

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile
Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Eugenio Bernardi, Maria Teresa Blason, Eugenio Burgio, Mariella Columini Camerino, Donatella Ferro, Loretta Innocenti, Rosella Mamoli, Zorzi, Lucia Omacini, Daniela Rizzi, Paolo Ulivioni.

Serie orientale: Laura De Giorgi, Rosella Dorigo, Gian Giuseppe Filippi, Bonaventura Rupert, Giuliano Tamani, Boghos Zekryan.

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi eurasiatlici
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - Tel. 041 2348851 - Fax 041 2348858

Editore, amministrazione e fotocomposizione:

Studio Editoriale Gordini - Via J. Crescini 96 - 35126 Padova - tel. 049 757832
info@studioeditorialegordini.it
<http://www.studioeditorialegordini.it>

Stampa

DaigoPress - Via del Santo 176 - 35010 Limena (Padova)

© Copyright 1975 Università Ca' Foscari di Venezia

Abbonamento

Italia: € 110. Estero: € 150.

Prezzo del vol. 1: € 27,00. Prezzo del vol. 2: € 49,00. Prezzo del vol. 3: € 53,00.

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario non trasferibile o bonifico sul c/c n. 96812409, Poste Italiane (Padova).

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo l'approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di € 150 per una pagina e di € 100 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale; ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenza per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»
Università Ca' Foscari di Venezia
San Polo 2035 - I 30125 Venezia

ISSN 1125-3762

In copertina: Michelangelo, *Prigione*, Firenze, Museo dell'Accademia, inv. 1080.
Per gentile concessione della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino.

ANNALI DI CA' FOSCARI

RIVISTA DELLA FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

XLVII, 2

2008



Studio Editoriale Gordini

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLVII, 2

2008

L'OPERA INCOMPIUTA

a cura di
Lucia Omacini

Estratto

NICOLETTA PESARO

Su Manshu: la modernità incompiuta o l'incompiutezza del moderno?, pp. 167-188



Studio Editoriale Gordini



NICOLETTA PESARO

SU MANSHU: LA MODERNITÀ INCOMPIUTA
O L'INCOMPIUTEZZA DEL MODERNO?

1. *Implicazioni biografiche e narratologiche*

L'opera di Su Manshu (1884-1918) (ma anche la sua personalità) ci appaiono assai emblematiche di un'epoca in profonda e non indolore transizione della Cina imperiale verso la travagliata modernità del Novecento. Vissuto a cavallo tra due terre (la Cina e il Giappone) e due epoche, senza però aver potuto né condividere appieno il vecchio sistema di valori, né del resto interpretare compiutamente la rivoluzione politica e culturale, la «rivoluzione del sentire» e la rivoluzione letteraria dei primi decenni del XX secolo, Su Manshu era, come sostiene Etiemble «le paragon de l'homme libre». ¹ Erudizione ed eccentricità, passione politica e religiosa – tratti del personaggio che costruì intorno a sé – ne fanno una figura complessa e suggestiva, capace di suggerire, anche attraverso i suoi testi, la complessità della civiltà cinese nel suo incontro/scontro con l'occidente, con la modernità, ma soprattutto con se stessa.

Nacque a Yokohama dall'unione tra un mercante cinese e la giovane nipote di una sua concubina giapponese: ² la doppia identità culturale e geografica segnerà la sua esistenza, mentre la prematura separazione dalla madre, oltre a incidere sulla sua personalità e sensibilità, condizionò probabilmente il suo ambiguo, tormentato rapporto con le donne, lasciando echi profondi nella sua opera letteraria. ³ Specularmente, ambigue e contraddittorie ci

¹ SU MANSHU, *Les larmes rouges du bout du monde*, Paris, Gallimard, 1989, II.

² Molte incertezze permangono sui dati biografici di Su Manshu, le due principali biografie esistenti (HENRY MACLEAVY, *Su Manshu (1884-1918): A Sino-Japanese Genius*, London, The China Society, 1960, e LIU WU-CHI, *Su Manshu*, New York, Twayne, 1972) non chiariscono infatti tutti i dettagli della sua vita, alla cui costruzione leggendaria contribuì lo stesso scrittore (v. LEO OU-FAN LEE, *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Cambridge, Harvard University Press, 1973, 62-65).

³ Si veda a questo proposito LEO OUFAN LEE, *op. cit.*, 68.

appaiono anche le figure femminili che popolano i suoi racconti circondando il personaggio maschile autobiografico, alter ego dell'autore, di un alone misto di seduzione carnale e di sublime vocazione spirituale. Su Manshu, infatti, aderì alla fede buddhista facendosi monaco nel 1901,⁴ e riflettendo nella sua vita e nelle sua opera i conflitti interiori seguiti a tale scelta. Fu a cavallo tra due terre e due epoche ma, anche, tra due culture: pur impregnato di cultura cinese classica, infatti, si fece ponte e mediatore anche della cultura occidentale da cui attinse aspetti della sua scrittura romantica, e che cercò di interpretare nella sua incompiuta traduzione de *Les Misérables* di Hugo.⁵ Anche la passione politica e riformista (fece parte di movimenti rivoluzionari dapprima in Giappone e quindi in Cina, dove lavorò tra l'altro per alcuni giornali progressisti) ne fanno un precursore della figura dello scrittore politicamente impegnato e progressista tipica del periodo successivo, nella stagione del Quattro maggio, anche se – tratto peculiare questo della sua personalità – la sua fede rivoluzionaria risentì del suo carattere scostante e volubile, capace di fortissime passioni⁶ come di rapide disaffezioni.

Morì di malattia a soli trentaquattro anni, lasciando un variegato corpus di opere che, oltre alla narrativa e alle traduzioni, comprende anche poesie e saggi. Vero scrittore cult, la sua figura (e la sua opera) godette di grande fortuna tra il pubblico fino alla fine degli anni '30, quando, travolta dalle mutate condizioni politiche e da nuove cogenti indicazioni circa il significato e lo stile del testo letterario, scivolò in un totale oblio, dal quale solo negli ultimi anni è stata fortunatamente riscattata.

Al di là dei tratti psicologici e culturali dello scrittore, che ne fanno una figura assolutamente affascinante nell'universo letterario della Cina pre-moderna, questo contributo intende esplorare l'impianto narratologico della sua opera narrativa, allo scopo di evidenziare e, in qualche misura, anche interpretare l'elemento di incompiutezza che la contraddistingue, a vari livelli.

La tradizione narrativa cinese, fondata su due modelli linguistici paralleli (lingua letteraria, *wenyan* e lingua vernacolare, *baihua*),

⁴ In realtà, dopo aver vissuto per un certo periodo in un antico monastero, tornò alla vita secolare, sebbene il richiamo della vita monastica fu sempre attivo su di lui, meritandogli la definizione di «poet-monk» (LIU WU-CHI, *op. cit.*).

⁵ Una dozzina di capitoli del romanzo fu pubblicata a puntate sul *Guomin rijibao* (Quotidiano Nazionale) tra l'ottobre e il dicembre 1903.

