

**Università Ca' Foscari Venezia**

**Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale**

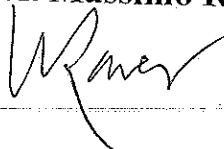
**Dottorato di Ricerca in Civiltà Dell'India e dell'Asia Orientale, 2° ciclo  
nuova serie**

***Gerenhua xiezu*: una scrittura individualistica?**

**Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin  
e la letteratura femminile cinese degli anni '90**

**Tesi di dottorato di Silvia POZZI**

**Coordinatore del dottorato  
Prof. Massimo RAVERI**



**Tutore della dottoranda  
Prof. Federico GRESELIN**



## INDICE

RINGRAZIAMENTI.....	IV
PRIMA PARTE: LA <i>GERENHUA XIEZUO</i> .....	1
I INTRODUZIONE .....	2
II BIOGRAFIE CRITICHE .....	9
II.1 CHEN RAN.....	9
II.2 HAI NAN.....	12
II.3 HONG YING.....	16
II.4 LIN BAI.....	18
II.5 XU KUN .....	20
II.6 XU XIAOBIN.....	22
III L' AUTOBIOGRAFISMO .....	25
III.1 <i>NÜREN ZHUAN</i> .....	30
III.2 LA MASCHERA .....	36
III.3 <i>SIREN SHENGHUO E YI GE REN DE ZHANZHENG</i> .....	42
IV LA MADRE.....	48
V IL PADRE, GLI UOMINI.....	62
V.1 L' OCCHIO.....	71
VI LA SCRITTURA DEL CORPO .....	74
VI.1 SCRITTRICI POSTMODERNE?.....	77
VI.2 LO SPECCHIO.....	79
VI.3 <i>TONGXINGLIAN</i> .....	84
VII VOYEURISMO: MERCATO E CRITICA LETTERARIA .....	92
SECONDA PARTE: LE INTERVISTE .....	104
I INTERVISTA AL CRITICO LETTERARIO CHEN XIAOMING .....	105
I.1 INTERVISTA AL CRITICO LETTERARIO CHEN XIAOMING (TESTO CINESE) .....	112
II INTERVISTA ALLA SCRITTRICE CHEN RAN .....	117
II.1 INTERVISTA ALLA SCRITTRICE CHEN RAN (TESTO CINESE) .....	127

III INTERVISTA ALLA SCRITTRICE HAI NAN.....	136
III.1 INTERVISTA ALLA SCRITTRICE HAI NAN (TESTO CINESE).....	143
IV INTERVISTA ALLA SCRITTRICE XU XIAOBIN.....	149
IV.1 INTERVISTA ALLA SCRITTRICE XU XIAOBIN (TESTO CINESE).....	163
TERZA PARTE: TRADUZIONE DEI RACCONTI.....	174
I CHEN RAN: <i>LA STREGA E LA PORTA DEI SUOI SOGNI</i> .....	175
II HAI NAN: <i>L'UCCELLO ROSSO NEL CIELO DEL VILLAGGIO</i> .....	194
III HONG YING: <i>LIBELLULA ROSSA</i> .....	203
IV LIN BAI: <i>MEZZOGIORNO</i> .....	213
V XU XIAOBIN: <i>LUMBINI</i> .....	224
APPENDICE: LETTERA DI HONG YING.....	235
GLOSSARIO.....	238
BIBLIOGRAFIA.....	242
FOTOGRAFIE.....	274
1. CHEN RAN.....	274
2. CHEN CHUAN E HAI NAN.....	274
3. LIN BAI.....	275
4. XU XIAOBIN.....	276
5. CHEN XIAOMING.....	276

## RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare le scrittrici Chen Ran, Hai Nan, Xu Xiaobin ed il Professor Chen Xiaoming per la disponibilità con cui hanno accettato di rilasciarmi un'intervista e per il calore col quale mi hanno accolta. Un sentito ringraziamento va inoltre alla scrittrice Lin Bai per il tempo che ha voluto dedicarmi e per lo scambio che intrattengo con lei e che continua ad arricchirmi.

Ho avuto la possibilità di recarmi nella Repubblica Popolare di Cina per incontrare le scrittrici e raccogliere materiale per la mia ricerca grazie ai fondi per giovani ricercatori che sono stati messi a mia disposizione dall'Oriente di Napoli, che pertanto ringrazio.

Ringrazio di cuore lo scrittore Ge Fei per la sua ospitalità e per avermi messo in contatto con alcune delle scrittrici.

Un sentito ringraziamento va alla Dottoressa Paola Iovene della Cornell University di Ithaca per la generosità con cui mi è stata di supporto e conforto.

Un ringraziamento anche a Lu Tonglin, Deborah Tze-lan Sang, Wendy Larson per i suggerimenti e gli stimoli che hanno voluto gentilmente offrirmi.

Ringrazio inoltre, per avere in vario modo contribuito al mio lavoro, le Professoressa Sandra Marina Carletti e Paola Paderni dell'Oriente di Napoli, i Professori Chen Meilan e Yu Kexun dell'Università di Wuhan, la Dottoressa Marion Bertagna, lo scrittore Chen Chuan e, soprattutto, Piero Ambrogio Pozzi.

Ricordo inoltre con riconoscenza il Professor Marino Galli.

Infine, ringrazio il mio tutore Professor Federico Greselin ed il coordinatore di dottorato Professor Massimo Raveri dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Questo lavoro è dedicato a Beatrice, Irene e Maria.

**PRIMA PARTE:**  
***LA GERENHUA XIEZUO***

# I

## INTRODUZIONE

Questo studio si concentra sulla produzione di un gruppo di scrittrici cinesi che generalmente sono accorpate dalla critica letteraria<sup>1</sup> sotto l'insegna di un'unica tendenza, che peraltro dai critici ha ricevuto nomi diversi. Le scrittrici prese in esame sono Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun e Xu Xiaobin.<sup>2</sup> Mi riferirò qui ed in seguito alla tendenza letteraria che le ingloba con la categoria di *gerenhua xiezu* (scrittura individualista). Questa scelta non è del tutto arbitraria. In primo luogo, la dicitura *gerenhua* si può leggere, come ha fatto notare Dai Jinhua,<sup>3</sup> su tre livelli di senso: il primo stilistico, *gerenhua* come unico, peculiare; il secondo farebbe riferimento alla prospettiva del singolo, al suo punto di vista, *gerenhua* come personale, individuale; il terzo, infine, in linea coi precedenti, *gerenhua* come peculiare dell'individuo, *gerenhua* come autobiografico. Si tratta quindi di una definizione piuttosto ampia ed aperta. Secondariamente, proprio alcune scrittrici, nella fattispecie Chen Ran e Lin Bai, hanno accolto questa categoria come quella che più si avvicina al loro modo di fare letteratura. Le altre molteplici definizioni confezionate per questo

<sup>1</sup> Mi riferisco qui alla critica letteraria cinese. Le scrittrici oggetto di questo lavoro solo di recente hanno iniziato ad attirare l'interesse della critica letteraria occidentale e, di solito, solo per singoli aspetti della loro produzione. Wendy Larson si è occupata del concetto di postmodernismo in Chen Ran (vedi Wendy Larson, "Women and the Discourse of Desire in Postrevolutionary China: The Awkward Postmodernism of Chen Ran", in Arif Dirlik - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 2000, pp. 337-357). Esiste poi uno studio interamente dedicato a Lin Bai in lingua tedesca di Kathrin Ensinger, cioè *Leben und Fiktion - Autobiographisches im erzählerischen Werk der chinesischen Autorin Lin Bai*, Münster, Lit Verlag, 1999. Uno studio approfondito del lesbismo in Cina, un recente e apprezzabile lavoro di Tze-lan D. Sang, coinvolge anche Chen Ran e Lin Bai in merito alla trattazione dell'omosessualità nelle loro opere, vedi Tze-lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, capitoli 7 e 8. La Huot fornisce una rapida sintesi della sua lettura di Chen Ran e Xu Kun, vedi "Chen Ran's Western footnotes", in Marie Claire Huot, *China's New Cultural Scene*, Durham, Duke University Press, 2000, pp. 36-41 e "Xu Kun theme parks", *Ibidem*, pp. 41-48. Infine, Zhang Zhen coinvolge Hong Ying in un suo più ampio discorso sulla letteratura cinese femminile della diaspora, vedi Zhang Zhen, "The World Map of Haunting Dreams: Reading Post-1989 Chinese Women's Diaspora", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 308-336. Come si può notare, si tratta di studi recenti e solo agli inizi. A mia conoscenza nessuno studio critico è stato ancora pubblicato in Occidente sulle scrittrici Hai Nan e Xu Xiaobin.

<sup>2</sup> Non ho coinvolto nel mio studio la scrittrice Tie Ning, che pure, saltuariamente, viene accostata alla *gerenhua xiezu*:

<sup>3</sup> Vedi Wang Gan - Dai Jinhua, "Nüxing wenxue yu gerenhua xiezu" (Letteratura femminile e scrittura individualista), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1996, pp. 61-71.

fenomeno a volte enfatizzano un singolo aspetto della tendenza, altre volte tradiscono un pregiudizio sessuale o un giudizio di valore. Trovo comunque utile ed interessante citare almeno alcune delle definizioni e delle cornici teoriche più ricorrenti: *sirenhua xiezuo* (scrittura del privato), *jiushi niandai nüxing wenxue* (letteratura femminile degli anni '90), *nüxingzhuyi* (femminismo), *feizhuliu wenxue* (letteratura marginale), *shenti xushixue* (narratologia del corpo).<sup>4</sup> Infine, Wang Gan ha definito *wu* (streghe) le scrittrici.<sup>5</sup>

Se facciamo riferimento all'ordinamento in generazioni applicata tradizionalmente dai critici cinesi nell'analisi della letteratura moderna e contemporanea,<sup>6</sup> le scrittrici della *gerenhua xiezuo* appartengono alla *qingniandai* - è il caso di Xu Xiaobin - o alla generazione ancora successiva, la cosiddetta *xinshengdai* o *wanshengdai*.<sup>7</sup> Queste scrittrici raggiungono la popolarità a metà degli anni '90, benché tutte loro abbiano cominciato a scrivere e pubblicare già nel decennio precedente. In effetti gli anni '90 rappresentano un momento particolarmente favorevole per la scrittura femminile, questo per la congiunzione di vari elementi: il rilassamento della politica interna cinese, la maggior apertura all'Occidente, la forte spinta del governo verso la modernizzazione e la commercializzazione. Scrive Lin Bai:

Tutti ritengono che la situazione della letteratura contemporanea sia caratterizzata dal pluralismo; questa è una delle caratteristiche della letteratura degli anni '90. Io personalmente devo molto agli anni '90: hanno dato spazio alla mia letteratura, cosa che sarebbe stata inimmaginabile negli anni '80. Ritengo che il mondo della critica sia ancora piuttosto diffidente nei confronti di scrittori del mio genere. I critici tendono a pensare che la nostra intenzione sia di scrivere delle nostre emozioni personali, che non ci siano, nelle nostre opere, significati profondi. Ovviamente oggi la situazione è un po' migliorata, non so se questo sia in relazione con il Congresso Internazionale della Donna che si è tenuto in Cina.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Sulla proliferazione di definizioni operata dai critici, vedi anche Xu Kun, *Shuangdiao yexingchuan: jiushi niandai de nüxing xiezuo* (Melodie bitonali su una barca notturna: la scrittura femminile degli anni '90), Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999, pp. 45-46 e Tze-lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., p. 182.

<sup>5</sup> Vedi Wang Gan - Dai Jinhua, "Nüxing wenxue yu gerenhua xiezuo" op. cit., pp. 61-71.

<sup>6</sup> Su questo ordinamento, vedi, ad esempio, Sandra Marina Carletti, "La narrativa cinese degli ultimi venti anni", in *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura. Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina, 2000, p. 39-41.

<sup>7</sup> Per avere un riferimento con altre scrittrici cinesi: Ding Ling, Bing Xin, Zhang Ailing fanno parte della *laoniandai*, scrittrici come Zhang Jie, Shen Rong, Zong Pu sono da collocare nella *zhongniandai*, altre scrittrici della *qingniandai* sono Tie Ning, Zhang Kangkang, Wang Anyi, Liu Suola, Can Xue, Chi Li, Fang Fang, Jiang Zidan, Zhang Xin. Infine alla *xinshengdai* appartiene anche Chi Zijian.

<sup>8</sup> Vedi Lin Bai - Lin Zhou - Qi Hong, "Xinling de shouwang yu shixing de feixiang" (La cura dell'anima ed il volo poetico), in *Huacheng*, 5, 1996, p. 132.

Le fa eco, più incisiva e caustica, Xu Kun:

Non si può negare che uno dei fenomeni più di spicco sulla scena letteraria cinese degli anni '90 sia l'introduzione della denominazione "scrittura femminile". Chi scrive si riferisce al "nome" di questo fenomeno, non certo alla letteratura delle scrittrici in sé. Poiché le scrittrici non hanno cominciato a fare letteratura a partire dagli anni '90, [...] è solo che una storia maschilista della civiltà ha preteso di discriminarle, trascurando di analizzarle, le ha rese figure sbiadite ai margini della storia.<sup>9</sup>

Le affermazioni di Xu Kun contengono senza ombra di dubbio delle verità, ma è giusto interrogarsi a fondo sulla cosiddetta civiltà maschilista cinese. Le donne cinesi sono rimaste davvero "in silenzio" troppo a lungo?<sup>10</sup> La domanda è inevitabile, ed è stimolata, anche, dalla rilettura di D. Ko della condizione della donna cinese tradizionale:

In contemporary China, as in the West, impressions of Chinese women before the twentieth century are still shaped by the concerns, values, and lexicon of such writers as Lu Xun<sup>11</sup> and Chen Dongyuan.<sup>12</sup> The May Fourth image of the miserable traditional woman was reinforced by the political agenda of the Chinese Communist Party (CCP): to claim credit for the "liberation" of women, the CCP and its sympathizers perpetuated the stark view of China's past as a perennial dark age for women.<sup>13</sup>

Lo studio della *gerenhua xiezuo* offre un ottimo spunto per la riflessione sulla condizione femminile, nonché sul femminismo e la sua ricezione in Cina.

Tornando agli anni '90, più voci<sup>14</sup> segnalano il 1995 come un anno fondamentale

<sup>9</sup> Xu Kun, *Shuangdiao yexingchuan: jiushi niandai de nüxing xiezuo*, op. cit., p. 1.

<sup>10</sup> "Poiché siamo rimaste in silenzio troppo a lungo" è il significativo titolo di un articolo di Xu Kun, vedi Xu Kun, "Yinwei chenmo tai jiu" (Poiché siamo rimaste in silenzio troppo a lungo), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/News/20000717/200007170033.html>>, verificato il 28.03.2003.

<sup>11</sup> Vedi, ad esempio, Lu Xun, "Il sacrificio di capodanno", in Lu Xun, *Fuga sulla luna*. Trad. di Primerose Gigliesi, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1973, pp. 181-201.

<sup>12</sup> Vedi Chen Dongyuan, *Zhongguo funü shenghuo shi* (Storia delle vite delle donne cinesi), Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1928.

<sup>13</sup> Vedi Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers*, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 6.

<sup>14</sup> Tra gli altri, Li Jiefei, "Tamen de xiaoshuo" (La narrativa al femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1997, p. 89; Wang Guangming, "Nüxing wenxue: gaobie 1995" (Letteratura femminile: salutando il 1995), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 2, 1997, p. 27; Robin Visser, "Privacy and Its Ill Effects in Post-Mao Urban Fiction", in Bonnie S. McDougall - Anders Hansson (a cura di), *Chinese Concepts of Privacy*, Leiden, Brill, 2002, p. 179.



per la letteratura femminile in Cina. In quell'anno si è tenuta a Pechino la Conferenza Internazionale della Donna. Sull'onda di questo appuntamento di risonanza mondiale la letteratura femminile ha goduto di maggior visibilità, di cui hanno senza dubbio beneficiato anche, se non soprattutto, le scrittrici della *gerenhua xiezu*. Tuttavia è bene sottolineare che il 1995 ha costituito una vetrina per un fenomeno già ampiamente maturato, per talenti già sbocciati. Tra le iniziative che hanno concorso a dare impulso e maggior attenzione alla letteratura femminile si possono ricordare la pubblicazione di numerose collane dedicate solo a scrittrici, numeri di riviste letterarie prestigiose interamente dedicati alle opere di donne, conferenze e dibattiti sulla letteratura femminile indetti in numerose città cinesi, la diffusione crescente di riviste femminili.<sup>15</sup>

In conclusione, una prima analogia che ha motivato i critici ad accorpare queste scrittrici è la "contemporaneità" del loro successo. Una prima generica corrispondenza, quindi, che potremmo definire cronologica. Ma le ragioni di questo raggruppamento, a volte anche forzato, trovano fondamento soprattutto in una contiguità stilistica e contenutistica, che chiarirò brevemente di seguito. Le scrittrici narrano se stesse, il proprio vissuto, le loro personali sensazioni ed emozioni. Questa tendenza autobiografica può essere mediata e/o celata dalla finzione letteraria, può essere mescolata ad elementi di pura invenzione o, anche, venire espressa compiutamente nella forma canonica dell'autobiografia. Le esperienze narrate non sono quelle di un gruppo, le sofferenze non sono solo quelle inferte dalla storia, come accadeva nella letteratura delle cicatrici (*shanghen wenxue*), la denuncia non sempre è condivisibile da ampi strati della società. Le esperienze sono intime, le sofferenze maturate in famiglia e idiosincratiche, la denuncia è spesso rivolta proprio contro la società. Si racconta l'*anormalità* o ciò che, *normalmente*, è meglio tacere: la pazzia, l'odio per il padre, il parricidio o il complesso di Elettra, l'amore malato per la madre, il narcisismo, il lesbismo. Il metodo narrativo è spesso sperimentale, con una struttura frammentata e frammentaria. Può non esserci la storia, possono mancare i personaggi; una narrativa che non narra, ma comunica sensazioni, concatena visioni, inanella libere associazioni. Una narrativa contaminata: dalla forma del diario, dalla poesia, dal *suibi*, dal teatro, dalla fotografia e persino dal cinema. Alla ricerca stilistica, si associa quella linguistica,

---

<sup>15</sup> Per l'elenco di tutte le collane di narrativa femminile, delle riviste che hanno dedicato numeri a scrittrici, delle conferenze tenute in Cina in quell'anno e all'indomani del 1995, vedi Xu Kun, *Shuangdiao yexingchuan: jiushi niandai de nüxing xiezu*, op. cit., pp. 7-19.

con l'uso di simboli, allegorie, metafore, giochi di parole, citazioni. Si usano flashback e flusso di coscienza. Si trascrivono disegni, referti medici, sogni, memorie e appunti. Si privilegia la narrazione in prima persona o l'alternanza di diversi narratori. Il narratore e l'autore giocano a sovrapporsi. Anche i piani temporali si accavallano e si succedono senza soluzione di continuità. A volte la narrazione ha un andamento circolare, la fine è un ritorno al principio. Quello che dà impulso allo scrivere è la personale esigenza della scrittrice, spesso una sua necessità di comunicare frustrata. Questo primo impulso s'incanala in una conseguente ricerca estetica, dove il *come* scrivere passa in primo piano rispetto a *cosa* scrivere.

Dopo questa panoramica sulle caratteristiche della *gerenhua xiezuo*, breve per necessità di sintesi e utilità strumentale, tengo a precisare che non sempre le scrittrici rispecchiano in toto le suddette caratteristiche. Xu Kun possiede, in realtà, uno stile piuttosto lontano da quello appena abbozzato. Hong Ying e Xu Xiaobin sono in un territorio di confine. Esistono quindi chiaramente delle divergenze, e anche abissali distanze; ciò che ho tratteggiato è uno schema introduttivo di riferimento delle convergenze. La trattazione analitica di singole tematiche condotta nei capitoli seguenti contribuirà a ristabilire le peculiarità delle singole autrici e a sfaldare le omologazioni.

In prima istanza, il mio lavoro vuole dare un modesto contributo alla carenza di studi<sup>16</sup> dedicati a queste scrittrici, che pure sono lette ampiamente in Cina e che progressivamente e sempre di più sono tradotte ed apprezzate anche in Occidente.<sup>17</sup>

Inoltre, attraversando le opere di queste scrittrici e percorrendo la lettura delle stesse data dalla critica cinese, mi propongo di affrontare alcune questioni, ovviamente senza la pretesa di esaurirle, e di porne altre, di natura letteraria, ma spesso anche solo

---

<sup>16</sup> Ad esempio, Wang Lingzhen, che si è occupata della scrittura autobiografica femminile cinese, solo una delle tematiche che affronto in questo lavoro, lamenta nell'introduzione della sua tesi di dottorato: "The existing scholarship on Chinese autobiography or autobiographical writing has mostly centered on Chinese male writers, [...] giving no critical appraisal of Chinese women writers' autobiographical practice". Vedi Wang Lingzhen, *Modern and Contemporary Chinese Women's Autobiographical Writing*, PhD Dissertation, Ithaca, Cornell University, 1998, p. 1.

