascia, e che questa è una chiara indicazione della via da seguire¹⁷.

I termini in gioco nel ricchissimo *Wenfu* sono tanti, e si richiamano sia a discorsi filosofici che ad ambiti più specificamente letterari; tra essi 體 *ti* (corpo/stile/forma), 形 *xing* (forma, apparenza), 物 *wu* (cosa, creatura), 相 *xiang* (immagine), 無 *wu* (non essere, non esserci), 有 *you* (essere, esserci), 理 *li*, 情 *qing*. *Li* e *qing*, principio-ordine (termine anche reso in italiano come “ragione”) ed emozioni, intrattengono uno stretto rapporto e sono un binomio (problematico) la cui importanza va dall'antichità ad almeno tutta la filosofia neoconfuciana di epoca Song (960-1279) e Ming (1368-1644). Nel *Wenfu*, il *li* è ciò che dà solidità alla composizione letteraria: «la ragione supporta la sostanza e così pianta il tronco»¹⁸. Le «sei emozioni» sono altrettanto cruciali, sono cioè la sostanza senza cui non esiste il fluire della composizione: «[quando] le sei emozioni diventano stagnanti alla base, la volontà se ne va e lo spirito rimane, si è prosciugati come un albero secco, vuoti come il letto di un fiume asciutto»¹⁹. Il *li* deve guidare le sei *qing*, ma senza le sei *qing* la letteratura è vuota. Il principio compositivo sembra mirato all'economia dell'espressione e al raggiungimento di un equilibrio non-ostruttivo tra cose, idee ed espressione delle idee (attraverso

¹⁵ Molto influente in questa direzione è lo studio di S. Owen *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, University of Wisconsin Press, Madison 1984.

¹⁶ M.D. Gu, *Mimetic Theory in Chinese Literary Thought*, in «New Literary History» XXXVI, Summer 2005, 3, pp. 403-24, p. 408.

¹⁷ Lu Ji, *Wenfu*, Preface, cit., § 10, p. 530.

¹⁸ *Ivi*, § 26, p. 534.

¹⁹ *Ivi*, § 118-19, p. 545.

lo stile, cioè la composizione formalmente consapevole e avveduta, proprio il *wen*). In Lu Ji, ciò vale per tutti i dieci generi letterari che sono enumerati nel testo e brevemente (allusivamente) descritti. (Torneremo sulla questione dei generi più avanti in questo paragrafo.) L'espressione letteraria, lo stile, fanno riflettere il *li*, il principio-ragione, ma sono anche fonte di piacere: il testo fa un ricco uso di metafore ed immagini che evocano sensualità e sessualità.

Wenfu di Lu Ji è una delle fonti imprescindibili da cui prende le mosse il testo di poetica forse più celebre e influente della tradizione cinese: 文心雕龍 *Wenxin diaolong*²⁰ di Liu Xie (465?-522?). In un bellissimo saggio sul carattere innovativo e storicamente cruciale di questo testo, Zong-qi Cai sostiene che la duratura influenza del *Wenxin diaolong* sulla critica posteriore si dirama lungo, si potrebbe dire, quattro assi principali:

1) ascrivendo al *wen* nel senso di stile, di composizione letteraria attenta e consapevole, una funzione cosmologica, secondo cui il *wen* è l'espressione più elevata della Via suprema, il Dao;

2) ricostruendo a bella posta, attraverso una ricercata strategia dell'anacronismo, un rapporto stretto tra le figure del passato (i filosofi antichi, da Confucio a Laozi agli altri "saggi" dell'epoca pre-Han) e la scrittura letteraria, laddove il *wen* dei "saggi" era invece, come si è già osservato, soprattutto riferito all'aderenza a norme rituali di comportamento;

3) assegnando una funzione centrale alla scrittura come culmine ideale dell'oralità, privilegiando dunque per la prima volta in modo netto la prima e minimizzandone il carattere performativo, cioè ciò che pone la scrittura "in situazione";

4) in ultimo, distinguendo (anche se non attraverso una cesura netta) i generi della scrittura tra: quelli più adatti ad essere guidati dal *li* – tra cui il genere *lun*, il trattato; e quelli più adatti a esprimere le *qing*, le emozioni. Tra questi ultimi Liu annovera anche *shi*, la poesia nella sua forma più celebrata e canonica²¹.

Cai osserva che nella fondamentale opera storica *Hanshu* ("Libro degli Han"), attribuita nella sua parte più sostanziale a Ban Gu (32-

²⁰ Il titolo è stato variamente tradotto in italiano. Ad esempio: «Lo spirito letterario e lo scolpire i draghi» (Lionello Lanciotti); «Gli ornamenti dello spirito letterario» (Giuliano Bertuccioli); «Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi» (Alessandra C. Lavagnino).

²¹ Si veda Cai, *Wen*, cit.

92), serpeggia ancora un pregiudizio nei confronti del *wen* inteso come ben scrivere, quando esso viene costruito in opposizione alle qualità inerenti ed essenziali (質 *zhi*, sostanza) di un oggetto, quindi come abbellimento non necessario. Successivamente al *Wenxin diaolong*, *wen* diviene invece l'espressione più autentica di *zhi*, anzi, addirittura del Dao: «While Wang [Chong] re-defines *wen* mainly in its relation to *zhi* (essential qualities of concrete things), Liu does the same in relation to the Dao, the essential principle of all phenomena»²². In realtà, l'interdipendenza di essenza e ornamento, *zhi* e *wen*, è molto antica: risale proprio ai *Dialoghi* di Confucio ed è presente in diversi testi classici. Per illustrarne la correlazione, si utilizzano in più casi metafore animali, per la precisione relative al bel rivestimento degli animali (compresi animali mitologici) come connaturato alla loro essenza/natura, ad esempio nel caso del pelo striato che ricopre la tigre (nei *Dialoghi*) o delle scaglie geometriche che ricoprono i draghi. Queste metafore enfaticizzano così in qualche modo una dimensione di "naturalità" del *wen* come ornamento all'essenza *zhi*²³.

Forse proprio il ruolo della dimensione emotiva (si ricordi che nel *Wenfu* si citavano le «sei emozioni», *liuqing*) costituisce una delle chiavi della polivalenza del *wen*. La dimensione emotiva funge da raccordo problematico tra la valenza pratico-sociale del *wen* e il suo aspetto che

²² Cai, *Wen*, cit., p. 4.

²³ Si veda Blitstein, *From "Ornament" to "Literature"*, cit., pp. 234-35, che tra l'altro cita questo passo: «Ji Zicheng domandò: "L'uomo nobile di animo è tale per inclinazione naturale, che necessità avrebbe dell'educazione?" Zigong replicò: "[...] L'educazione è importante quanto l'inclinazione naturale! L'inclinazione naturale è importante quanto l'educazione! Proprio come la pelle di una tigre o di un leopardo sono preziosi [sic] quanto la pelle di un cane o di una capra!"» (Confucio, *Dialoghi*, cit., p. 137). In questa traduzione italiana, "educazione" rende *wen*. James Legge traduce così in inglese: «The hide of a tiger or a leopard stripped of its hair, is like the hide of a dog or a goat stripped of its hair». Rispetto alla traduzione in italiano, quella in inglese interpreta il testo in una direzione diversa e forse più consona all'argomento di questo passo, che è "l'uomo nobile d'animo" (*junzi*, a volte tradotto in italiano come "principe"), non tutti gli uomini. Secondo tale interpretazione, il senso che il testo vuole trasmettere è che senza *wen* tutti (gli animali) sembrano uguali, mentre l'educazione fornisce distinzione e ornamento. L'immagine della tigre con le sue strisce, del drago con le sue scaglie, e similitudini analoghe si ritrovano, tra l'altro, in Wang Chong, che nell'opera *Lunheng* sostiene che il *wen* è connaturato al *zhi* come le scaglie lo sono al drago, i colori alla fenice, e il manto striato alla tigre. Si veda Cai, *Wen*, cit., p. 4. Tra l'opera di Wang e il *Wenxin diaolong* di Liu riappare ancora una volta *Wenfu* di Lu Ji: «e ancora, la tigre muta il manto e agita le altre bestie; il drago si manifesta e gli uccelli spaventati si alzano in volo» (Lu Ji, *Wenfu*, cit., § 21, p. 533).