⁶ Come testimonia il piano che egli avrebbe elaborato per uccidere Kang Youwei, eminente intellettuale e riformista del tempo. V. LIU WUCHI, *op. cit.*, 37 e H. MACALEAVY, *op. cit.*, 10.

presenta sul piano formale sia un filone narrativo breve, paragonabile anche se non del tutto sovrapponibile al racconto occidentale, sia, soprattutto a partire dal XIV secolo, forme narrative lunghe in vernacolare, definite in seguito *changpian xiaoshuo*,⁷ tradotto, seppure impropriamente, come «romanzo». Nell'era tardo-Qing, ossia alla fine del XIX secolo, entrambi questi filoni, ovviamente trasformati e modificatisi nel tempo, sussistono, sebbene a cavallo tra i due secoli prevalessero opere piuttosto lunghe eredi del grande romanzo di epoca Ming e Qing,⁸ e spesso pubblicate a puntate sulle riviste del tempo. Sul piano ideologico, inoltre, alcuni teorici di fine secolo, tra cui soprattutto Liang Qichao,⁹ promossero il genere romanzesco attribuendogli un potere di educazione e propaganda presso la popolazione che ben si confaceva ai programmi riformisti di questi intellettuali.¹⁰

Nella sua concezione moderna il racconto fiorì in Cina solo a partire dagli anni '20 del secolo scorso. Fino ad allora era diffusa una forma breve sia in lingua letteraria (si pensi ai *chuanqi*¹¹ di epoca Tang e, assai più tardi, ai racconti fantastici di Pu Songling),¹² sia in vernacolare, di cui un notevole esempio sono le novelle curate da Feng Menglong (*Sanyan*);¹³ le opere appartenenti a entrambi questi filoni sono di pregevole costruzione artistica ma, come segnarono fin dal primo Novecento alcuni studiosi, appaiono sin troppo simili sul piano strutturale a dei piccoli romanzi condensati. Nella fase di grande costruzione creativa e teorica che fu il Quattro maggio,¹⁴ questo problema venne mes-

⁷ La distinzione formale e terminologica tra le forme narrative brevi e le narrazioni lunghe si sviluppò molto tardi in Cina. Va ricordato, infatti, che «the traditional critics of Chinese fiction have not felt the need to distinguish between the novel and other (shorter) forms within the general term for prose fiction hsiao-shuo» (ANDREW PLAKS, «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», in A. PLAKS (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 323).

⁸ Il genere rientra sotto la denominazione di *zhanghui xiaoshuo*, letteralmente «romanzi suddivisi in capitoli e paragrafi».

⁹ (1873-1928) importante scrittore riformista del tardo periodo Qing.

¹⁰ Una dettagliata presentazione della teoria narrativa proposta da Liang Qichao attraverso il movimento del *xin xiaoshuo* (nuovo romanzo) si trova in YANG YI, *Zhongguo xiandai xiaoshuo shi* (Storia della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1986, cap. I.

¹¹ Genere narrativo d'argomento prettamente fantastico sorto durante la dinastia Tang (617-907).

¹² (1640-1715), autore di una celeberrima raccolta di racconti in lingua letteraria *Liaozhai zhiyi* (Racconti straordinari dello studio Liao).

¹³ (Tre *yan*), novelle scritte tra il 1620 e il 1627.

¹⁴ Per Movimento del Quattro maggio s'intende un complesso insieme di

so in luce, in particolare, da Hu Shi, il quale sosteneva che lo sviluppo del racconto in *baibua* fosse stato ostacolato in passato dal successo del romanzo tradizionale, il quale, in realtà, non sarebbe stato altro che un labile agglomerato di racconti riuniti frettolosamente.¹⁵

I limiti così evidenziati del genere breve furono imputati alla tendenza classica (sia nei romanzi che nei racconti) ad articolare la narrazione secondo una struttura che prediligeva la trama e una disposizione pedissequa e unidimensionale dei fatti: «Nella disposizione della trama», sostiene, infatti, Wu Diaogong riferendosi agli antenati del racconto cinese in vernacolo, «essi ponevano particolare attenzione alla chiarezza e alla sequenza logica, a che il metodo fosse chiaro e che inizio e fine della storia fossero coerenti».¹⁶

Per comprendere il contrasto tra i lineamenti essenziali della narrativa cinese classica e le aspettative che si formarono quando traduttori, scrittori e lettori cinesi vennero a contatto con la narrativa occidentale, vale la pena ricordare le osservazioni di Yan Jiayan:

Il romanzo cinese del passato era basato sul sistema a capitoli e paragrafi, mentre il racconto era una sintesi delle storie romanzesche. L'inizio del racconto in lingua letteraria era sempre «un tale, nato in un tal posto ecc.», quindi si condensava tutta l'esperienza di vita di questa persona sotto forma di racconto: la struttura di questo tipo di narrativa era completamente fusa con il processo di sviluppo della trama, l'inizio della storia era anche l'inizio dell'opera, e la fine della storia coincideva con la conclusione stessa del racconto. In questo tipo di narrativa, al di là della trama della storia, la struttura non aveva alcuna importanza.¹⁷

I lettori cinesi, in breve, erano abituati a trame complete e complesse, organizzate in modo che *fabula* e intreccio (per usare la comoda distinzione utilizzata dai formalisti russi) coincidessero quasi sempre. Le vicende narrate non potevano avere inizio *in*

fenomeni e istanze di rinnovamento culturale (soprattutto letterario), sociale e politico che presero il via con le manifestazioni patriottiche studentesche contro le decurtazioni territoriali ai danni della Cina sancite dalla Pace di Versailles nel 1919.

¹⁵ HU SHI, «Lun duanpian xiaoshuo» (Il racconto), 1918, in YAN JIAYAN (a cura di), *Ersbi shiji Zhongguo xiaoshuo lilun ziliao. Di er juan 1917-1927*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1997, 44.

¹⁶ WU DIAOGONG, *Wenxue fenlei de jiben zhisbi* (Nozioni basilari di classificazione della letteratura), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1959, 74.

¹⁷ YAN JIAYAN, *Zhongguo xiandai xiaoshuo liupai shi* (Storia delle correnti della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1989, 23.

medias res, e semmai era compito del narratore aggiornare il lettore su eventuali trascorsi extradiegetici. Non stupisce, dunque, che leggendo le opere di narrativa occidentali, penetrate in Cina nel XIX secolo attraverso pionieristiche ma spesso pregevoli traduzioni, i lettori e gli stessi letterati cinesi rimanessero meravigliati se non insospettiti dal «bizzarro» modo di presentare la trama degli avvenimenti: inversioni temporali, analepsi, storie incompiute o sottintese, personaggi la cui identità veniva rivelata solo a romanzo iniziato o addirittura alla fine. Sempre a questa caratteristica della narrativa cinese tradizionale può forse essere collegata la fredda accoglienza che il pubblico cinese riservò alla traduzione in lingua letteraria di alcuni famosi racconti tratti dalle principali letterature occidentali: i *Racconti del mondo straniero*, antologia curata nel 1909 dai fratelli Zhou (Lu Xun e Zhou Zuoren).¹⁸

Se lo stimolo di questi schemi narrativi «esotici» agì in modo assai fecondo nella rivoluzione narrativa, contribuendo alla nascita del racconto moderno, deve essere anche messo in luce in tutta la sua portata il peso dell'evoluzione interna della narrativa cinese, avviatasi già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, che la spinse a un rinnovamento strutturale oltre che linguistico. Mentre storicamente è sempre stato più sottolineato quest'ultimo aspetto, con l'enfasi dedicata al passaggio dal *wenyan* al *baihua*, l'aspetto strutturale è stato solo recentemente studiato e analizzato da studiosi come Chen Pingyuan, Hanan e Hutters per citarne solo alcuni.¹⁹ Il caso di Su Manshu, il quale ereditò la tradizione narrativa cinese, pur essendo esposto a quella occidentale,²⁰ ci sembra assai emblematico delle trasformazioni strutturali in atto nella narrativa cinese tra i secoli XIX e XX.