<sup>17</sup> In bibliografia sono indicate le traduzioni pubblicate in lingua italiana di Lin Bai e Hong Ying. Sono anche indicate tutte le traduzioni delle opere di Chen Ran e Xu Xiaobin disponibili in lingua inglese. Come ho modo di accennare anche più avanti, esistono moltissime traduzioni in varie lingue occidentali delle opere di Hong Ying, data la facile reperibilità non le ho citate in bibliografia. Non esistono ancora traduzioni di Hai Nan e Xu Kun in lingue occidentali.

limitrofe alla letteratura.

In coerenza con quanto poco sopra dicevo della questione femminile, indagherò la visione della donna o, quantomeno, della donna intellettuale da parte della critica, così come la visione che la donna intellettuale ha di sé. Si può rispondere alla domanda che le stesse scrittrici si pongono: *zuoja* o *nizuoja*?

Come esponenti della cosiddetta *feizhuliu wenxue* queste scrittrici costituiscono uno spunto di analisi sull'atteggiamento della cultura "ortodossa" nei confronti di temi considerati tabù, nonché sulla censura in Cina, effettiva (che ha effetto boomerang con la circolazione sotterranea!) o subdola (la limitazione della libertà d'espressione). A questo proposito discuterò anche la strumentalizzazione delle tematiche scabrose operata dal mercato, così come avrò più volte occasione di mettere in discussione la forzatura in categorie e le etichette applicate dai critici.

Le opere di queste scrittrici sono anche un utile terreno di osservazione del dibattito sul post-modernismo in Cina, per analizzare l'applicazione, voluta fortemente in Oriente e indagata in Occidente, di questa categoria teorica. Sono poi una miniera dove indagare le particolarità di un genere, l'autobiografia, e di una tendenza diffusa nella letteratura della Cina contemporanea e dei dissidenti, quella all'autobiografismo.

A dispetto del supposto disinteressamento nei confronti del sociale da parte della *gerenhua xiezu*, è possibile leggere nelle sue pagine un riflesso delle evoluzioni e dei cambiamenti sociali, gli influssi della tradizione autoctona così come della globalizzazione nella Cina contemporanea, in fenomeni come il lesbismo, la disintegrazione del nucleo familiare, l'urbanizzazione.

Le opere di queste scrittrici raccolgono l'esperienza di chi le ha precedute, riproponendone conquiste, sperimentazioni e problematiche: la ricerca delle radici della *xungen wenxue*, la questione del *come* scrivere invece del *cosa* scrivere della letteratura d'avanguardia (*xianfeng wenxue*), la missione dell'intellettuale, la letteratura dell'assurdo, ecc. Sinizzano tecniche e correnti quali il simbolismo, il flusso di coscienza, ne mutuano altre in modo forse naïf, ad esempio la teoria psicanalitica di Freud. Fanno parte (come Hong Ying) della letteratura della diaspora o hanno dei

collegamenti con essa. Non a caso la Sang ha scritto: "a diasporic subject at home is Lin Bai herself".<sup>18</sup>

Come rappresentanti della *nixing wenxue* si inseriscono in una tradizione letteraria, seppur recente, che copre un arco temporale più ampio, che ha le sue radici nel movimento del 4 maggio. Il mio discorso non potrà fare a meno di coinvolgere altre scrittrici più giovani (quali Chun Shu, Mian Mian, Zhou Weihui), così come coetanee (Can Xue e Fang Fang), per punti di contatto e per caratteristiche di evoluzione e di involuzione rispetto alle autrici oggetto principale dell'analisi.

Questo studio consentirà infine di avere una panoramica complessiva della letteratura cinese contemporanea da un'angolazione inedita.

---

<sup>18</sup> Vedi Tze-lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., p. 184.

## II

### BIOGRAFIE CRITICHE<sup>1</sup>

Di seguito tratteggio i profili delle scrittrici che sono principale oggetto di questo studio. Si tratta di brevi presentazioni volte a fornire una prima conoscenza, un punto di partenza per l'analisi, una cornice di riferimento entro la quale collocare i contenuti dei capitoli successivi. Laddove mi limiterò ad accennare a loro opere senza scendere in particolari, è da intendersi che le opere stesse sono trattate diffusamente altrove nel testo.

#### II.1 CHEN RAN

Chen Ran<sup>2</sup> nasce nel 1962 a Pechino, dove ancora risiede, in una famiglia di intellettuali. Da bambina studia musica. Dopo il divorzio dei genitori, avvenuto nel 1979, è partecipe della rinascita letteraria che ribolle in Cina all'indomani del decennio della Rivoluzione Culturale (1966-1976). A diciotto anni inizia a dedicarsi alla letteratura: legge avidamente classici cinesi ed opere di narrativa occidentale del XIX secolo e scrive poesie. Laureatasi in letteratura cinese nel 1982, insegna per quattro anni all'università, lavora poi come giornalista e, infine, come redattrice presso la casa editrice Zhongguo zuoxie zuojia chubanshe, con cui tuttora collabora. È membro della Lega degli Scrittori di Cina. Pubblica il suo primo racconto, *Shiji bing* (Il male del secolo),<sup>3</sup> nel 1986 sulla rivista *Shouhuo* (Raccolto).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> La traduzione italiana dei titoli delle opere comparirà nel testo solo in corrispondenza della prima citazione dell'opera stessa e verrà quindi omessa nelle citazioni successive, per le quali si rimanda alle note e alla bibliografia.

<sup>2</sup> Per ulteriori notizie sulla biografia di Chen Ran, vedi, ad esempio, Chen Ran, "Chen Ran jianjie" (Breve introduzione a Chen Ran), in *World Wide Web*, <<http://www.shuku.net:8080/novels/mingjwx/chenranwx/chenran06.html>>, verificato il 02.07.2003 e Patricia Sieber (a cura di), *Red is Not the Only Color. Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between Women, Collected Stories*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, pp. 183-185.

<sup>3</sup> Vedi Chen Ran, "Shiji bing", in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 1-21.

<sup>4</sup> In realtà, la sua primissima pubblicazione risale all'anno prima con il racconto "Hei, bie name sangqi" (Ehi! non ti scoraggiare così), in *Qingnian wenxue* (Letteratura dei giovani), 11, 1985.

I lavori degli inizi, segnalati dalla critica come rappresentativi della narrativa d'avanguardia (*xianfeng xiaoshuo*) della nuova generazione, affrontano le problematiche di una generazione di giovani ribelli ed insoddisfatti. Il ruolo principale è affidato in queste opere a studentesse universitarie e giovani intellettuali che si scagliano contro l'ottusità della cultura tradizionale. Il loro rifiuto del vecchio non coincide con scelte, ma si esaurisce in una ricerca continua, estenuante nonché fine a se stessa.<sup>5</sup>

La produzione successiva<sup>6</sup> è fortemente influenzata dalle suggestioni di un viaggio nello Hunan occidentale e rivela, altresì, una spiccata tendenza all'estetismo ed al lirismo. Sono racconti densi di sofferenza umana e nei quali aleggia lo spettro della morte ineluttabile.

Ma è nel pieno degli anni '90 che Chen Ran conquista visibilità sulla scena letteraria cinese. Il racconto che segna la svolta è *Yu wangshi ganbei* (Brindisi col passato),<sup>7</sup> uno *zhongpian* che affronta una serie di tematiche controverse – il divorzio, il sesso fuori del matrimonio, i rapporti sessuali di una giovane donna con un padre ed un figlio – e prefigura i *topoi* tipici della produzione matura di Chen Ran.

La scrittrice si concentra sulla specificità dell'esperienza femminile, conduce un'analisi approfondita dell'individuo donna; questo è il punto di partenza pressoché inedito per avviare una riflessione più ampia sulla complessità della psicologia dell'individuo moderno. Chen Ran, concentrandosi su aspetti generalmente considerati marginali, indaga e rappresenta la società e la contemporaneità cinesi attraverso realtà trascurate, ma non trascurabili, quali l'omosessualità, l'alienazione nella metropoli, lo sgretolamento della famiglia o il disagio psicologico. In breve, Chen Ran attua un ribaltamento di prospettiva, coltivando l'"interesse a scrivere di ciò che è *borderline* (*bianyuan*)."<sup>8</sup> Le sue opere evidenziano un superamento della distinzione tipicamente cinese tra grandi temi e temi minori:

<sup>5</sup> Fanno parte di questo periodo racconti come "Dingxiangli zhang'ai" (Ostacoli ad orientarsi), *Ibid.*, pp. 48-57, "Gudu lücheng" (Viaggio solitario), *Ibid.*, pp. 87-114 e "Xiaoshi zai yegu" (Sparire in una valle selvaggia), *Ibid.*, pp. 115-135.

<sup>6</sup> Vedi, ad esempio, "Xiao zhen de yi duan chuanshuo" (Una leggenda del villaggio), *Ibid.*, pp. 176-191 e "Zhi pianer" (Pezzetti di carta), *Ibid.*, pp. 192-210.

<sup>7</sup> Chen Ran, "Yu wangshi ganbei", in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-66.

<sup>8</sup> Chen Ran, *Buke yanshuo* (Non dicibile a parole), Beijing, Zuoja chubanshe, 2000, p. 106.

Per alcuni solo le grandi tematiche sono *grandi* (da), mentre le questioni del singolo individuo sono *piccole* (xiao). Difficile a credersi, ma il genere umano è costituito da tanti individui. [...] Rispecchiare un tipo di situazione affrontata dal genere umano non si può più considerare una cosa piccola, è bensì qualcosa di estremamente grande.<sup>9</sup>

Altrove, sempre a proposito della sua concezione di letteratura, Chen Ran scrive:

Non credo affatto che tra l'*individuo* ed il *gruppo* ci sia la medesima relazione che c'è tra *piccolo* e *grande*, *cento uomini* o *un uomo* non significa granché, è semplicemente una questione di *misura*, non di *essenza*.<sup>10</sup>

Dopo *Yu wangshi ganbei*, anche gli altri racconti più conosciuti di Chen Ran, tra i quali spiccano *Kong de chuang* (La finestra vuota)<sup>11</sup> del 1991, *Wuchu gaobie* (Nessun posto per dirsi addio)<sup>12</sup> e *Zuichun li de yangguang* (La luce del sole tra le labbra)<sup>13</sup> del 1992, *Wunü yu ta de men zhong zhi men* (La strega e la porta dei suoi sogni)<sup>14</sup> del 1993, sono storie intrise di malinconia che dedicano ampio spazio all'analisi psicologica e denotano un'accentuata tendenza alla sperimentazione stilistica. Le protagoniste dei racconti di Chen Ran combattono contro l'isolamento e l'alienazione, senza trovare conforto né in rapporti sessuali con gli uomini, né in legami sentimentali con donne né in qualunque altro ambito. Anche il romanzo più noto della scrittrice, considerato come l'opera maggiormente rappresentativa della *gerenhua xiezu*, *Siren shenghuo* (Vita privata)<sup>15</sup> del 1996, non si allontana da questa linea narrativa. Questo almeno ad un primo e superficiale livello di lettura. Uno degli scopi di questo mio lavoro è offrire un'analisi più dettagliata delle opere di Chen Ran e delle altre scrittrici qui trattate. Il

<sup>9</sup> Chen Ran, "Wo de Gerenhua" (Il mio *Individualismo*), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, p. 207 e p. 209.

<sup>10</sup> Chen Ran, "Zuojia de Gerenhua" (L'*Individualismo* dello scrittore), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, p. 162.

<sup>11</sup> Chen Ran, "Kong de chuang" (La finestra vuota), in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 242-257.

<sup>12</sup> Chen Ran, "Wuchu gaobie", in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 67-115.

<sup>13</sup> Chen Ran, "Zuichun li de yangguang", in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 258-276. È disponibile la traduzione in lingua inglese di questo racconto, vedi Chen Ran, "Sunshine Between the Lips", in Howard Goldblatt (a cura di), *Chairman Mao Would not Be Amused: Fiction from Today's China*, New York, Grove Press, 1995, pp. 112-129.

<sup>14</sup> Chen Ran, "Wunü yu ta de men zhong zhi men", in *Huacheng*, 5, 1993, pp. 125-133. Vedi la mia traduzione in lingua italiana, pp. 175-193 di questo lavoro.

<sup>15</sup> Chen Ran, *Siren shenghuo*, Beijing, Zuojia chubanshe, 1996. Sarà presto disponibile in lingua inglese la traduzione del romanzo negli Stati Uniti.

racconto *Pokai* (Spaccatura)<sup>16</sup> del 1995 sembra essere in rottura con l'accennata linea narrativa, salutato da critici cinesi e stranieri come il manifesto del femminismo cinese.<sup>17</sup> A questo proposito scrive Patricia Sieber:

*Breaking Open* not only represents a thematic departure from Chen's earlier, conflicted, and ambivalent stories on same-sex love but is more intensely self-reflexive and optimistic than most of her fiction. [...] [It] maps a future predicated on female intimacy grounded in close mother-daughter bonds.<sup>18</sup>

## II.2 HAI NAN

Hai Nan, nome di penna di Su Lihua, è nata nel 1962 nel distretto di Yongsheng nello Yunnan, provincia nella cui capitale, Kunming, tuttora vive. La morte sembra essere una presenza incombente tanto nella vita della scrittrice quanto nella sua produzione artistica. A due anni perde il fratellino, a sette l'immagine del corpo senza vita di una giovane suicida ripescato nel fiume si imprime nella sua mente indelebilmente. A venticinque avviene la perdita più traumatica per lei, il padre muore di cancro al fegato. Nel 1978, non avendo superato gli esami di ammissione all'università, viene colta da grande scoraggiamento, inizia a lavorare presso il centro culturale di Yongsheng, diventa un'avidua lettrice, soprattutto di letteratura straniera, e coltiva il sogno di proseguire gli studi. Finalmente, nel 1988 si allontana dallo Yunnan per un soggiorno pechinese a lungo sognato, che si protrae fino al 1995. Durante questo periodo si laurea presso la Lu Xun Wenxue Xueyuan (Accademia Letteraria Lu Xun). Di ritorno da Pechino si stabilisce a Kunming, inizia a lavorare come redattrice presso una casa editrice, la Yunnan renmin chubanshe.

Inizia a scrivere nel 1981, dedicandosi prevalentemente alla poesia. Nell'anno in cui lascia Yongsheng alla volta di Pechino, distrugge nel fuoco la gran parte dei suoi

<sup>16</sup> Chen Ran, "Pokai" (Spaccatura), in Chen Ran, *Ling yi ge erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuoqia chubanshe, 2001, pp. 152-189. Per la traduzione in inglese, vedi Chen Ran, "Breaking Open". Trad. di Paola Zamperini, in Patricia Sieber (a cura di), *Red Is Not the Only Color*, op. cit., pp. 49-71.

<sup>17</sup> Vedi, ad esempio, Dai Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 204-205 e D. Tze-lan Sang, "Gender-Transcendent Consciousness and Private Life", in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., p. 212.

<sup>18</sup> Patricia Sieber (a cura di), *Red Is Not the Only Color*, op. cit., p. 184.



manoscritti, ma “trovandosi davanti il vuoto, la gioia di scrivere si è fatta ancora più potente”.<sup>19</sup> Il suo primo racconto, *Renjian xiaoxi* (Notizie del mondo),<sup>20</sup> appare nel 1989.

Addentrarsi nel mondo di Hai Nan risulta particolarmente complicato. In primo luogo è sicuramente la scrittrice maggiormente trascurata dalla critica letteraria tra quelle qui citate e, curiosamente in modo inversamente proporzionale, è senza dubbio la più prolifica: ha scritto quindici romanzi, numerosissimi anche i racconti e i *sanwen*, così come numerose sono le sue raccolte poetiche, ben quattro. Quindi l'incontro con le opere di Hai Nan è quello con una produzione vastissima e con scarse, vaghe linee guida. Secondariamente, la lettura si complica per via dello stile e della lingua di Hai Nan, tanto affascinanti e originali quanto impervi e criptici. La caratteristica più apprezzata di questa scrittrice è la suggestività della sua lingua, più volte definita poetica e femminile, tanto che le case editrici ne hanno pressoché fatto un marchio, presentando Hai Nan come *yuyan niuwu* (strega della lingua). Dice a questo proposito Wang Yuping:

La prima volta che ho letto questi due romanzi,<sup>21</sup> non ho avuto assolutamente modo di percepire ed esperire niente altro se non la lingua. Sono stata avvolta, inghiottita dalla nebbia fitta della lingua, senza riuscire a discernere la storia, i personaggi e l'intreccio, c'era solo una melodia di segni che colpiva i miei organi di senso.<sup>22</sup>

In gran parte le opere di Hai Nan non possiedono la struttura del racconto, della storia, sono un rincorrersi di scene e frammenti, quasi in volo. Accanto alla lingua, un'altra peculiarità viene costantemente sottolineata dai critici, ossia il fascino della

<sup>19</sup> Hai Nan, “Wo weishenme xiezu” (Perché scrivo), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/01-author/h/01-hai\\_nan/pinglun2.htm](http://www.white-collar.net/01-author/h/01-hai_nan/pinglun2.htm)>, verificato il 09.04.2003.

<sup>20</sup> Hai Nan, “Renjian xiaoxi”, in *Zhongshan*, 6, 1989.

<sup>21</sup> Wang Yuping si riferisce ai romanzi *Nüren zhuan* (vedi Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999) e *Nanren zhuan* (vedi Hai Nan, *Nanren zhuan* (Biografia dell'uomo), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000).

<sup>22</sup> Vedi Wang Yuping, “Hai Nan de yuyan mofa” (La magia della lingua di Hai Nan), in *Dangdai wentan*, 1, 2002, p. 6. Sullo stesso argomento, vedi anche Chen Xiaoming, “Mianqiang de jiefang: houxinshiqi nüxing xiaoshuo gailun” (La liberazione forzata: introduzione alla narrativa femminile del post-nuovo periodo), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 8, 1994, p. 75 e Yuan Baoguo - Wu Yile, “Chuanyue yuyan de wuzhan” (Attraversando la nebbia della lingua), in *Dangdai wentan*, 1, 2000, pp. 37-40.

terra di Hai Nan,<sup>23</sup> l'“esotismo”<sup>24</sup> dello Yunnan che impregna le sue opere, una sorta di esotismo che la stessa Hai Nan percepisce e ricerca.<sup>25</sup>

In moltissimi racconti torna l'avvenimento della morte del padre. E poi il legame ossessivo con lui, un gomitolo di sentimenti contrastanti: l'amore, l'odio, la paura. Il padre è il punto di partenza della narrazione, e lo è con la sua morte.<sup>26</sup>

*Renjian xiaoxi* (Notizie del mondo), il primo racconto pubblicato, narra in frammenti alcune esperienze amorose: relazioni tra uomini e donne che parrebbero destinate alla felicità, ma che terminano, senza eccezioni, con conseguenze tragiche. Nel corso della narrazione il tema della morte del padre sembra essere accantonato, ma in realtà aleggia sempre su tutti gli amori tratteggiati, come una traccia incancellabile. Amore e morte. Il padre è un significante assoluto ed invalicabile di un desiderio e di una paura innati ed eterni.

In effetti, in gran parte della produzione di Hai Nan, il tema della morte risulta essere il nucleo centrale, rendendo difficile da gestire la lettura, come afferma Chen Xiaoming,<sup>27</sup> secondo un'ottica tradizionale o convenzionale. Essenzialmente gli scritti non presentano un intreccio narrativo, sono per lo più costituiti da un monologo interiore e da frammenti di sensazioni. Hai Nan esprime in questi termini la sua concezione del romanzo:

---

<sup>23</sup> Vedi Chen Xiaoming, “Hai Nan: siben zhe de bairimeng” (Hai Nan: sogni ad occhi aperti di una fuggitiva), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianshi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, p. 132.

<sup>24</sup> È interessante notare come un fenomeno analogo avvenga anche per la produzione di Lin Bai.

<sup>25</sup> Vedi, ad esempio, il suo recente *Bianjiang linghun shu* (Il libro dell'anima della frontiera), (Hai Nan, *Bianjiang linghun shu*, Shanghai, Xuelin chubanshe, 2001), un viaggio che narra con i caratteri (di Hai Nan) e le fotografie (dello scrittore, amico e collega di Hai, Chen Chuan) le tradizioni, i colori, la natura incontaminata delle terre dove vivono le minoranze dello Yunnan. Durante il mio incontro con Hai Nan, la scrittrice e Chen Chuan (presente anch'egli all'incontro) hanno ribadito più e più volte la loro passione per una Cina incontaminata e “antica”, con colori e sapori veri, con tradizioni affascinanti, abitata da gente “vera” e “toccante”.

