

L'IO, IL SÉ, L'ALTRO: ESSENZA, ESPERIENZA E CONOSCENZA SECONDO GAO XINGJIAN

Simona GALLO

(Università degli Studi di Milano)

Abstract: Gao Xingjian is a Chinese-born (1940) exile writer, a French citizen since 1998, and a Nobel Prize winner for Literature (2000), but also a multifaceted contemporary artist and essay writer who stands as a globally respected intellectual. This paper aims to shed light on a specific part of his critical thinking, primarily expressed through the essays, that is the reflection on the “self”, as an ontological entity, as a gnoseological experience, and as an aesthetic phenomenon. Moreover, it attempts at showing the consistency of the polyphony in the texts, namely the explicit or concealed relationship with the Chinese heritage and with other linguistic and cultural codes.

Keywords: Gao Xingjian; literature; critical thinking; philosophy of the “self”; polyphony.

1. Gao Xingjian e la gnoseologia del soggetto

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'“ego”. La “subjectivité” dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme “sujet”. [...] Or nous tenons que cette “subjectivité”, qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est “ego” qui dit “ego”. Nous trouvons là le fondement de la “subjectivité”, qui se détermine par le statut linguistique de la “personne”.¹

L'esigenza di mettere in luce il proprio io, nelle sue sfumature, come già scriveva Benveniste, costituisce un'esperienza comune. Essa abita in maniera consistente la saggistica di Gao Xingjian 高行健 (Ganzhou, 1940), artista poliedrico di origini cinesi, narratore, drammaturgo, teorico e critico, Premio Nobel per la Letteratura 2000, *persona non grata* per il governo di Pechino e cittadino naturalizzato francese.² In quanto

¹ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris 1976, pp. 259-260.

² Gao Xingjian lascia la Cina continentale, ossia il proprio Paese, nel 1987 e si trasferisce in Europa. Risiede stabilmente a Parigi dal 1988, dove ha vissuto da apolide per quasi 10 anni. Per approfondire

figura intellettuale, oltre che personalità estetico-letteraria e filosofica, Gao Xingjian riflette per decenni sulle svariate configurazioni della soggettività e dell'individualità, le quali, secondo la mia lettura, possono essere sussunte in una triplice coniugazione: come entità autonoma, come prodotto discorsivo, nella dimensione empirica del rapporto con l'“altro”. Appare utile anticipare che, per l'artista-scrittore, la dimensione soggettiva prelude a quella individuale e con essa si interseca da un punto di vista discorsivo, ontologico e cognitivo. Per tale ragione, l'entità soggettiva del *zìwǒ* 自我 – che in lingua cinese traduce l'“io” e il “sé”, dunque la sede della coscienza – descrive, per così dire, l'essenza del *geren* 個人, ossia l'“individuo” collocato nel tempo e nello spazio.

A partire dagli anni '90, Gao Xingjian scrive di tali tematiche, ponendo dapprima il focus sull'uso dei pronomi in letteratura, che sono, appunto, il «premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage»: ³

Io credo che la coscienza⁴ dell'uomo, sino a ora, sia conoscibile solo attraverso il linguaggio: se non considerassimo la distinzione “io”, “tu”, “lui” all'origine della coscienza umana, potremmo almeno intendere i tre pronomi quale unico segno chiaro e tangibile. Per conoscere il comportamento umano è pressoché impossibile fare a meno dell'indicazione pronominale.⁵

L'autore dà quindi avvio a un'esplorazione dell'espressione del sé – in origine attraverso la via privilegiata della sperimentazione narrativa – e, secondo Zarader,⁶ finisce per concepire nella dimensione letteraria e artistica una sorta di edonismo, da attribuirsi geneticamente al passato in una Cina maoista, ma probabilmente anche al presente in un Occidente confinato da e in logiche differenti. Infatti, se dapprima il discorso si sostanzia nella ferma volontà di respingere la sottomissione della soggettività dell'individuo alla modernizzazione nazionale, e dunque di rifiutare la relazione di interdipendenza promossa dal pensiero maoista e, in una certa misura, persino quello confuciano, in seguito esso si declina in un'epoca descritta dall'autore come

il profilo bio-bibliografico dell'autore, si rimanda ai capitoli 1 e 2 del mio studio monografico, menzionato alla nota n.1.

³ BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, p. 262.

⁴ A proposito del concetto di “coscienza” (*yishi* 意識), si veda il contributo precedentemente pubblicato sulla stessa rivista, ossia: Simona GALLO, *Le declinazioni della “coscienza” nella cultura cinese*, “InCircolo”, 12, 2022, pp. 276-291.

⁵ GAO Xingjian, *Wo de xiju he wo de yaoshi* 我的戲劇和我的鑰匙 (Chiavi per il mio teatro), in GAO X., *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), Linking books, Taipei (1996)2001, p. 281. Le traduzioni dal cinese, se non diversamente indicato, sono mie.

⁶ Jean-Pierre ZARADER, *Gao et la philosophie*, in *Gao Xingjian. Appel pour une nouvelle Renaissance*, Centre d'Arts et de Nature, Domaine de Chaumont-sur-Loire 2019, pp. 33-43.

postmoderna, di spaesamento ideologico e di disseminazione della coscienza individuale.