Queste trasformazioni convivono nei suoi racconti con alcuni schemi narrativi più convenzionali, dando vita a una forma e uno stile ibridi, assai rappresentativi della transizione culturale e artistica che contraddistinse la Cina del tempo, e circondati

¹⁸ Yuwai xiaoshuo ji. A questo proposito si veda il commento di CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanbian* (La trasformazione degli schemi narrativi nella narrativa Cinese), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1988, 125.

¹⁹ PATRICK HANAN, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, New York, Columbia University Press, 2004; THEODORE HUTTERS, *Bringing the world home: appropriating the West in late Qing and early Republican China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005 e CHEN PINGYUAN, *op. cit.*

²⁰ Fu anche traduttore. Tra i suoi lavori si ricordano alcune poesie di Byron e la già citata traduzione (incompleta e piuttosto libera) di *Les Misérables* di Victor Hugo (v. nota 5).

di un alone di suggestiva incompiutezza. Prenderemo in esame in particolare la figura del narratore ossia il modo del racconto, inteso nelle sue variazioni prospettiche, e la trama nelle sue dimensioni spazio-temporali.²¹ Questi aspetti, insieme all'analisi del concetto di trama e la sua applicazione nei testi di Su Manshu, ci permetteranno di valutare il suo tentativo, solo parzialmente riuscito, di rinnovare l'estetica della narrativa, e la modernità stessa dell'autore nella sua «incompiuta rivoluzione narrativa».

Prima di procedere all'analisi delle implicazioni narratologiche dell'opera di Su, si darà una breve esposizione delle sue principali opere narrative: nel 1912 pubblicò *Duanhonglingyan ji* (Il cigno solitario), un romanzo breve di natura autobiografica ma con forte coloritura romantica: vi si narra la vicenda del giovane Sanlang (Saburo in giapponese) di origini sino-giapponesi, che, dopo aver preso gli ordini buddhisti, s'imbatte nella sua vecchia nutrice la quale gli rivela che la madre, giapponese, non è, come lui credeva, morta. Dopo questa clamorosa scoperta, Sanlang-Saburo ritrova casualmente Xuemei, a cui era promesso in tenera età; la giovane, ancora innamorata di lui nonostante il parere sfavorevole dei genitori, gli è tuttora devota, benché egli abbia preso i voti monastici proprio per scioglierla dalla contrastata promessa. Raggiunto il Giappone grazie al generoso supporto finanziario di Xuemei, il giovane monaco si ricongiunge finalmente con la madre, ma in preda a un forte sentimento per la cugina Shizuko e contemporaneamente tormentato dalla propria inclinazione religiosa a fuggire ogni passione mondana, egli torna di nascosto in Cina dove lo attende l'amara scoperta che Xuemei è deceduta per consunzione. Sanlang torna allora al tempio della sua consacrazione, deciso a rinunciare definitivamente al mondo delle passioni umane. Oltre al romanzo, Su scrisse alcuni racconti, sempre incentrati sul conflitto tra amore terreno e spiritualità: «Jiangsha ji» (La sciarpa purpurea), «Fenjian ji» (La spada bruciata) entrambi pubblicati nel 1915, «Sui zan ji» (La forcina spezzata) nel 1916 e «Feimeng ji» (Non è un sogno) nel 1917. Una parte del romanzo incompiuto *Tianya honglei ji* (Lacrime rosse ai confini del mondo) uscì nel 1914. Di questi testi, tutti costruiti intorno ad amori contrastati e tragici, *Il cigno solitario*, «La sciarpa purpurea» e «La forcina spezzata» presentano un narratore omodiegetico, mentre gli altri due hanno un impianto narrativo più convenzionale con narratore eterodiegetico e una trama intrisa di motivi tradizionali sebbene

²¹ Per i concetti qui applicati di modo e tempo del racconto si veda GÉRARD GENETTE, *Figure del discorso*, III, Torino, Einaudi, 1976.

anch'essi in certa misura risentano delle «sperimentazioni emotive» esercitate da Su nella figura del narratore

«La sciarpa purpurea» si dipana lungo due fili narrativi intrecciati: quello del monaco Meng Zhu, divenuto bonzo rifiutando l'amore di Qiuyun, e quello del giovane narratore che ama, ricambiato, Wugu: quando il loro amore è osteggiato dal patrigno della ragazza, i due fuggono via nave, ma vengono separati da una tempesta. Il filo narrativo si interrompe riprendendo quello imperniato intorno alla figura di Qiuyun, che si trovava nella stessa imbarcazione del narratore. Il resto del racconto è basato sulla ricerca da parte dei due giovani dei rispettivi innamorati, la *quest* avrà però esito tragico: mentre il narratore apprende infine che Wugu è morta di tubercolosi dopo essere miracolosamente scampata al naufragio, la giovane Qiuyun ritrova il monaco Meng Zhu che si lascia tuttavia morire d'inedia in un'ultima, tragica conferma della propria dedizione assoluta alla fede religiosa. Ne «La forcina spezzata» viene riproposto lo schema narrativo già presente ne *Il cigno solitario*, la storia infatti descrive la vicenda di Zhuang Shi, diviso tra due diverse figure femminili, Lingfang e Lianpei, l'una schiva e tradizionalista, l'altra moderna e intraprendente. Il *plot*, assai romantico, intriso di amore e morte, assume contorni più moderni nell'uso della prima persona del narratore, personaggio-testimone ma profondamente coinvolto nel triangolo amoroso al cui centro si trova l'amico Zhuang Shi. Assai più convenzionale, sia come temi sia come struttura, appare «La spada bruciata», che ricorda i «condensati romanzeschi» di cui parla Yan Jiayan: narrate rigorosamente da un narratore in terza persona onnisciente sono le vicende basate sul modello classico di un *caizi* (giovane studioso di talento), di nome Dugu (letteralmente «il solitario»), alle prese con una società ingiusta e turbolenta e un amore contrastato per A Lan. Gli ingredienti convenzionali del romanzo *wuxia* (di cappa e spada) e della narrativa della scuola *Yuanyang hudie pai* (Anatre mandarine e farfalle),²² uniti a messaggi di denuncia e di riforma sociale, compongono un mosaico avventuroso in cui il giovane Dugu si trasforma in cavaliere vendicatore, che rinuncia all'amore terreno, avvicinandosi infine al buddhismo dopo aver vendicato l'ingiustizia subita. I personaggi femminili, le sorelle A Hui e A Lan e la giovane orfana costretta alla prostituzione Mei Niang, sono simboli di una femminilità tradizionale sacrificata alle regole

²² Sottogenere narrativo di grande successo popolare nei primi anni del Novecento, caratterizzato da trame romantiche e rocambolesche, e dall'uso della lingua letteraria, *wenyan*.

del *li* (rito)²³ e alle convenzioni retrive di una società impietosa e violenta, che l'impianto tradizionale del racconto tuttavia non sovverte ma finisce anzi per confermare. «Non è un sogno», infine, presenta caratteristiche miste sul piano narratologico tra una situazione narrativa «autoriale» e una situazione narrativa «personale»: ²⁴ è anche questa una storia convenzionale di amore contrastato e di triangolo sentimentale che si risolve in tragedia: Haiqin, un letterato di belle speranze innamorato di Weixiang, figlia del suo maestro, il pittore Wang Xuandu, viene osteggiato dalla famiglia in questa sua passione e spinto, anche per mezzo di sotterfugi e provocati malintesi, tra le braccia di una affascinante cugina, Fengxian. Nel finale drammatico la giovane Weixiang si toglie la vita e Haiqin sceglie la vita monastica.