<sup>26</sup> Vedi Hai Nan, “Siwang” (La morte), in Hai Nan, *Zise biji*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 213-221, un *suibi* in cui la scrittrice fa un resoconto puntuale di quest'avvenimento fondamentale nel suo percorso.

<sup>27</sup> Chen Xiaoming, *Mianqiang de jiefang: houxinshiqi nixing xiaoshuo gailun*, op. cit., p. 75, scrive, tra l'altro Chen: “Quest'ottica [il tema della morte in Hai Nan, N.d.R.] è chiaramente qualcosa di estremo, forse è un prodotto delle teorie moderniste e di una certa esperienza femminile fuse assieme. I romanzi di Hai Nan oltre a non essere di facile divulgazione, anche dal punto di vista letterario sono eccessivamente estremi. Tuttavia, con una sorta di linguaggio estremo, appunto, Hai Nan, dopo Can Xue, è la femminista più pura. Opere di questo tipo possono incontrare il dissenso di una fetta di lettori, sono troppo limitate, non hanno un vasto retroterra reale, sono un microcosmo femminile. Ma se riflettiamo sull'unicità dell'esperienza femminile e ci dimostriamo aperti alla varietà del romanzo contemporaneo, può essere che riusciamo a dare uno spazio a scrittrici così.”

... Il romanzo è una morte paurosa una grande inevitabile morte... Tutti i personaggi di un racconto devono chiaramente e normalmente morire. Lo scrittore deve farli morire se non piano piano all'improvviso. Chi vive non esiste vivere è morire qualunque essere vivente deve morire. L'arte del romanzo sta nell'arte della morte di un essere vivente.<sup>28</sup>

Chiaramente in una produzione tanto vasta esistono anche opere che si distaccano dal topos amore-morte e dalle linee "anti-narrative" sopra menzionate. Un esempio lampante è il romanzo leggero e di facile lettura *Meitui de nüren* (La donna dalle belle gambe),<sup>29</sup> divertente storia di un triangolo amoroso, oppure il già citato *Bianjiang linghun shu* (Il libro dell'anima della frontiera).<sup>30</sup>

La cifra costitutiva di Hai Nan rimane nella sua continua ricerca di sperimentazione linguistica, che raggiunge i suoi estremi nel romanzo del 2000 *Nanren zhuan* (Biografia dell'uomo),<sup>31</sup> un anti-romanzo per definizione, senza un intreccio e personaggi definiti, senza tempo né spazio. Quella che si propone come la storia della vita di un uomo dalla nascita fino alla morte è, piuttosto, un tessuto linguistico fatto di idee, giochi di parole e citazioni. Tutti i capitoli sono generati da citazioni di opere straniere e ciò che non è citazione è parafrasi, espansione, distorsione di una citazione. La produzione narrativa di Hai Nan è senza dubbio da leggersi come una sorta di versione in prosa della sua produzione poetica, che è caratterizzata dal non-senso o da un semi-non-senso: voli pindarici, ripetizioni, sintassi frammentaria, allegorie, collage di frammenti semanticamente svincolati.

---

<sup>28</sup> Vedi Chen Xiaoming, *Ibidem*.

<sup>29</sup> Hai-Nan, *Meitui nüren*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001.

<sup>30</sup> Vedi nota 29.

<sup>31</sup> Vedi nota 25.

## II.3 HONG YING

Hong Ying<sup>32</sup> nasce a Chongqing, nella provincia del Sichuan, in una famiglia povera e numerosa nel 1962, anno in cui si esaurisce una grande carestia seguita alla follia del Grande Balzo in Avanti (1958). L'infanzia è, come per Chen Ran, Lin Bai, Xu Xiaobin, una fase di solitudine e sofferenza, in cui la mancanza di affetto viene parzialmente surrogata con lo sfogo della scrittura:

Quando ero molto piccola e non avevo nessuno con cui parlare, scrivevo il diario, mettevo sul quaderno le cose che avrei voluto dire. In effetti, la letteratura è un dialogo tra me e me, sono passati vent'anni, ma io ho ancora entusiasmo, non sono mai stanca di parlare con me.<sup>33</sup>

Hong Ying inizia a scrivere poesia nel 1980. Il periodo coincide con la sua decisione di andarsene di casa a diciotto anni, dopo aver scoperto di essere una figlia illegittima, nata da un rapporto extraconiugale della madre. Inizia per Hong Ying un periodo di vagabondaggio, in cui, poetessa maledetta, si dedica ad esperienze estreme di alcolismo, sesso e droga. Nel 1983 viene pubblicata la sua prima raccolta di poesie. Nel 1989 entra all'Accademia Letteraria Lu Xun di Pechino, e nello stesso anno è coinvolta nel tristemente famoso massacro di Tian'an men.<sup>34</sup> Trascorre poi un breve periodo di studio presso la facoltà di lettere della Università Fudan di Shanghai. Nel 1991 lascia la Cina alla volta del Regno Unito per studiare. Decide quindi di trasferirsi in maniera definitiva a Londra con il marito Henry Zhao, eminente critico letterario.

Tra le scrittrici qui presenti è fuor di dubbio quella più conosciuta al di fuori della Cina, le sue opere sono state tradotte e pubblicate in numerosi paesi occidentali, tra cui gli Stati Uniti, la Francia, la Germania, la Danimarca, l'Italia, ovviamente il Regno Unito.<sup>35</sup> Le sue opere sono da leggere anche nel contesto della cosiddetta "letteratura della diaspora" (*liusan wenxue*), oltre che come rappresentative della tendenza

<sup>32</sup> Per un resoconto puntuale e dettagliato dei primi diciotto anni di vita della scrittrice, vale a dire il suo vissuto nella Repubblica Popolare di Cina, vedi Hong Ying, *Figlia del fiume*. Trad. di Federica Passi, Milano, Mondadori, 1998.

<sup>33</sup> Vedi Zhang Ying, "K ji qita" (K e altro – Intervista a Hong Ying), in Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, p. 284.

<sup>34</sup> Per un resoconto degli eventi accaduti in quell'anno vedi il romanzo parzialmente autobiografico di Hong Ying, *Summer of Betrayal*. Trad. di Martha Avery, London, Bloomsbury, 1997.

<sup>35</sup> Hong Ying è stata tradotta in circa venti lingue.

autobiografica, individualista, femminista o narcisista che dir si voglia della scrittura femminile.

Hong Ying inizia la sua carriera come poetessa, è autrice di numerosi racconti, ma raggiunge la notorietà grazie ai romanzi. Tra i più letti c'è il semi-autobiografico *Beipan zhi xia* (L'estate del tradimento),<sup>36</sup> pubblicato a Taiwan nel 1992 e censurato in Cina per l'ambientazione (l'estate del 1989 a Pechino) ed il contenuto scabroso (la licenziosa descrizione di un'orgia, ad esempio); *Beipan zhi xia* è circolato comunque in edizione clandestina. Nel 1997 Hong Ying pubblica (sempre a Taiwan) il romanzo autobiografico *Ji'e de nüer* (La figlia della fame),<sup>37</sup> dove la scrittrice ripercorre i suoi primi diciotto anni di vita, gli stenti e la povertà della propria famiglia e di molte altre all'indomani della grande carestia, con una lingua scarna ed essenziale, riuscendo ad evitare toni patetici o compassionevoli. Infine, nel 1999, Hong Ying pubblica *K*,<sup>38</sup> al centro di una causa giudiziaria che si è conclusa con la condanna della scrittrice per diffamazione e, conseguentemente, la censura in Cina.<sup>39</sup> Il romanzo gravita attorno alla storia d'amore tra la scrittrice e poetessa Ling Shuhua (che nel romanzo compare con lo pseudonimo di Lin) e lo scrittore Julian Bell, nipote di Virginia Woolf, negli anni '30 in Cina. Questo fatto reale è lo spunto da cui parte Hong Ying per raccontare mondi diversi e metterli a confronto, non solo quello maschile e femminile, ma anche occidente e oriente, il circolo letterario Bloomsbury e il taoismo magico.

<sup>36</sup> Vedi la traduzione inglese, nota 37, altrimenti vedi Hong Ying, *Beipan zhi xia* (L'estate del tradimento), Taipei, Taiwan wenhua xinzhì chubanshe, 1992. Esiste anche una traduzione italiana difficilmente reperibile, vedi Hong Ying, *L'estate del tradimento*. Trad. di Rosa Lombardi, Milano, Mondadori, 1997.

<sup>37</sup> Hong Ying, *Ji'e de nüer* (La figlia della fame), Chengdu, Sichuan Wenyi chubanshe, 2000. In italiano è stato tradotto come *La figlia del fiume*, vedi nota 36.

<sup>38</sup> Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002.

<sup>39</sup> Per dettagli sul caso giudiziario vedi Antoaneta Bezlova, "Erotic novel sparks heated debate", in *World Wide Web*, <<http://www.atimes.com/china/CI20Ad01.html>>, verificato il 01.07.2003 o in appendice a questo lavoro-la lettera fatta circolare in rete da Hong Ying e a me inoltrata da Kirk Denton, professore dell'Ohio University, il 05.12.2002, tramite la mailing list MCLC (Modern Chinese Literature and Culture), vedi in *World Wide Web*, <<http://deall.ohio-state.edu/denton.2/mclc/resources/list.htm>>.

## II.4 LIN BAI

Lin Bai,<sup>40</sup> il cui nome completo è, in realtà, Lin Baiwei,<sup>41</sup> è nata nel 1958 a Beiliu, una cittadina nella provincia del Guangxi. Come quasi tutte le scrittrici qui oggetto di studio, anche Lin Bai inizia il proprio percorso letterario come poetessa, le sue prime poesie risalgono al 1975. Alcune vengono scelte per la pubblicazione da *Guangxi wenyi* (Letteratura ed arte del Guangxi), ma la scoperta di un plagio, tra le poesie che la giovane Lin Bai aveva spedito alla rivista, vanifica la pubblicazione e l'occasione che le era stata profilata di fare esperienza come sceneggiatrice negli studi cinematografici del Guangxi. L'ombra di quest'errore giovanile l'accompagna come "una pesante nuvola nera sopra la testa"<sup>42</sup>, fino a quando, solo molti anni dopo, se ne libererà, come lei stessa afferma,<sup>43</sup> esorcizzandolo con la scrittura.<sup>44</sup> Dopo gli anni bui dell'università, laureatasi presso la facoltà di biblioteconomia dell'università di Wuhan nel 1982, lavora per un periodo come bibliotecaria a Nanning, e nel 1985, esattamente dopo dieci anni, entra davvero come sceneggiatrice negli studi cinematografici del Guangxi. Nel 1990, assunta come giornalista dal *Zhongguo wenhua bao* (Quotidiano della cultura cinese), si trasferisce a Pechino, dove attualmente risiede. È membro della Lega degli Scrittori di Cina.

Lin Bai pubblica i primi racconti già nel 1985,<sup>45</sup> ma è a partire dal 1987 che riviste prestigiose fuori del Guangxi cominciano a darle spazio, come *Shanghai wenxue* (Letteratura di Shanghai) che accoglie il suo *Zuobian shi qiang, youbian shi qiang* (A

<sup>40</sup> Per notizie più dettagliate sulla vita della scrittrice Lin Bai, vedi Lin Bai, "Liushui Lin Bai" (Lin Bai, acqua che scorre), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren* (Affascinante come un fantasma), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 155-163 e Silvia Pozzi, *Lin Bai: una donna che sposa se stessa*, Tesi di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000, pp. 1-19.

<sup>41</sup> Lin ha scelto di omettere il carattere wei per evitare l'omonimia con una scrittrice cinese di epoca moderna. Si è firmata con il suo nome per intero solo agli inizi della carriera e per i seguenti racconti: "Chuan yu ge" (La barca e la canzone), in *Qingnian zuojia*, 1985, 5; "Cong he bian dao an shang" (Dal fiume alla riva), in *Renmin wenxue*, 5, 1986; "Hong lü lan sanchongzou" (Il trio rosso, verde e blu), in *Guangzhou wenxue*, 5, 1986.

<sup>42</sup> Lin Bai, "Kong zhong de suipian" (Frammenti in aria), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, p. 237.

<sup>43</sup> Vedi Lin Bai, *Ibidem*.

<sup>44</sup> Lin Bai racconta diffusamente quest'episodio personale facendolo rivivere al suo alter-ego Lin Duomi nel secondo capitolo del romanzo *Yi ge ren de zhanzheng* (La guerra di una persona sola), che porta il titolo *Feixiang yu xiazhui* (Il volo e la caduta); vedi Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 58-129.

<sup>45</sup> Vedi nota 29.

sinistra il muro, a destra il muro).<sup>46</sup> D'allora in poi, Lin Bai si è dedicata prevalentemente alla narrativa, segnalandosi agli occhi della critica nel 1989 con il racconto *Tongxin ai zhe bu neng fenshou* (Non lasciate i vostri innamorati)<sup>47</sup> e nel 1990 con *Zidan chuanguo pingguo* (La pallottola attraverso la mela)<sup>48</sup> per due caratteristiche fondamentali: l'atmosfera esotica delle ambientazioni, definita da Chen Xiaoming *yi yu de shenqi* (magia di terre lontane),<sup>49</sup> e l'audacia delle tematiche. Se in *Tongxin ai zhe bu neng fenshou* la protagonista ha un legame erotico con il proprio cane, "Lin Bai, una donna del sud romantica e misteriosa, irrompe sulla scena letteraria con mistero e romanticismo"<sup>50</sup> con racconti come *Ping zhong zhi shui* (L'acqua nella bottiglia)<sup>51</sup> e *Huilang zhi yi* (La panca nel loggiato),<sup>52</sup> entrambi pubblicati per la prima volta sul quarto numero di *Zhongshan* (La montagna della campana) del 1993, che affrontano senza veli tematiche come l'amore tra due donne o la masturbazione. Con queste opere Lin Bai si guadagna definitivamente il marchio di scrittrice estrema. Ma a creare maggior scalpore è stato sicuramente il romanzo semi-autobiografico *Yi ge ren de zhanzheng* (La guerra di una persona sola)<sup>53</sup> pubblicato per la prima volta nel 1994 dalla casa editrice Gansu renmin chubanshe con una donna nuda sulla copertina. Il romanzo venne immediatamente censurato perché *chungong* (pornografico) e *huangse* (osceno).<sup>54</sup> Come per i libri banditi di Hong Ying, la censura ha garantito fama al romanzo ed incentivato un'ampia circolazione sotterranea.

<sup>46</sup> Lin Bai, *Zuobian shi qiang, youbian shi qiang*, in *Shanghai wenxue*, 10, 1987.

<sup>47</sup> Lin Bai, "Tongxin ai zhe bu neng fenshou", in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 26-58. Per la traduzione in lingua italiana vedi Silvia Pozzi, *Lin Bai: una donna che sposa se stessa*, Tesi di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000, pp. 148-180.

<sup>48</sup> Lin Bai, "Zidan chuanguo pingguo", in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, pp. 311-350.

<sup>49</sup> Vedi Chen Xiaoming, "Yuwang ru shui" (Desiderio come acqua: il mito dei sessi), in *Zhongshan*, 4, 1993, p. 137.

<sup>50</sup> Vedi Chen Xiaoming, *Ibidem*.

<sup>51</sup> Lin Bai, "Ping zhong zhi shui", in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 188-227.

<sup>52</sup> Lin Bai, "Huilang zhi yi", in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 156-187. Per la traduzione in lingua italiana vedi Silvia Pozzi, *Lin Bai: una donna che sposa se stessa*, Tesi di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000, pp. 189-221.

<sup>53</sup> Lin Bai, "Yi ge ren de zhanzheng", in *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.

<sup>54</sup> Per i dettagli della vicenda, vedi Tze-lan D. Sang, "Lin Bai's Narratives of Female Homoerotic Desire", in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., pp. 175-181.

## II.5 XU KUN

Nata a Shenyang, provincia del Liaoning, nel 1965, attualmente vive a Pechino. Si è laureata in letteratura e, nel 2000, ha ottenuto il master in letteratura moderna e contemporanea presso lo *Zhongguo shehui kexue xueyuan* (Istituto di Scienze Sociali) di Pechino. È membro della Lega degli Scrittori di Cina.

Ha iniziato a scrivere e a pubblicare narrativa nel 1992. Tra le sue opere più lette, spiccano, senza dubbio, *Baihua*<sup>55</sup> del 1992, *Xianfeng* (Avanguardia)<sup>56</sup> del 1994 e *Regou* (Hotdog)<sup>57</sup> del 1996.

Tra i principali cambiamenti avvenuti nella Repubblica Popolare di Cina negli anni '90 sono da segnalare la crescita del consumismo e la rapida urbanizzazione. Xu Kun è tra gli autori che trattano queste tematiche. Fin dai suoi primi lavori, la scrittrice si distingue per le sue raffinate capacità critiche nell'analisi della cultura moderna e l'ironia ed il sarcasmo propri del suo stile. L'umorismo pungente e coinvolgente dei suoi racconti appassiona i lettori. Non a caso numerosi critici, tra cui Wang Meng, l'hanno definita come la controparte al femminile di Wang Shuo.<sup>58</sup> I suoi articoli di critica letteraria, così come i suoi *sanwen*, denotano una lucidità ed una franchezza di analisi rare, nonché una pregevole capacità di guardare alla situazione cinese con freddezza e distacco. Solo per fare un esempio, Xu Kun è stata una delle poche intellettuali a scendere in campo per difendere apertamente Lin Bai dalle accuse di pornografia scagliate contro il romanzo *Yi ge ren de zhanzheng* e ribadire il diritto alla libertà di espressione.<sup>59</sup> Le sue doti di critico letterario sono innegabili. D. Tze-lan Sang, ad esempio, dice di lei e dell'analisi che Xu Kun fa proprio del romanzo di Lin Bai: "Xu Kun's reading is the most detailed that I have thus far encountered in mainland Chinese criticism of One Person's War".<sup>60</sup>

<sup>55</sup> Xu Kun, "Baihua", in Xu Kun, "Baihua", in Xu Kun, *Niwa*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, pp. 130-196.

<sup>56</sup> Xu Kun, "Xianfeng", *Ibidem*, pp. 197-263.

<sup>57</sup> Xu Kun, "Regou", in *Regou*, Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996, pp. 169-232.

<sup>58</sup> Vedi Dai Jinhua, "Xu Kun: Xixi zhushen" (Xu Kun: i numeri del gioco), in Xu Kun, *Zaoyu aiqing*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1997, p. 315 e Marie Claire Huot, *China's New Cultural Scene*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 49.

<sup>59</sup> Vedi Xu Kun, "Yinwei chenmo tai jiu", op. cit. Gli unici altri interventi in difesa del romanzo sono stati quelli di Wang Xiaobo e Yidian. Vedi Wang Xiaobo, "Yishu yu guanhuai ruoshi qunti" (L'arte e la cura delle minoranze), in *Zhonghua dushu bao*, 28.02.1996 e Yidian, "Jiannan de miandui" (Affrontando la cosa con difficoltà), in *Zhonghua dushu bao*, 24.01.1996.

<sup>60</sup> D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., p. 326.



Xu Kun, con candore, conclude così un suo recente articolo dedicato all'analisi di alcune scrittrici giapponesi contemporanee:

Se messi a confronto con la scrittura femminile cinese, i racconti delle scrittrici giapponesi sono più ricchi, più vividi, più vivaci. Non dipenderà dal fatto che in Giappone, fatta eccezione per i tabù sessuali, non c'è più il freno dell'ideologia come in Cina?<sup>61</sup>

Xu Kun è un po' più estranea delle altre scrittrici agli effetti della Rivoluzione Culturale. Appassionata di calcio e di internet, attenta osservatrice della contemporaneità, è più coinvolta nei fenomeni della globalizzazione e della modernizzazione, più "orientata verso l'esterno". Per ragioni quasi anagrafiche, direi, ma anche per ragioni di stile e contenuti, piuttosto di rado viene associata alla *gerenhua xiezu*.<sup>62</sup> Ho scelto, tuttavia, di darle un discreto spazio come rappresentante della letteratura femminile così come critico letterario, proprio soprattutto per le sue caratteristiche di distanza e vicinanza "sincroniche" rispetto alla tendenza letteraria rappresentata dalle scrittrici cosiddette "individualiste". Non è un caso che una delle opere più recenti, il suo primo romanzo, dal titolo *Chuntian de ershier ge yewan* (Ventidue notti di primavera),<sup>63</sup> sia per stessa ammissione di Xu Kun<sup>64</sup> parzialmente autobiografico e narrato alla prima persona.<sup>65</sup>

<sup>61</sup> Vedi "Zhong Ri nüzuojia huiyi" (Convegno di scrittrici cinesi e giapponesi), in *Baihuazhou*, 1, 2002, p. 33.