non definirei di autonomia, quanto piuttosto di surplus e dispendio; aspetto “individualista”, quest’ultimo, ma non nel senso di “decontestualizzato”; piuttosto, nel senso di una componente personale profondamente sentita che si esprime nel bello e nell’elegante attraverso la paradossale ricerca di un margine di libertà naturale. Dall’epoca Ming, questa componente di libertà naturale prende in modo crescente la via, secondo l’autorevole studioso di estetica Li Zehou, dell’espressione sensuale e corporea. Per Li, una crescente valorizzazione del «desiderio» (欲 *yu*) a partire da questo periodo porta le concezioni estetico-letterarie cinesi verso la modernità. Le basi filosofiche sono da ricercarsi, sempre secondo Li, nel superamento (per lui inevitabile, quasi un’implosione) delle teorie filosofiche di Wang Yangming (1472-1529). Pensatore neoconfuciano la cui importanza è forse pari a quella del suo predecessore di epoca Song Zhu Xi (1130-1200), Wang elabora una teoria del 心 *xin* (termine tradotto in italiano come “mente”, “cuore”, oppure “mente-cuore”) come spazio di interazione non-dualistica tra il Dao e la psiche umana. Poiché il Dao, nonché la coscienza morale che governa emozioni e desideri, non si esprimono se non attraverso quelle stesse emozioni e quei desideri, Wang arriva a una forma di soggettivismo in cui le pulsioni si autoregolamentano e il principio di autorità esterna, da trovarsi nel richiamo a un principio superiore, viene minato²⁴. Tale concezione verrà estremizzata dal pensatore neoconfuciano eterodosso per eccellenza, Li Zhi (1527-1602). La ricaduta estetico-letteraria di questa svolta di pensiero – l’avviarsi alla “decadenza” del neoconfucianesimo Song-Ming – è per Li da trovarsi nel fiorire, in epoca Ming, di forme letterarie di intrattenimento come la narrativa in lingua vernacolare (di solito considerata il culmine della tradizione del *xiaoshuo* premoderno, questione di cui si parlerà nel prossimo paragrafo), valvola di sfogo dei letterati, che avrà tra i suoi temi – si pensi al controverso *Jinpingmei*, romanzo degli inizi del diciassettesimo secolo – gli stili di vita poco ortodossi e le avventure sessuali della classe mercantile e i rapporti crescenti che si intrecciano tra le nuove classi medie

²⁴ Si veda Li Zehou, *Huaxia meixue*, Xianggang Sanlian, Hong Kong 1988. Traduzione inglese: Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, trad. Maija Bell Samei, University of Hawai’i Press, Honolulu 2010. Si veda anche Paolo Santangelo, *Emozioni e desideri in Cina*, Laterza, Bari 1991. Discorso filosofico dominante a partire dall’epoca Song, tentativo di sintesi di istanze anche contraddittorie tra loro, il neoconfucianesimo (*xinrujia*) assorbe all’interno di una visione confuciana della società numerosi elementi buddhisti e taoisti.

e la classe dei colti funzionari governativi; oppure opere teatrali che celebrano l'amore romantico come *Mudanting* ("Il padiglione delle peonie" 梨园春, 1598).

Nel senso forse più ampio possibile, a voler abbracciare due poli dell'utilità e del dispendio e a lavorare nello spazio tra i due, si può suggerire che – nel mondo "Asia Orientale", in cui la Cina ha un ruolo egemonico almeno fino ai primi dell'Ottocento – *wen* è l'arte del ben scrivere, del ben comporre, la conoscenza delle lettere – ad un tempo appannaggio della classe intellettuale (che viene a identificarsi con la classe dirigente grazie al consolidamento del sistema degli esami letterari di reclutamento burocratico, sistema che resiste in Cina, con varie vicissitudini, fino alla sua cancellazione ufficiale nel 1905) e base della civiltà nel senso più ampio del termine – considerata la visione sinoculturalista (e mondialista) secondo cui la civiltà cinese è espansiva (tutti possono in teoria sinizzarsi) e non esclusiva da un punto di vista etnico o razziale²⁵. *Wen* oscilla infatti tra un ambito semantico etico-politico e uno estetico-cosmologico; tra un significato pratico e funzionale e uno legato alla scrittura come auto-espressione, come espressione di sentimenti personali che si intrecciano alla ricercata naturalità della sua prassi, come piacere della scrittura e della lettura fino ad arrivare, nelle sue estremizzazioni, al piacere come forza perversa e polimorfa, potenzialmente destabilizzante, che non si lascia facilmente imbrigliare in un ordine sociale. Questo intreccio dà luogo a una proliferazione di generi del/nel *wen* che solo a cavallo tra Ottocento e Novecento si riducono di numero, per farsi imbrigliare dalle macrocategorie tipiche della modernità e del confronto transculturale a tre termini che si delinea: Cina-Giappone-Occidente.

I processi di definizione e ridefinizione storica del "letterario" a partire dall'emersione e dal consolidamento della scrittura "ornata" come componente centrale della cinesità, di cui si è cercato di "catturare" finora qualche passaggio, riguardano, come si accennava, anche la posizione della Cina rispetto al mondo "Asia Orientale" – di cui costituisce, almeno dal sesto secolo al diciannovesimo, l'indiscusso polo di prestigio culturale, nonché un riferimento di legittimazione politica per le collettività vicine che emergono come sistemi statali e col tempo si consolida-

²⁵ Su questa complessa questione, si vedano, tra l'altro, L. Pan, *The Encyclopedia of The Chinese Overseas*, Harvard University Press, Cambridge 1999, e E.J. Teng, *Eurasian: Mixed Identities in the United States, China, and Hong Kong, 1842-1943*, University of California Press, Berkeley 2013.

no. Si pensi alla posizione emblematica del Giappone. Com'è noto, nel contesto giapponese non solo l'emersione del letterario, ma l'adozione stessa della scrittura, avvengono attraverso una dialettica imprescindibile, culturale e politica, con il potente vicino cinese. In Giappone si sviluppa un sistema di scrittura a partire dai caratteri cinesi, adottati come segni grafici per la resa della lingua locale. Insieme ai *kanji* (letteralmente, “caratteri Han”, quindi caratteri cinesi) vengono sviluppati, sempre a partire da tratti-base che fanno parte dei caratteri, gli alfabeti (*kana*) che rendono foneticamente la lettura dei caratteri stessi.

Se si escludono i caratteri cinesi ritrovati in Giappone su oggetti di uso quotidiano d'importazione continentale risalenti al I secolo a.C. (periodo Yayoi), come specchi e monete²⁶, dell'adozione della scrittura in caratteri sinitici vengono tradizionalmente individuate le origini nell'arrivo, probabilmente nel quarto secolo, di missioni diplomatiche provenienti dal regno coreano di Paekche, che avrebbero fatto da tramite per l'introduzione in Giappone della scrittura cinese. Nel settimo secolo, il principe Naka no Ōe del ramo Nakatomi del clan Yamato – gruppo esteso che deteneva in modo decentrato, attraverso diversi membri, l'autorità su parte del territorio corrispondente al Giappone di oggi – prende il potere ed esautora il ramo rivale Soga, assumendo dopo la vittoria il nome Tenji Tennō, “Imperatore Tenji”. A questa presa di potere corrisponde il passaggio a un sistema più centralizzato e burocratizzato, in riferimento crescente al modello politico e culturale cinese. L'assimilazione della cultura e delle istituzioni cinesi servirono dunque al “nuovo” clan in ascesa per il consolidamento della propria autorità. All'epoca della dinastia cinese Sui (598-618) risalgono anche le prime ambascerie inviate in Cina dalla corte imperiale giapponese, nell'ottica di uno scambio “tra gentiluomini”: il Giappone riconosce la potenza e l'autorità della Cina, e allo stesso tempo vi dialoga alla pari sulla base di un linguaggio di cultura condiviso, incarnato dalla scrittura, che assume dunque una doppia funzione: pratico-diplomatica e culturalmente legittimante attraverso l'adozione esteticamente consapevole dell’“ornamento”.

Leggere e scrivere in cinese, praticare (nella sua fase già marcata) il *wen – bun* in (lettura) giapponese – è dunque, in ma-

²⁶ Si veda D. Lurie, *Introduction: Writing, Literacy, and the Origins of Japanese Literature*, in *The Cambridge History of Japanese Literature*, a cura di H. Shirane e T. Suzuki con D. Lurie, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 15-21, p. 16.

niera crescente tra l'ottavo e il nono secolo (con il passaggio all'epoca Heian²⁷) capacità dalla quale non si può prescindere per dialogare, culturalmente e diplomaticamente, con il "Regno di Mezzo". Saper interagire attraverso il *bun*, anche nella forma ritual-diplomatica dello scambio di versi, si configura come requisito necessario per ogni persona²⁸ colta che agisce nell'ambiente di corte: «the ability to read and write *kanbun* and the ability to write a passable Chinese poem, *kanshi*, were considered indispensable skills for the Heian courtier»²⁹.