La rielaborazione dell'extraterritorialità, esperita dalla fine degli anni '80, funge per Gao da ulteriore stimolo al profondo ripensamento della soggettività individuale e di un nuovo genere di individualismo che non poggia né sul soggettivismo né sull'oggettivismo, come pure della figura dell'individuo-creatore, tanto da una prospettiva teorico-ideale quanto da una prospettiva pratico-esperienziale, prima sul piano empirico dell'esistenza nel mondo reale e poi sul piano etico-estetico. E dunque, in prospettiva diacronica, questa riflessione subisce una maturazione; l'approccio dell'autore si arricchisce di numerose implicazioni e si rivela interdisciplinare e transculturale, frutto di un'esperienza di deterritorializzazione fisica e culturale, per giungere a una chiave creativa inedita. Di ciò le pagine a seguire tentano di restituire un breve ritratto.

2. Il soggetto caotico

Il discorso sull'“io” è trattato da Gao Xingjian in termini costitutivamente filosofici, seppur collocato nell'ambito della discussione sulla creazione letteraria e sul rapporto dell'artista-scrittore con il reale. Già negli anni '90, come anticipato, l'autore interviene sul problema dell'articolazione del concetto di *ziwo*, identificandolo con un tema sorto attorno alla discussione sulla modernità intellettuale e letteraria, ossia in un contesto post-nietzschiano, in particolare quando afferma che «il problema dell'“io” è il problema nodale della “modernità”». ⁷ Sarà utile mettere brevemente in luce il fatto che, nella lingua cinese, il termine *ziwo* (come quello di *xiaowo* 小我, “piccolo io”) diventa d'uso comune nel lessico degli scrittori cinesi della fine degli anni '70 che tornano ⁸ – dopo i primi decenni del XX secolo – a porsi il problema della soggettivizzazione della scrittura, strettamente connessa alla modernità letteraria cinese; tutto ciò emerge anche grazie al confronto con alcune correnti letterarie e filosofiche di matrice occidentale. E dunque, quando la voce del singolo comincia a rivelarsi rispetto alla voce nazionale, a emanciparsi dal “noi” collettivo della pluralità sociale (il *dawo* 大我, “grande io”), ecco che si rende manifesta anche l'estensione

⁷ GAO Xingjian, *Liuwang shi women huode shenme?* 流亡使我們獲得什麼? (A cosa ci ha portato l'esilio?), in GAO X., *Mei you zhuyi*, p. 115.

⁸ I due termini erano centrali anche nel primo Novecento cinese, con l'avvento della modernità letteraria.

soggettiva, la riaffermazione dell’“io” romantico e simbolista, assieme al discorso individualista.⁹

Ebbene, la configurazione ontologica e cognitiva del “sé” (*zìwo*) nel discorso critico di Gao Xingjian si fonda su una rilettura delle riflessioni elaborate nel tempo, in particolare attraverso la consapevolezza acquisita e maturata durante l’esperienza di dislocazione e dell’esilio, come già accennato. L’esilio, quale insanabile frattura scavata tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa, la cui intima tristezza non può mai essere sormontata – come teorizza Edward Said¹⁰ – è per l’autore dapprima pratica di alienazione, di disgregazione. L’esilio conduce allo spaesamento, ovvero, per dirla con Todorov, «alla rinuncia alle illusioni egocentriche ed etnocentriche, al distaccamento da sé stessi». ¹¹ In tale contesto Gao riformula una semantica individuale: obbligato a ripensare le categorie fondanti di “io” e “altro”, attraversa un processo di “alterizzazione”, “de-identificazione” e di comprensione del mondo interiore del sé-pensante. L’esito di tale processo di “uscita dal sé”, da una prospettiva ontologica, è la definizione di una soggettività (*zhutixing* 主體性) plurale e al tempo stesso caotica.

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

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

⁹ JIN Siyan, *L’écriture subjective dans la littérature contemporaine*, “Perspectives chinoises”, 83, 2004, pp. 58-67.

¹⁰ Edward SAID, *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta Books, London 2012, p. 225.

¹¹ Tzvetan TODOROV, *L’uomo spaesato. I percorsi dell’appartenenza*. Donzelli, Roma 1997, p. 159.

termine della vita terrena. La letteratura prende cognizione dell'uomo affacciandosi alla vita reale.¹²

Nel descrivere l'“io caotico” quale luogo d'azione delle “sette emozioni” e dei “sei piaceri”¹³, l'autore riverbera le configurazioni ontologiche del buddhismo delle origini, il quale individuava nell'io la sede della “sofferenza” (*duḥkha*) determinata dal desiderio – altrimenti chiamato “brama” o “sete” – di soddisfazione sensoriale, di esistenza o di inesistenza. Il “caos” appartiene naturalmente a un “io” maschile, quanto femminile, su cui l'autore ha cercato di indagare, come rivela la stessa produzione. Nel capitolo 58 del suo romanzo monumentale *Lingshan* 靈山, *La Montagna dell'anima*, ossia la sua opera narrativa più importante¹⁴, si legge infatti:

Nel creare l'uomo, Nügua¹⁵ ha creato la sua sofferenza. Sorto dalle viscere di Nügua, nato dal sangue di una donna, l'uomo non si potrà mai purificare. Non serve a nulla scandagliare l'anima, non occorre ricercare le cause, non bisogna dannarsi a cercare il senso. Tutto è Caos. [...] Tanto vale continuare ad amare perduto le immagini, naufragare nel mare del desiderio. I presunti bisogni dello spirito sono pura masturbazione.¹⁶

Sarà forse curioso rilevare che alcuni studiosi hanno rilevato una certa dose di misoginia legata alla rappresentazione femminile all'interno delle opere di Gao, soprattutto nella narrativa – e a partire dalla dea Nüwa e dal suo mito della genesi – che addirittura “rinforza” gli stereotipi di genere; Carlos Rojas¹⁷ attribuisce un tale approccio, e in particolare l'assenza di restrizioni legate al desiderio sessuale, a un esercizio di libertà esteso a ogni ambito della vita umana. Altri critici, invece, hanno

¹² GAO Xingjian, *Libertà e letteratura*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento* (traduzione e cura di Simona Gallo), La Nave di Teseo, Milano 2018, pp. 37-38.