<sup>62</sup> Li Hui, ad esempio, la definisce "strega moderna" al pari di Xu Xiaobin (vedi il suo "Geren, xingbie, zhongzu: jishi niandai nüxing xiezu" (Individuo, sesso, razza: la narrativa al femminile degli anni '90), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1996, p. 77); Li Jiefei la associa a Lin Bai riguardo a proposito della loro tendenza femminista (vedi Li Jiefei, "Tamen de xiaoshuo" (La narrativa al femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1997, pp. 97-99). C'è chi, invece, sottolinea le differenze e le distanze tra Xu Kun e scrittrici come Lin Bai, vedi, ad esempio, Ai Xiaoming, "Dangdai Zhongguo nü zuojia de chuanguo guanhuaì he zìwò xiāngxiāng" (La dedizione alla creazione e l'immaginazione di sé nelle scrittrici della Cina contemporanea), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 6, 1997, p. 23.

<sup>63</sup> Xu Kun, *Chuntian de ershier ge yewan*, Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2002.

<sup>64</sup> Vedi Wang Yiyang, "Twenty-two Evenings in Spring", in *World Wide Web*, <<http://www.chinatoday.com.cn/English/e20032/3eu7.htm>>, verificato il 20.07.2003.

<sup>65</sup> Questo è solo uno degli elementi che la avvicinano allo stile della *gerenhua xiezu* e significativo perché Xu Kun, in genere, predilige la terza persona.

## II.6 XU XIAOBIN

Nata a Pechino nel 1953. Xu Xiaobin ha questo ricordo della sua infanzia: “Quando ero molto piccola, siccome non c’era armonia in famiglia, dentro di me mi sentivo sempre triste e oppressa.”<sup>66</sup>

Come avrò modo di analizzare in questa tesi, l’infanzia disagiata è un’esperienza che accomuna quasi tutte queste scrittrici. Xu Xiaobin, proprio come Chen Ran e Lin Bai, reagisce alla mancanza d’affetto chiudendosi in se stessa e troverà solo nell’arte un canale per esprimere la propria interiorità.<sup>67</sup>

Negli anni della Rivoluzione Culturale viene mandata nella provincia dello Heilongjiang a lavorare come operaia.

Si laurea nel 1982 presso il Zhongyang caizheng jinrong xueyuan (Istituto Centrale di Finanza). Xu Xiaobin eccelle anche nella pittura e nell’arte dell’incisione.<sup>68</sup> Lavora come sceneggiatrice di film televisivi e redattrice per la televisione (presso il Zhongyang dianshi tai). È anche lei membro della Lega degli Scrittori di Cina. Oltre che narrativa ha scritto opere teatrali.<sup>69</sup>

Già nel 1985 questa scrittrice aveva attirato l’attenzione con il racconto *Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha* (Rapporto su una malata di mente),<sup>70</sup> la cui lettura pare abbia scosso il famoso poeta scomparso Hai Zi. La stessa Xu Xiaobin definisce

<sup>66</sup> Xu Xiaobin, “Taoli yishi yu wo de chuanguo” (In fuga dalla coscienza e la mia creatività), in *Dangdai zuojia pinglun*, 6, 1996, p. 45.

<sup>67</sup> Numerosi racconti di Xu si concentrano sulle sofferenze che lei in prima persona ha esperito nell’infanzia. Vedi, ad esempio, il romanzo *Yu She*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998 oppure i racconti: “Xueji” (Non nevica più), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 200-211 e “Ruo Mu”, in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 226-246.

<sup>68</sup> L’interesse e la conoscenza di Xu nei confronti delle arti pittoriche sono testimoniati dai suoi articoli scritti come critico d’arte; vedi, ad esempio, Xu Xiaobin, “Linglei du hua” (Un altro genere di lettura pittorica), in *Zuojia zazhi*, 8, 2001, pp. 16-18 e un altro articolo dal medesimo titolo, in *Zuojia zazhi*, 9, 2001, pp. 88-90. Sono altresì testimoniati da brani del romanzo *Dunhuang Dreams* (vedi Xu Xiaobin, *Dunhuang Dreams*, Beijing, Zhongguo Wenxue chubanshe, 1998) da cui emerge la profonda conoscenza delle pitture murali di Dunhuang da parte della scrittrice. Xu ha fatto anche numerose esposizioni delle sue opere personali. La sua maestria nell’arte popolare del ritaglio della carta è riscontrabile nelle tavole che corredano l’incipit dei capitoli del suo romanzo *Yu She* (vedi nota 59).

<sup>69</sup> Vedi, ad esempio, Xu Xiaobin, “Qian li nanxun” (Difficile da trovare in mille li), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 3, pp. 271-431 e “Yu zhong huayuan” (Il giardino sotto la pioggia); in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 1, pp. 327-367.

<sup>70</sup> Xu Xiaobin, “Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha”, in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 4, pp. 3-76.

questo racconto, da cui venne anche tratto un film dal titolo *Arc Light*,<sup>71</sup> come “un romanzo contro la società.”<sup>72</sup>

In anni più recenti Xu Xiaobin si è concentrata sull'esperienza psicologica femminile. Il racconto del 1993 *Mori de yangguang* (Il sole della fine),<sup>73</sup> ad esempio, narra il processo di maturazione di una ragazza di tredici anni. L'esperienza della prima mestruazione si trasfigura in un lago scarlatto incancellabile. Il periodo storico è tinto politicamente dello stesso colore del sangue. La paura di una società dove tutto deve essere rosso si mescola in maniera indivisibile alla paura generata dalle trasformazioni fisiche della pubertà. Xu Xiaobin fa un uso particolare della lingua, che sfrutta per enfatizzare il senso di terrore della protagonista: periodi lunghi e dall'aggettivazione ridondante rispecchiano sensazioni ansiogene.

Tra i suoi racconti più conosciuti spiccano *Mihuan huayuan* (Il giardino incantato)<sup>74</sup> del 1994 e *Shuangyu xingzuo* (La costellazione dei pesci)<sup>75</sup> del 1995. Entrambi i racconti ripercorrono e re-interpretano tematiche care a Xu Xiaobin: l'indagine minuziosa della psicologia femminile, la ribellione al maschilismo, la fuga senza altre vie d'uscita (spesso i critici parlano del fatalismo<sup>76</sup> di Xu Xiaobin). Ma Xu Xiaobin è ben lungi dall'incorrere in ripetizioni stanche di cliché. Infatti, come scrive Chen Xiaoming: “Ogni sua opera è un'esistenza unica, ed anche è il risultato di variazioni innumerevoli.”<sup>77</sup>

Le opere di Xu Xiaobin sono creazioni complesse e raffinate oltre che, come già accennato, sul piano linguistico, anche sul piano della sperimentazione formale. Si

<sup>71</sup> Il film, titolo originale *Huguang*, venne girato nel 1988 per la regia di Zhang Junzhao, uno dei rappresentanti, insieme a registi come Zhang Yimou e Chen Kaige, della “Quinta generazione”. La sceneggiatura venne curata dalla stessa Xu Xiaobin. Nel 1989 il film ottenne un premio speciale al XVI Festival del Cinema di Mosca.

<sup>72</sup> Xu Xiaobin, “Taoli yishi yu wo de chuanguo”, op. cit., p. 46.

<sup>73</sup> Xu Xiaobin, “Mori de yangguang”, in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 247-276.

<sup>74</sup> Xu Xiaobin, “Mihuan huayuan”, in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 60-89.

<sup>75</sup> “Shuangyu xingzuo”, in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59.

<sup>76</sup> Vedi, a questo proposito, Chen Xiaoming, “Xu Xiaobin: shixing de nüxing suminglun — Guanyu Xu Xiaobin de suixiang” (Xu Xiaobin: il fatalismo poetico femminile — Riflessioni libere su Xu Xiaobin), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 124-131 e Luo Fengyun, “Chenzhong de chibang, piaoling de maoyu — dui Xu Xiaobin xiaoshuo zhong nüxing de jiedu” (Ali pesanti, piume cadenti = Una lettura delle donne nella narrativa di Xu Xiaobin), in *World Wide Web*, <[www.njpinglun.com/2002-3/hysk/hysk01-lfy-czdcdb.htm](http://www.njpinglun.com/2002-3/hysk/hysk01-lfy-czdcdb.htm)>, verificato il 24.06.2003.

<sup>77</sup> Vedi Chen Xiaoming, *Ibidem*, p. 124.

arricchiscono, inoltre, della straordinaria cultura della scrittrice, che spazia dalla storia delle religioni (in particolar modo il Buddismo ed il Cristianesimo) all'interesse per le scienze, la psicologia, la già citata arte, la letteratura cinese e straniera. Per la sua difesa della donna contro la società patriarcale e per la sua propensione alla narrazione dettagliata delle proprie sensazioni, definita da alcuni critici come *yi xue dai mo* (il sangue al posto dell'inchiostro),<sup>78</sup> Xu Xiaobin è stata spesso conglobata nel gruppo delle scrittrici della *gerenhua xiezuo*. D'altro canto, non è mancato chi ha visto connessioni tra la sua scrittura ed il realismo più tradizionale, così come dei ponti virtuali che la collegano a scrittori come Ge Fei, Yu Hua e Sun Ganlu.<sup>79</sup> Infine, il misticismo e la tendenza all'estetismo che permeano la sua produzione ribadiscono la sua innegabile originalità.

---

<sup>78</sup> Vedi He Guimei, "Geti de shengcun jingyan yu xiezuo" (L'esperienza dell'esistenza individuale e la scrittura), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1996, pp. 62. Su questa definizione vedi anche Lin Bai, "Yuci: Yi xue dai mo", in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 221-222.

<sup>79</sup> Vedi Chen Xiaoming, *Ibidem*, p. 128.

### III

## L'AUTOBIOGRAFISMO

Nel 1929, Virginia Woolf – una scrittrice ben nota alle autrici della *gerenhua xiezu*, tanto da essere spesso citata o utilizzata come riferimento<sup>1</sup> – nel suo *A Room of One's Own*<sup>2</sup> si augurava che nella scrittura femminile l'impulso autobiografico andasse spegnendosi e che la donna incominciasse a considerare la letteratura come un'arte e non come un metodo di espressione della sua personalità. In altre parole, mentre la Woolf, beninteso in tutt'altro contesto culturale, considerava l'autobiografismo in un'opera letteraria come un'impasse, alcune scrittrici cinesi contemporanee, quali appunto Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai e Xu Xiaobin, ne fanno sostanzialmente un punto di partenza, se non una modalità preferenziale di scrittura: un'introspezione che diventa esposizione di sé.

Come sottolineato da Olney,<sup>3</sup> in Occidente il genere autobiografico ha iniziato a raccogliere l'interesse della critica solo a metà degli anni '80, cioè da quando si è cominciato a vedere l'autobiografia come una modalità di fare letteratura distinta e distinguibile, con legami complessi verso altri generi letterari più tradizionali e molto da insegnare ai teorici, sia in merito ai generi letterari, sia in merito alla storia della letteratura. In Cina un'opera con tendenze autobiografiche o un'autobiografia, al di là del valore dell'opera o del successo di vendite, possono essere tuttora viste come genere minoritario. L'autobiografismo, in sostanza, paga lo scotto datato di essere un

<sup>1</sup> I riferimenti alla Woolf da parte delle scrittrici sono molteplici. Basti pensare che il protagonista di *K* di Hong Ying (vedi Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002), Julian Bell, è nipote di Virginia Woolf, appunto. In questo romanzo Hong Ying più volte fa riferimento alla scrittrice inglese ed alle sue opere (vedi, ad esempio, Hong Ying, *Ibid.*, p. 50, p. 66, p. 83, p. 127). Ma al di là dei numerosi richiami alla nota scrittrice inglese presenti nella *gerenhua xiezu* e, soprattutto, nelle dichiarazioni delle scrittrici stesse, mi preme qui evidenziare che un simbolo che ricorre con insistenza in tutte le scrittrici qui studiate è quello della "stanza", da intendersi come micromondo femminile in cui la donna si realizza in maniera autonoma. Si tratta di una manifesta derivazione e re-interpretazione della "stanza tutta per sé" di Virginia Woolf (vedi nota 2). Vedi, ad esempio, in Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999, p. 49, la parte dedicata alla "propria stanza" (*ziji de fangjian*). Vedi anche Lin Bai, *Shuo ba, fangjian* (Parla! Stanza), Yangzhong, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, un romanzo il cui titolo preannuncia il ruolo chiave della stanza.

<sup>2</sup> Vedi Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, Harcourt, Brace and Jovanovich, 1929.

<sup>3</sup> Vedi James Olney (a cura di), *Studies in Autobiography*, New York, Oxford University Press, 1988, p. XIII-XVI.

sottogenere nel senso letterale del termine perché, per definizione, è una scrittura di sé, una scrittura che si concentra su un micromondo, perdendo di vista, facendo passare in secondo piano, mantenendo sullo sfondo o comunque filtrando attraverso le idiosincrasie dell'individuo i macro-temi del sociale. Di sicuro l'autobiografismo femminile è ad oggi un fenomeno pressoché ignorato nell'ambito della ricerca e dello studio.<sup>4</sup>

Tentare una definizione dell'autobiografia risulta complicato soprattutto là dove le contaminazioni con altri generi – il romanzo, il racconto, la poesia o il resoconto storico – la rendono un fenomeno misto, incredibilmente plastico ed ampio. In questo senso, la produzione della *gerenhua xiezuò* è un interessante campo d'indagine, dal momento che offre una vasta gamma di interpretazioni dell'autobiografia e delle commistioni tra essa ed altri generi. In queste scrittrici l'autobiografismo si presenta principalmente in tre soluzioni: l'autobiografia propriamente detta, il romanzo autobiografico o semi-autobiografico e la narrazione imbevuta di elementi autobiografici.

Per un'esemplificazione dell'utilizzo degli elementi autobiografici nelle opere della *gerenhua xiezuò*, di seguito li passo in rassegna, suddividendoli per comodità e per chiarezza in insiemi logici:

- Coincidenza geografica

Immane le ambientazioni delle opere sono quelle in cui vivono o hanno vissuto le scrittrici. Così il Guangxi o Pechino per Lin Bai. Il Sichuan, Pechino o Shanghai per Hong Ying. La *P cheng* (città P) di Chen Ran è senza dubbio Pechino. In Hai Nan le protagoniste, quando non dello Yunnan, sono comunque del sud.<sup>5</sup> Solo le ambientazioni di Xu Xiaobin risultano più varie, ma non mancano certo ambientazioni pechinesi.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Vedi Wang Lingzhen, *Modern and Contemporary Chinese Women's Autobiographical Writing*, PhD Dissertation, Ithaca, Cornell University, 1998, pp. 1-2.

<sup>5</sup> Vedi ad esempio Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit., p. 136 oppure Hai Nan, "Siben zhe" (La fuggitiva), in Hai Nan, *Hai Nan wenji*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001, vol. 2, pp. 186-228.

<sup>6</sup> Vedi, ad esempio, Xu Xiaobin, *Yushe*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998.

- Coincidenza onomastica

C'è una discreta incidenza di personaggi che portano lo stesso nome delle scrittrici. Su Xiu, ad esempio, protagonista del romanzo di Hai Nan scritto nel 1994 dal titolo *Wo de qingrenmen* (I miei amanti),<sup>7</sup> porta il medesimo cognome della sua autrice (come ho già avuto occasione di dire, Hai Nan è pseudonimo di Su Lihua). In un breve racconto di Hong Ying, la bambina protagonista che viene cacciata di casa ha lo stesso nome della scrittrice da bambina, Xiao Liu, Piccola Sesta.<sup>8</sup> Numerosissime protagoniste di Lin Bai si chiamano Lin.<sup>9</sup> E così via.

- Coincidenza occupazionale

La maggior parte delle protagoniste, nelle opere di questa tendenza letteraria, sono scrittrici o poetesse<sup>10</sup> o esercitano comunque professioni che le autrici hanno svolto o svolgono tuttora. Come Buling, la protagonista di *Shuangyu xingzuo*,<sup>11</sup> di Xu Xiaobin, che è una sceneggiatrice televisiva. Oppure la protagonista di *Shuo ba, fangjian* (Parla! Stanza),<sup>12</sup> di Lin Bai, che lavora in una casa editrice.

- Coincidenza fisica

Le descrizioni fisiche di molti personaggi corrispondono all'aspetto delle scrittrici.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Il romanzo narra il lento processo di maturazione interiore di Su Xiu, una donna che incontra sul suo cammino numerosi uomini, sia reali che immaginari, dai quali invariabilmente si trova a fuggire.

<sup>8</sup> Hong Ying è la sesta figlia. Vedi Hong Ying, "Guer Xiao Liu" (Piccola Liu, l'orfana), in Hong Ying, *Zang shouzhì - Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 139-143.

<sup>9</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, "Anhun Shajie" (Requiem a Shajie), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 147-155.

<sup>10</sup> Vedi, ad esempio, Hong Ying, "Zang shouzhì - Ping gaizi" (Dita sporche - Tappo di bottiglia), in Hong Ying, *Zang shouzhì - Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, p. 100-113; Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoqia chubanshe, 1996; Hai Nan, *Nüren zhuan*, Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999, p. 164.

<sup>11</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo" (La costellazione dei pesci), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59.

<sup>12</sup> Vedi Lin Bai, *Shuo ba, fangjian*, op. cit.

<sup>13</sup> Vedi, ad esempio, il personaggio di Xiao Xingxing in *Dunhuang Dreams* di Xu Xiaobin (Xu Xiaobin, *Dunhuang Dreams*, Beijing, Zhongguo Wenxue chubanshe, 1998). Oppure l'io narrante in *Zidan chuanguo pingguo* di Lin Bai (Lin Bai, "Zidan chuanguo pingguo" (La pallottola attraverso la mela), in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, pp. 311-350). O ancora la protagonista di *Beipan zhi xia* di Hong Ying, che ha persino il medesimo neo sul collo della scrittrice; vedi Hong Ying, *Beipan zhi xia* (L'estate del tradimento), Taipei, Taiwan wenhua xinzhì chubanshe, 1992.

- Coincidenza emozionale

È una categoria ambigua e rischiosa questa, ma è doveroso segnalare. In effetti è decisamente difficile tanto negare quanto provare che un'emozione o una sensazione narrate siano appartenute allo scrittore. In genere non è nemmeno necessario riflettere su questa distinzione, dato che è evidente che uno scrittore si possa servire delle proprie emozioni e sensazioni. Ma queste scrittrici sostengono e sottolineano di scrivere le proprie sensazioni (*ziji de ganjue*),<sup>14</sup> che sono il cuore della loro narrativa. L'espressione di se stesse è il punto di partenza, il motore e lo scopo della loro letteratura. E spesso il canale espressivo è la descrizione minuta di sensazioni ed emozioni personali. Tanto più che molte volte ad essere protagonista del racconto è una donna della stessa età dell'autrice.

- Il ruolo del wo (io)

La narrazione avviene il più delle volte in prima persona. La voce narrante è un personaggio a tutti gli effetti, ma è indubbio che l'impiego del pronome personale "io" accorci infinitamente le distanze tra autore e narratore. Spesso il lettore è indotto ad operare una sovrapposizione tra narratore ed autore, anche là dove non ci sia un'effettiva coincidenza. Nel racconto *Xuanji zhi qiao* (Il ponte con un segreto), Hong Ying scrive: "Io sono l'io nella mia storia" (*Wo jiu shi wo gushi zhong de wo*).<sup>15</sup>

- Coincidenza di vita

Oltre alle più generiche coincidenze, che ho definito "emozionali" e che appartengono alla sfera degli affetti, delle relazioni umane, delle sofferenze individuali e dell'esperienza femminile, ovunque le scrittrici fanno interpretare il proprio vissuto alle loro protagoniste. Soprattutto fanno loro rivivere la propria

---

<sup>14</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, "Zai xiezuo zhong faxian ziji de ganguan" (Scoprire i propri organi di senso con la scrittura), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 233-235; Chen Ran, "Ganjue huise" (Sentire il grigio), in *Zuojia zazhi*, 8, 2001, p. 91; Hai Nan, "Jinse" (Colore proibito), in *Huacheng*, 3, 2000, pp. 146-152; Hai Nan, "Wo weishenme xiezuo" (Perché scrivo), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/01-author/h/01-hai\\_nan/pinglun2.htm](http://www.white-collar.net/01-author/h/01-hai_nan/pinglun2.htm)>, verificato il 09.04.2003; Hong Ying, "Wo wei ai xiezuo" (Scrivo per amore), in Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, pp. 4-8; He Guimei, "Yidian zhi guang - Xu Xiaobin fangtanlu" (La luce dell'Eden - Intervista a Xu Xiaobin), in *Huacheng*, 5, 1998, pp. 118-125. Vedi anche le interviste nella seconda parte di questo lavoro.