Il campo del letterario nel Giappone di Epoca Heian (794-1185) spazia dalla composizione letteraria ispirata alle lettere cinesi, agli studi sulle lettere cinesi, alla poesia, a un genere – amalgama di versi e prosa – che è oggi considerato una delle maggiori glorie della letteratura giapponese classica: il *monogatari*, ovvero narrazioni lunghe, spesso episodiche, che possono anche essere formate da "racconti" indipendenti o semi-indipendenti. Il 物語 *monogatari* ha assunto nel tempo un ruolo chiave nella ricostruzione storica dell'evoluzione della narrativa giapponese nel suo "viaggio" verso la modernità. Alla fine dell'Ottocento, Tsubouchi Shōyō – figura fondamentale, su cui torneremo nel prossimo paragrafo – utilizza il termine *monogatari* in senso molto ampio, a indicare testi classici di epoca Heian ma anche forme di periodi diversi – da *Ise monogatari* a *Genji monogatari*, fino a inglobare generi della narrativa popolare più recente come gli 読本 *yomihon*, gli 稗史 *haishi*, i 戯作 *gesaku*. Il *monogatari* classico è ciò su cui si concentra Motoori Norinaga (1730-1801), che con le sue riflessioni contribuirà a diffondere una visione del testo letterario in cui la dimensio-

²⁷ Finora si è fatto riferimento alle epoche dinastiche cinesi; riferendomi al Giappone, uso la periodizzazione giapponese e le sue suddivisioni.

²⁸ Non sono riuscita, per ragioni di spazio, a integrare qui nei miei discorsi una prospettiva che tenesse conto dell'innegabile produttività culturale della dimensione di genere – cioè della dimensione socioculturale della differenza sessuale. Dietro il sostantivo persona qui, e più giù dietro l'idea di persona degli ambienti di corte, nonché dietro l'ideale del letterato/funzionario/cortigiano, si nasconde, com'è facile aspettarsi, un soggetto maschile – anche se le donne non erano, né nella Cina né nel Giappone premoderni, del tutto escluse dall'attività letteraria. Ci sarebbe da prendere seriamente e centralmente in considerazione sia la costruzione del genere attraverso la letteratura, sia le posizioni di genere nel campo letterario, sia la presenza femminile nelle lettere, tradizionalmente (esattamente come in Occidente) minoritaria; ma ciò avrebbe richiesto, probabilmente, un ampliamento e un'ulteriore complicazione del discorso difficilmente gestibili nello spazio di quest'unico saggio.

²⁹ C.T. Keaveney, *Beyond Brushstalk: Sino-Japanese Literary Exchange in the Interwar Period*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, p. 5.

ne estetica non è subordinata a un quadro di riferimento primariamente etico-religioso, confuciano o buddhista. Per Motoori, *mono no aware*, l'“intima connessione delle cose”³⁰, la capacità delle cose di generare emozioni ed empatia, emerge proprio attraverso un uso consapevolmente elegante della lingua, come avviene in *Genji monogatari*³¹. Motoori leggerà le trame amorose in *Genji* come il racconto esteticamente magistrale di profonde emozioni dell'animo umano, mettendo così in discussione i precedenti tentativi di lettura moraleggiante di *Genji* in chiave confuciana o buddhista³².

Esiste tuttavia per il Giappone – naturalmente come per la Cina e l'Occidente – il problema di definire il letterario e distinguerlo dalle altre “intenzioni di scrittura” in epoche precedenti all'emersione di un discorso internazionale sull'autonomia di arte e letteratura. Così come si pone il problema del rapporto tra la composizione letteraria in cinese e quella in giapponese, anche se le due non sono facilmente né nettamente distinguibili in molti casi. Torneremo brevemente sulla questione del rapporto tra forme cinesi e giapponesi nella seconda parte di questo paragrafo. Per quanto riguarda la questione appena menzionata, secondo Atsuko Sakaki, dal punto di vista giapponese il rapporto con la cultura cinese emerge, particolarmente nei secoli di epoca Heian tra decimo e dodicesimo, come una dialettica di opposizione strategica. Nel già menzionato contesto di egemonia culturale del cinese (avalata nel Giappone Heian dalle classi dominanti, in quanto funzionale alla propria legittimazione politica), la definizione stessa della giapponesità letteraria si costruisce, secondo Sakaki, attraverso una polarizzazione strategica (quindi non assoluta, ma invece flessibile) tra elementi, formali e/o contenutistici, percepiti e *costruiti* come cinesi ed elementi percepiti e *costruiti* come giapponesi. Si tratta di un'opposizione in qualche modo continua nel periodo esaminato dalla studiosa; tuttavia, è un'opposizione di natura strategica perché la “giapponesità” e/o la “cinesità” vengono ascritte a elementi, di contenuto oppure formali, di

³⁰ Questa la traduzione italiana proposta da Chiara Ghidini in *Aware. Storia semantica di un termine nella poesia giapponese classica*, M. D'Auria Editore, Napoli 2012.

³¹ Si veda M. Marra, *Japanese Aesthetics: The Construction of Meaning*, in «Philosophy East and West» XLV, 1995, 3, pp. 367-86, p. 379.

³² Si veda S. Naito, *Genji monogatari and Its Reception*, in *The Cambridge History of Japanese Literature*, a cura di H. Shirane e T. Suzuki con D. Lurie, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 129-39, p. 138.

volta in volta diversi. Uno stesso elemento – ad esempio un tipo di personaggio, una modalità rappresentativa, o uno stile – può essere visto come giapponese o cinese a seconda del discorso che si vuole sviluppare o del risultato retorico che si vuole ottenere³³. Inoltre, a partire dal decimo secolo, la pratica letteraria in giapponese e le forme ad essa legate – la poesia *waka*, i *monogatari*, i diari 日記 *nikki* – acquistano un prestigio crescente, in concomitanza con l’istituzione del *sesshō-kanpaku*: secondo questa pratica, accanto alla figura dell’imperatore governa un reggente che deve appartenere a un clan prestigioso, che finisce per monopolizzare il potere come nel caso del clan Fujiwara. Di conseguenza, la conoscenza del cinese cessa di essere il principale requisito meritocratico per l’ascesa ai ranghi più elevati del sistema di governo. Essere edotti in cinese e nei classici cinesi rimane un elemento di prestigio culturale fondamentale, ma non è più un imprescindibile elemento di legittimazione politica interna.

Nella dialettica tra il Giappone e la Cina, dunque, il *wen/bun* oscilla, strategicamente e in diverse epoche, tra una ricerca di legittimazione e l’affermazione di una giapponesità distinta, culturale e spirituale. Soffermarsi sui meccanismi complessi e sulle singole istanze di questa dialettica può forse contribuire a contrastare la radicata tendenza a incentrare la storia della letteratura e dei rapporti letterari sulla nazione come referente ultimo dei processi culturali.

2.2. *Forme, generi*

Le forme (*ti*) possibili della scrittura incanalano il *wen*. La ripartizione dei testi all’interno di categorie formali e/o di genere (in cinese moderno 文體 *wenti*, 文類 *wenlei*, 體裁 *ticaid*) è un fenomeno molto antico, anche nel contesto sinofono. Si ritrovano liste di testi, divisi per categorie, all’interno delle opere storiche, comprese le storie dinastiche (i resoconti storici che le nuove dinastie elaboravano per “motivare” la caduta della dinastia precedente e la propria presa del potere), a scopo documentario e conservativo. La raccolta e la riproposizione di testi che hanno degli elementi comuni all’interno di antologie e collettanee è alla base dello stesso lavoro che porta alla canonizzazione dei classici confuciani, che sono appunto delle *raccolte* la cui compilazione è attribuita a Confucio. I classici confuciani, a loro volta, contribuiscono a

³³ Si veda A. Sakaki, *Obsessions with the Sino-Japanese Polarity in Japanese Literature*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2006.

dare forma, riconoscibilità e autorità nel tempo a dei modi di composizione letteraria: ad esempio, lo *Shijing* (titolo tradotto in italiano come *Il libro delle Odi*), classico (經 *jing*) che raccoglie poesie antiche, ha contribuito alla riconoscibilità della poesia 詩 *shi* – genere canonico per eccellenza e spesso distinta da altri generi fondati sulla prosodia, come la poesia 辭 *ci* o 樂府 *yuelfu*.