¹³ Secondo il buddhismo del piccolo Veicolo (in lingua pāli *Hīnayāna*, *xiaosheng* 小乘 in cinese), felicità, ira, dolore, paura, amore, odio e desiderio corrispondono alle “sette emozioni” (*qi qing* 七情), mentre i “sei piaceri” (*liu yu* 六欲) derivano dai sei organi di senso (cui si include la mente) che stanno all'origine dei desideri mondani.

¹⁴ Alla cui composizione Gao Xingjian dedica diversi anni della sua vita in Cina, dal 1982 al 1987. Il romanzo è anche occasione di ritrovamento del sé, di ricostruzione di un'individualità tormentata e frammentata, di ridimensionamento dei modi di interpretare la realtà e di elaborazione di una nuova identità di artista.

¹⁵ O Nüwa 女媧, ossia la divinità creatrice dell'umanità, nella mitologia tradizionale cinese, spesso raffigurata come un serpente con un volto di donna. La figura di Nüwa non interviene in qualità di strumento per criticare la società e la contraddizione fra vecchio e nuovo mondo; qui incarna, piuttosto, l'amara disillusione sull'esistenza, per un Gao degli anni '80.

¹⁶ GAO Xingjian, *La montagna dell'anima* (traduzione dal cinese di Mirella Fratamico), Rizzoli, Milano 2002, p. 449.

¹⁷ Carlos ROJAS, *Without [Femin]ism: Femininity as Axis of Alterity and Desire in Gao Xingjian's One Man's Bible*, “Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)”, 14, 2, 2002, pp. 163-206.

ipotizzato che una simile di rappresentazione, benché spesso schizofrenica, risponda a ragioni biologiche ed estetiche, ritenendo che l'autore costruisca una proiezione femminile per raffigurare il proprio *altro* da sé.

3. Il soggetto come alterità

Pensando l'io come il centro pulsionale del desiderio e l'origine di una conflittualità permanente, Gao Xingjian rielabora consapevolmente anche il discorso freudiano sull'*Es*, che sta alle origini della vita psichica.

Il risveglio dell'io, o meglio, l'espansione incontrollata dell'io è un tema sempre più importante per la letteratura contemporanea. Con «l'enfer c'est les autres», Sartre dice del rapporto fra l'uomo e la società; eppure, agli occhi degli altri anche noi stessi siamo l'inferno. L'io caotico è una catastrofe non solo per l'altro, poiché porta persino alla distruzione del sé. Mettendo in luce quest'io, Freud ha inaugurato la psicoanalisi e insieme ha anche offerto una grande rivelazione alla letteratura moderna.¹⁸

La connessione della perifrasi della celebre asserzione di Sartre, dell'esistenzialismo letterario, con l'approccio psicanalitico freudiano rinsaldano l'idea che il vero pericolo da cui fuggire e insieme l'*altro*, per usare termini lacaniani, siano proprio l'abisso indiscernibile che è il soggetto stesso. Il rapporto duale “io/altro” esiste dunque nel medesimo soggetto, nel sé individuale, oggetto di desiderio e soggetto desiderante al contempo. Il metodo per sottrarsi a questa perenne conflittualità, che risolve una costitutiva schizofrenia, è fornito dall'attività estetica: nell'atto creativo il soggetto vive ed è conoscibile a se stesso. Ciò può essere assimilabile al fenomeno che Todorov, commentando Bachtin, chiama “esotopia”:¹⁹

questa alienazione di sé presenta due varianti: l'empatia, o l'identificazione (tendenza individuale), e l'astrazione, tendenza universale. [...] Bachtin afferma la necessità di distinguere due stadi in ogni atto creativo: prima quello dell'empatia, o dell'identificazione, poi quello di un movimento inverso, con cui il romanziere recupera la propria posizione. A questo secondo aspetto dell'attività creatrice Bachtin riserva un neologismo: *vnenachodimost'* – letteralmente “il fatto di trovarsi al di fuori”, e che io tradurrò, ancora letteralmente, ma con l'aiuto di una radice greca, “esotopia” (*exotopie*).

E a tal proposito, Olivieri osserva:

La coscienza soggettiva ha come atto fondante il rapporto io-tu: solo nell'essere-per-l'altro il soggetto raggiunge una forma di obiettivazione e una forma di comunicazione non

¹⁸ GAO Xingjian, *Ambiente e letteratura: cosa scrivere oggi?*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento*, p. 104.

¹⁹ Tzvetan TODOROV, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990, p. 136.

solipsistica. L'attività estetica è una forma di *Selbstentwertung*, di perdita del sé nella rappresentazione dell'altro e si realizza come totalità costruttiva solo se l'autore fornisce una realtà eterologica al materiale che crea. L'atteggiamento dell'autore serve quindi a manifestare, a livello della costruzione interna dell'opera, l'esotopia che caratterizza le opere artistiche.²⁰

Per Gao, conoscere l'io attraverso l'atto estetico equivale a fuggire e salvarsi dall'abisso dell'io. Questa salvezza non ha nulla a che vedere con l'idea cristiana di redenzione²¹ né con il processo di metempsicosi dell'anima: la salvezza ha inizio con l'osservazione del sé nel mondo reale e si compie nell'atto e nel fatto estetico.