<sup>15</sup> Vedi Hong Ying, "Xuanji zhi qiao", in Hong Ying, *Zang shou zhi - Ping gai zi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, p. 81.



infanzia. Così, ad esempio, nei racconti di Chen Ran le ragazze soffrono per il divorzio dei genitori e per la lontananza del padre, in Xu Xiaobin le madri maltrattano le figlie, in Lin Bai e Hai Nan il padre muore giovane e le donne crescono senza questa figura di riferimento, in alcune opere di Hong Ying i personaggi femminili sono figli dell'adulterio, vivono un'infanzia triste, una gioventù dissoluta ed emigrano all'estero. E tutti questi avvenimenti non fungono solo da ispirazione, ma sono raccontati nei dettagli in maniera fedele al vero, come testimoniato da corrispondenze da me riscontrate tra i racconti e alcune interviste alle scrittrici, oppure da dichiarazioni delle stesse nell'ambito della loro corposa produzione saggistica. Ad esempio, nelle prime pagine del romanzo *Yi ge ren de zhanzheng*<sup>16</sup> si affastellano descrizioni dell'infanzia di Lin Duomi che sono la copia di quelle dell'infanzia di Lin Bai, da lei stessa raccontata in un articolo intitolato *Liushui Lin Bai* (Lin Bai, acqua che scorre),<sup>17</sup> una sua concisa autobiografia.

Questa è chiaramente una schematizzazione. Spesso queste distinzioni perdono i loro confini nella scrittura, sovrapponendosi tra loro. È senz'altro necessario sottolineare che l'utilizzo di elementi autobiografici nella scrittura non è in assoluto una prerogativa della *gerenhua xiezuò*, come ho occasione di accennare altrove in questo capitolo. Ciò che possiamo piuttosto osservare è che nella loro produzione tutti questi elementi compaiono combinati tra loro, e che la loro presenza è massiccia, in pratica senza eccezioni. Per dirla come Hong Ying: "Realtà e finzione hanno cominciato a mescolarsi l'una con l'altra".<sup>18</sup> Per esemplificare il concetto in modo banale, ma senz'altro chiaro, la particolarità non è data tanto dall'inserimento di elementi autobiografici, ma dall'abbondanza, insistenza e, soprattutto, dalla riconoscibilità degli stessi. Il lettore è obbligato a leggere queste pagine di letteratura tenendo presente l'autore, che diviene un personaggio al pari di qualsiasi altro o, comunque, un riferimento costante. Risulta di fatto impossibile ignorare l'autore dell'opera. Tanto più

<sup>16</sup> Vedi Lin Bai, "Yi ge ren de zhanzheng" (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.

<sup>17</sup> Vedi Lin Bai, "Liushui Lin Bai", in *Zuojia*, 4, 1994, pp. 20-24.

<sup>18</sup> Vedi Hong Ying, "Carnation Club", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, p. 98. Titolo originale: *Kangnaixin julebu*. In questo lavoro ho dovuto riferirmi alla traduzione inglese del racconto per irreperibilità del testo cinese.

che non è raro che lo scrittore si manifesti in prima persona, rivolgendosi direttamente al lettore, come vedremo in seguito, oppure affermando di voler interrompere la narrazione di un fatto per dedicarsi ad un altro particolare.

Si tratta quindi di un autobiografismo a più livelli, anche di un autobiografismo per approssimazione, dove il racconto è quello di realtà simili alle loro, di donne scrittrici, donne poetesse, un autobiografismo del corpo e della femminilità, con il racconto minuzioso della percezione di se stesse, della propria storia fisica di donne, del proprio tempo circolare, racconto delle tappe dell'esistenza contrassegnate dai cambiamenti del corpo: la narrazione del menarca, della scoperta del sesso, della maternità, dell'invecchiamento, della morte. Un esempio emblematico di questo autobiografismo per approssimazione è rappresentato da *Nüren zhuan* (Biografia della donna)<sup>19</sup> di Hai Nan.

### III.1 NÜREN ZHUAN

Questa *Biografia della donna* racconta le fasi della vita di una donna, seguendo una suddivisione in decenni. Ad ogni decennio è assegnato un colore diverso. Lungo tutto il romanzo compaiono numerosissimi riquadri con citazioni degli autori più disparati (da Dante a Milan Kundera), un espediente che Hai Nan utilizza di frequente.

La narrazione – scelta insolita per Hai Nan – è in terza persona, probabilmente per dare l'impressione di parlare di tutte le donne, più che di una in particolare, tanto più che, nel secondo capitolo, ogni paragrafo sembra parlare di una donna diversa o, forse, della stessa donna da angolazioni diverse. Inoltre lungo la narrazione si fa sempre più distinta una voce femminile corale: la protagonista non è più tanto la donna, ma “noi donne” (*women nüren*).<sup>20</sup>

Fin dalle prime pagine compaiono i temi più cari a Hai Nan, ricorrenti in tutta la sua produzione: il desiderio sessuale che porta turbamento, il mistero della morte (della nonna, del padre, di un'amica), la figura del padre traditore, le tematiche della

<sup>19</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 115.

partenza,<sup>21</sup> della solitudine e dell'attesa. In questo romanzo l'intera giovinezza è interpretata come un'attesa.<sup>22</sup>

In realtà la storia non narra nulla di specifico, le fasi sono generiche, valide praticamente per qualsiasi donna: il matrimonio, la gravidanza, la morte... Ma senza nomi propri, senza stagioni, senza collocazione geografica o storica, la narrazione appare quasi spersonalizzata. A personalizzarla sono le sensazioni e i pensieri della narratrice/autrice, tanto che, in questo senso, da biografia del genere femminile il romanzo si fa autobiografia di Hai Nan. Hai Nan scrive di sé, inventa se stessa.

La lingua è estremamente poetica. Oltre all'impiego insistente dell'iterazione, Hai Nan costella la sua narrazione di metafore criptiche. La morte della nonna è definita come "il completamento del sogno di un'ostrica"<sup>23</sup> e il matrimonio è un "castello di sabbia."<sup>24</sup>

Ma esistono opere che si avvicinano ancora di più al genere autobiografico. Si tratta di romanzi, tanto da poter parlare di romanzi autobiografici o semi-autobiografici. In questa tipologia rientrano senz'altro *Beipan zhi xia* di Hong Ying, che racconta di un duplice tradimento subito dalla protagonista, da parte di un uomo e da parte del governo. Il romanzo è ambientato nell'estate del 1989, e le vicende personali della protagonista si intrecciano indissolubilmente con gli avvenimenti nel mondo universitario, all'indomani del massacro di Piazza Tian'anmen, con il quale prende avvio la narrazione. Hong Ying visse nella realtà quella fase della storia cinese. Senza dubbio il racconto di quell'estate è in gran parte autobiografico. Il romanzo si chiude con la protagonista che viene arrestata dalla polizia. Sappiamo però che Hong Ying, fuori della finzione, si è trasferita nel Regno Unito.

<sup>21</sup> La partenza (*chufa*) ha un legame inscindibile con la fuga in Hai Nan, entrambi sono simboli di libertà. Vedi, ad esempio, Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit., p. 103, oppure Hai Nan, "Jiyi yu chufa" (Ricordi e partenze), in Hai Nan, *Zise biji*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 205-212. Non a caso Hai Nan afferma che la più grande magia che la madre le ha insegnato è stata quella di muovere i piedi (vedi Hai Nan, "Jinse" (Colore proibito), in *Huacheng*, 3, 2000, p.146).

<sup>22</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit., p. 45.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 114.

A far parte di questo gruppo troviamo anche *Yi ge ren de zhanzheng* di Lin Bai, definito dalla Sang come una “imaginative reconceptualization of her own [life]”,<sup>25</sup> *Yushe* di Xu Xiaobin e *Siren shenghuo* di Chen Ran.

Secondo Visser,<sup>26</sup> *Siren shenghuo* di Chen Ran è un romanzo semi-autobiografico (*ban zizhuan*):

The tendency to construct fictional narratives with transparently autobiographical details is especially prevalent in 1990's urban fiction, as it was in the 1920's and 1930's. 1990's urban fiction shares the same documentary drive as “Sixth Generation” films: the desire to address the decade's post-industrial anxieties by blurring the lines between constructed and live narrative. One should avoid interpreting these works as direct mimesis, yet it is clear that these accounts are continuous with common structures of everyday experience.<sup>27</sup>

La tendenza all'autobiografismo è innegabilmente insistente,<sup>28</sup> anche quando le autrici si ostinano addirittura a negarla, come Hai Nan,<sup>29</sup> o a ridimensionarla. Lin Bai, ad esempio, pur ammettendola, tende a sminuirla, asserendo:

Il mio metodo di creazione si può suddividere in tre categorie: alcune opere sono estremamente aderenti alla mia esperienza personale, altre sono totalmente inventate, e, infine, in alcune opere il narratore è molto vicino a me, ma la protagonista non si rifà assolutamente ad un prototipo, non c'è neppure l'ombra di un riferimento reale.<sup>30</sup>

Chen Ran, in un'intervista rilasciata al critico Xiao Gang, afferma:

Mi piace scrivere alla prima persona, ma questo non significa che la mia narrativa sia il resoconto autobiografico della mia vita personale. [...] Alcuni dettagli che incontri nelle mie opere possono essere basati sulla mia reale

<sup>25</sup> Vedi D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 327.

<sup>26</sup> Vedi Robin Visser, “Privacy and Its Ill Effects in Post-Mao Urban Fiction”, in Bonnie S. McDougall - Anders Hansson (a cura di), *Chinese Concepts of Privacy*, Leiden, Brill, 2002, p. 174.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Chen Xiaoming ne parla come di un tratto distintivo per la scrittura di Hai Nan, Lin Bai, Chen Ran e Hong Ying, definendole le loro opere come *sirenxing* (private) e con caratteristiche di *zizhuanti* (autobiografiche). Vedi Chen Xiaoming, *Xiaoshuo shiping* (Editoriale sulla narrativa), Kaifeng, Henan Daxue chubanshe, 2001, pp. 308-309.

<sup>29</sup> Vedi l'intervista a Hai Nan, p. 140 di questo lavoro.

<sup>30</sup> Vedi Tao Dongfeng - Lin Bai, “Sirenhua xiezuoyu nüxing zuojia” (La scrittura del privato e le scrittrici), in *Wenxue shijie*, 5, 1996, p. 49.

esperienza nel mondo fisico, ma, più frequentemente, riflettono semplicemente la mia esperienza psicologica.<sup>31</sup>

È opinione anche della Sang che le opere di Chen Ran non “esibiscano la vita privata” della scrittrice. Temo che la lettura della Sang rischi di sottovalutare la presenza ossessiva di corrispondenze tra Chen Ran e le sue protagoniste, che non riflettono semplicemente “l’esperienza psicologica” della scrittrice, ma rivivono la sua vita, quantomeno la sua adolescenza. Sono, in pratica, delle proiezioni di Chen Ran. Non a caso Dai Jinhua ritiene che Chen Ran, senza nulla togliere alle sue capacità narrative, non sia una scrittrice in senso stretto, ma definibile piuttosto come “una narratrice di se stessa”, il cui tratto più distintivo è l’individualismo, la cui originalità sta nella difesa che ella fa della sua “stanza di vetro”.<sup>32</sup>

C’è chi ha voluto vedere una tendenza all’autobiografismo anche nel recente romanzo di Xu Kun *Chuntian de ershier ge yewan*.<sup>33</sup> Il critico letterario Shu Jinyu, in una sua intervista alla scrittrice, cerca di abbozzare una connessione diretta tra il romanzo e la scrittura del privato, e la scrittrice risponde inequivocabilmente:

Esso non è per niente “privato” [*siren*], ma è su una generazione di persone, oppure sull’esperienza comune e sui destini delle vite di un gruppo di persone, di quei giovani che sono arrivati a Pechino, che sono entrati negli anni ’90, portandosi dietro le risorse culturali e gli ideali spirituali degli anni ’80. Il romanzo parla delle difficoltà che hanno incontrato in un’epoca di enormi trasformazioni dei valori sociali e storici, del prezzo fisico e spirituale che hanno dovuto pagare per andare avanti.<sup>34</sup>

Ed infine un autobiografismo propriamente detto, travaso di sé, delle memorie personali, consegna totale del proprio vissuto alla carta, fare di sé letteratura, come nel già citato *Liushui Lin Bai*. Oppure il caso più significativo, quello di Hong Ying. Se

<sup>31</sup> Vedi Chen Ran - Xiao Gang, “Ling yi shan kaiqi de men” (Un’altra porta aperta), in Chen Ran, *Siren shenghuo*, Beijing, Zuoja chubanshe, 1996, pp. 254-255.

<sup>32</sup> Vedi Dai Jinhua, “Chen Ran: geren he nüxing de shuxie” (Chen Ran: la scrittura dell’individuo e della donna), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1996, pp. 46-47.

<sup>33</sup> Vedi Xu Kun, *Chuntian de ershier ge yewan* (Ventidue notti di primavera), Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2002.

<sup>34</sup> Vedi Shu Jinyu, “Xu Kun: xiezuò rang wo zouchu hunyin de yinying” (Xu Kun: la scrittura mi ha fatto uscire dall’ombra del matrimonio), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/news/20020124/200201240002.html>>, verificato il 10.07.2003.

*Nüren zhuan* di Hai Nan è la biografia della donna, *Figlia del fiume*<sup>35</sup> è la storia di Hong Ying, la sua autobiografia.<sup>36</sup>

La pubblicazione di questo romanzo coincide con quella di *Siren shenghuo* e segue di due anni quella di *Yi ge ren de zhanzheng*, le opere che segnano l'inizio della *gerenhua xiezu* e, secondo alcuni, della cosiddetta corrente della "scrittura del diario" (*riji xiezu*).<sup>37</sup> Di questo ulteriore sottogenere fa senz'altro parte *Shengsheng duanduan* (Fiumi di parole)<sup>38</sup> di Chen Ran, che è strutturato esattamente come un diario (*rijiti*) e raccoglie i pensieri, le osservazioni, i racconti dell'io narrante-Chen Ran a partire dall'8 ottobre 1997 fino al 10 marzo 2000.

Il titolo originale dell'autobiografia di Hong Ying è *Ji'e de nüer*,<sup>39</sup> ossia figlia della fame.<sup>40</sup> È la storia dei suoi primi diciotto anni di vita. Hong Ying racconta di sé con un notevole distacco<sup>41</sup> e con grande gusto per la narrazione, riuscendo, da un lato, a dipingere un autoritratto che risulta anche essere un valido affresco di un'epoca, dall'altro a mantenere viva la *suspense* fino alla fine, costruendo la narrazione attorno ad un mistero che decide di svelare solo alla fine del libro. Lei stessa dice:

[*Ji'e de nüer*] in apparenza racconta il percorso di crescita di una ragazza e descrive una normalissima famiglia cinese, in effetti narra l'ultimo mezzo secolo del popolo cinese.<sup>42</sup>

La tendenza all'autobiografismo non è assolutamente una prerogativa delle scrittrici della *gerenhua xiezu*. È presente in numerose altre scrittrici, come ad esempio

<sup>35</sup> Vedi Hong Ying, *Figlia del fiume*. Trad. di Federica Passi, Milano, Mondadori, 1998.

<sup>36</sup> Hong Ying lo definisce *chuncui de zizhuan* (autobiografia pura), vedi Zhang Ying, "K ji qita - Hong Ying fangtanlu" (K e altro - Intervista a Hong Ying), in Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, p. 269.

<sup>37</sup> Vedi Liu Jianwei, "Linglei xiezu zhe chonggui gudian - Hong Ying «Ji'e de nüer» de dutexing" (Un altro genere di scrittura di ritorno al classico - L'unicità de *La figlia della fame* di Hong Ying), in *World Wide Web*, <<http://www.3stonebook.com/xsb3/xsb175.htm>>, verificato il 16.04.2001.

<sup>38</sup> Vedi Chen Ran, *Shengsheng duanduan*, Beijing, Zuoqia chubanshe, 2000.

<sup>39</sup> Vedi Hong Ying, *Ji'e de nüer* (La figlia della fame), Chengdu, Sichuan Wenyi chubanshe, 2000.

<sup>40</sup> Mi soffermo altrove sull'analisi di questo libro e sui significati del titolo sia in italiano che in cinese. Vedi p. 60 di questo lavoro.

<sup>41</sup> È di quest'avviso anche Liu Zaifu, che, in una sua critica molto positiva del romanzo, elogia il distacco con cui Hong Ying descrive le sofferenze patite e l'abilità della scrittrice nell'analizzare le conseguenze psicologiche della fame (vedi Liu Zaifu, "Hong Ying: shuangchong ji'e de nüer" (Hong Ying: doppiamente figlia della fame), in Hong Ying, *Ji'e de nüer*, Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2000, pp. 315-317). Quest'autobiografia rappresenta un'eccezione significativa in quella tendenza al sentimentalismo così diffusa nella cultura cinese contemporanea e che contraddistingue spesso anche la narrativa di genere. Sulla questione del sentimentalismo nella Cina contemporanea, vedi Federico Greselin, *Album di famiglia*, Venezia, Cafoscarina, 2002.

<sup>42</sup> Vedi Zhang Ying, "K ji qita - Hong Ying fangtanlu", op. cit., p. 272.

in Chun Shu, giovanissima scrittrice pechinese, il cui recente *Beijing Wawa* (La bimba di Pechino)<sup>43</sup> ha avuto grande successo di vendite. *Beijing Wawa* è una sorta di diario romanzato che svela i segreti, le perversioni, le inquietudini di un'adolescente ribelle. La protagonista è Chun Shu stessa, che fa un resoconto della propria vita tra i quattordici e i diciotto anni. Il romanzo, ricorda per molti aspetti *Shanghai Baby*<sup>44</sup> di Zhou Weihui così come le opere di Mian Mian.<sup>45</sup> La pallida originalità di Chun Shu risiede nell'ambientazione (a fare da sfondo non sono le luci notturne di Shanghai, ma tutte le realtà di una Pechino in rapido cambiamento) e nel fatto che a rompere gli schemi, a dare scandalo, non è più una giovane donna, ma un'adolescente irrequieta. Non è raro che per via dell'autobiografismo, ma, soprattutto, per la loro tendenza a trattare le tematiche in maniera volutamente scandalosa, queste scrittrici vengano accostate alla tendenza letteraria della *gerenhua xiezu*. Ritengo le analogie tra le due tendenze letterarie solo superficiali.

Alcuni critici hanno esplicitamente affermato una comunanza tra Hong Ying, ad esempio, e scrittrici come Zhou Weihui e Mian Mian.<sup>46</sup> Ma Hong Ying stessa nega questa corrispondenza, affermando di trovare una grossa distanza tra le sue opere e quelle degli scrittori giovani cinesi, nei quali manca, a suo avviso, una coscienza del passato. Essi racconterebbero il mondo che vivono senza alcuna coscienza critica.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Vedi Chun Shu, *Beijing wawa*, Beijing, Yuanfang chubanshe, 2002.

<sup>44</sup> Titolo originale: *Shanghai baobei*. Vedi Zhou Weihui, *Shanghai baby*. Trad. di Yuan Huaqing, Milano, Rizzoli, 2001.

<sup>45</sup> Vedi, ad esempio, Mian Mian, *Nove oggetti di desiderio*. Trad. di Maria Rita Masci, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001.

<sup>46</sup> Liu Jianwei, "Linglei xiezu zhe chonggui gudian – Hong Ying «Ji'e de nuer» de dutexing", op. cit.

<sup>47</sup> Vedi Zhang Ying, "K ji qita – Hong Ying fangtanlu", in Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, pp. 268-284.

### III.2 LA MASCHERA

Credo utile introdurre un concetto che esprime bene quanto la tendenza autobiografica, anche se in maniera inconscia, possa essere presente nelle opere di queste scrittrici: la maschera.

Martin Huang,<sup>48</sup> in una sua analisi del romanzo cinese del XVIII secolo,<sup>49</sup> mette in luce come dietro il racconto di altri si potesse nascondere il racconto di sé, come dietro la maschera della biografia si potesse celare un'autobiografia. Questa operazione, definita come "mask confession", viene esemplificata con un riferimento ad alcuni scrittori dell'Inghilterra vittoriana:

Mask confession allows for simultaneous involvement and detachment of both author and reader from the first-person narrator. [...] Writers are thus able to explore sexual dilemmas, a topic normally forbidden to the Victorian author, by putting the subject matter in an objective, fictional form and by employing a narrative strategy that eases the reader into a comfortable state of sympathy with the confessor-narrator. At the same time, each writer overcomes his/her culturally inherited personal reticence about sexuality by speaking, not through his or her own voice, but through the author's, which nevertheless retains the spontaneity and intuition needed to adequately probe a problem so deeply rooted in their instinctive and emotional natures.<sup>50</sup>

Ritengo che un processo analogo sia ravvisabile nella tendenza presente nelle opere di tutte le scrittrici – con l'unica eccezione di Xu Xiaobin<sup>51</sup> – di prediligere l'io narrante, che, lungo il racconto, viene trasformato spesso e ripetutamente in oggetto della narrazione. Si verifica, quindi, un'alternanza continua di narrazione in prima e in terza persona. Un movimentato gioco di specchi tra io (*wo*) e lei (*ta*). L'ipotesi della cosiddetta "mask confession" viene ulteriormente avvalorata, a mio avviso, dalla scelta spesso operata dalle scrittrici di creare sovrapposizioni tra voce narrante e autrice.