Già in epoca Han (206 a.C.-220 d.C.), periodo storico in cui si consolida il canone letterario confuciano che accompagnerà l'esercizio del potere politico fino alla fine del sistema imperiale, e in cui la pratica delle lettere è sia una forma di autocoltivazione che un lavoro per servire e legittimare il potere costituito, generi e forme sono numerosissimi, proprio in virtù degli scopi diversi ai quali la scrittura risponde. Il campo delle lettere, in epoca Han e oltre, è (come storicamente in Occidente, del resto) molto più vasto di quello attuale:

For most of the Chinese imperial period, the scope of the “literary” itself was far wider than it is today. During the Han dynasty (206 b.c.e.-220 c.e.), it included declarations of war, edicts, commands, memorials, and obituaries. The pre-T’ang Chinese counterparts to European bureaucratic or legalistic texts written in a dry colonial shorthand, which most contemporary historians would read and study only for their informational content, might in China have been written in elegant, allusive parallel prose³⁴.

L'imprescindibile *Wenxin diaolong* offre un'innovativa sistematizzazione *in prospettiva storica* dei generi del suo tempo, menzionandone trentasei. Coeva al lavoro di Liu Xie è l'antologia *Wenxuan* (“Letteratura scelta”), compilata e curata dal principe Xiao Tong della dinastia Liang, che costituirà un compendio di materiali testuali/modelli formali di grande influenza in Corea e Giappone³⁵. Tra i generi sia enumerati nella prefazione a *Wenxuan* che dettagliatamente discussi in *Wenxin diaolong* vi sono forme molto peculiari, lontane dalla mentalità contemporanea, come ad esempio il già menzionato *fu* (“rhymeprose”, “rhapsody” o forse, potremmo dire in italiano, “prosapoesia”), 誄 *lei*

³⁴ C.L. Connery, Sao, Fu, *Parallel Prose, and Related Genres*, in *The Columbia History of Chinese Literature*, a cura di V.H. Mair, Columbia University Press, New York 2001, pp. 223-47, p. 224.

³⁵ Si veda E. Pastreich, *The Reception of Chinese Literature in Japan*, in *The Columbia History of Chinese Literature*, cit., pp. 1067-95, p. 1068; e M. Muccioli, *La letteratura giapponese*, a cura di M.T. Orsi, L'Asino d'oro, Roma 2015.

(elogio funebre), 銘 *ming* (epigrafe), 箴 *zhen* (ammonizione)³⁶, tutte forme legate alla vita di corte e ai rapporti dei letterati-funzionari tra loro e con il resto della società. Accanto a questi, Liu discute anche generi che siamo abituati a vedere come meno culturalmente specifici, nonché come creativi secondo una concezione “moderna” della letteratura come espressione artistica – in breve, come ricollegabili a forme contemporanee: ad esempio la già menzionata poesia *shi* (già in epoca Han, probabilmente il genere letterario considerato più elevato) o le composizioni *yuefu*, cioè poesie accompagnate da musica, raccolte e conservate da un apposito ufficio governativo, detto appunto *yuefu*.

Tra le forme storicamente e culturalmente più definite, il cui apogeo si suole identificare con un determinato periodo storico, torniamo proprio sul caso della “prosapoesia” *fu*. Caratteristiche del *fu* in diversi stadi della sua evoluzione sono il tono “retorico”, mirato alla persuasione e/o al convincimento di chi legge, e la variabilità/fluidità dei ritmi utilizzati nello schema prosodico³⁷. Il *fu* può essere inteso come parte di un gruppo di forme tradizionali che si situano a cavallo tra poesia e prosa – come ad esempio la prosa parallela (駢文 *pianwen*) che ha la sua massima fioritura in epoca Tang – particolarmente utili, secondo Christopher Connery, a ricordare che la classificazione formale e di genere della letteratura è sia storicamente fluida che culturalmente relativa. Il *fu* tipico della dinastia Han anteriore, di cui l’esponente più illustre è Sima Xiangru, si caratterizza per un eccesso di verbosità mimetica che, paradossalmente, assume di frequente «the form of anti-ostentation, a criticism, both direct and implied, of the material excess that the *fu* itself took most of its lines to delineate and glorify»³⁸. Emerge ancora la componente riflessiva e metaletteraria a cui si è accennato, che si accompagna a un rapporto complesso con ciò che appare come “ornamento” eccessivo.

Ancora, come genere peculiare (se di genere letterario si può parlare) ma forse imprescindibile per capire la stessa vivacità del dibattito sulla letteratura e i meccanismi della trasmissione del *wen*, si può menzionare la vastissima e trans-epocale produzione di commentari ai testi (述評 *shuping*, 評點 *pingdian*) – a partire dall’esegesi dei classici fino

³⁶ «Elogio funebre», «epigrafe» e «ammonizione» sono i termini esplicativi utilizzati nelle note al testo in Liu X., *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, traduzione e cura di Alessandra C. Lavagnino, Luni, Milano 2019.

³⁷ Connery, Sao, Fu, *Parallel Prose*, cit., p. 225.

³⁸ *Ivi*, p. 231.

ai commentari ai *xiaoshuo* (narrativa) in epoca Qing – anche perché la componente riflessiva e metaletteraria sembra venire fuori, ancora una volta, “mascherata” da autocontenimento, benché in una situazione in parte diversa. Martin W. Huang ha discusso una selezione di commentari ai *xiaoshuo* di epoca tardo-imperiale (a partire dalla tarda epoca Ming) sostenendo che diversi commentatori di questo periodo reclamano per sé, a partire ai testi, una posizione di autorità interpretativa, di fatto sia manipolando che minando l’autorità autoriale e trasferendone alcuni privilegi sul proprio specifico ruolo³⁹.

A proposito del Giappone, i generi della letteratura classica vivono naturalmente di una “produttiva tensione” con i modelli cinesi. Nel contesto della menzionata polarizzazione strategica Cina/Giappone messa in atto dai letterati giapponesi, ritroviamo, ad esempio, la ben nota opposizione tra 漢詩 *kanshi*, poesia in cinese (sul modello della poesia *shi*), e 和歌 *waka*, poesia in giapponese. Le antologie poetiche di epoca Nara (V secolo-794) *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie) e di epoca Heian (794-1185) *Kokin waka shū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne) raccolgono poesie *waka*, realizzate secondo schemi prosodici basati su diverse alternanze di versi formati da cinque o sette sillabe; nello stesso periodo Heian, la *Wakan rōishū* (Raccolta di poesie giapponesi e cinesi da cantare) raccoglie invece sia *kanshi* che *waka*, enfatizzando così ad un tempo le differenze tra i due modelli, la relazione che intercorre tra essi, e la pari dignità letteraria che i due “generi” hanno in questo periodo acquisito. Gli aspetti stilistico-formali della polarità Cina-Giappone, come già si diceva, sono particolarmente enfatizzati da Sakaki, che distingue esplicitamente la propria prospettiva da quella di un altro studioso, David Pollack. In Pollack, scrive Sakaki, l’opposizione Cina-Giappone viene sì de-essenzializzata, ma è comunque sostanzialmente vista come una polarizzazione tra forma cinese e contenuto giapponese, secondo la diffusa formula *wakon kansai* (spirito giapponese, talento cinese). Per Sakaki, invece, l’opposizione strategica è declinata in modo mutevole: può essere il contenuto a essere presentato come cinese o giapponese rispetto alla forma, oppure viceversa.

La numerosità dei generi della letteratura classica, sia in Cina che in Giappone, va verso una contrazione man mano che passa il tempo.

³⁹ M.W. Huang, *Author(ity) and Reader in Traditional Chinese Xiaoshuo Commentary*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)» XVI, Dec. 1994, pp. 41-67.

Una delle ragioni (per quanto sicuramente non l'unica) di questa "semplificazione" classificatoria è il bisogno di intellegibilità e comparabilità sulla scena internazionale che emerge a cavallo della metà dell'Ottocento, nel contesto di un confronto interculturale che include aspetti violenti (scontri militari compresi). Uno dei fenomeni che si possono, mi sembra, correlare a questo confronto, e a questo bisogno, è il crescente prestigio accordato, nella riflessione letteraria, ai *xiaoshuo* (cinesi) e agli *shōsetsu* (giapponesi), di cui andiamo a discutere nel paragrafo seguente. A tale ricostruzione si accompagnerà un discorso sul carattere "costruito" di tali categorie, e sul ruolo propulsivo del Giappone in questo ripensamento.

3. *Narrativa di finzione, finzionalità, artisticità in prospettiva mondiale: Giappone, Cina, finestre a Occidente*

Esaminerò ora alcune manifestazioni della triangolazione Cina/Giappone/Occidente a proposito del caso della narrativa e soprattutto della narrativa che si estrinseca nella forma "romanzo". La prospettiva di lettura scelta, che spero emerga nel corso di questo paragrafo, è di taglio comparatistico in prospettiva ampia e intercontinentale: si tratta di una prospettiva che mira da un lato a ricostruire l'emersione storica di, dall'altro a esplorare le possibilità insite in, una (instabile, problematica, da ripensarsi continuamente) commensurabilità delle forme, o almeno di certe forme – forse ancor prima che di categorie di poetica – attraverso spazi letterari e culturali solitamente visti come distanti.