L'individuo fa fronte a un'ondata di follia che travolge ogni cosa, che si tratti della violenta rivoluzione del comunismo o delle guerre mosse dal fascismo poco importa: probabilmente la sola via di salvezza è la fuga, o meglio ancora sarebbe acquisire una lucida consapevolezza delle catastrofi prima che queste siano già in atto. Fuggire significa salvarsi, ma ancor più difficile, forse, è fuggire dall'ombra del proprio io. Senza una lucida conoscenza dell'io si finisce anche per sprofondare in questo inferno e non rivedere la luce del sole. L'inferno dell'io è fatto da pensieri incontrollati che soffocano l'uomo fino ad annientarlo. La letteratura, pertanto, può ridare lucidità, ridestare la conoscenza intuitiva dell'uomo, orientarlo verso l'introspezione. La letteratura induce l'uomo a osservare gli infiniti volti di questo universo sconfinato e a scrutare l'oscurità in fondo al sé. Benché la letteratura tragga sostegno dalla vita dell'uomo e dalle sue esperienze sensibili, la capacità di discernimento così raggiunta supera di molto ogni previsione.²²

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

²⁰ Ugo Maria OLIVIERI, *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, Tel Quel e H.R. Jauss*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 42-43.

²¹ LIU Zaifu 劉再復, *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 (Introduzione a Gao Xingjian), Dashan wenhua, Hong Kong 2011, 217.

²² GAO Xingjian, *Libertà e letteratura*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento*, p. 43.

per la contemplazione della mente, quella attività mentale sensoriale e intellettuale che prepara il percorso verso l'illuminazione. Dal punto di vista gnoseologico, questa coincide con il “risveglio” (*jue* 覺) dello spirito, con l'abbandono delle illusioni materiali e del sé, con la conquista di una saggezza che va oltre limitazioni spaziali e temporali.²³ In un testo fondante della tradizione filosofica Chan, il *Liuzutanjing* 六祖壇經 (il Sutra dell'altare del sesto patriarca)²⁴ si legge appunto della metafora della “mente allo specchio”, all'interno di una lirica proposta (6, 2-3) da Shenxiu 神秀²⁵ (606?-706):

身是菩提樹，
心如明鏡臺，
時時勤拂拭，
勿使惹塵埃。

il corpo è l'albero del risveglio (bodhi)
lo spirito come un limpido specchio,
continuamente ci sforziamo di pulirlo,
affinché sia senza polvere.²⁶

La densità semantica del passo lascia spazio a un'esegesi complessa: in senso stretto la quartina potrebbe significare lo sforzo del mantenimento della natura del Buddha, in senso lato, lo sforzo per raggiungere la Buddhità.²⁷ Non per il fine ma per il metodo della pratica sembra rilevante il riferimento. Gao, infatti, sostiene un approccio cognitivo fondato sulla contemplazione del sé-pensante da una prospettiva ulteriore, come dislocazione dall'unità soggettiva e indagine meditativa sul soggetto “riflesso”: il soggetto diventa il proprio oggetto. Già nella *Montagna dell'anima* l'autore scriveva:

²³ William Edward SOOTHILL e Lewis HODOUS, a cura di, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (Digital version), 2003, (Consultato in data 5/12/2022) <https://mahajana.net/texts/soothill-hodous.html>

²⁴ Che segna il passaggio del buddhismo cinese dalla speculazione sul nirvana all'attenzione verso l'illuminazione, raggiungibile da chiunque. Il sesto patriarca è riconosciuto nella figura di Huineng 慧能 (638-713), di cui si dice fosse illetterato; perciò, è verosimile che il Sutra sia stato composto da discepoli riunitisi attorno alla figura di Shenhui 神會 (684-758), uno dei discepoli del sesto patriarca.

²⁵ Anche noto come Yuquan Shenxiu 玉泉神秀, uno dei più importanti e influenti maestri Chan del suo tempo, persino invitato dall'imperatrice Wu Zetian 武則天 (624-705) presso l'allora capitale dell'impero, Luoyang 洛陽, ed eletto maestro del Regno.

²⁶ Traduzione proposta da Amina Crisma in Anne CHENG, *Storia del pensiero cinese, vol. II: Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, Einaudi, Torino 2000, p. 428.

²⁷ La “natura-del-Buddha”, o “Buddhità” (*foxing* 佛性), è definita da Demiéville come “la capacité virtuelle de devenir des Buddhas, qui est innée à tous les êtres et par laquelle ils participent en puissance à la nature des Buddhas, lequel ils participent en puissance à la nature des Buddhas, laquelle est une pure essence absolue”. Paul DEMIÉVILLE, *Choix d'études bouddhiques: 1929-1970*, Brill, Leiden 1973, p. 134.

L'“io” nel “tu” non è altro che il riflesso nello specchio, l'immagine capovolta del fiore nell'acqua. Se non entri nello specchio non riuscirai a tirar fuori nulla. Innamorato invano dell'immagine, non farai che compatirti.²⁸

L'autocontemplazione non conduce a un'autocoscienza in senso confuciano, ma porta, piuttosto, a una “metacoscienza” delle strutture latenti dell'io, ossia all'acquisizione di un punto di vista ulteriore che consente di non soccombere al caos e al desiderio dell'interiorità. Per poter acquisire questo genere di coscienza soggettiva – che pur non rinuncia all'esistenza del sé²⁹ – secondo l'autore è necessario ottenere una visione olistica, integra e quanto più tangibile della multiformità dell'io. Per tale ragione, la chiave della conoscenza del sé non può essere costruita su basi analitiche, come spiegato dall'autore già nel saggio *Wo de xiju he wo de yaoshi* 我的戲劇和我的鑰匙 (Chiavi per il mio teatro):