<sup>48</sup> Vedi Martin Huang, *Literati and Self-Re/presentation*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

<sup>49</sup> Huang si concentra sullo studio di tre romanzi: *Hong lou meng* (Il sogno della camera rossa) di Cao Xueqin, *Rulin waishi* (Storia non ufficiale della foresta letteraria) di Wu Jingzi, *Yesou puyan* (Le umili parole di un vecchio campagnolo) di Xia Jingqu.

<sup>50</sup> Vedi Martin Huang, *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>51</sup> Tuttavia Xu Xiaobin stessa motiva la sua scelta per la narrazione in terza persona: l'utilizzo della prima persona le renderebbe impossibile ottenere il giusto distacco che le consente di gestire la narrazione, mettendosi al riparo dal coinvolgimento personale nella vicenda. La motivazione addotta dalla scrittrice comprova, in sostanza, che anche Xu Xiaobin opera una "mask confession". Vedi l'intervista a Xu Xiaobin, p. 154 di questo lavoro.



Questo espediente narrativo crea una sorta di destabilizzazione nel lettore, che automaticamente si trova nella condizione di far coincidere il narratore con l'autore, e il personaggio "lei" come un tentativo di oggettivazione dell'io. Per ottenere queste sovrapposizioni si ricorre ad elementi cui ho già fatto riferimento: la coincidenza dei nomi tra personaggi e autrici, la corrispondenza dei luoghi di nascita e di residenza, delle attività lavorative e delle esperienze di vita. Chiaramente questo gioco di similitudini e coincidenze appare via via più manifesto migliorando la conoscenza delle opere delle scrittrici, tanto che il lettore fedele si troverà ad aggirarsi in un mondo narrativo che è una foresta di corrispondenze, e a vivere molte volte la sensazione disorientante del *deja-vu*. Niente di più corretto che definire questo espediente come un gioco, ed è un gioco nel quale Chen Ran, Hong Ying e Lin Bai talvolta scelgono di scoprire le carte. Nei loro racconti non è raro trovare dei richiami diretti al lettore: lo si rimanda alla lettura di un altro loro racconto o, in vario modo, lo si coinvolge nella narrazione. Un esempio evidente di questo è rappresentato dall'incipit del racconto *Wunü yu ta de meng zhong zhi men*<sup>52</sup> di Chen Ran, che compare integralmente tradotto in questo lavoro, dove l'io narrante-Chen Ran dice: "Su che cosa sia Settembre, caro lettore, mentre leggi, riflettici con calma. Se ti va, posso darti l'opportunità di tre scelte".<sup>53</sup> Poco dopo, nello stesso racconto, troviamo: "Ci dirigemmo verso un luogo, un luogo che è familiare ai miei lettori abituali, il segreto e remoto monastero, ormai abbandonato, nella zona sud della città."<sup>54</sup>

L'applicabilità di questo concetto della "maschera" alle scrittrici della *gerenhua xiezuò*, trova un riscontro anche nell'osservazione che Julia Watson fa, a questo proposito, in un suo articolo sul genere autobiografico e la scrittura femminile, certo non riferendosi nello specifico a queste scrittrici:

Several women's autobiographies masquerade as the life of another in which the writing "I" is presented as only a kind of connective tissue. Yet the reader's experience of an autonomous voice narrating a life may be strongest where the self is apparently suppressed, suggesting that for the woman

<sup>52</sup> Vedi Chen Ran, "Wunü yu ta de meng zhong zhi men" (La strega e la porta dei suoi sogni), in *Huacheng*, 5, 1993, p. 125.

<sup>53</sup> Vedi Chen Ran, *La strega e la porta dei suoi sogni*, p. 175 di questo lavoro.

<sup>54</sup> Vedi Chen Ran, *Ibid.*, p. 177.

writer, the tactic of writing in the shadow of an Other can be an act of liberation from the constraints of conventional accounts of female lives.<sup>55</sup>

Ma nel panorama letterario cinese contemporaneo gli esempi di questa tendenza all'autobiografismo sono numerosissimi, anche in scrittori che non hanno assolutamente alcuna connessione con la *gerenhua xiezu* o la letteratura femminile in genere. *Shenme shi laji, shenme shi ai?* (Cosa è spazzatura, cosa è amore?),<sup>56</sup> opera di Zhu Wen del 1998, è un romanzo semi-autobiografico che narra un intero anno della vita di uno scrittore trentenne di Nanjing, proprio come l'autore. Curiosamente, perché in perfetto parallelismo con le esperienze raccontate dalle scrittrici della *gerenhua xiezu* il protagonista tende ad isolarsi sempre di più dal mondo esterno, la rarefazione dei rapporti sociali corrisponde ad una crescente auto-segregazione all'interno della sua casa. Il romanzo si apre e si chiude con la medesima immagine, cioè con il protagonista solo in un bar affollato che spalanca la bocca in un grottesco urlo silenzioso.<sup>57</sup> Quest'immagine riporta alla mente l'incipit di *Siren shenghuo* di Chen Ran: "Per non perdere la voce a forza di urlare, noi cantiamo e ci raccontiamo. Per sfuggire all'oscurità, noi chiudiamo gli occhi".<sup>58</sup>

Per citare solo un altro esempio, Ge Fei ambienta il suo *Yuwang de qizhi* (La bandiera del desiderio)<sup>59</sup> del 1996 nei primi anni '90, nel campus di un'università di Shanghai (la Shanghai Huadong Shifan Daxue), dove egli all'epoca insegnava nel dipartimento di letteratura cinese.<sup>60</sup> Il romanzo gravita attorno al suicidio di un rispettato professore e alle difficoltà incontrate da un professore più giovane nell'affrontare sia la morte del suo superiore che le pressioni della vita moderna in una grande città. Il giovane professore del romanzo, infatti, fatica a trovare una propria dimensione nella metropoli che, per uno nato e cresciuto in campagna (Ge Fei è nato in una zona rurale della provincia del Jiangsu!), è alienante e disorientante, soprattutto dal punto di vista delle relazioni umane, fredde da un lato ed invasive dall'altro. Come riporta Robin Visser, Ge Fei in un suo incontro con lo studioso ha affermato:

<sup>55</sup> Vedi Julia Watson, "Shadowed Presence: Modern Women Writers' Autobiographies and the Other", in James Olney (a cura di), *Studies in Autobiography*, op. cit., p. 182.

<sup>56</sup> Vedi Zhu Wen, *Shenme shi laji, shenme shi ai?*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1998.

<sup>57</sup> A questo proposito, vedi anche Robin Visser, "Privacy and Its Ill Effects in Post-Mao Urban Fiction", op. cit., pp. 189-190.

<sup>58</sup> Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoja chubanshe, 1996, p. 1.

<sup>59</sup> Vedi Ge Fei, *Yuwang de qizhi*, Yuxing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996.

<sup>60</sup> Attualmente Ge Fei è professore presso la Qinghua Daxue di Pechino.

In the countryside we had a large, spacious house, but in college I had to share a dorm room with seven others, and I'd never had to live with so many people in such close quarters before. Nothing you did was private; everything was public knowledge. There wasn't space to think. There was no such thing as private secrets.<sup>61</sup>

Come in *Yuwang de qizhi* leggiamo l'incontro-scontro tra Ge Fei e Shanghai, in Lin Bai troviamo un analogo disagio nei confronti della grande città, sia essa Wuhan o Pechino. Un esempio:

Nella fascia subtropicale non esistono strutture quali i bagni pubblici, non c'è l'abitudine di fare il bagno tutti assieme, le donne non sono capaci di denudarsi al cospetto di un'altra donna. Indipendentemente che siano molto ricche o poverissime, tutte si lavano in un luogo appartato dagli altri. Fin da molto piccola sapevo che al nord la cosa più temibile non è il rigore del freddo, bensì il bagno. Le donne del Guangxi, al solo pensiero di svestirsi completamente di fronte ad un'altra donna, si sentono automaticamente disperate, dovunque vadano si portano un catino così da poter, in qualsiasi situazione, con un secchio d'acqua ristabilire le loro abitudini. Io frequentai l'università in una città delle pianure centrali, a nord della mia terra natale. Per i primi due anni, benché la temperatura scendesse a sette, otto gradi sotto lo zero, non me la sentii di andare ai bagni pubblici dotati di acqua bollente: tutte le volte che pensavo a quel ricettacolo di nudità, provavo una fifa blu come quando si vede una cosa spaventosa.<sup>62</sup>

Ma nelle opere di Lin Bai la dialettica città-campagna, o meglio centro-periferia, è utilizzata simbolicamente per mettere in contrapposizione altri due mondi, quello maschile e quello femminile. Pechino è il mondo della modernità, della politica, del lavoro. Raramente le protagoniste della narrativa di Lin Bai arrivano a Pechino e, se ci arrivano, sono spaesate tanto da blindarsi nella loro stanza o aggirarsi come fantasmi nei meandri delle metropolitane, come Lin Duomi, che vestita di nero e coi lunghi capelli neri sciolti, "vagola all'entrata della metropolitana come uno spirito".<sup>63</sup> Rifuggono dagli ascensori perché al loro interno "ci sono luce e persone, le due cose che temo di più",<sup>64</sup> vestono di grigio, e nel "labirinto" (*migong*)<sup>65</sup> della città, sono descritte e si sentono

<sup>61</sup> Vedi Robin Visser, "Privacy and Its Ill Effects in Post-Mao Urban Fiction", op. cit., p. 192.

<sup>62</sup> Vedi Lin Bai, "Huילang zhi yi" (La panca nel loggiato), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 176-178. Il medesimo passo compare anche nel romanzo *Yi ge ren de zhanzheng*, l'autrice segnala di averlo tratto dal racconto *Huילang zhi yi*. Vedi Lin Bai, "Yi ge ren de zhanzheng", op. cit., pp. 37-39.

<sup>63</sup> Vedi Lin Bai, "Yi ge ren de zhanzheng", op. cit., p. 224.

<sup>64</sup> Vedi Lin Bai, *Shuo ba, fangjian* (Parla! Stanza), Yangzhong, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, p. 205.

<sup>65</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Ibid.*, p. 87.

come topi, formiche o ragni,<sup>66</sup> vedono persino le proprie figlie come piccoli topi.<sup>67</sup> A Pechino, questi personaggi femminili temono di impazzire,<sup>68</sup> sono facile bersaglio dei giochi di forza degli uomini, nei quali non hanno un ruolo se non quello della vittima: sono licenziate e sono abbandonate. Non a caso Lin Bai nel racconto *Zidan chuanguo pingguo* del 1990, scrive a proposito di una delle figure femminili più affascinanti della sua produzione:

Ovviamente Liao non avrebbe mai potuto fare la sua comparsa per le vie di Pechino, per tutta la sua vita l'unica cosa di cui ha avuto paura era di andare nella capitale della nostra contea, perciò la sua bellezza è rimasta confinata nel verde della fascia subtropicale.<sup>69</sup>

Il Guangxi e, nella fattispecie, Beiliu (città natale della scrittrice) o Shajie (quartiere in cui ha vissuto nell'infanzia) sono scelti come ambientazione ideale per la maggior parte delle storie di Lin Bai. Alla labirintica Pechino, alle sue grandi vie perpendicolari e assolate, al grigiore dei suoi uffici, Lin Bai contrappone la remota foresta subtropicale, le sue infinite stagioni delle piogge e le sue misteriose notti rischiarate solo dalla luna. Su questo sfondo le protagoniste di Lin Bai, sempre vestite di bianco, si muovono fatali, danno corpo al loro desiderio, appaiono e scompaiono. Libere, anche se solo per lo spazio di un racconto. Ciò che Lin Bai fa avvenire a Beiliu è sempre collocato in un tempo passato e la narrazione coincide con il ricordo. Pechino, invece, è sempre posizionata nel tempo presente, è il luogo dove la scrittrice in prima persona vive.

Shajie superficialmente è la terra d'origine che figura come sfondo. Ma questa terra d'origine è il *mondo femminile*, in realtà è la terra dell'anima della scrittrice, la terra dell'anima femminile. A popolare Shajie sono tutte donne meravigliose, infiammate dal desiderio, dal destino impenetrabile.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Ibid.*, p. 129, p. 131, p. 200.

<sup>67</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Ibid.*, p. 170, p. 171.

<sup>68</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Ibid.*, p. 88, p. 97.

<sup>69</sup> Vedi Lin Bai, "Zidan chuanguo pingguo" (La pallottola attraverso la mela), in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, p. 322.

<sup>70</sup> Huang Lin, "Lin Bai xiaoshuo: nüxing yuwang de xushi" (La narrativa di Lin Bai: la narrazione del desiderio femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 1, 1997, p. 171.

Shajie in sostanza è una sorta di proiezione fisica, geografica del mondo interiore della donna, e la sua notte, rischiarata da una pallida luna, è la trasposizione simbolica del desiderio femminile e della bellezza. La significativa scelta di collocare questa proiezione del mondo femminile lontano nello spazio e nel tempo non può non suggerire l'idea di una critica alla società, mitigata sì dalle distanze spazio-temporali, ma inasprita dai contorni fiabeschi dell'idealizzazione, che esasperano la contrapposizione tra un qui ed ora disperanti e un altrove agognato. Lin Bai sovverte le gerarchie, le supremazie della tradizione. Nelle sue opere a trionfare è la notte, la luna, la femminilità. Anche se poi tutto ciò soccombe allo scontro con la realtà e con gli uomini, emerge senza dubbio la chiara affermazione dell'ingiustizia di questa logica e la ribellione contro di essa.

A mio avviso questa tendenza all'autobiografismo, così diffusa nella letteratura cinese di oggi è, al di là della riuscita artistica delle singole interpretazioni, una delle cifre dei cambiamenti in atto nella Repubblica Popolare di Cina. Quest'autobiografismo introspettivo, la ricerca e l'analisi di sé, si segnalano per una distanza enorme dalle esperienze letterarie della secolare tradizione cinese per le quali:

Deprived of social function, the individual becomes an unknown, perhaps even meaningless, entity. In this regard, China's present demonstrates a high degree of continuity with China's past.<sup>71</sup>

Ma anche, e soprattutto, evidenziano il rifiuto e l'allontanamento irreversibile dal prototipo del letterato di stampo maoista, che "denies the individual self for the specific needs of the mass."<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Vedi Robert E Hegel, "An Exploration of the Chinese Literary Self", in Robert E. Hegel - Richard C. Hessney (a cura di), *Expressions of the Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 7.

<sup>72</sup> *Ibid.*

### III.3 SIREN SHENGHUO E YI GE REN DE ZHANZHENG

Vorrei chiudere questo capitolo con una rapida lettura sinottica dei due romanzi più rappresentativi<sup>73</sup> e controversi<sup>74</sup> della *gerenhua xiezu*, cioè *Siren shenghuo* (Vita privata) di Chen Ran e *Yi ge ren de zhanzheng* (La guerra di una persona sola) di Lin Bai. Non è un caso che la tendenza letteraria che essi rappresenterebbero, dopo l'uscita del romanzo di Chen Ran è stata definita anche, come già precedentemente segnalato, *sirenhua xiezu* (scrittura privata). Inoltre, questi due romanzi hanno entrambi scatenato un vespaio tra i critici cinesi, tanto da favorire o comunque incrementare il discorso su e l'attenzione per la letteratura femminile.

La lettura che propongo dei due romanzi da un lato serve ad esemplificare il discorso fin qui fatto sulla tendenza autobiografica e, dall'altro, assieme al paragrafo precedente, costituisce un ponte verso le tematiche trattate nelle pagine successive. Nell'analisi trovo illuminante utilizzare due chiavi di lettura principali: l'autobiografismo e la trattazione di tematiche tabù.

Entrambi i romanzi incarnano tutte le caratteristiche tipiche e topiche delle loro autrici ed offrono un'ampia scelta di chiavi d'accesso alla loro letteratura. *Siren shenghuo* è generalmente considerato, nonostante le critiche ricevute, come il miglior risultato della *gerenhua xiezu*. Fin dalle prime pagine, Chen Ran conduce il lettore in

<sup>73</sup> La posizione di rappresentatività occupata da questi due romanzi è riscontrabile in tutti gli articoli di critica che si occupano della tendenza. Vedi, ad esempio, Deng Xiaomang, "Dangdai nüxing wenxue de wuzhi" (Le pecche della letteratura femminile contemporanea), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 8, 1999, pp. 165-172 e Wang Hongtu, "Siren jingyan yu gonggong huayu" (L'esperienza privata e la lingua comune), in *Shanghai wenxue*, 5, 1997, pp. 73-79.

<sup>74</sup> Nonostante le numerose critiche ricevute per i contenuti scabrosi e le descrizioni oscene (vedi, ad esempio, Deng Xiaomang, "Dangdai nüxing wenxue de wuzhi", op. cit.), a *Siren shenghuo* non è toccato il destino della censura subito da *Yi ge ren de zhanzheng*. La Sang a questo proposito dice di Chen Ran: "Her cryptic style ensured that her early works were marginalized in the literary marketplace as avant-garde. Such marginalization may, ironically, have helped her largely escape censorship subsequently. Vedi, D. Tze-lan Sang, "Gender-Transcendent Consciousness and *Private Life*", in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 201. Per un resoconto dettagliato a proposito della vicenda della censura di *Yi ge ren de zhanzheng*, vedi D. Tze-lan Sang, "Lin Bai's Narratives of Female Homoerotic Desire", in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., pp. 175-181. Vedi anche Wang Xiaobo, "Yishu yu guanhuai ruoshi qunti" (L'arte e la cura delle minoranze), in *Zhonghua dushu bao*, 28.02.1996; Xu Kun, "Yinwei chenmo tai jiu" (Poiché siamo rimaste in silenzio troppo a lungo), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/News/20000717/200007170033.html>>, verificato il 28.03.2003.

un mondo privato, in cui la protagonista è Ni Aoao<sup>75</sup> (cioè Chen Ran o, meglio, una combinazione di narratrice ed autrice). In questo mondo non accade nulla, perché tutto è già avvenuto: il romanzo è il resoconto e, soprattutto, l'analisi del passato della narratrice. Già dal principio incontriamo praticamente tutti i personaggi principali, o, quanto meno, la loro pesante ombra, cioè Ni Aoao, sua madre e suo padre. Manca solo un personaggio chiave, la vedova He, che farà la sua comparsa nel quinto capitolo. Ma dato che la vedova He è l'alter ego della voce narrante che, come dice Ni Aoao, "è lo specchio di me stessa",<sup>76</sup> questa sua mancanza non è una reale assenza. Coi personaggi principali, Chen Ran introduce fin da subito anche tutte le tematiche centrali della sua narrazione: solitudine, depressione, disperazione, disillusione nei confronti degli uomini. Ni Aoao si presenta come "una persona incompleta di un'era incompleta" (*yi ge canque de shidai li de canque de ren*),<sup>77</sup> che anela disperatamente all'amore, non importa se di un uomo o di una donna. La narrazione prende l'avvio col termine *shijian* (tempo) e con una disquisizione sul suo flusso inarrestabile, e con una struttura ad anello si chiude sul medesimo concetto, persino la medesima frase (il verso di una canzone), che è ripetuta sia all'inizio che in chiusura del libro: "Il tempo è passato, io sono ancora qui" (*Shiguang liushi le wo yiran zai zheli*).<sup>78</sup>

*Yi ge ren de zhanzheng* presenta un'analogia *Ring-Komposition*. La prima scena riprende la protagonista Lin Duomi nel suo letto (senza alcun dubbio l'alter ego di Lin Bai), che a cinque anni si masturba, sotto una zanzariera al riparo di occhi indiscreti. L'ultima immagine del romanzo è quella della donna Lin Duomi che ancora si masturba.

Anche le ultime pagine di *Siren shenghuo* offrono una descrizione di Niu Aoao che si dedica alla medesima pratica. Ma ancora più sconcertante è il racconto del desiderio della vedova He per Niu Aoao, che culmina in una scena in cui la vedova coinvolge la piccola Aoao in un rapporto omoerotico, turbata da un misto di desiderio e

<sup>75</sup> Segnalo che il nome della protagonista è stato letto come Ni Niuniu da Visser, vedi Robin Visser, "Privacy and Its Ill Effects in Post-Mao Urban Fiction", op. cit. Io scelgo di leggerlo come Ni Aoao, supportata anche dalla Sang, che ha optato per la medesima lettura. Vedi D. Tze-lan Sang, "Gender-Transcendent Consciousness and *Private Life*", op. cit.