I finali tragici e quasi sempre legati a una fuga nella spiritualità sono, tuttavia, «aperti», incompiuti, in quanto il narratore lascia spesso intendere che il viaggio spirituale del protagonista è solo all'inizio e il suo destino ignoto. Nel corso della narrazione, inoltre, anche la descrizione degli stati d'animo reca in sé tracce di un'indeterminatezza che, secondo Chen Pingyuan, è da attribuirsi più all'influenza del saggio tradizionale, *biji*, in grado di contenere pensieri e osservazioni sparsi, senza una struttura definita e compiuta, piuttosto che ai contatti con la narrativa occidentale.²⁵

2. *Figure del narratore e ruolo dell'«io»*

Nella narrativa vernacolare tradizionale (specie quella romanzesca), la figura del narratore aveva una precisa connotazione legata alle origini orali della narrativa stessa.²⁶ In sintesi, il ruolo della voce

²³ È stato rilevato come alcuni testi di Su Manshu siano caratterizzati dal conflitto tra *qing* (emozione, passione) e *li*, tematica presente sia in altri autori coevi, come Xu Zhenya, sia in molti scrittori degli anni '20 (quali Lu Yin, Ba Jin, Bing Xin). E tuttavia, come sostiene Chen Yaping, nella sua narrativa più che il conflitto tra aspirazioni interiori dell'individuo e regole esteriori della società prevale il conflitto interiore del personaggio diviso tra impulsi contraddittori. Questo è un altro degli aspetti che contribuiscono alla modernità dello scrittore, CHEN YAPING «Cong Su Manshu dao Yu Dafu de xiandai ganshang» (Il sentimentalismo moderno da Su Manshu a Yu Dafu), *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 2006, 6, 171.

²⁴ Rispettivamente «authorial» e «figural» in FRANK STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

²⁵ CHEN PINGYUAN, «Guanyu Su Manshu xiaoshuo» (La narrativa di Su Manshu), *Hangzhou shifan xueyuan xuebao*, 1995, 2, 42.

²⁶ V. A. PLAKS, *op. cit.*, e HENRY ZHAO, *The Uneasy Narrator. Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

narrante, sia nei racconti sia nei romanzi, era spesso ricoperto da un narratore di tipo onnisciente²⁷ che ricalcava la figura del cantastorie (*shuosburen*), dando vita al cosiddetto «simulated context».²⁸ Tale voce, impersonale e autorevole, rappresentava normalmente la voce della tradizione, dell'ortodossia, e, come sottolinea Bachtin a proposito dell'epica, essa era per sua natura «inaccessibile all'esperienza personale», non ammettendo «un punto di vista e una valutazione personali».²⁹ Prendendo a prestito ancora la definizione di Bachtin, la parola del narratore esprimeva

l'appoggio sulla tradizione impersonale incontestabile, l'universalità della valutazione e del punto di vista che esclude ogni possibilità di un diverso modo di vedere, il profondo rispetto per l'oggetto della raffigurazione e per la stessa parola detta su di esso in quanto parola della tradizione.³⁰

È utile ricordare, con Hanan, che: «Because of the residual power of the storyteller simulation in China, the concept of voice has particular relevance for pre-modern – and even for modern – Chinese fiction».³¹ Nell'Ottocento, infatti, la figura del narratore subì una graduale trasformazione orientandosi verso una voce più soggettiva e dotata di «opinioni individuali».³² Non solo, già in alcuni testi dell'epoca il narratore interviene in un rapporto scherzoso e dialettico coinvolgendo il lettore, chiedendo di pazientare se il meccanismo della *suspense* si prolunga troppo, o aggiornandolo su eventi non noti o non ancora chiariti. Hanan fornisce alcuni esempi di romanzi del secolo in cui, sorprendentemente, il narratore è di tipo «orale» e «personalizzato». Tuttavia, il distacco tra autore e narratore è sempre sottolineato, nei romanzi citati da Hanan, tramite espedienti come il ritrovamento di manoscritti o una presa di distanza del narratore stesso all'interno del testo. Diversamente, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX troviamo vari esempi di narratore, sempre in prima persona, ma che, inficiando il simulacro dell'onniscienza, non nasconde bensì afferma la verità della propria narrazione in quanto fondata su

²⁷ Tale onniscienza, tuttavia, non è costante e assoluta, come risulta dalla brillante analisi di Zhao: «The narrator in traditional Chinese fiction, supposedly omniscient, often has to limit his power and allow the narratorial consciousness focus on one character, thus forming a partial character focalization» (HENRY ZHAO, *op. cit.*, 92).

²⁸ V. A. PLAKS, *op. cit.*, 327.

²⁹ MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, 458.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ P. HANAN, *op. cit.*, 10.

³² *Ibidem.*

vicende realmente autobiografiche, senza più bisogno di segnalare al lettore la non equivalenza tra autore e narratore, o autore e personaggio. Tuttavia, nell'ennesimo tentativo di non infrangere la simulazione del narratore onnisciente e, nel contempo, di rispettare (almeno formalmente) la concezione tradizionale di *xiaoshuo* come narrazione di fatti comunque veritieri e fondati sulla realtà (anche nel caso dei più misteriosi e fantastici eventi), l'uso della prima persona venne a lungo sfruttato anche tra i «nuovi romanzieri» (*xin xiaoshuojia*) di fine Ottocento per salvaguardare il senso di verità dei fatti che un io narrante-testimone descriveva, escludendo però il narratore stesso da tali vicende, e mascherandone il più possibile il giudizio personale.

Va detto che la narrativa in lingua letteraria, d'altronde, seguì un percorso narratologico differente, non essendo sottoposta all'influenza derivante dal modello vernacolare dei cantastorie.³³ Nella fattispecie, a differenza della narrativa in vernacolo, la narrativa in *wenyan* non ignora né cela l'identità del narratore, spesso identificato invece direttamente con l'autore che talvolta dichiara propria la paternità del romanzo all'inizio dell'opera.³⁴ Ciò comportò nel corso del tempo un progressivo aumento della soggettività di tale funzione narrativa, che nel tardo periodo Qing creò le condizioni per la narrativa autobiografica dei cosiddetti «scholar-novelists».³⁵

Un altro tassello alla composizione del mosaico di influenze e affinità cui ricondurre la narrativa di Su Manshu è dato dalla somiglianza di alcune sue tecniche e tematiche con il genere popolare in lingua letteraria delle «Anatre Mandarine e Farfalle»,³⁶ dati i contenuti e le ambientazioni romantiche di tale produzione che ne accentuano le finalità di persuasione e compartecipazione soggettiva tra narratore e lettore. Nonostante la presenza dell'io

³³ «[...] as the author in the classical medium must dispense with the narrative devices that signal the simulated context of oral storytelling, his focus turns *ipso facto* from an essentially public exposure of private lives to a more intensely personal, introspective revelation of the inner world of fantasy» (A. PLAKS, *op. cit.*, 329).