L'“io” non è altro che caos. Freud, con l'indagine sulla psicologia sessuale, non è riuscito a dissipare questa fitta nebbia. La moderna psicoanalisi e la psicologia del linguaggio ricorrono a un approccio analitico: certo hanno fornito diverse metodologie, ma nessuna in grado di sciogliere questo enigma dell'io. L'approccio cognitivo orientale dell'osservazione trascendentale tende alla metafisica, mentre gli “otto sensi” del sé, nel buddhismo filosofico, tendono al misticismo. Io invece cerco di spiegare l'io, seppur limitandomi a presentare un genere di performance teatrale.³⁰

Kwok-kan Tam paragona la contemplazione trascendentale al lacaniano “stadio dello specchio”, fase in cui il soggetto è dislocato e oggettificato, così che possa trascendere se stesso e trasformarsi in soggetto cognitivo.³¹ L'attività contemplativa, che pure richiama la metafora buddhista dello specchio, non è però pensabile in termini psicoanalitici, in quanto il sé polisemico dello strutturalismo lacaniano implica l'alienazione del soggetto, che Gao Xingjian dichiaratamente rifiuta. Nel saggio del 1993 *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), infatti, si legge del fallimento dell'approccio psicoanalitico rispetto alla sua esperienza di creazione in lingua cinese.

In cinese, realtà, ricordo e immaginazione appaiono in un eterno presente, che supera i concetti grammaticali, e diventano allora un flusso di lingua che trascende il concetto stesso di tempo. La riflessione e la percezione, la coscienza e la subcoscienza, la narrazione e il dialogo e il soliloquio non sono altro che l'alienazione della coscienza. Non uso il

²⁸ GAO Xingjian, *La montagna dell'anima*, p. 449.

²⁹ L'obiettivo non è l'annullamento del sé in senso confuciano, per un bene superiore, nemmeno in senso taoista, dell'esistenza nell'unità o nella “non-differenza” (*qiyi* 齊一) con il tutto.

³⁰ GAO Xingjian, *Wo de xiju he wo de yaoshi* (Chiavi per il mio teatro), in GAO X., *Mei you zhuyi*, p. 281.

³¹ Kwok-kan TAM, *Language and Subjectivity in One Man's Bible*, in K. TAM, *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, The Chinese University Press, Hong Kong 2001, p. 304.

metodo della psicoanalisi e dell'analisi semantica adottato dal romanzo occidentale, ma ricorro alla contemplazione distaccata, così che tutto è unificato nel flusso lineare della lingua.³²

Il sé, dunque, non è conoscibile se non attraverso il non-sé, o meglio, attraverso ciò che sta “fuori di sé”. Da ciò deriva un'ulteriore consapevolezza, sviluppata negli anni più recenti: la creazione estetica non si identifica più tanto con una sfida verso la società,³³ quanto piuttosto con una sfida individuale di conoscenza e di autoaffermazione del soggetto stesso. Alla letteratura, come all'arte, sono quindi attribuite le stesse facoltà dell'attività contemplativa: il soggetto, l'artista-scrittore, da una dimensione ulteriore conosce sé stesso, acquisisce una chiara visione del sé e del reale, e tramite questo “terzo occhio” dà vita all'opera. Come si legge nel saggio *Yishixingtai yu wenxue* 意識形態與文學 (Ideologia e letteratura):

Se lo scrittore riesce ad affrancarsi da simili illusioni, se con umiltà e chiaroveggenza osserva lucidamente gli infiniti aspetti dell'universo, e se contempla con sguardo distaccato l'io caotico, l'opera generata dalla sua penna potrà allora resistere alla prova del tempo e continuerà a essere letta, ancora e ancora.³⁴

In tal senso, l'artista-scrittore sembra godere di facoltà privilegiate, di un intuito e di una sensibilità straordinari: qui si compie un'interpretazione spiritualistica del fatto estetico, che quasi trascende l'esperienza terrena e si colloca in una dimensione “etera”, irraggiungibile dall'uomo comune.³⁵

Della coscienza e della subcoscienza, osservate attraverso questa facoltà ulteriore, Gao parla anche attraverso il linguaggio della pittura, che lascia sulla tela accenni di impulsi psichici e di impressioni che offrono suggestioni sfumate.³⁶ Nell'atto creativo, di conseguenza, si intersecano la dimensione soggettiva e individuale, dal momento

³² GAO Xingjian, *Mei you zhuyi* 沒有主義 (Non avere -ismi), in GAO X., *Mei you zhuyi*, p. 7.

³³ Nei primi anni 2000, l'autore descriveva la sfida che l'opera, più che l'autore, lancia alla società quale atto di libertà creativa, di affermazione del sé, una volta che l'autore si sia svincolato dall'ideologia e da costrizioni formali, e si trovi pienamente immerso nell'osservazione e nella raffigurazione del reale.

³⁴ GAO Xingjian, *Ideologia e letteratura*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento*, p. 51.

³⁵ La visione dell'artista-scrittore quale individuo dalle facoltà eccezionali, dedito all'introspezione, e distante dalle convenzioni sociali pare far eco alla concezione dell'intellettuale taoista, poeta o filosofo, seppur privata del distintivo misticismo e posta al di fuori di un pantheon spirituale.

³⁶ Nel 2015, i Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique hanno inaugurato una mostra, intitolata “L'éveil de la conscience”, che per cinque anni ha ospitato in una sala dedicata sei tele monumentali create dall'artista appositamente per l'occasione.

che, come rileva anche Gilbert Fong³⁷, la contemplazione trascendentale, quale osservazione distaccata, è anche l’atteggiamento dell’artista-individuo nei confronti della società.