Esiste una percepibile cesura storica, negli studi sulla Cina, tra una tradizione (*chuantong, gudai*) che giunge (approssimativamente) fino alla metà dell'Ottocento e una modernità (*xiandai, xiandaixing*) che parte da questo periodo e arriva, come una ricerca continua per raggiungere un obiettivo mai pienamente realizzato (si veda il dibattito sull'applicabilità o meno della categoria di "postmodernità" al caso cinese), fino ai nostri giorni. Si tratta, sia per il Giappone che per la Cina, di una modernità che non è pensabile se non in chiave di incontro/scontro con l'Occidente; si tratta di una modernità che è stata spesso vista, o addirittura *coscientemente costruita* come occidentalizzazione. In campo letterario, e in campo di ridefinizione del letterario, la rivoluzione della modernità si estrinseca in una serie di trasformazioni di contenuto e stile e in un rinnovato modo di concepire e classificare

forme e generi. A partire da fine Ottocento/inizi Novecento, sia in Cina che in Giappone, una forma che sale alla ribalta, sia in termini di produzione di testi che di riflessione teorica e poetica, è la narrativa di finzione. I termini che si usano sono, rispettivamente, *xiaoshuo* 小説 e *shōsetsu* 小説. La cesura di cui sopra, rispetto a questa forma – vista non tanto come completamente nuova quanto piuttosto come in trasformazione – non può non essere letta in chiave translinguistica, transculturale (come fa Lydia H. Liu) e, se mi si passa il termine, transpoetica (come fa Ming Dong Gu). Vediamo perché.

1885. Lo scrittore, studioso e traduttore giapponese Tsubouchi Shōyō (1859-1935) pubblica la prima versione del saggio lungo 小説神髓 *Shōsetsu shinzui* (L'essenza del romanzo),

da considerare come una pietra miliare nel processo di transizione dalla narrativa tradizionale al romanzo moderno in Giappone. In *Shōsetsu shinzui*, Shōyō teorizza la necessità di una narrativa in prosa giapponese cui venga riconosciuta dignità artistica pari alla letteratura in cinese o al *waka* ed il suo apporto risulta determinante per la diffusione del termine *shōsetsu* come traduzione dell'inglese *novel*, così come lo intendiamo noi ancora oggi⁴⁰.

Il discorso di Tsubouchi, esattamente come quello che farà il “padre” della modernità letteraria cinese Lu Xun alcuni anni dopo, coniuga una dimensione nazionale e una internazionale, una locale e una globale, muovendosi tra le due. Tsubouchi porta avanti un progetto di rinnovamento della narrativa in giapponese, facendo esplicitamente riferimento a dei *termini di confronto* stranieri:

Credo di esser giunto a capire quale sia il vero scopo dello *shōsetsu* e cercherò di illustrarlo nelle mie teorie. [...] Io propongo sin d'ora un graduale progresso dello *shōsetsu* affinché possa eccellere e superare il romanzo occidentale, affinché noi si possa vedere il *monogatari* risplendere sull'altare dell'arte insieme alla pittura, alla musica ed alla poesia⁴¹.

⁴⁰ L. Capponcelli, *L'essenza del romanzo: lo shōsetsu e la scacchiera di Tsubouchi Shōyō*, in «Il Giappone» XLV, 2005, pp. 97-107, p. 97. Si veda anche B. Ruperti, *L'essenza del romanzo (Introduzione)*, in *Letterario, troppo letterario. Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di L. Bienati, B. Ruperti, A. Wuthenow e P. Zanotti, Marsilio, Venezia 2016, pp. 11-14.

⁴¹ Citato/tradotto in Capponcelli, *L'essenza del romanzo*, cit., p. 101. Capponcelli qui sceglie di tradurre come «occidentale» un termine che invece Nanette Twine rende, in inglese, come «European».

In una parte del testo che precede di poco quella appena citata, Tsubouchi utilizza *monogatari*, come si è già osservato, come un termine-ombrello, ad indicare un corpus di narrativa in giapponese molto composito, e arriva a sovrapporre semanticamente *monogatari* al “neologismo” *shōsetsu*. Strettamente parlando, per Tsubouchi la forma protomoderna che al meglio incarna lo “spirito” del romanzo è il *nin-jōbon*, un corpus di testi incentrati su sentimenti ed emozioni, genere particolarmente florido dal tardo periodo Edo al primo periodo Meiji; si tratta di una forma che si distingue per qualità mimetica, attenzione alla dimensione psicologica dei personaggi e per l’utilizzo di una lingua vernacolare raffinata. Allo stesso tempo, la tradizione narrativa giapponese nel suo complesso, “coperta” dallo slittamento terminologico *monogatari/shōsetsu*, diviene idealmente, in Tsubouchi, una premessa dell’evoluzione che adesso si vuole andare a realizzare. Questa spinta al rinnovamento della cultura letteraria nazionale avviene però nella cornice di un discorso sulla narrativa/romanzo in quanto tale – come forma che, al di là di tradizioni diverse, mostra delle caratteristiche ma anche e soprattutto uno spirito, un’essenza (*shinzui*) comuni. Ed è forse rivelatore dei paradossi in gioco in questi nodi proprio il rimescolamento dei termini che la non-traduzione italiana di Luca Capponcelli, nel passo appena citato, mette in luce. Secondo Capponcelli, il termine *shōsetsu* viene utilizzato da Tsubouchi sia in senso ampio – a indicare forme di narrativa premoderna in giapponese, comprese le traduzioni e/o le versioni giapponesi di testi di narrativa vernacolare cinese – e in tal senso è usato intercambiabilmente ad altri termini quali *monogatari*, 読本 *yomihon*, 白話小説 *hakuwa shōsetsu*⁴²; sia, in altri punti del testo, a indicare il “romanzo moderno” in giapponese, quello che si vuole rinnovare, o addirittura *creare* perché possa rivaleggiare alla pari con il *novel*/romanzo europeo/romanzo occidentale. Da quest’ambivalenza terminologica – da un lato il termine nella sua polisemanticità storica di lunga durata, dall’altro la rivendicazione del termine a indicare un oggetto *in statu nascendi*, non ancora pienamente realizzato – emerge il complesso processo di creazione di commensurabilità tra l’Occidente e quelle realtà dell’Asia Orientale, come il Giappone e la Cina, che rivendicano la possibilità di un confronto alla pari su uno scenario internazionale (visto come) dominato dall’Occidente.

⁴² Capponcelli nota che *hakuwa shōsetsu* corrisponde al cinese *baihua xiaoshuo*, cioè narrativa (lunga) in *baihua*, ossia in cinese vernacolare.

In realtà, come notato dallo stesso Capponcelli, il termine *shōsetsu* è un paradossale “neologismo” che riprende il termine cinese, di lunghissima tradizione e di significato estremamente problematico, *xiaoshuo* – scritto con gli stessi caratteri. Si approfondirà la questione tra un attimo.

La visione di Tsubouchi – che si muove tra nazione e panorama internazionale, nonché tra ricostruzione, per così dire, di un passato letterario utilizzabile e la volontà di cambiare il panorama letterario del suo tempo – influenzerà, nello spazio di tre-quattro decenni, il più giovane Lu Xun. Com'è noto, Lu studia in Giappone, e con il Giappone intrattiene un rapporto stretto. Nel contesto cinese Lu individua nella produzione di testi che si concentrano su elementi (che oggi definiremmo) soprannaturali, come i 志怪 *zhiguai* (resoconti del bizzarro) dell'epoca dei Tre Regni e delle Sei Dinastie (220-589), e successivamente i *chuanqi* 傳奇 (narrazioni dello strano) di epoca Tang (618-907), un filone chiave nello sviluppo dell'impulso di artisticità e finzionalità che poi si dipanerà nel *xiaoshuo* artistico-vernacolare di epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

Nel ricostruire l'evoluzione e le trasformazione di ciò che chiama “romanzo” in Giappone, adottando (prima di Lu) una prospettiva simile, Tsubouchi scrive: «Il romanzo è un genere di racconto di finzione 作物語 (*tsukuri monogatari*), una trasformazione dei cosiddetti racconti di eventi strani e diversi»⁴³. Il passo appena citato continua così, evidenziando una visione evuzionistica della narrativa di finzione dall'inverosimile al verosimile che sarà ricordata, qualche decennio dopo, in quello che scriverà Lu Xun, e che ben si accorda con una prospettiva storico-letteraria nota (anche) in Occidente:

Che cosa sono i racconti strani e diversi? In Inghilterra vengono chiamati *romance*. Quando si giunge al romanzo, ossia al *novel*, invece, esso differisce. Il *novel* ha come nucleo centrale il ricopiare i sentimenti umani e i costumi del mondo, e allestisce dunque la sua invenzione assumendo come materia gli eventi e le cose così come dovrebbero essere nel mondo umano della quotidianità reale⁴⁴.