³⁴ Si veda ad esempio, nello stesso Su Manshu, l'incipit del racconto «La sciarpa purpurea» dove il nome del narratore viene dichiarato esplicitamente, esso non è ovviamente quello dell'autore, ma le infiltrazioni autobiografiche sono evidenti in questo come in altri testi.

³⁵ CHIH-TSING HSIA, «The scholar-novelist and Chinese culture: a reappraisal of Chin-hua Yuan» in A. PLAKS (ed.), *op. cit.*, 266-305.

³⁶ Del resto alcuni studiosi, come Henry Zhao, annoverano questo scrittore all'interno della scuola stessa (HENRY ZHAO, *op. cit.*, 56).

narrante nella narrativa cinese in *wenyan*, va ricordato, con Chen Pingyuan, che questa figura era essenzialmente concepita come un cronista (*jiluzhe*) e osservatore (*guanchazhe*) del mondo, mentre «nella narrativa cinese antica sono del tutto assenti le storie di un “io” raccontate da quello stesso “io”, elemento questo in cui si riassume tutta l’essenza e il fascino del racconto in prima persona». ³⁷

Fu proprio Su Manshu a infrangere per primo questo «tabù» e a trascinare dentro i fatti narrati l’io narrante, o, comunque un io protagonista e non semplice osservatore e testimone. Dice infatti Chen Pingyuan a proposito della narrativa pre-moderna: «La narrazione in prima persona fu usata per facilitare l’espressione dei sentimenti personali probabilmente solo nel caso di *Il cigno solitario* di Su Manshu e pochissimi altri». ³⁸

L’uso del narratore soggettivo in Su Manshu assolve principalmente a una funzione di «condivisione emotiva» con il lettore delle vicende narrate, ma, soprattutto degli stati d’animo descritti:

Prova a immaginare lettore se esista al mondo un individuo più disgraziato di me. ³⁹

Mio lettore, a questo punto riterrai inevitabilmente ch’io fossi rimasto impigliato nella rete dell’amore, ostacolo alla mia purificazione da tutte le passioni. ⁴⁰

In altri casi, tuttavia, gli interventi del narratore sembrano ricoprire soltanto una funzione fàtica (come spesso accadeva nella narrativa tradizionale), ossia di mantenere aperto il canale di comunicazione con il lettore rispettando i cliché strutturali della tradizione narrativa in vernacolo. ⁴¹ Esiste nondimeno una differenza rispetto ai modelli precedenti: in Su osserviamo un’identificazione stretta tra il narratore e il protagonista o uno dei protagonisti della storia narrata (nel caso per esempio di «La forcina spezzata»); in ciò il modello risente certamente dell’influenza della narrativa occidentale, ma, come dimostra Hanan con la sua analisi dell’evoluzione del narratore nel XIX secolo, è frutto di una consapevole evoluzione interna alla stessa narrativa cinese. Tornando alla meticolosa presentazione di Chen Pingyuan, infatti,

³⁷ CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 77.

³⁸ *Ibidem*, 79.

³⁹ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin jingxuan* (Opere scelte), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2003, 4.

⁴⁰ *Ibidem*, 10.

⁴¹ HENRY ZHAO, *op. cit.*, 50.

va ricordato che a cavallo tra la fine del XIX secolo e i primi del Novecento, già altri scrittori, per lo più legati al cosiddetto «movimento del nuovo romanzo» (*xin xiaoshuo*), sperimentarono con moderato successo l'uso della prima persona narrativa, senza incorrere nelle incongruenze che avevano causato il fallimento di precedenti tentativi.⁴²

L'autobiografismo e il sentimentalismo⁴³ presenti nell'opera di Su Manshu sono gli elementi che agiscono sulla tradizione narrativa cui egli pure si riallaccia, scardinandone i canoni convenzionali: la voce narrante non si limita a descrivere eventi, ambienti e personaggi con tono didascalico e perentorio, ma scende, come un dio dell'Olimpo greco, in mezzo ai fatti e ai sentimenti umani, incarnandosi nel personaggio centrale della storia, abbandonando narratore e lettore in balia delle stesse intemperie emotive in cui si trova il protagonista, anche se, come osserva Chen, solo per breve tempo.⁴⁴ Sono i preludi di una nuova forma narrativa dell'io, che meglio esprimerà se stessa nei racconti di Yu Dafu, Guo Moruo, Tao Jingsun e altri autori (definiti romantici) nei decenni successivi, anche se si potrebbe quasi parlare di un'«incompiutezza dell'incompiuto» proprio per il fatto che Su si astiene dal costruire un discorso narrativo coerentemente e costantemente immerso nella soggettività del personaggio/narratore, costruendo invece una sorta di «intermittenza strutturale del cuore».

Leo Lee suggerisce una possibile, auspicabile interpretazione nel segno di Freud della personalità e dell'opera di Su Manshu (specie nel suo rapporto con la figura materna e nel suo ripudio del padre, che Lee associa alla sua scelta anticonfuciana di aderire al buddhismo).⁴⁵ Indubbiamente, il modo narrativo, ossia, la voce, il punto di vista ecc., è un aspetto strutturale implicitamente legato alla coscienza e all'identità stesse dello scrittore.⁴⁶ In tutto il romanzo autobiografico, ma anche nei racconti di Su, la famiglia e la figura paterna sono obliterate oppure osteggiate,

⁴² CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 77.

⁴³ Insiste su questo aspetto, piuttosto che sul romanticismo di Su Manshu e di altri autori cinesi successivi come Yu Dafu, CHEN YAPING, *op. cit.*, 167 ss.

⁴⁴ CHEN PINGYUAN *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 79.

⁴⁵ LEO OU-FAN LEE, *op. cit.*, 67.

⁴⁶ «[...] un protagonista privo di genitori libera l'autore da ogni conflitto con autorità preesistenti, consentendogli di partire da zero per creare tutti i motivi determinanti della trama all'interno del suo testo. Può così approfittare di quel che Gide chiamava la natura priva di leggi del romanzo, cominciando con un personaggio indefinito» (PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, 125).

il personaggio si rivela quindi come una sorta di figura apolide in cerca del proprio destino, «in cerca di una trama» come direbbe Brooks.⁴⁷

Tra gli esempi di commistione fra tradizione e soggettività citiamo il curioso «doppio incipit» del racconto «La sciarpa purpurea»:

Tan Luan:⁴⁸ tra i miei amici, molti hanno subito in vita dolori e sventure, ma nessuno al pari di Meng Zhu è degno di commiserazione come la cicala sul finir dell'estate per le sue pene di cuore. Nel mio libro narrerò innanzitutto la sua storia e poi le mie traversie, dalle mie infime vicende personali trarrò materia per questo libro, del mio penoso errare, di come a stento scampai a una morte innaturale, [...] ⁴⁹

poi, il testo prosegue in modo più canonico, ristabilendo la priorità della funzione diegetica rispetto a quella espressiva:

Meng Zhu [nome buddhista del personaggio N.d.A.] si chiamava Ying di nome e Xue di cognome. Originario della zona di Lingnan, era d'indole silenziosa e riservata. In città un eminente letterato, Xie Zhu, che lo aveva preso in simpatia essendo le famiglie in ottimi rapporti da generazioni, lo invitò un giorno a incontrare la sua terza figlia Qiuyun, la quale se n'era tosto innamorata, mentre lui era rimasto indifferente.⁵⁰

Pur avviando il racconto nel solco della tradizione della «biografia» del protagonista, Su Manshu inserisce, superando il cliché del narratore-testimone, l'esperienza diretta del narratore in prima persona, che diventa così co-protagonista del personaggio, Meng Zhu, rubandogli in realtà spesso la scena. Le vicende parallele dei due, infatti, caratterizzeranno la trama del testo mescolando l'atteggiamento da cantastorie (puramente formale) al più moderno genere narrativo delle confessioni o del romanzo autobiografico.⁵¹

Anche in «Non è un sogno» l'impostazione tradizionale del narratore onnisciente è spesso tradita da incursioni nel mondo soggettivo e nella coscienza del protagonista; in un episodio iniziale del racconto, il giovane protagonista, Haiqin, il cui amore per Weixiang, la figlia di un pittore squattrinato, è osteggiato

⁴⁷ *Ibidem*, 127.