4. L’artista-individuo e la società

Nel processo creativo, l’artista-scrittore instaura un dialogo con la propria soggettività: quando il soggetto diventa oggetto di sé stesso raggiunge quella distanza indispensabile per osservare il sé e arriva a possedere e cristallizzare la propria coscienza.

Il senso di vuoto e di smarrimento, la paranoia e l’inquietudine, la follia e la conoscenza innata, come la solitudine e l’intuitività, dipendono in primo luogo dalla cognizione del sé. Se l’uomo è in grado di scrutare dentro di sé, di ridere di sé, di trovare la propria armonia interiore, non può forse contemplare la miriade sfaccettata di aspetti di questo mondo infinito e frastornante? E non può forse contemplare con distacco quest’io caotico e irrequieto? È necessario che lo scrittore, con intuizione e discernimento, veda chiaramente luci e ombre, e che le riveli attraverso la letteratura. È vero, lo scrittore non è un saggio ma un comune mortale, e come tutti ha debolezze e malesseri a cui non può sottrarsi. Ma la meraviglia della letteratura risiede proprio in questo: nel processo di creazione letteraria, con sguardo lucido, lo scrittore diventa un altro. Ciò gli consente di raggiungere una prospettiva trascendente sul sé – che potremmo chiamare “terzo occhio” o “occhio della saggezza” – con la quale vigila su ciò che scrive. Di conseguenza, il processo di scrittura letteraria partecipa della purificazione interiore dell’autore; il momento creativo coincide con l’abbandono di ogni interesse materiale e diventa una necessità profonda.³⁸

Al primo livello di conoscenza, quello della propria dimensione psicologica ed emotiva, segue l’indagine sul “reale”. L’indagine sul reale – che per Gao coincide con un universo sensibile fuori dal sé, collocato nel tempo e nello spazio – è l’indagine stessa sulla condizione umana e sui drammi da cui essa è attraversata. E ancor di più, come in un rapporto osmotico, il mondo esteriore sembra riprodurre la coscienza di una soggettività caotica e inafferrabile: il reale, dunque, è intrinsecamente mutevole.

Dall’osservazione della realtà e dell’esistenza umana deriva la consistente scoperta che il caos e l’ineffabilità della condizione del reale non sono soltanto tratti distintivi della coscienza soggettiva, ma anche attributi della stessa condizione umana. Avvolto

³⁷ Gilbert FONG, *Gao Xingjian and the Idea of Theatre*, in K. TAM, *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, The Chinese University Press, Hong Kong 2001, p. 147.

³⁸ GAO Xingjian, *Ambiente e letteratura: cosa scrivere oggi?*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento*, pp. 104-105.

in ogni sorta di dramma, l'uomo si rivela impotente nei confronti del presente e dell'avvenire, intrappolato nell'"assurdo" (*huangmiu* 荒謬):

Che cosa rende uomo l'uomo? Si può conoscere il mondo? Tali grandi quesiti sfuggono alla ragione, nemmeno la razionalità strumentale scientifica o la deduzione logica arrivano a dare risposta. Questo inconoscibile, anche chiamato Dio, che è immagine personificata dell'uomo, o destino, che guida l'uomo e predetermina la sua sorte, tutto ciò che in epoca moderna è chiamato "assurdo" è la vera condizione dell'uomo. L'assurdo non è soltanto una percezione, è anche un attributo della realtà, il disagio dell'uomo incapace di cambiare questo mondo.³⁹

La porzione inconoscibile e immutabile della vita umana è chiamata "l'assurdo" ed è descritta come il principale attributo della condizione esistenziale. Ma secondo l'autore, l'intelligibilità del mondo non è affare di filosofi: egli cita infatti Kafka, che per primo ha rivelato la reale condizione dell'uomo nella civiltà moderna, e poi Camus e Beckett, che meglio hanno dato espressione al senso dell'assurdo. Nel pensiero di Gao, questo senso dell'assurdo subisce una riformulazione rispetto all'atmosfera culturale e filosofica esistenzialista, giacché non deriva dallo spaesamento materiale e spirituale del secondo dopoguerra. Tuttavia, l'analogia fra l'uomo kafkiano – schiacciato sotto il peso dell'insignificanza e della banalità della vita, e dell'insicurezza fondamentale – e l'uomo contemporaneo della società postindustriale di cui parla l'autore è la medesima condizione di incapacità di dominare la propria vita e il proprio destino. L'inafferrabilità del destino non lascia all'individuo altra scelta che vivere nel momento presente, ma ciò non ha nulla del sentimento oraziano del *carpe diem* né del decadentismo occidentale, come osserva Liu Zaifu.⁴⁰ L'inconoscibile conduce l'individuo, l'artista-scrittore, a elaborare un'eterna filosofia del presente; intrappolato fra un mondo interiore infernale e una realtà immutabile dominata dall'assurdo, la cifra precipua dell'individuo-creatore è dichiaratamente la fragilità, quanto meno in via di principio.⁴¹

³⁹ *Ivi*, p. 101.

⁴⁰ LIU Zaifu 劉再復, *Gao Xingjian yin lun* 高行健引論 (Introduzione a Gao Xingjian), pp. 129-130.

⁴¹ L'idea di essenziale fragilità dell'artista-scrittore si sviluppa già negli anni '90 come dura critica al superomismo nietzschiano, considerato responsabile della follia totalitaria del nazifascismo in Europa e del comunismo di Mao Zedong in Cina. Gao Xingjian, che già prima della Rivoluzione culturale aveva letto Nietzsche nelle traduzioni francesi disponibili presso la biblioteca universitaria, al contrario di gran parte degli intellettuali cinesi non si lascia travolgere, negli anni '80, dal vigoroso fascino dell'individualismo imperante di Zarathustra. Al contrario, si oppone all'immagine dell'io ipertrofico, all'idea dell'individuo onnipotente capace di sfidare Dio e con esso l'autorità della tradizione.