Da un discorso a tre come quello appena delineato emerge, mi sembra, una delle problematiche chiave del confronto Giappone-Cina-Occidente.

⁴³ Tsubouchi Shōyō, *L'essenza del romanzo (estratti)*. *Shōsetsu shinzui* 小説神髓, traduzione di B. Ruperti, in *Letterario, troppo letterario*, cit., pp. 11-27, p. 19.

⁴⁴ *Ibidem*.

cidente, così cruciale per la costruzione di quel mare magnum a cui diamo il nome di “modernità”: la questione relativa a come concepirne la dimensione storico-temporale in prospettiva intercontinentale, mondiale. A questo proposito, vorrei notare una (quasi) sovrapposizione temporale. Torniamo indietro di circa un anno, 24 aprile 1884. Walter Besant, critico letterario e romanziere britannico, tiene una conferenza presso la sede della Royal Institution a Londra. L’oggetto è «l’arte della narrativa [di finzione]» (*The Art of Fiction*). Besant porta argomenti a supporto della propria tesi «that Fiction is an Art in every way worthy to be called the sister and the equal of Painting, Sculpture, Music, and Poetry; that is to say, her field is as boundless, her possibilities as vast, her excellence as worthy of admiration, as may be claimed for any of her sister Arts»⁴⁵. Ancora nel 1884, in replica a Besant, Henry James pubblica un proprio saggio breve, ugualmente intitolato “The Art of Fiction”. James è in disaccordo radicale con Besant sui motivi per cui la narrativa debba essere considerata una delle Arti; il nodo principale della sua opposizione risiede nell’obiezione a qualsiasi indicazione predefinita di ciò che dovrebbe costituire il raggio d’azione della narrativa, in nome della libertà dello scrittore di attingere alla “vita” nella sua varietà e totalità⁴⁶. Tuttavia, il presupposto da cui parte James è simile, ovvero la necessità di lavorare per una piena considerazione della *fiction* come sforzo creativo e dell’autore di *fiction* come artista (una direzione di lavoro che James seguirà per tutta la propria carriera).

Spostiamoci ora nuovamente avanti di un anno. Siamo di nuovo nel 1885. *The Art of Fiction* di Besant e James vengono pubblicate l’una accanto all’altra, in un volume unico. Ci sarebbe da chiedersi per quale motivo, a proposito di riflessioni di fatto contemporanee come *The Art of Fiction* e *Shōsetsu shinzui*, entrambe ritenute chiave per riflettere sulla *fiction* nei rispettivi contesti, il dosaggio, per così dire, di “situazionalità culturale” acquisti in ognuno dei due casi, su un palcoscenico internazionale, un grado di visibilità diverso. *The Art of Fiction* di James (il testo di Besant ha oggi poca considerazione al di fuori del fatto di essere stato il pretesto iniziale dell’intervento jamesiano, di tutt’altro peso canonico) tende a essere inquadrata come una rivendicazione dell’autonomia estetica e creativa di cui dovrebbe godere la nar-

⁴⁵ W. Besant, *The Art of Fiction: A Lecture Delivered at the Royal Institution, April 24, 1884*, in *The Art of Fiction*, Cupples, Upham and Company, Boston 1885, pp. 3-48, p. 3.

⁴⁶ H. James, *The Art of Fiction*, in Besant, *The Art of Fiction*, cit., pp. 52-85.

rativa come forma letteraria *tout court*; *Shōsetsu shinzui* viene più immediatamente inquadrato nel suo contesto specifico, come una tappa relativa al percorso del romanzo moderno *giapponese prima* che mondiale, globale o internazionale.

D'altra parte, si può subito osservare che il ragionamento di James in *The Art of Fiction* – così come quello di Besant nell'intervento omonimo – si propone come una riflessione sullo status e le necessità non unicamente della forma narrativa nel senso più ampio del termine, ma soprattutto del romanzo *inglese* (*the English novel*). La dimensione culturalmente specifica, nel caso occidentale, risalta di meno pur essendo evidentemente presente e cruciale all'argomentazione quanto quella del caso orientale⁴⁷.

In *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Shu-mei Shih ha evidenziato la consapevole *costruzione*, da parte degli intellettuali cinesi d'inizio Novecento, di un discorso mirato ad affermare un *ritardo* della Cina in uno schema di progresso universale guidato dall'Occidente; in tale schema, il Giappone assume le fattezze di un abile vicino che ha saputo occidentalizzarsi in anticipo, a partire dalle riforme seguite alla restaurazione Meiji (1868)⁴⁸. Nonostante il volontario richiamo all'Occidente – da leggersi comunque nel contesto di una fortissima pressione militare e, nel caso della Cina, di vera e propria occupazione territoriale, una condizione che Shih chiama «semicolonialismo» – come modello di rinnovamento, sia da parte giapponese che cinese, mi pare evidente che la costruzione della modernità sia da intendersi come un fenomeno transcontinentale, globale, già solo nello spazio dei pochi decenni tra fine Ottocento e inizio Novecento; che l'Occidente non è la culla o il luogo d'origine e propagazione unidirezionale dei dibattiti sulla modernità, e nemmeno del realismo narrativo, né del modernismo come paradigma di avan-

⁴⁷ La questione – che può essere sinteticamente essere definita come la questione dell'universalizzazione della prospettiva occidentale e della particolarizzazione delle altre prospettive – è molto complessa ed è stata variamente affrontata. Si veda – per una prospettiva che si muove tra Giappone e dimensione globale – almeno N. Sakai, *Translation and Subjectivity: On "Japan" and Cultural Nationalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

⁴⁸ S. Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, University of California Press, Berkeley 2001. Si veda anche E. Hayot, *Chinese Modernism, Mimetic Desire, and European Time*, in *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, a cura di M. Wollaeger e M. Eatough, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 149-70.

guardia letteraria; non in ultimo, che i dibattiti sullo statuto della narrativa di finzione (in primo luogo i dibattiti sulla sua forma lunga, il romanzo) *come arte* nella/della modernità sono – come la quasi-contemporaneità degli interventi a cui ho fatto riferimento dimostra – essi stessi un fenomeno storico transcontinentale, in cui categorie storiche come tradizione e modernità, e categorie letterarie come realismo e modernismo, si mostrano fenomeni storicamente ibridi. In quanto genere che lavora per la propria legittimazione artistica intorno al periodo di creazione culturale – in uno spazio già sempre condiviso – di ciò che sarà chiamata modernità (*modernity, xiandaixing, gendaisei*), la narrativa è un caso di grande interesse comparatistico. La ricerca di legittimazione artistica della narrativa va forse vista come un fenomeno che mette in campo, a est come a ovest, un dosaggio variabile di globalismi e localismi, dimensioni internazionali e nazionali, afflato universalistico e specificità culturale.

Che sia fondata nel reale, o immaginaria (e “romanzesca”) essa stessa, o in parte entrambe, la ricerca cinese e giapponese di una commensurabilità con l’Occidente a partire dalla percezione di uno stato di necessità ha delle ineluttabili conseguenze nella percezione di sé. A partire dalle proprie ricerche/asserzioni di (nuova) commensurabilità, i due “pionieri” del discorso sul romanzo moderno in Giappone e Cina, Tsubouchi e Lu, lanciano infatti una rivisitazione/rilettura storica di fenomeni letterari da loro stessi individuati nei rispettivi contesti, fenomeni che vengono letti come premesse storiche dell’emersione della narrativa di finzione moderna in chiave di rinnovamento delle rispettive culture *nazionali*. (E il Giappone, in questa fase, rivendica un ruolo propulsivo, all’avanguardia dei processi della modernizzazione che guarda a Occidente.) A partire da Tsubouchi e Lu sono partite delle linee di storiografia letteraria che hanno avuto un’influenza durevole e imprescindibile, e a cui ci si richiama necessariamente anche (solo) per metterle in discussione. Nel contesto cinese, il lavoro di Lu Xun, e in particolare la pubblicazione, nel 1923, di *Zhongguo xiaoshuo shilüe* (Breve storia della narrativa cinese), ha dato inizio a un filone storico-letterario, tuttora prevalente, che lavora per: rintracciare, collocare, e *legittimare* nel contesto della narrativa internazionale una lunga tradizione di narrativa in lingua cinese, denominata *xiaoshuo* (scritto, lo ribadiamo, con i medesimi caratteri che si usano nel giapponese *shōsetsu*); rintracciare le svolte chiave della narrativa cinese nei momenti in cui si individua l’emersione di una visione consapevolmente creativo-artistica,

nonché improntata a una cosciente finzionalità – un processo che culmina, secondo questa ricostruzione, nei grandi romanzi in lingua vernacolare delle dinastie Ming e Qing⁴⁹. Nei termini di Duan Jiangli (che parte da una citazione da Ma Zhenfang):

La narratività, la finzionalità e l'essere scritto in prosa sono le caratteristiche intrinseche del *xiaoshuo* moderno; l'espressione "autonomia della lingua letteraria" si riferisce alla differenziazione del *xiaoshuo* dalle narrazioni per immagini e dalle altre forme di narrazione. [Definire] cosa sia il *xiaoshuo*, oppure cosa costituisca *xiaoshuo*, non è il problema dei problemi negli studi di letteratura moderna e contemporanea, mentre nel campo della letteratura antica è un problema spinoso⁵⁰.