<sup>76</sup> Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo*, op. cit., p. 145.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 1 e p. 222.

timore ("Mi piaceva stare con lei, ma avevo anche un po' paura di lei"<sup>79</sup>), spingendola a procurarle godimento sessuale.<sup>80</sup>

Ciò che emerge drammaticamente dai due romanzi è una solitudine disperante e irrevocabile. Ma le analogie continuano. Le due opere raccontano la vita delle loro protagoniste dall'infanzia fino alla maturità (in entrambi i casi ci si ferma poco dopo l'età di 30 anni, che è anche grossomodo l'età alla quale le due scrittrici hanno steso i romanzi).

Risulta semplice riassumere il contenuto di *Siren Shenghuo*: Ni Aobao è considerata una "bambina problematica" (*wenti ertong*),<sup>81</sup> che rifiuta la compagnia degli altri e passa la maggior parte del tempo parlando a parti del suo corpo (ad esempio, alle gambe, che chiama "Signorine Si", alle braccia, le "Signorine No", alle dita, le "Signorine Bacchetta")<sup>82</sup> come se fossero degli amici immaginari. Ni Aobao ha un rapporto strettissimo con la madre, che le dà un tipo di amore "astratto", senza calore umano, forse più solidarietà contro il padre che amore. Infatti Ni Aobao nutre fin da piccola un odio profondo ed un sentimento di vendetta nei confronti degli uomini, che sono rappresentati nel romanzo dal padre freddo e meschino – che caccia di casa la nonna e che abbandona la famiglia – e dal crudele maestro di scuola Signor T, che riversa su Aobao le proprie frustrazioni. Tutte le donne del romanzo, specularmente, sono unite da un legame di sorellanza più volte ribadito e sancito dal loro comune desiderio di riscatto contro la pochezza e la malvagità degli uomini. Dopo il divorzio dei genitori, Aobao e la madre si trasferiscono in un anonimo palazzone di Pechino, conoscendo la vedova He, loro vicina. Formano una sorta di repubblica delle donne, dove la vita si dipana sempre uguale a se stessa, ma senza bisogno dell'uomo. Poi una serie di eventi dolorosi costellano l'esistenza di Aobao. Il Signor T la lusinga e abusa di lei. Vive un amore breve ed appassionato con un giovane – la cui bellezza e sensibilità, curiosamente, sono descritte come femminili – che poi l'abbandona per studiare all'estero. La madre muore di malattia e la vedova He in un incendio. Aobao è internata in una clinica psichiatrica. Quando è dimessa, ciò che il futuro le riserva è un'infinita solitudine.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 50-54.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 9-11. Signorine Si: Shi xiaojie; signorine No: Bu xiaojie; signorine Bacchetta: Kuaizi xiaojie.



Non uno degli eventi che fanno parte del processo di crescita di una donna viene tralasciato. Si parte dall'infanzia, che viene vista come la fase fondamentale per la formazione dell'individuo, passando per l'età dello sviluppo, la pubertà ed il terrore di invecchiare. Come ha sottolineato Dai Jinhua,<sup>83</sup> Chen Ran svolge due ruoli nelle sue opere: l'analista e la paziente. Non è certo una semplice casualità che uno dei verbi più ricorrenti in queste pagine, dopo *huiyi* (ricordare), è *fenxi* (analizzare). Anche in Lin Bai troviamo un'occorrenza insistente dei verbi che appartengono alla sfera semantica del ricordo; in seconda istanza, il verbo più ricorrente è *ganjue* (sentire, provare).

La medesima descrizione puntuale di tutte le fasi della crescita fisica e psicologica di una donna è presente anche in *Yi ge ren de zhanzheng*, dove Lin Bai racconta nel minimo dettaglio anche l'esperienza dell'aborto, quasi un'ossessione nelle sue opere,<sup>84</sup> fornendo anche tutte le definizioni per esso presenti nella lingua cinese.

Un aspetto chiave dei due lavori è il carattere frammentario della narrazione, dove l'intreccio è piuttosto un amalgama dei pensieri, dei ricordi e delle sensazioni del narratore. Le scrittrici impiegano la prima persona, passando *ex abrupto* all'uso della terza, secondo una dinamica precedentemente analizzata. Tuttavia, il racconto del processo di crescita di Ni Aoao è, in una certa misura, più lineare di quello di quello di Lin Duomi. La tendenza alla frammentarietà è fuori di dubbio una delle prerogative di Lin Bai.

Se in Chen Ran viene abbozzata una sorta di "maternally sanctioned, urban sisterhood", secondo una definizione della Sieber,<sup>85</sup> ciò che prende forma in Lin Bai è la controparte più selvaggia della medesima sorellanza. Lin Bai disegna ciò che ho definito altrove<sup>86</sup> come il "mito della luna", in sostanza un ritratto dai contorni di favola di figure femminili meravigliose, sempre simbolizzate dal ed equiparate con il candore lunare. In questa metarealtà gli uomini non hanno posto. Sullo sfondo di *Siren shenghuo* si intravede una grigia Pechino, in *Yi ge ren de zhanzheng*, invece, Pechino è solo il

<sup>83</sup> Vedi Dai Jinhua, "Chen Ran: geren he nüxing de shuxie", op. cit.

<sup>84</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Shuo ba, fangjian*, op. cit., pp. 120-125; Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren* (Affascinante come un fantasma), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 11-14; Lin Bai, *Meigui guodao* (Il corridoio delle rose), Wuhan, Hubei cishu chubanshe, 1993, pp. 80-81.

<sup>85</sup> Vedi Patricia Sieber (a cura di), *Red Is Not the Only Color. Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between Women*, Collected Stories, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, p. 22.

<sup>86</sup> Vedi Silvia Pozzi, "Individualized Writing: Women Writers Blooming in China. The Art of Flying and Lin Bai", in *Annali*, Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. 59, 1999, pp. 259-261. Vedi, anche, Ding Fan - Qi Hong, "Yueliang de shenhua" (Il mito della luna), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1994, pp. 92-95.

luogo dove Lin Duomi (così come l'autrice) vivono nel tempo presente, al tempo della narrazione, ma la vera ambientazione del romanzo è Shajie. Seguiamo la protagonista anche in altri scenari, che ripercorrono le fasi della vita di Lin Bai stessa: l'università a Wuhan, un suo viaggio nel Sichuan e nello Yunnan all'indomani della laurea, la biblioteca di Nanning, gli studi cinematografici del Guangxi. Anche in *Siren shenghuo* gli elementi autobiografici sono numerosi, come ad esempio l'onnipresente divorzio dei genitori, ma sono sapientemente stemperati in elementi di finzione a formare una struttura narrativa più classica, se paragonata a quella di *Yi ge ren de zhanzheng*.

La prima parola di *Yi ge ren de zhanzheng* è *jingzi* (specchio). Questa è un'immagine frequente nella produzione della *gerenhua xiezuo*, come vedremo.<sup>87</sup> In genere lo specchio riflette una donna, a suggerire l'espedito per alleviare le sofferenze inferte dal mondo esterno: rifugiarsi in se stesse. Il titolo dell'epilogo del romanzo, infatti, è *Taoli* (Fuga), un altro concetto ricorrente nelle scrittrici analizzate in questo mio lavoro, una fuga la cui meta finale è forse il loro mondo interiore, come dice Chen Ran: "Non ho una patria nel mio cuore, [...] il mio corpo è la mia patria".<sup>88</sup>

Come accennavo, in *Yi ge ren de zhanzheng* manca un vero intreccio, c'è una successione imprevedibile di frammenti della vita passata di Lin Duomi che si saldano, ad esempio, con incontri misteriosi con donne affascinanti, più simili a fantasmi, che appaiono all'improvviso e conducono il narratore nell'aldilà. La narrazione è anche intersecata da numerose digressioni su film, leggende del Guangxi, micro-storie di personaggi femminili che appartengono ad altre opere di Lin Bai, sensazioni e riflessioni.

La storia di Lin Duomi condivide molti aspetti della vita di Niu Aobao, e, soprattutto, di Lin Bai stessa. È una bambina taciturna che a tre anni ha perso il padre. Nessuno si prende cura di lei, nemmeno la madre. È incredibilmente sensibile e attratta dalla bellezza femminile, tanto da aver timore di essere omosessuale.<sup>89</sup> Dopo un'infanzia infelice, quando finalmente la sorte sembra arriderle e ha l'occasione di diventare scenografa, il sogno si infrange perché accusata di plagio. Vive gli anni dell'università in una sorta di apatia, diventa bibliotecaria e, alla fine, scrittrice. Gli

---

<sup>87</sup> Vedi p. 78 di questo lavoro.

<sup>88</sup> Vedi Chen Ran, "Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng" (Il suono di un altro orecchio che bussa), in Chen Ran, *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuoqia chubanshe, 2001, pp. 37-38.

<sup>89</sup> Vedi Lin Bai, *Yi ge ren de zhanzheng*, op. cit., p. 37.

uomini che incontra lungo il suo cammino cercano di stupirla, o la ingannano, o la sfruttano. Comunque tutti la abbandonano. Alla fine del romanzo, dopo aver vissuto alcuni anni a Pechino nella casa attrezzata di vecchi di un'anziana vedova, l'ispirazione e rassegnazione si offre in sposa a un vecchio.

I due romanzi sono costruiti attorno ai ricordi e alle sensazioni fisiche delle narratrici, in sostanza la memoria e il corpo sono le basi su cui viene costruita l'architettura narrativa. Narratrice e autrice spesso vengono a coincidere. Quella che sembra essere una guerra solitaria e rivata contro la società, una fuga verso la libertà, una ricerca di se stesse, si conclude in entrambi i casi in una significativa ispirazione. Nei due romanzi "tutto è rivato, ma senza che ci sia più una vita."<sup>90</sup> Nelle ultime pagine del romanzo, Lin Duomi si descrive come "bambina inventata" (*xugou de haizi*) e Ni Aobao si auto-definisce "Signorina Zero" (*Ling nüshi*).<sup>91</sup> Come se con questa guerra solitaria non si fosse conquistato nulla.

---

<sup>90</sup> Vedi Deng Xiaomang, "Dangdai nüxing wenxue de wuzhi", op. cit., p. 172.

<sup>91</sup> Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo*, op. cit., p. 209.

## IV

### LA MADRE

La letteratura femminile che precede le scrittrici analizzate in questo lavoro propone, per esempio in *Muqin* (Madre)<sup>1</sup> di Ding Ling o in *Ai, shi bu neng wangji de* (L'amore non può essere dimenticato)<sup>2</sup> di Zhang Jie, pubblicato nel 1979, una figura materna che è quella di una donna votata al sacrificio, sottomessa ai valori tradizionali e dedicata alla famiglia.

In *Muqin*,<sup>3</sup> scritto da Ding Ling tra il 1932 ed il 1933, interrotto e lasciato incompleto a causa dell'arresto della scrittrice da parte del Guomindang nel maggio del 1933, Yu Manzhen, rimasta vedova giovanissima, superando ogni genere di difficoltà e di patimenti fisici e spirituali, si dedica anima e corpo al sostentamento dei due figli. Avvia a tale scopo una piccola produzione d'ortaggi. Trova anche l'entusiasmo per iscriversi, col permesso del fratello, ad una scuola nella quale, insieme con le compagne, forma un'associazione dalle idee progressiste, con l'intento di affiancare mariti e fratelli nella causa della rivoluzione, che scoppia nel 1911. Il romanzo si ferma a questo punto.

Nel racconto di Zhang Jie, la figlia-voce narrante racconta la storia della propria madre che, pur vivendo un'intensa passione per un uomo infelicemente sposato, rinuncia ai suoi desideri per rispettare quel vincolo matrimoniale e termina la propria esistenza augurandosi una ricongiunzione col suo amato nell'aldilà. Come reazione alle

---

<sup>1</sup> Vedi a questo proposito Tani Barlow, "Gender and Identity in Ding Ling's *Mother*", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers - Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. 1-24.

<sup>2</sup> Il racconto fu pubblicato per la prima volta nel 1979 in *Beijing wenyi*, 1. Secondo Yeh Chih-ying, questo racconto infranse il tabù sull'amore in letteratura imposto dalla Rivoluzione Culturale e segnò l'inizio della cosiddetta letteratura femminile. A questo proposito e per ulteriori notizie su Zhang Jie, vedi, ad esempio, Yeh Chih-ying, "The Development of Female Consciousness in the Contemporary Literature of Mainland China", in *Issues & Studies*, XXVI, 1, 1990, pp. 109-110; Wang Lingzhen, "Rethorizing the Personal: Identity, Writing, and Gender in Yu Luojin's Autobiographical Act", in *Positions*, 6:2, 1998, pp. 402-404; Lydia H. Liu, "The Female Tradition in Modern Chinese Literature: Negotiating Feminisms across East/West Boundaries", in *Genders*, 12, 1991, pp. 22-44.

<sup>3</sup> Mi preme mettere in evidenza che questo romanzo di Ding Ling è un resoconto letterario della vita di sua madre, Ding Ling nel testo non ne ha neppure cambiato il nome. Il romanzo è quindi parzialmente autobiografico.

sofferenze patite dalla madre, la figlia disillusa decide di non sposarsi, sfidando così la tradizionale visione del matrimonio e la società dell'epoca.

A partire dagli anni '80, una figura di madre dispotica ed autoritaria<sup>4</sup> fa la sua comparsa nelle opere di numerose scrittrici, basti pensare alla nonna invadente, petulante e volgare tratteggiata con grande sarcasmo da Fang Fang ne *Il sole del crepuscolo*<sup>5</sup> o alla madre ne *La capanna sulla montagna*<sup>6</sup> di Can Xue,<sup>7</sup> che vorrebbe tagliare le braccia alla figlia per impedirle di aprire il cassetto, perché quel rumore le logora i nervi!<sup>8</sup>

Il ribaltamento dello stereotipo della madre dedicata e sottomessa è proposto anche dalle scrittrici della *gerenhua xiezuo*, con la differenza che la figura materna che appare nelle loro opere non è una rappresentazione caricaturale né l'incarnazione grottesca di un incubo. La madre è messa sotto accusa senza mezzi termini e fuori delle metafore. Una madre che è anti-madre.

Xu Xiaobin propone un legame madre-figlia pressoché inedito, un legame fatto d'odio e rancore. Senza dubbio la figura materna in Xu Xiaobin riflette pesantemente

<sup>4</sup> Da notare che questa figura di madre tirannica ha senza dubbio dei precedenti letterari, che sono ad esempio rintracciabili nel personaggio di Cao Qiqiao, protagonista femminile in *Jin suo ji* del 1943 di Zhang Ailing. In merito a quest'opera di Zhang Ailing, vedi anche Lucien Miller - Chang Hui-chuan, "Fiction and Autobiography: Spatial Form in *The Golden Cangue* and *The Woman Warrior*", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers - Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. 25-43.

<sup>5</sup> Titolo originale del romanzo *Luori*. Vedi Fang Fang, *Il sole del crepuscolo*. Trad. di Corinna Tomasi Jixin-lo, Milano, Garzanti, 2001.

<sup>6</sup> Titolo originale: *Shan shang de xiao wu*. Vedi Can Xue, "La capanna sulla montagna". Trad. di Maria Rita Masci, in *Linea d'ombra*, 45, 1990.

<sup>7</sup> In una sua lettura critica di Can Xue, Françoise Naour, a proposito del personaggio della madre nei racconti della scrittrice, scrive tra l'altro: "Cette mère-là n'est que haines: bourreau, brute, espion, persécuteur, elle est le Mal." Vedi Françoise Naour, "Clefs pour Can Xue", in Can Xue, *Dialogues en paradis*, Paris, Gallimard, 1991, p. 21.

<sup>8</sup> Una figura materna dispotica è rappresentata anche dall'anziana Si Yiwen in *Meigui men* del 1988 di Tie Ning - vedi Tie Ning, "Meigui men" (La porta delle rose), in *Wenxue siji*, 3, 1988 - che, se da un lato si adopra per vendicarsi contro il maschilismo della società, dall'altro si dedica con ancora maggior slancio ad opprimere e controllare le altre donne. Ulteriori esempi dello stesso tipo di rappresentazione materna nella letteratura femminile degli anni '80 sono riscontrabili nel *zhongpian xiaoshuo* di Chi Li del 1990 dal titolo *Ni shi yi tiao he* (vedi Chi Li, "Ni shi yi tiao he" (Tu sei un fiume), in Chi Li, *Ni shi yi tiao he*, Beijing, Zhongguo wenxue chubanshe, 1995, pp. 1-79) e in *Zai jie nan tao* di Wan Fang, scrittrice nata nel 1957 a Pechino, figlia del noto commediografo Cao Yu; vedi Wan Fang, "Zai jie nan tao" (Non c'è via di scampo), in *World Wide Web*, <<http://www.bwsk.com/xd/w/wanfang/zjnt/>>, verificato il 10.11.2003.

l'esperienza personale della scrittrice,<sup>9</sup> osservazione valida anche per tutte le figure materne che compaiono nelle opere delle altre scrittrici della *gerenhua xiezuò*. Tuttavia è interessante indagare questa rappresentazione letteraria della maternità che, pur risentendo delle esperienze individuali, rispecchia una sorta di visione condivisa da tutte le scrittrici, risultando essere una chiave di lettura della letteratura femminile o, forse, anche il sintomo di un'epoca.

Nelle opere delle scrittrici della *gerenhua xiezuò* la madre è diabolica, oppure è talmente lontana e assente da scomparire completamente, quasi che la maternità fosse invertita o distratta o distorta. Al di là delle personali esperienze, spesso infelici, delle scrittrici con le proprie madri e, più in generale, con le proprie famiglie d'origine, è curioso notare come la figura che tradizionalmente incarna a pieno la femminilità subisca un duro colpo, proprio nelle pagine dove la femminilità viene scritta e reinventata. Si vuole quasi scardinare definitivamente il ruolo tradizionale della madre, spesso connivente e complice e sostenitrice della centralità del maschio, dell'uomo. Un attacco parallelo a quello sferrato contro le figure maschili e/o paterne, come vedremo più avanti. Una rappresentazione della donna-madre che non intacca, ma che va anzi di pari passo con la delineazione di una donna-strega/donna-fata idealizzata, rappresentata dalle alter ego delle autrici e dai numerosi personaggi femminili evanescenti e fatali che compaiono nelle loro opere. La madre tradizionale è criticata e fatta a pezzi per dare spazio a una donna di passaggio, che impara a conoscersi e tenta di ritagliarsi un suo posto nel mondo. Le madri sono perfide e, soprattutto, distanti e distaccate; le figlie sono orfane dell'amore, un amore che rivendicano come loro pieno diritto. Le madri non vengono sepolte vive<sup>10</sup> né si sciolgono in tinozze d'acqua putrida sommerse dall'odio dei figli,<sup>11</sup> ma vengono analizzate lucidamente. Le madri sono una chiave per capire se stesse, per ritrovarsi. Si tratta di leggere attentamente la propria infanzia, leggere il proprio passato per poterne prendere le distanze. Manca, è chiaro, un equilibrio, perché questo processo di analisi e auto-analisi non porta mai, nemmeno lontanamente, alla possibilità di un'interazione con la realtà. È come se, analizzato il

<sup>9</sup> Vedi, ad esempio, le rivelazioni della stessa Xu Xiaobin a questo proposito nell'intervista da me fatta alla scrittrice, pp. 150-153 di questo lavoro. Vedi anche He Guimei, "Yidian zhi guang - Xu Xiaobin fangtanlu" (La luce dell'Eden - Intervista a Xu Xiaobin), in *Huacheng*, 5, 1998, pp. 118-125.

<sup>10</sup> Vedi Fang Fang, *Il sole del crepuscolo*, op. cit.

<sup>11</sup> Vedi Can Xue, "Bulles de savon dans l'eau sale", in Can Xue, *Dialogues en paradis*. Trad. di Françoise Naour, Paris, Gallimard, 1991, pp. 33-42. Il titolo originale di questo racconto pubblicato nel 1985 su *Changsha xin chuangzuo* è *Wushui shang de feizao pao*.

dolore, raccontata la solitudine, denunciata l'ingiustizia subita da parte della famiglia ma anche della società, non ci fosse poi via di scampo. Un tratto saliente di queste opere è proprio il senso di desolazione e sconfitta che porta all'autismo. Ma forse queste scrittrici aprono una breccia perché si compia il passaggio da una denuncia rassegnata – in ultima analisi fine a se stessa – alla proposta creativa.