⁴⁸ Nome del protagonista-narratore, che si dichiara così nell'*incipit* del racconto, come voleva la tradizione della narrativa in *wenyan*.

⁴⁹ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 56.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Pur seguendo questa inclinazione molta narrativa dell'Ottocento, fu solo il periodo del Quattro maggio, e, in parte, l'influenza di letterature straniere, *in primis* il romanzo autobiografico giapponese, a determinare una vera e propria fioritura del genere autobiografico nella prima metà del XX secolo.

dalla famiglia, viene assistito durante una malattia da una giovane donna, Fengxian, che la zia di lui vorrebbe dargli in moglie. Le reazioni del giovane in presenza della bella fanciulla sono così descritte:

Una sera verso il tramonto, gli occhi ancora assopiti, sentì qualcuno toccargli la mano destra sul cuscino, un profumo nuovo gli giunse alle narici e labbra di ciliegia gli sfiorarono la guancia. Allora egli aprì gli occhi, la giovinetta era in piedi accanto alla lampada: indossava una nivea veste di seta, incantevole d'aspetto e d'incarnato. I loro sguardi si incrociarono e il giovane provò un forte turbamento.⁵²

La soggettività del personaggio è narrata tramite la voce onnisciente, ma spesso il punto di vista si sposta all'interno del personaggio stesso, la focalizzazione interna, quindi, smentisce il magistero del narratore-cantastorie, pur restando, tuttavia, spesso sospesa in una vaghezza forse deliberata forse connaturata nella personalità dello scrittore.

3. *Alla ricerca della trama: struttura narrativa e incompiuto*

Sul piano della trama troviamo in nuce, nell'opera di Su Manshu, quel passaggio «dal romanzo a trama al romanzo di carattere» che assumerà contorni ben più netti nella narrativa del Quattro Maggio. In altre parole, spostando i riflettori dallo svolgimento degli eventi all'evoluzione degli stati d'animo dei personaggi, innestando il racconto in cornici pesantemente autobiografiche, Su Manshu precorre, senza peraltro compierla, la «disintegrazione della trama»⁵³ che caratterizzerà buona parte dei racconti prodotti nell'era del Quattro maggio, e che si stava realizzando anche inconsapevolmente negli autori del «nuovo romanzo».⁵⁴

Il personaggio principale e narratore de *Il cigno selvatico*, Sanlang, come quasi tutti i personaggi di Su, è identificato nel segno del viaggio: fisico, nel suo continuo peregrinare dal Guangdong in

⁵² SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 103.

⁵³ La definizione è di CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., cap. VI.

⁵⁴ «Stranamente», osserva Chen Pingyuan, «nessuno tra gli autori del "nuovo romanzo" compose un romanzo dalla struttura completa: la storia era incompiuta oppure, nonostante gli sforzi, risultava ancora una volta un agglomerato di aneddoti. Ciò non dipendeva dal fatto che i romanzieri non fossero in grado di narrare una storia di lungo respiro, quanto dalla mancanza di una cornice filosofica compiuta. Smarriti i modelli spesso usati in passato, come "la dottrina della retribuzione", o "l'alternanza fra *yin* e *yang*", [...] questi autori non seppero trovare al momento efficaci sostituti» (*ibidem*, 183).

Giappone, quindi ancora nel Guangdong, ma anche ideale: tale viaggio si realizza, infatti, anche nel recupero del proprio travagliato passato (trovando prima la fidanzata che il fato non gli ha concesso di sposare, quindi la madre da cui era stato allontanato bambino), tuttavia il cammino narrativo ci appare frammentario e incompleto come il finale, dolente e vago:

Ahimè! *Ho percorso 30 li sul monte Mang del nord/non so dov'è sepolta la mia amata.* Lettore pensa alla mia amarezza in questo istante, vi è forse alcuno al mondo sventurato al pari di me? non ho più lacrime da versare! Mi sento il cuore come di legno, come di pietra. Decido di tornare dal mio maestro al tempio. Faccio di nuovo i bagagli e mi rimetto in strada con Faren. E non so quando mai il mio cammino in questo vasto universo pieno d'odio e dolore potrà aver fine.⁵⁵

Inoltre, il viaggio fisico e ideale è, letto in chiave spirituale, viaggio metaforico dell'esistenza. Del resto, la chiusa tipicamente buddhista del romanzo ha tutto il sapore dell'indeterminatezza e dell'inquietudine moderne. Sul piano dell'intreccio il romanzo ha una forma circolare, nell'*incipit*, infatti, è descritto il paesaggio marino ove sorge il tempio nel giorno in cui Sanlang prende i voti, mentre il ritorno al tempio nel finale segna una conclusione per nulla definitiva del racconto. La vanità della vicenda umana si riconferma in questo ritorno perenne dell'esistenza, in cui la realtà è solo delusione e dolore, in cui né il ritrovamento della madre né la sollecitudine della donna amata, o la nuova passione per Shizuko possono riscattare il protagonista dal suo destino di solitudine.

È stato notato come in quest'opera emergano alcune tematiche del grande romanzo classico *Honglou meng* (Il sogno della camera rossa)⁵⁶ di Cao Xueqin, in particolare la fuga dal mondo concepita come unica vera scelta per l'individuo, in reazione alla pressione sociale e familiare. Sul piano strutturale e narrativo, tuttavia, profondo è il divario tra i due romanzi, innanzitutto per l'identità tra narratore e protagonista nel testo di Su, laddove la concezione del *Sogno* è ancora strettamente legata al modello del narratore onnisciente ed eterodiegetico; in secondo luogo per la dissoluzione progressiva della trama fattuale, presente sì nel *Cigno solitario*, ma sostituita spesso da una trama tesa soltanto sul fragile filo dei sentimenti, mentre assai più corposa e caleidoscopica è la gestione degli avvenimenti, suddivisi in una miriade di rivoli e correnti narrativi, nel grande romanzo di epoca Qing. Un'altra,

⁵⁵ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 55.

⁵⁶ LEO OU-FAN LEE, *op. cit.*, 67.

decisiva, differenza tra il *Sogno* e il romanzo di Su Manshu riguarda la concezione dello spazio: tutti i personaggi di Su, anche in altre opere, sono perennemente in movimento, gli spazi nella sua narrativa sono caratterizzati da una variabilità legata sia alle origini miste dello scrittore, figlio di due terre, sia all'inquietudine stessa della sua contraddittoria ricerca spirituale. Al contrario, il romanzo di Cao Xueqin è, da questo punto di vista, la grandiosa costruzione, statica, di una saga familiare ambientata nello spazio, altrettanto simbolico, del Giardino della Grande Visione.⁵⁷

Nelle opere narrative di Su, la continua tentazione a seguire il solco della tradizione, che lo rende affine agli scrittori della scuola delle «Anatre Mandarine e Farfalle» nel suo declinare la storia in trame avventurose e romantiche, spesso basate sul viaggio, è moderata e a volte vinta da un impulso più moderno a disegnare percorsi di una geografia interiore, sovente privi di una reale meta finale.