E soprattutto, lo scrittore non è un superuomo, non può sostituirsi a Dio, sebbene questa malattia dell'io ipertrofico, come pure dell'ideologia di cui si è detto, abbia segnato un'epoca.⁴²

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

Se accettiamo il paradigma ontologico fondato sull'equazione espressione-esistenza, che si ricongiunge al discorso sulla lettura della soggettività, dovremo anche ammettere, d'accordo con l'autore, che l'atto estetico sia affare totalmente individuale. Come si pone, dunque, in relazione con il mondo?

5. L'artista-individuo e il mondo: per un nuovo Rinascimento

La letteratura può rivelare in modo penetrante i drammi e le angosce, le speranze e i fallimenti dell'esistenza umana, può manifestarne tutta la vacuità e può risvegliare la coscienza dell'uomo.⁴³

L'espressione dell'interezza della dimensione soggettiva e individuale sotto ogni profilo – ontologico, cognitivo, letterario ed estetico – è pensabile dapprima in termini di obiezione a una dimensione collettiva, quindi di strategia di fuga da un'alterità, materiale e immateriale, e in seguito in termini di riconfigurazione della funzione dell'attività estetica.

Dopo aver ragionato sulla funzione soggettiva e individuale della creazione, bisogna interrogarsi su quale sorte sia riservata idealmente all'opera, che è materializzazione dell'indagine soggettiva e individuale. Detto altrimenti, oltre al dialogo interiore fra l'individuo-creatore e la propria soggettività, oltre al dialogo esteriore fra l'artista-scrittore e il reale, esiste un dialogo con il fruitore dell'opera? Da un punto di vista formale, si potrebbe sostenere, seguendo Borges⁴⁴, che l'opera stessa sia un dialogo con

⁴² GAO Xingjian, *Ideologia e letteratura*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento*, p. 51.

⁴³ *Ivi*, pp. 52-53.

⁴⁴ Jorge Luis BORGES, *Sette notti*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 148.

il pubblico, poiché rappresenta la materializzazione del pensiero dell'autore: in ciò si compie il “fatto estetico”, che è una forma di relazione fra la voce del fruitore e la voce depositata nella forma estetica compiuta. Dai testi critici anche più recenti si percepisce il rifiuto di qualsiasi funzione che non sia l'esigenza di espressione dell'individuo, ma non si può affermare che l'autore propugni un concetto d'arte “pura”, ossia che «respinge qualsivoglia funzione sociale ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo». ⁴⁵

La componente individualistico-emozionale appare uno degli elementi della sintassi creativa, assieme agli irrinunciabili fattori ontologico e cognitivo, che rappresentano nell'insieme la novità nella formulazione teorica dell'autore. L'ampiezza pluriprospectiva dell'indagine psicologico-antropologica oltrepassa la sfera dell'esperienza edonistica del soggetto e lascia già presagire che l'autore preveda una dimensione dialogica con un destinatario ideale. Nella riflessione fondata sui testi critici, dalla figura dell'individuo solitario – e idealmente fragile – emerge una voce vibrante e solida, consapevole del potenziale individuale e della responsabilità della creazione estetica nei confronti del mondo esterno. Superata la conflittualità fra la figura autoriale e l'ambiente circostante, l'espressione estetica si tramuta in una continua negoziazione fra coscienza individuale e coscienza sul mondo, in una precisa scelta di condivisione di una consapevolezza derivante già dall'uomo. In questo passaggio comunicativo la voce dell'autore non si disperde, anzi, rimane viva nell'opera: Gao Xingjian, contestando Barthes, afferma che l'opera rimane sempre, innanzitutto, dell'autore. ⁴⁶

La materializzazione della personale indagine fenomenologica si realizza in tutte le opere dell'autore, poiché questo è dichiaratamente il lavoro dell'artista-scrittore con cui lui stesso si identifica. La responsabilità dell'artista-scrittore, di cui Gao è sineddoche, è perciò etica, in un certo senso: le opere che rispondono alla vocazione originaria di occuparsi della poliedricità del mondo interiore, della verità emotiva e della vita stessa sono da considerarsi autentiche (*zhenshi* 真實) e “genuine” (*zhencheng* 真誠). Se dunque l'essenza dell'opera “autentica” è l'indagine sull'esistenza dell'uomo e sulla natura umana, universalmente condivisa, va da sé che l'opera che di essa si occupa

⁴⁵ Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1998, p. 13.

⁴⁶ Roland Barthes, nel saggio del 1968 *La morte dell'autore*, sancisce la morte dell'autore, che coincide con la libertà del lettore di fronte al testo, ridotto a mero luogo di incontro di linguaggio, citazioni, ripetizioni, echi e referenze, il cui lettore è libero di aprire e chiudere processi di significato del testo. Gao rifiuta questa prospettiva e menziona “l'autore è morto” (*zuojia yi si* 作家已死), in un contesto di critica agli esiti letterari delle ideologie del XX secolo fondate sulla sovversione dell'esistente.

arriva a trascendere la dimensione storica, e le frontiere linguistiche e geografiche per abbracciare ogni tempo e luogo. L’opera “autentica” acquisisce quindi uno stato di universalità, un “valore cognitivo senza fine” che resiste alla prova del tempo.