Secondo Duan, nell'epoca estesa che va dalla dinastia Song fino alla dinastia Qing, il termine *xiaoshuo* ha indicato: da un lato, le forme di scrittura che, in una logica miscellanea, non potevano rientrare nella macro-quadripartizione tradizionale 經史子集 *jingshiziji* (classici, storia, scritti filosofici e belle lettere) su cui erano basati i cataloghi delle grandi biblioteche; dall'altro, in maniera progressivamente crescente, un genere (*wenti*) che si pone alla pari, al fianco di altri generi quali la poesia e il teatro, a segnalare una crescente distinguibilità e consapevolezza del *xiaoshuo* stesso⁵¹.

⁴⁹ Non posso qui sollevare adeguatamente la questione – pur cruciale – della lingua vernacolare (*baihua*) e del suo ruolo chiave nella ricostruzione di una tradizione di *xiaoshuo*, ruolo naturalmente legato alla coeva "chiamata" all'uso di questo stile da parte dei riformatori letterari cinesi d'inizio Novecento. A proposito di lingua vernacolare e tradizione narrativa, Lionello Lanciotti sottolinea il ruolo rivestito da un genere, cioè i testi chiamati *bianwen*, scoperti in quantità all'inizio del Novecento grazie ai ritrovamenti archeologici nelle grotte di Dunhuang, nel Gansu: «Oltre ai *ch'uan ch'i*, durante la dinastia T'ang si conobbe un altro genere di narrativa, i *pien-wên*; tale termine significa propriamente "letteratura di trasformazione", ma è stato tradotto da alcuni studiosi fra cui Paul Demiéville [...] come "testi di scene" [...]. Si tratta di un genere, molto diffuso in epoca T'ang, come mezzo di propagazione religiosa buddhista, e che faceva ricorso alla lingua cinese parlata; erano per lo più fatti religiosi romanzati, narrati in un misto di versi e di prosa. Dai *pien-wên* di soggetto religioso si passo presto, per imitazione, a *pien-wên* di carattere profano. [...] La scoperta dei *pien-wên* di Tun-huang è servita a retrodatare l'inizio della narrativa in volgare in Cina, che, secondo l'opinione degli eruditi Ming, aveva inizio soltanto con i Sung» (L. Lanciotti, *Letteratura cinese*, Vallardi, Milano 1969, pp. 89-90).

⁵⁰ Duan J., *Zhongguo gudai "xiaoshuo" gainian de sizhong neihan* (Quattro implicazioni dell'antico concetto di "xiaoshuo"), in *Wenxue yichan*, 2018, 6, pp. 152-67, p. 152. Traduzione mia.

⁵¹ *Ibidem*. Inteso come macro-forma, il *xiaoshuo* ha, naturalmente, diverse manifestazioni e diversi generi al proprio interno. Ad esempio, Andrew Plaks chiama i

All'inizio del Novecento, Lu riprende, e in buona misura trasforma per sempre, il significato del termine e della stessa idea di *xiaoshuo* come paradigma storico-letterario. Il termine *xiaoshuo* è antichissimo. Una delle attestazioni più antiche è quella nel *Zhuangzi*, testo filosofico datato al IV secolo a.C., in cui con il termine ci si riferisce ai “piccoli (*xiao*) discorsi”, ovvero ai “discorsi dappoco” che coloro che vogliono ottenere (indebitamente) una posizione politica (indebitamente) infiocchettano e adornano⁵². Nel già menzionato *Hanshu* (Libro degli Han), opera storica attribuita nella sua parte più sostanziale a Ban Gu, *xiaoshuo* sta ad indicare, anche qui, una “parlata dappoco”: in questo caso, però, si tratta di storie, di opinioni della gente comune che i funzionari di grado inferiore raccolgono e conservano per sondare il sentire del popolo e riportarlo nelle sedi governative opportune. Da questo doppio contesto di significazione e riferimento – filosofico da un lato, storico dall'altro – il termine passa, secondo Lu Xun, a indicare le forme di scrittura creativa che non rientrano nei generi letterari colti e ufficiali, cioè quelli che i letterati praticano apertamente⁵³. Per Lu, il graduale consolidamento del termine in questo senso dimostra che l'origine del *xiaoshuo* non è nella volontà di documentazione storica, ma nell'impulso creativo, che si prende la libertà di inventare situazioni palesemente non appartenenti al mondo reale:

Le storie che costituivano “le chiacchiere delle strade” nascevano tra il popolo e non erano create da un singolo scrittore. In Cina, come altrove, esse devono essere derivate dai miti e dalle leggende. [...]

I miti infatti non rappresentarono soltanto l'inizio della religione e dell'arte, ma anche la sorgente della letteratura⁵⁴.

Come primo raggruppamento testuale che coniuga l'immersione in un mondo disseminato di elementi evidentemente finzionali a un

grandi romanzi di epoca Ming «literati novels», in quanto scritti in lingua vernacolare ma in uno stile consapevole e raffinato e a loro volta indirizzati a un pubblico di letterati, per distinguerli da altri *xiaoshuo* di matrice più “popolare” e paraletteraria.

⁵² È stato notato che soprattutto negli antichi testi taoisti, tra cui il *Zhuangzi*, le storie narrate dai maestri, colorate e visionarie, hanno funzione esemplificativa, didattica, parabolica, spesso ad ammaestramento dello stesso principe governante. Mentre si disprezza l'ornamento, lo si usa.

⁵³ Lu X., *Storia della letteratura cinese. La prosa*, vol. I, trad. L. Pavolini e G. Viviani, Editori Riuniti, Roma 1960 (tit. orig. *A Brief History of Chinese Fiction*, trans. Gladys Yang and Yang Xianyi, Foreign Languages Press, Beijing 1959).

⁵⁴ Lu, *Storia della letteratura cinese*, cit., p. 21.

alto grado di sofisticazione letteraria, Lu individua i *chuanqi*, le “narrazioni dello strano” di epoca Tang.

Una linea critica più recente ha rimesso almeno parzialmente in discussione l’idea che già in tempi antichi (l’epoca dei Tre Regni e delle Sei Dinastie per Lu Xun, addirittura già l’epoca Han per il nostro contemporaneo Ming Dong Gu, come vedremo tra breve) il *xiaoshuo* avesse una sostanziale componente creativa e/o finzionale, rivendicando la tenuta, per un periodo più lungo e/o come componente semantica non secondaria, di un significato più propriamente filosofico/storico, almeno per i testi più antichi⁵⁵. Ciò che mi interessa qui non è tanto stabilire quale delle due linee di ricostruzione sia quella più convincente, quanto piuttosto osservare che l’emersione del *xiaoshuo* come genere centrale nella produzione letteraria e nella riflessione sulla letteratura è un fenomeno storicamente legato alla “tesa” internazionalizzazione della cultura e della letteratura cinese nella modernità. Se ci limitiamo, per snellezza, a parlare della riflessione sulla letteratura, si può osservare che puntare sul *xiaoshuo* come categoria critica proietta (anche) la Cina (con uno scarto di tempo di circa tre decenni rispetto al Giappone) nello spazio internazionale di ri-definizione della narrativa di finzione come impresa artistica, la cui finzionalità costitutiva intrattiene complessi rapporti con il mondo. Questa prospettiva si dipana lungo l’arco di tutta la modernità cinese – un processo, come ho già avuto modo di osservare, che si costruisce spesso come “non finito”:

Nonostante la narrativa cinese moderna abbia formato la propria tradizione sotto l’influenza occidentale, essa ha anche assorbito numerose componenti tradizionali; di conseguenza, si tratta di un prodotto di “globalizzazione” all’interno del contesto cinese⁵⁶.