Tuttavia, l'incompiutezza di questa trasformazione è evidente nello scrittore, che in alcuni racconti recupera invece vistosamente il modello narrativo classico. In effetti, le trame di Su Manshu in taluni casi sono quanto di più rocambolesco e tradizionale ci si possa attendere da un *xiaoshuo*, il gusto del narrare e dello stupire il lettore (tipico del cantastorie simulato) resta vivissimo: si veda per esempio il brano all'inizio del romanzo breve *Il cigno solitario* in cui Sanlang ritrova la nutrice che lo ha allevato nei primi anni d'età:

Una grande varietà di fiori riempiva il giardino e un profumo persistente mi assalì le narici. Poi, a un tratto, avvertii la voce di una donna anziana: «Chao'er, perché sei tornato così tardi oggi?» Ascoltai attentamente, e, che strano! Che strano! quella voce! Quando giunsi nel cortile con estrema sorpresa vi trovai la mia nutrice.⁵⁸

La classica figura dell'agnizione permette alla voce narrante di tener desta l'attenzione del lettore (funzione tradizionale) ma, allo stesso tempo, tramite l'uso di marche espressive come le esclamazioni e il ricorso a strategie narrative prossime al cosiddetto «pensiero indiretto libero», essa contribuisce ad accorciare sensibilmente la distanza tra eventi e narratore e tra narratore e lettore.

Oltre a ciò, Su Manshu agisce spesso nei suoi testi sul tempo

⁵⁷ Naturalmente, quelle qui esposte sono osservazioni occasionali e generali, non essendo questo contributo la sede per una comparazione più profonda e analitica tra le due opere.

⁵⁸ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 5.

narrativo, ricorrendo ad analessi e prolessi, tecniche che, come è già stato osservato, raramente erano impiegate nella narrativa cinese tradizionale. Come la geografia della trama, anche la disposizione cronologica degli eventi (sia esteriori che interiori) permette allo scrittore di enfatizzare da un lato la propria personalità, dall'altro di restare ancorato a una visione «ludica» della narrativa: il racconto scorre allora su un doppio binario, quello tradizionale del racconto differito, e quello innovativo della memoria soggettiva.

Ne *Il cigno selvatico*, il protagonista Sanlang riceve una lettera da una misteriosa fanciulla che lo ha scorto dalla finestra, e che si scopre successivamente essere la sua precedente fidanzata, Xuemei.

Questa fanciulla era stata la mia fidanzata. Ma perché l'avevo io improvvisamente abbandonata per rivolgermi alla fede buddhista? Il lettore mi giudicherà senz'altro un essere privo di ogni sentimento. In effetti, era stato proprio il mio amore per lei a spingermi a tale passo.⁵⁹

A questo commento del narratore fa seguito nel romanzo la narrazione dell'antefatto, ossia l'amore contrastato fra Sanlang e Xuemei. Il ritrovamento, tramite la lettera, dell'amata del personaggio, consente all'autore di trattenere d'improvviso il tempo narrativo, con una brusca virata verso il passato, finalizzata a colmare alcuni vuoti nella narrazione della travagliata biografia del protagonista.

Questi e altri meccanismi narrativi, alcuni stimolati dal contatto con i romanzi occidentali, altri invece mutuati dalla tradizione autoctona, consentono a Su Manshu di imprimere alla struttura narrativa un ritmo frammentario, creando interessanti, seppure non sempre del tutto riuscite lacune e consapevoli variazioni al racconto: innanzitutto l'interpolazione di testi epistolari, l'uso di brani poetici (usanza tipica del romanzo cinese tradizionale) a completare o accentuare la funzione espressiva, l'adozione di un tono discorsivo prossimo al monologo interiore basato su frasi interrogative che il narratore in prima persona rivolge a se stesso interpellando però nello stesso tempo il lettore, pienamente coinvolto dunque nei suoi dilemmi interiori e nella storia stessa.⁶⁰

⁵⁹ *Ibidem*, II.

⁶⁰ «[...] l'adempimento dell'atto narrativo, di per sé metamorfico, ripropone il materiale biografico in un contesto mutato, subordina tutti i verbi alla forma verbale "io dico che", e soprattutto invita l'ascoltatore a entrare in rapporto con la vicenda» (P. Brooks, *op. cit.*, 65).

Ecco un altro brano dello stesso romanzo, legato al testo epistolare testé citato, che persegue i medesimi fini narrativi e psicologici:

La lettura della lettera di Xuemei mi fece capire l'entità dei suoi sentimenti per me. Ne fui completamente disorientato. [...] Lascio al lettore immaginare in quale stato psichico mi trovassi. Bisogna sapere che l'amore non provoca al mondo che dolore.⁶¹

L'espedito della lettera (tipico genere intercalare⁶² che caratterizzerà la narrativa degli anni '20) integra, movimentandola, la trama dell'opera e se da un lato riveste una funzione logico-strutturale, rivelando al lettore i trascorsi del protagonista e introducendo i futuri sviluppi del *plot*, dall'altro consente al personaggio (e quindi all'autore) di rivelare direttamente i moti del suo animo esercitando un'intensa funzione emotiva: simili espedienti, ossia l'uso di inserire materiali epistolari per arricchire e approfondire l'impatto emotivo del testo e per meglio esprimere la soggettività dello scrittore, si ritrovano ampiamente nella produzione narrativa cinese tra le due guerre mondiali. Pur esistendo nella Cina antica come genere a sé,⁶³ quello epistolare presenta caratteristiche diverse rispetto alla tradizione europea, e solo nella letteratura moderna gli autori se ne servono nella finzione narrativa. Se è testimoniato l'ampio uso di lettere (d'amore soprattutto) nei romanzi del primo Novecento (tra i primi a utilizzarle esplicitamente come materiale narrativo fu Xu Zhenya),⁶⁴ esse hanno lo scopo principale di attirare la curiosità emotiva del pubblico, e non vengono concepite invece come strumento di espressione dell'io. In questo, dunque, ci sembra che Su Manshu ancora una volta sia premonitore della narrativa seguente e precorra quindi i tempi. Lettere scritte da e al narratore, o tra i protagonisti nel testo, sono assai comuni nella narrativa del Quattro maggio, rappresentando spesso un raccordo strutturale ed emotivo determinante ai fini della strategia narrativa degli autori. L'effetto finale, per esempio in alcuni racconti di Lu Yin (scrittrice che per tendenze e stile narrativo ha delle affinità con Su Manshu) è quello di una rappresentazione interiore dei personaggi e delle loro istanze, a scapito della narrazione diretta delle azioni. In questo senso, per esempio, la celebre novella di Lu Yin «Haibin guren» (Amiche in riva al mare), del 1922, è

⁶¹ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 12.

⁶² M. BACHTIN, *op. cit.*, 129.

⁶³ CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 209 ss.

⁶⁴ *Ibidem*, 213-214.

ampiamente basata sulle lettere tra le protagoniste del racconto, mentre le azioni restano sullo sfondo o sono solo raccontate in forma epistolare, lasciando che la vicenda resti del tutto incompleta e aperta a futuri non esplicitati sviluppi.