Con l’opera autentica, l’individuo-creatore offre all’umanità intera la possibilità di cogliere i meccanismi che governano l’esistenza umana e mettere in luce gli aspetti più critici che dominano la realtà, anche nel momento attuale. L’opera autentica, già nella sua creazione, dà sollievo in una condizione di perenne angoscia, data dall’indomabilità della natura umana e dall’assurdo della realtà, mentre nella sua fruizione, dunque da una posizione speculare, offre una via di fuga e una possibilità di salvezza.

Raccontare il vero volto del presente, rivelare bellezza, alleviare le angosce esistenziali in un’epoca di prostrazione spirituale: in ciò si compie la personale sfida dell’artista-scrittore quanto la responsabilità (etica) dell’espressione estetica. Questa responsabilità di ritornare all’uomo, ritornare alla realtà e generarne una testimonianza risulta concretizzata e sistematizzata nell’appello al “nuovo Rinascimento”, ossia la più recente conquista intellettuale dell’autore:

Ritornare all’origine dell’arte e della letteratura: rappresentare una conoscenza profonda dell’umanità, affrontare le angosce esistenziali, abbracciare l’intimità e la complessità della natura umana, e lasciarne un’intensa testimonianza. Tutto, sempre nel contesto di uno spirito puro. [...] La più dura prova che gli artisti e gli scrittori oggi devono affrontare consiste nel trovare il coraggio di accettare la sfida di impegnarsi in questo tipo di creazione.⁴⁷

Da qui, da queste conquiste deriva la proposta del “nuovo Rinascimento” – generosa ambizione di un artista fuori dal tempo e sopra lo spazio – con cui Gao propone a tutti gli artisti e gli scrittori di travalicare e trascendere i confini, del sé, dell’io, e dell’identità culturale, per aprirsi all’universalità.

Nota bibliografica

Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris 1976.

Jorge Luis BORGES, *Sette notti*, Feltrinelli, Milano 1983.

Anne CHENG, *Storia del pensiero cinese, vol. II: Dall’introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, Einaudi, Torino 2000.

⁴⁷ GAO Xingjian, *Appello a un nuovo Rinascimento*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento* (traduzione e cura di Simona Gallo), La Nave di Teseo, Milano 2018, pp. 19-20.

- Paul DEMIÉVILLE, *Choix d'études bouddhiques: 1929-1970*, Brill, Leiden 1973.
- Gilbert FONG, *Gao Xingjian and the Idea of Theatre*, in K. TAM, *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, The Chinese University Press, Hong Kong 2001, pp. 147-156.
- Simona GALLO, *Le declinazioni della "coscienza" nella cultura cinese*, "InCircolo", 12, 2022, pp. 276-291.
- GAO Xingjian, *Liuwang shi women huode shenme? 流亡使我們獲得什麼?* (A cosa ci ha portato l'esilio?), in GAO X., *Mei you zhuyi 沒有主義* (Non avere -ismi), Linking books, Taipei (1996)2001, pp. 108-119.
- GAO Xingjian, *Mei you zhuyi 沒有主義* (Non avere -ismi), in GAO X., *Mei you zhuyi 沒有主義* (Non avere -ismi), Linking books, Taipei (1996)2001, pp. 3-14.
- GAO Xingjian, *Wo de xiju he wo de yaoshi 我的戲劇和我的鑰匙* (Chiavi per il mio teatro), in GAO X., *Mei you zhuyi 沒有主義* (Non avere -ismi), Linking books, Taipei (1996)2001, pp. 264-284.
- GAO Xingjian, *La montagna dell'anima* (traduzione dal cinese di Mirella Fratamico), Rizzoli, Milano 2002.
- GAO Xingjian, *Ambiente e letteratura: cosa scrivere oggi?*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento* (traduzione e cura di Simona Gallo), La Nave di Teseo, Milano 2018, pp. 89-112.
- GAO Xingjian, *Appello a un nuovo Rinascimento*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento* (traduzione e cura di Simona Gallo), La Nave di Teseo, Milano 2018, pp. 17-30.
- GAO Xingjian, *Ideologia e letteratura*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento* (traduzione e cura di Simona Gallo), La Nave di Teseo, Milano 2018, pp. 45-62.
- GAO Xingjian, *Libertà e letteratura*, in GAO X., *Per un nuovo Rinascimento* (traduzione e cura di Simona Gallo), La Nave di Teseo, Milano 2018, pp. 31-44.
- JIN Siyan, *L'écriture subjective dans la littérature contemporaine*, "Perspectives chinoises", 83, 2004, pp. 58-67.
- LIU Zaifu 劉再復, *Gao Xingjian yin lun 高行健引論* (Introduzione a Gao Xingjian), Dashan wenhua, Hong Kong 2011.

- Ugo Maria OLIVIERI, *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, Tel Quel e H.R. Jauss*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Carlos ROJAS, *Without [Femin]ism: Femininity as Axis of Alterity and Desire in Gao Xingjian's One Man's Bible*, "Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)", 14, 2, 2002, pp. 163-206.
- Edward SAID, *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta Books, London 2012.
- William Edward SOOTHILL e Lewis HODOUS, a cura di, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (Digital version), 2003, (consultato in data 5/12/2022) <https://mahajana.net/texts/soothill-hodous.html>
- Kwok-kan TAM, *Language and Subjectivity in One Man's Bible*, in K. TAM, *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, The Chinese University Press, Hong Kong 2001, pp. 201-212.
- Tzvetan TODOROV, *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*. Donzelli, Roma 1997.
- Tzvetan TODOROV, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990, p. 136.
- Jean-Pierre ZARADER, *Gao et la philosophie*, in *Gao Xingjian. Appel pour une nouvelle Renaissance*, Centre d'Arts et de Nature, Domaine de Chaumont-sur-Loire 2019, pp. 33-43.