4. Coda. Mondi reali e mondi finzionali in uno spazio storico condiviso

Studioso che pubblica con scioltezza tra il mondo anglofono e il mondo sinofono, Ming Dong Gu è un proponente autorevole, ai no-

⁵⁵ Si veda, tra l’altro, V.H. Mair, *The Narrative Revolution in Chinese Literature: Ontological Presuppositions*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews» V, 1983, 1/2, pp. 1-27; si veda anche A.Y. Liu, *From Premodern Xiaoshuo To A Modern Sino-Japanese Discourse On Fiction: A New History Of Xiaoshuo From The Warring States To The Twentieth Century*, in *Publicly Accessible Penn Dissertations* 3717, 2020.

⁵⁶ Wang N., *Zhongguo xiandangdai xiaoshuo yu shijie wenxue* (La narrativa cinese moderna e contemporanea e la letteratura mondiale), in «Zhongguo wenxue piping» 2018, 2, pp. 118-27, p. 118. Traduzione mia.

stri tempi, di una concezione del *xiaoshuo* come *intrinsecamente* fondata su un impulso, che si consolida nel tempo, ad andare verso l'artisticità e la finzionalità. Addirittura, Gu ne rintraccia le premesse, attraverso un'interpretazione piuttosto ardita, nello stesso *Hanshu*:

A close reading of Ban Gu's remarks, guided by a desire to overcome exegetical inertia, will reveal that he treats *xiaoshuo* as imaginative creations of some kind. [...]

First, the word *zao* [in the *Hanshu*], which means "invent" or "fabricate" in Chinese, has exactly the same root meaning as the Latin root of the Western term "fiction". Second, the scholarly consensus that equates *xiaoshuo* with gossip and rumors seems to be outcome of a reading, based on a time-honored understanding, that did not take into account the whole context of the statement. [...]

According to this [i.e. my] new reading, Ban Gu's statement should be translated as: "The school of *xiaoshuo* writings came from the petty officials of the court. They are fabrications by those who engaged themselves in idle talk in the streets and alleys and by those who heard gossip and rumors on the way". The main difference between the traditional and new readings is that while the former views the rise of *xiaoshuo* as a trend started by the petty officials of the court, the latter attributes the origin of *xiaoshuo* to people in the streets who turned idle talk and gossip into fabricated accounts⁵⁷.

Paradossalmente, secondo Gu, mentre in Occidente la narrativa di finzione evolverebbe dall'epica e dal *romance*, la teoria cinese tradizionalmente considera la narrativa come un'evoluzione dei discorsi di strada⁵⁸, e tuttavia il passaggio a un tipo di *xiaoshuo* "maturo", artistico e finzionale, avviene, per quanto gradualmente, come il risultato di una spinta (vista come) intrinseca. Il già citato *Jinpingmei* sarebbe uno spartiacque in questo senso, in quanto primo romanzo che, pur partendo da basi storiche (già in parte finzionalmente rielaborate da altre fonti), stravolge completamente la storia al servizio di una visione esteticamente complessa della propria stessa forma letteraria.

L'agenda esplicitata in particolare nelle conclusioni del lavoro di Gu – la creazione di un discorso sulla *fiction* in chiave autenticamente transculturale – è senza dubbio una direzione di lavoro importante, a mio avviso ancor di più se si riesce a convivere con la sensazione, a

⁵⁷ M.D. Gu, *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*, State University of New York Press, Albany 2006, pp. 26-27.

⁵⁸ Gu, *Chinese Theories of Fiction*, cit., p. 2.

tratti, che la sua visione transculturale torni a reclamare comunque una forma di “primato”, che si sarebbe abituati ad ascrivere all’Occidente ma che andrebbe forse ricercato e collocato in Cina e nelle poetiche cinesi. Una teoria transculturale della narrativa di finzione che prenda in considerazione, per tornare al discorso di Wang Ning, una prospettiva “glocale”, potrebbe concentrarsi, oltre che su un substrato filosofico, cioè su una visione del mondo sottesa ai fenomeni letterari, forse anche sulla *ricostruzione di un contesto di comparabilità* in cui, pur individuando squilibri nel peso delle influenze, non si è alla ricerca di primati assoluti; piuttosto, si sta provando a (ri)costruire un orizzonte comune che ha delle potenzialità *in quanto tale, cioè in quanto comune*. A proposito di macro-forme come “narrativa” e “romanzo”, potrebbe essere interessante individuare questo potenziale terreno comune nell’emersione, in punti e in momenti diversi, per influenza reciproca e/o per strade autonome, di fenomeni di rivendicazione di creatività artistica e finzionalità letteraria consapevole; a partire, però, dalla consapevolezza dei rischi e delle potenzialità della “narrativa di finzione” come macrocategoria, sicuramente troppo monolitica e unificante se concepita in chiave essenzialista, ma che col suo peso egemonico ha storicamente creato uno (scivoloso) spazio-tempo di confronto.

Abstract

Questo saggio tenta di portare avanti un’interrogazione in chiave comparatistica della categoria del letterario nel contesto sinofono, crucialmente inteso come parte dei transiti di un “mondo”, l’Asia Orientale. Partendo dalla constatazione dell’egemonia della cultura letteraria cinese in questo “mondo” fino alla metà dell’Ottocento, si tenterà soprattutto di rilevare alcuni passaggi, avvenuti oppure occlusi, in cui si evidenzia, con particolare riferimento al Giappone, pur nel contesto dell’egemonia sopraindicata, una ridefinizione reciproca delle culture della zona. Andando verso la modernità, si dovrà poi tenere conto dello scardinamento politico, culturale e letterario attivato dall’impatto con la presenza coloniale delle potenze occidentali nell’area a partire dalla metà dell’Ottocento; si tratta anche di un rivolgimento storico che ridefinisce fortemente il peso e il ruolo del Giappone. Si presterà attenzione all’evoluzione storica del termine/carattere cinese 文 *wen* e alla mutevole classificazione dei generi nel tempo e nello spazio, restringendo poi il campo a una “macroforma” intrinsecamente problematica: la narrativa – intesa in maniera crescente, andando verso la modernità, come narrativa di finzione, incarnata da un corpus di testi che rispondono a criteri di artisticità e finzionalità con-

sapevole. L'ipotesi di lavoro è che uno sguardo "a volo d'uccello" su questi mutamenti possa far riflettere su una serie di tensioni-chiave tra finzionale e fattuale, scrittura e oralità, locale e globale.

From a comparative perspective, this essay attempts an interrogation of the idea of literature in the Sinophone context, crucially regarded as part of the exchanges taking place within the "world" of East Asia. Starting from an awareness of the historical hegemony of Chinese literary culture in this "world" until the mid-nineteenth century, I shall especially attempt to tackle some transits – occurred or, to the contrary, hindered – that highlight (mainly taking Japan into consideration) a mutual redefinition of East Asian cultures, albeit within the context of the aforementioned Chinese hegemony. Approaching modernity, it will be necessary to take into consideration the political, cultural, and literary upheaval initiated by the impact of colonial Western powers in the area – an upheaval that also substantially re-determines the role and weight of Japan. I shall consider the evolution of the Chinese term/character 文 *wen*, as well as the changing categorization of genres across time and space, finally narrowing down the field to a discussion of an intrinsically problematic "macro-form" – i.e., narrative: towards modernity, a form increasingly regarded as fiction, embodied in a textual selection regulated by concepts of artistry and self-conscious inventiveness. My working hypothesis is that such a broad gaze can help illuminate a number of key tensions – between fictionality and factuality, writing and orality, local and global dimensions.



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di maggio 2022
da Rubbettino print
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

Letterature dei mondi. Modelli, circuiti, comparazioni

LE FORME e LA STORIA

n.s. XV, 2022, 1-2

Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura: la parola e le istituzioni letterarie

Flavia Aiello, Mirella Cassarino e Lorenzo Casini, Stefania Cavaliere, Serena Fusco, Maria Serena Sapegno, Attilio Scuderi.

Lo spazio euro-mediterraneo e la questione continentale

Elisabetta Abignente, Francesco Laurenti, Antonio Pioletti.

Letterature del mondo e dei mondi: circuiti, ricezioni, migrazioni

Stefano Calabrese, Elisa Carandina, Camilla Cattarulla, Martina Censi, Paolo Cerutti, Valentina Conti, Alessandra Di Maio, César Domínguez, Cristina Dozio, Balázs Füzfa e Antonio Sciacovelli, Antonio Gurrieri, Dario Miccoli, Nora Moll, Maria Elena Paniconi, Eliisa Pitkäsalo e Riitta Oittinen, Büke Sağlam, Franca Sinopoli.

Lo sguardo dell'Altro. Interventi

Marilia Marchetti, Antonio Pioletti, Deepak Unnikrishnan and Lorenzo Casini.

€ 30,00