Allo stesso modo, molti racconti di Yu Dafu (di cui Su Manshu, come s'è già detto, è considerato un precursore) ottengono lo stesso effetto d'incompletezza sia tramite l'uso di inserti epistolari, sia attraverso la progressiva dissoluzione della trama, cui contribuisce il tema del viaggio, una costante instabilità emotiva e spaziale del protagonista: tutti elementi presenti in Su Manshu che caratterizzano anche l'opera di Yu Dafu.

Tornando a Su Manshu, nella sospensione o addirittura soppressione di alcuni eventi, nello sfumare i fatti all'interno dei sentimenti e delle sensazioni, lo scrittore devia talora dalle sue stesse trame e consuetudini narrative, rinchiudendo l'azione all'interno delle anguste pareti psicologiche dei personaggi. Anticipando in ciò le tendenze di scrittori affini, attivi però un ventennio dopo. Si suole attribuire questa «evanescenza» della trama alle influenze della narrativa occidentale, più concentrata sulla figura e il mondo interiore di personaggi individuali e sul loro universo psicologico, rispetto alla narrativa cinese tradizionale, piuttosto incline, invece, alla rappresentazione corale e collettiva e quindi molto attenta all'azione e alla descrizione, meno all'espressione diretta dei sentimenti. In realtà, tutto il processo di rinnovamento in atto nella letteratura cinese dell'800, come testimonia lo studio di Hanan, muove verso un sempre maggior coinvolgimento dell'io e una più esplicita manifestazione dei sentimenti dei personaggi. Ciò che ancora non si realizza nella narrativa precedente alla produzione del Quattro maggio, è il superamento delle convenzioni tradizionali che impediscono agli autori di presentare sulla scena direttamente gli stati d'animo e i pensieri degli individui, senza il filtro dell'allusione o del meccanismo simulato del narratore onnisciente.

Su Manshu è il primo forse a tentare questo superamento, guidato, tuttavia, più dalla sua controversa e passionale personalità che da un progetto narrativo sistematico sul piano estetico e strutturale. L'intuizione e il mancato compimento della sua istintiva concezione di una narrativa più moderna non fanno che accentuare il fascino o il rimpianto di una tale incompletezza.

Bibliografia

- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.
- BROOKS, PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- CHEN PINGYUAN 陈平原, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanyuan* 中国小说叙事模式的转变 (La trasformazione degli schemi narrativi nella narrativa cinese), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1988.
- , «Guanyu Su Manshu xiaoshuo» 关于苏曼殊小说 (La narrativa di Su Manshu), *Hangzhou shifan xueyuan xuebao*, 1995, 2, 39-43.
- CHEN YAPING 陈亚平, “Cong Su Manshu dao Yu Dafu de xiandai gan-shang” 从苏曼殊到郁达夫的现代感伤 (Il sentimentalismo moderno da Su Manshu a Yu Dafu), *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 2006, 6, 167-178.
- GENETTE, GERARD, *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- HANAN, PATRICK, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, Masters of Chinese Studies*, 2 vols., New York, Columbia University Press, 2004.
- HU SHI 胡适, «Lun duanpian xiaoshuo» 论短篇小说 (Il racconto), 1918, in YAN JIAYAN (a cura di) *Ersbi shiji Zhongguo xiaoshuo lilun ziliao. Di er juan 1917-1927 1917-1937*, Beijing daxue chubanshe, 1997, Beijing, 36-45.
- HUTERS, THEODORE, *Bringing the world Home: Appropriating the West in Late Qing and Early Republican China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.
- LEE, LEO OU-FAN, *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.
- LIU WU-CHI, *Su Manshu*, New York, Twayne, 1972.
- MACLEAVY, HENRY, *Su Manshu (1884-1918): A Sino-Japanese Genius*, London, The China Society, 1960.
- PLAKS, ANDREW H., «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», in A.H. PLAKS (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 309-352.
- STANZEL, FRANK, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (tit. orig.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1979).
- SU MANSHU, *Les larmes rouges du bout du monde*, trad. du chinois par Dong Chun et Gilbert Chiffon, Paris, Gallimard, 1989.
- , 苏曼殊, *Su Manshu zuopin jingxuan* 苏曼殊作品精选 (Opere scelte), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2003.
- WU DIAOGONG, *Wenxue fenlei de jiben zhi shi* 文学分类的基本知识 (Nozioni basilari di classificazione della letteratura), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1959.
- YAN JIAYAN 严家炎, *Zhongguo xiandai xiaoshuo liupai shi* 中国现代小说

流派史 (Storia delle correnti della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1989.

YANG YI 杨义, *Zhongguo xiandai xiaoshuo shi* 中国现代小说史 (Storia della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1986.

ZHAO, HENRY, *The Uneasy Narrator. Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Glossario

A Hui 阿惠
 A Lan 阿兰
 Ba Jin 巴金
baihua 白话
biji 笔记
 Bing Xin 冰心
caizi 才子
 Cao Xueqin 曹雪芹
changpian xiaoshuo 长篇小说
chuanqi 传奇
Duanhonglingyan ji 断鸿零雁记
 Dugu 独孤
Feimeng ji 非梦记
 Feng Menglong 冯梦龙
 Fengxian 凤娴
Fenjian ji 焚剑记
guanchazhe 观察者
 Guangdong 广东
 Guo Moruo 郭沫若
Haibin guren 海滨故人
 Haiqin 海琴
Honglou meng 红楼梦
 Hu Shi 胡适
Jiangsha ji 绛纱记
ziluzhe 记录者
li 礼
 Liang Qichao 梁启超
 Lianpei 莲佩
Liaozhai zhiyi 聊斋志异
 Lingfang 灵芳

Lu Xun 鲁迅
 Lu Yin 庐隐
 Mei Niang 眉娘
 Meng Zhu 梦珠
 Pu Songling 蒲松龄
qing 情
 Qiuyun 秋云
 Sanlang 三浪
 Sanyan 三言
 Shizuko 静子
shuoshuren 说书人
 Su Manshu 苏曼殊
Sui zan ji 碎簪记
 Tao Jingsun 陶晶孙
Tianya honglei ji 天涯红泪记
 Wang Xuandu 汪玄度
 Weixiang 微香
wenyan 文言
 Wugu 五姑
wuxia 武侠
xiaoshuo 小说
xin xiaoshuojia 新小说家
 Xu Zhenya 徐枕亚
 Xuemei 雪梅
 Yu Dafu 郁达夫
Yuanyang budie pai 鸳鸯蝴蝶派
Yuwai xiaoshuo ji 域外小说集
zhanghui xiaoshuo 章回小说
 Zhou Zuoren 周作人
 Zhuang Shi 庄湜

ABSTRACT

This paper focuses on the Chinese pre-modern writer Su Manshu (1884-1918): novelist, poet, Buddhist monk and revolutionary. He wrote a novel and a few short stories betokening the birth of a new modern fiction during the May Fourth Era. Through the analysis of some narrative patterns, we try to demonstrate that the coexistence of traditional and modern elements in his fictional works, as well as his being caught between two lands (China and Japan), two cultures (Chinese and Western), two styles of life (religious faith and worldliness) and two epochs (late imperial China and republican China) make up his «unfinished» project of modernity.

KEYWORDS

Su Manshu. Narrative patterns. Unfinished.