Torniamo alle opere di Xu Xiaobin, che offrono un'esemplificazione significativa della figura dell'anti-madre. I suoi racconti *Xueji* (Non nevica più),<sup>12</sup> *Ruomu*<sup>13</sup> e *Tianlai* (Suoni della natura),<sup>14</sup> tutti scritti tra il 1997 ed il 1998, propongono un'interessante galleria di madri.

*Xueji*<sup>15</sup> racconta il disagio e la sofferenza di una bambina cui viene negato l'amore materno. Yu, la piccola protagonista del racconto, nutre un grande amore per la propria madre, Ruomu, e si prodiga in tutti i modi per conquistarsi il suo affetto. Ma non le riesce in nessun modo di essere ricambiata. Quando per curiosità si avvicina alla culla del fratellino neonato per toccargli il naso, la madre la picchia e la insulta, accusandola di volerlo soffocare. Quando una notte corre nella stanza dei genitori per ricevere conforto alla paura del buio, interrompendo accidentalmente un momento di intimità dei genitori, la madre la caccia via coprendola d'insulti. La freddezza con cui tutta la famiglia tratta Yu (oltre alla madre, anche il padre e la nonna materna), ferisce profondamente la bambina, tanto da portarla ad attuare una vendetta estrema: uccide il fratellino, l'adorato erede maschio. L'amore della figlia per la madre è stato calpestato e maltrattato proprio come, nelle prime pagine del racconto, il disegno che Yu aveva fatto per i genitori con tanta cura e affetto. Uscita da scuola, aveva atteso per ore invano in mezzo alla neve che qualcuno la venisse a prendere. Ma la nascita del fratello aveva fatto scordare a tutti l'esistenza della bambina. Il disegno che aveva nelle mani finisce nella neve come carta straccia. Non è un caso, probabilmente, che i due caratteri del

<sup>12</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Xueji", in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 200-211. Il racconto è stato pubblicato la prima volta in *Beijing wenxue*, 1, 1997.

<sup>13</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Ruomu", in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 226-246. Pubblicato la prima volta in *Renmin wenxue*, 3, 1997.

<sup>14</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Tianlai", in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 137-166. Pubblicato la prima volta in *Zhongguo zuojia*, 2, 1998.

<sup>15</sup> Questo racconto presenta nell'impianto narrativo numerose somiglianze con uno dei primissimi racconti di Xu Xiaobin, "Qing shouxia zhe shu xianhua" (Ti prego di accettare questo mazzo di fiori freschi), racconto che già nel 1981 la segnalò come scrittrice promettente e le assicurò il premio letterario della rivista *Shiyue*. Vedi Xu Xiaobin, "Qing shouxia zhe shu xianhua", in *Shiyue*, 6, 1981.

titolo del racconto che significano “non nevicava più” in cinese siano omofoni dei caratteri per “sacrificio di sangue”.

Nelle opere di Xu Xiaobin sembra quasi che a scatenare l'odio tra madri e figlie siano sempre gli uomini. Così in *Xueji* è il fratellino di Yu, che assicura la continuità della stirpe, a sottrarre l'amore della madre alla figlia. Mentre in *Ruomu* i dissapori tra madre e figlia si scatenano ancora una volta a causa del fratello, ma anche dell'innamorato della figlia, che incarna una libera scelta, nemica dell'autorità materna. Questo racconto narra le tensioni tra Ruomu, la figlia, e la madre Xuanming. Xuanming si è convinta di aver perso il figlio Tiancheng per aver dedicato troppe attenzioni a Ruomu e sviluppa un sentimento di rabbia crescente nei suoi confronti, tanto da vendicarsi crudelmente su di lei quando la sorprende ad amareggiare di nascosto con un giovane vicino di casa. Xuanming punisce la figlia severamente, obbligandola a restare in ginocchio in cortile, lasciandola a digiuno per giorni ed impedendole definitivamente di rivedere il giovane. Infine, la obbliga ad un matrimonio infelice con un altro uomo, un buon partito da lei prescelto. È curioso come le storie di Yu, Ruomu e Xuanming ricompaiano tutte nel romanzo *Yushe*<sup>16</sup> del 1998.

Aprò a questo proposito una breve parentesi. Xu Xiaobin non è l'unica a reimpiegare i medesimi personaggi e le medesime sequenze narrative in opere diverse. Un espediente che fortifica nel lettore assiduo quella sensazione del *deja vu*, di cui ho parlato precedentemente con riferimento agli elementi autobiografici presenti in queste opere. Ci sono diverse interpretazioni possibili per queste ricomparses: potrebbero essere, ad esempio, il tentativo di migliorare o modificare ciò che è già stato fatto, oppure potrebbero rappresentare l'ossessione e l'affetto per le proprie creature o, comunque, la soddisfazione per il già creato.

Un'altra scrittrice fortemente incline a quello che definirei una sorta di “rimpasto

---

<sup>16</sup> Vedi Xu Xiaobin, *Yu She*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998.



narrativo” è Lin Bai. Solo per fare alcuni esempi,<sup>17</sup> Lao Hei, che è un personaggio marginale nel romanzo *Yi ge ren de zhanzheng*, diviene la protagonista di un romanzo più recente di Lin Bai, *Shuo ba, fangjian*,<sup>18</sup> così come è un personaggio di *Qingtai yu huoche de xushi* (Il racconto del muschio e del treno).<sup>19</sup> Sempre in *Yi ge ren de zhanzheng*, compare Bei Nuo, che torna come protagonista nel romanzo del 1995 *Zhiming de feixiang* (Il volo del destino).<sup>20</sup>

Chen Ran si segnala per la medesima pratica. Spesso nelle sue opere le protagoniste rispondono al nome di *Daier xiaojie* (Signorina Daier). Solo per fare qualche esempio, Daier è la protagonista sia in *Wuchu gaobie*,<sup>21</sup> che in *Zuichun li de yangguang*<sup>22</sup> e in *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng* (Il suono di un altro orecchio che bussa).<sup>23</sup>

Anche Hai Nan ripropone personaggi con il medesimo nome in opere diverse. Un esempio potrebbe essere Su Xiu, che è la protagonista femminile sia del racconto *Siben zhe*<sup>24</sup> che del romanzo *Wo de qingrenmen*. E come ho già segnalato nel capitolo precedente per le altre scrittrici, anche nelle opere di Hai Nan brani del suo vissuto

<sup>17</sup> Ulteriori esempi del medesimo meccanismo nelle opere di Lin Bai: sia in *Tongxin ai zhe bu neng fenshou* (vedi Lin Bai, “Tongxin ai zhe bu neng fenshou” (Non lasciate i vostri innamorati), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 26-58) che in *Yi ge ren de zhanzheng* (vedi Lin Bai, “Yi ge ren de zhanzheng” (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225), i due personaggi maschili amati dalle protagoniste hanno una cicatrice sul braccio. Il racconto di come se la siano procurata – è una cicatrice d’amore che li lega ad un’altra donna – è identico. In *Yi ge ren de zhanzheng* come nel racconto del 1992 intitolato *Anhun Shajie* (vedi Lin Bai, “Anhun Shajie” (Requiem a Shajie), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 147-155), il narratore, che si fa chiamare Lin, ha un misterioso incontro con uno spirito dell’oltretomba che avviene in maniera identica. In questo stesso racconto si parla di una soffitta abitata dagli spiriti, la stessa del racconto *Zidan chuanguo pingguo* (vedi Lin Bai, “Zidan chuanguo pingguo” (La pallottola attraverso la mela), in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, pp. 311-350). Un paragrafo del racconto *Tongxin ai zhe bu neng fenshou* porta lo stesso titolo del sopra citato romanzo (*Yi ge ren de zhanzheng*); un altro paragrafo ha lo stesso titolo di un film di Fassbinder del 1969 di cui si parla ampiamente sempre in *Yi ge ren de zhanzheng* (vedi Lin Bai, “Yi ge ren de zhanzheng”, op. cit., p. 200), cioè “Ai bi si canku” (L’amore è più freddo della morte).

<sup>18</sup> Vedi Lin Bai, *Shuo ba, fangjian* (Parla! Stanza), Yangzhong, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997.

<sup>19</sup> Vedi Lin Bai, “Qingtai yu huoche de xushi”, in *Zuojia*, 4, 1994.

<sup>20</sup> Vedi Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996.

<sup>21</sup> Vedi Chen Ran, “Wuchu gaobie” (Nessun posto per dirsi addio), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 67-115.

<sup>22</sup> Vedi Chen Ran, “Zuichun li de yangguang” (La luce del sole tra le labbra), in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 258-276.

<sup>23</sup> Vedi Chen Ran, “Ling yi ge erduo de qiaoji sheng”, in Chen Ran, *Ling yi ge erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 37-96.

<sup>24</sup> Vedi Hai Nan, “Siben zhe” (La fuggitiva), in Hai Nan, *Hai Nan wenji*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001, vol. 2, pp. 186-228.

privato, leggibili nei *suibi*, tornano identici nelle vite dei suoi personaggi.<sup>25</sup>

Un reale sacrificio di sangue è quello di Suisui nel racconto *Tianlai*. La madre, per assicurarsi che la figlia si dedichi esclusivamente al canto, dopo averla fatta addormentare con dei sonniferi, la acceca mettendole un potente acido negli occhi. In effetti, Suisui ottiene grande fama come cantante, ma vive un'esistenza tra tenebre terrorizzanti, piena di paura nei confronti della madre e traboccante di desiderio di luce e amore. Fino a quando, per caso, non scopre la verità sulla sua cecità. La madre di Suisui non ha alcun senso di colpa per aver accecato la figlia, anzi afferma quasi con orgoglio: "Non ho rimorsi, non ne ho, tutti dicono che Suisui canta splendidamente da quando è diventata cieca!"<sup>26</sup> Vive una sorta di delirio di onnipotenza, priva di qualsiasi senso della misura. Una madre che si sostituisce alla figlia, ne decide il futuro, ne plasma la vita, quasi a voler rivivere in lei. Questa madre è la vera cieca della storia. Come metaforicamente cieca e sorda è la madre di Daier in *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng* di Chen Ran, che controlla la figlia tanto da impedirle di sviluppare una qualsiasi forma di autonomia. Daier è totalmente succuba della madre. Quando finalmente trova la forza di ribellarsi, di confrontarsi verbalmente con la madre e finalmente le spiega di sentirsi spiata, controllata, oppressa, si trova davanti ad un muro di ottusità: la madre crede che la figlia sia "pazza" e "malata".<sup>27</sup> L'unica via d'uscita è la fuga. Daier scappa il più lontano possibile, si trasferisce a Londra. Eppure la presenza invadente della madre è ineluttabile. Il racconto si chiude così:

Non avrò più una casa. Guardo di continuo fuori dalla finestra che dà a oriente e penso a mia madre, sola e lontana; la foschia dell'Europa intera mi riempie gli occhi.

Vagherò da sola, con una mano destra ansiosa scriverò caratteri e con una mano sinistra morta mi tapperò la bocca.<sup>28</sup>

In maniera analoga Suisui, quando accidentalmente viene a conoscenza dell'origine della sua cecità, scompare misteriosamente dopo l'ultima esibizione canora,

<sup>25</sup> Ad esempio, il lungo racconto della morte e del funerale di un'amica di Hai Nan (vedi Hai Nan, "Siwang" (La morte), in Hai Nan, *Zise biji*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 213-221) è identico alla morte ed al funerale del protagonista maschile del racconto *Siben zhe* (vedi Hai Nan, "Siben zhe", op. cit.).

<sup>26</sup> Vedi Xu Xiaobin, *Tianlai*, op. cit., p. 161.

<sup>27</sup> Vedi Chen Ran, *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, op. cit., p. 91.

<sup>28</sup> Vedi Chen Ran, *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, op. cit., p. 96.

durante la quale fa di tutto per cantare con voce roca. Madri cieche, madri sorde. Figlie in fuga, una fuga senza speranze.

Nelle opere di Lin Bai la madre è spesso lontana da casa perché impegnata nel lavoro, è una madre assente che abbandona la figlia a se stessa. Questo accade in *Yi ge ren de zhanzheng*, ad esempio, alla piccola Lin Duomi. Un altro suo personaggio in attesa di una figlia dice: "Sono la mia bambina e sono, contemporaneamente, la madre di me stessa."<sup>29</sup> Questa solitudine assoluta, causata dalla mancanza della madre, è ciò che ha vissuto Lin Bai in prima persona. E questa mancanza sembra avere delle connessioni dirette con l'impulso alla scrittura. Scrive Lin Bai:

A tre anni ho perso mio padre, mia madre era spesso assente, io vivevo da sola in una stanza buia, piena di paura ed ostilità verso il mondo fuori, non avevo canali con il mondo, non avevo vie per comunicare. In questa separazione dal mondo, dentro di me si sono accumulate spontaneamente molte cose, che ero incapace di esternare, di sviscerare. Questa situazione è proseguita fino agli anni dell'università. Così, totalmente chiusa in me stessa e, al contempo, con un desiderio prepotente di esplodere, ho trovato nella letteratura un *medium* tra me ed il mondo, l'unico canale di dialogo. Tutte le cose che mi portavo dentro sono fuoriuscite, inarrestabili, da questa breccia.<sup>30</sup>

In alcuni racconti la madre assente perché distante, distaccata o morta non viene riconosciuta come madre dalla protagonista. Ad esempio, in *Qiang shang de yanjing*<sup>31</sup> la voce narrante ribadisce più volte la totale differenza fisica tra lei e la madre. La madre è formosa e dalla pelle chiara, la voce narrante si descrive come esile e dalla pelle scura. Nel racconto questo viene a significare non solo la loro distanza emotiva, ma anche il rifiuto della figlia a riconoscersi nella madre. Altrove, oltre alla distanza-differenza dalla propria madre, emerge il desiderio di una madre altra:

Dopo, da sopra la panca in cucina presi subito i vestiti, in quel momento vidi che mio padre mi stava fissando, i suoi occhi, affumicati dal fuoco del legno di pino, tutti rossi mi fecero, improvvisamente, sussultare dallo spavento. Dissi: Papà, vado a cambiarmi i vestiti.

<sup>29</sup> Vedi Lin Bai, *Meigui guodao* (Il corridoio delle rose), Wuhan, Hubei cishu chubanshe, 1993, pp. 87-89.

<sup>30</sup> Vedi Lin Bai - Lin Zhou - Qi Hong, "Xinling de shouwang yu shixing de feixiang" (La cura dell'anima ed il volo poetico), in *Huacheng*, 5, 1996, pp. 131-132.

<sup>31</sup> Vedi Lin Bai, "Qiang shang de yanjing" (L'occhio sulla parete), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-10.

Lui restò in silenzio. Mentre mi voltavo lo sentii dire: Ma come fa ad assomigliarle? Feci io, ad alta voce: Cosa? E lui: Se non ti sbrighi a cambiarti i vestiti, ti ammalerai.

Mio padre, allora, in quel mio corpo fradicio aveva sicuramente visto quella donna di razza malese, vedere nell'estraneo ciò che è familiare, nella forma concreta lo spirito astratto, in questo stava l'abilità di mio padre, la mia di abilità era quella di percepire che quella lei di cui mio padre parlava in quel momento non era mia madre, ma quella donna. Io, in effetti, non assomigliavo a mia madre, qualsiasi fosse l'angolazione, non le assomigliavo per niente, mia madre era una donna del nord...<sup>32</sup>

Anche in Hong Ying riscontriamo un desiderio analogo. Lin, la protagonista femminile di *K*, è orfana. Questa lontananza della madre sancita dalla morte ne permette un'idealizzazione: la madre di Lin è una figura di donna colta e affascinante, custode degli arcani del taoismo, un'incarnazione senza sbavature della femminilità. Agghiacciante il divario tra questa madre inesistente e la madre vera di Hong Ying per come viene descritta nella sua autobiografia:

I seni sembravano due sacche avvizzite appese al torace e ripiegate inutilmente sulla pancia. Prima ancora che strizzassi la salvietta bagnata, lei si era già addormentata. Il braccio destro pendeva fuori dal letto, le gambe erano aperte in modo sgraziato. La stanza risuonava del suo russare simile al grugnito di un maiale; perdeva anche saliva dalla bocca. Le allungavo sul letto il braccio penzolante e, mossa dal disgusto, mi voltavo dall'altra parte.<sup>33</sup>

Questo ritratto della madre è spietato e desolante. Il rifiuto di Hong Ying nei confronti della madre reale è tale che in *K* decide di essere la figlia mai nata di Lin:<sup>34</sup> quando Lin e Julian fantasticano sulla possibilità di avere una figlia, scelgono di chiamarla Hong (arcobaleno), proprio come Hong Ying. Se poi aggiungiamo che Lin, non sul piano biografico ma su quello spirituale, è un'emanazione di Hong Ying, è come se la scrittrice decidesse di essere madre di se stessa, in forte analogia con quanto emerge in Lin Bai.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Vedi Lin Bai, "Zidan chuanguo pingguo" (La pallottola attraverso la mela), in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, p. 313.

<sup>33</sup> Vedi Hong Ying, *Figlia del fiume*. Trad. di Federica Passi, Milano, Mondadori, 1998, p. 15.

<sup>34</sup> Vedi Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, p. 144.

<sup>35</sup> A questo proposito vedi Wu Xiaoman, "Hong Ying: ni yizhi dui wenrou tuoxie" (Hong Ying: fai sempre un compromesso con la delicatezza), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, p. 350.

Nelle opere di queste scrittrici la madre, che è naturalmente in linea diretta con la figlia, si sottrae alla spontaneità di questo rapporto per interpretare un ruolo che reitera una struttura paternalistica, che non solo è riconosciuta dalla società, ma è anche la sola che lei stessa conosce. Proprio come emerge dai racconti di Chen Ran e Xu Xiaobin, la madre diviene un ostacolo, un limite per la figlia. Le vuole impedire, come leggiamo in un racconto di Hong Ying, di emanciparsi, di esprimersi: "Questo è il mio ultimo avvertimento: non scrivere di te stessa!"<sup>36</sup>

È senza dubbio significativo che là dove nelle opere di Lin Bai è la figlia a farsi madre, la maternità non è concessa, la gravidanza non è portata a termine. La donna si costringe ad abortire, il rifiuto della maternità si estrinseca anche nella scelta dell'aborto. Lo stesso avviene nella già citata autobiografia di Hong Ying. Sempre a proposito di questa, il titolo cinese *Ji'e de nüer* esemplifica con chiarezza quanto finora detto, Hong Ying si segnala come figlia della fame. Una fame che condensa più significati. C'è riferimento alla carestia di quegli anni, alla fame fisica che ha spinto la madre della scrittrice a trovare conforto umano e sostegno economico in un uomo diverso dal marito, lontano per lavoro. Come sostiene Liu Zaifu,<sup>37</sup> la fame di cui si parla nel romanzo è doppia: di sesso e di cibo. Hong Ying è figlia della carestia, dell'adulterio, della sofferenza, della solitudine.

Solo Hai Nan, in apparenza, costituisce un'eccezione riguardo alla rappresentazione del materno. Come leggiamo in numerosissimi suoi *suibi*,<sup>38</sup> la madre è il calore della famiglia, il tenero conforto alla perdita del padre. *Shengming shengjing*<sup>39</sup> di Hai Nan racconta entusiasticamente la gravidanza giorno per giorno. Altrove nella sua produzione letteraria la donna, che esplora il proprio corpo e scopre la propria femminilità, pensa a sua madre e si mette in connessione con lei.<sup>40</sup> Come dice Hélène Cixous, "La donna non è mai lontana dalla madre. [...] Sempre in lei sussiste almeno un

<sup>36</sup> Vedi Hong Ying, "Zang shouzhì - Ping gaizi" (Dita sporche - Tappo di bottiglia), in Hong Ying, *Zang shouzhì - Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, p. 112.

<sup>37</sup> Vedi Liu Zaifu, "Hong Ying: shuangchong ji'e de nüer" (Hong Ying: doppiamente figlia della fame), in Hong Ying, *Ji'e de nüer*, Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2000, pp. 315-317.

<sup>38</sup> Vedi, ad esempio, Hai Nan, *Zise biji* (Note rosa), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998.

<sup>39</sup> Vedi Hai Nan, *Shengming shengjing* (La bibbia dell'esistenza), Beijing, Zuo jia chubanshe, 1998.

<sup>40</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999, pp. 48-49.

po' del buon latte materno. La donna scrive con l'inchiostro bianco."<sup>41</sup> In Hai Nan al posto del distacco e della distanza, leggiamo il legame, l'appartenenza, la continuità:

Era una stanza enorme, il primo calore di stanza che abbiamo avvertito è iniziato da là, nell'utero della madre, e non c'era solo tepore, ma anche un ritmo bagnato, e pure il suono di acqua che scorre, noi stavamo accoccolati, come insetti ci siamo trasformati in feti, così, all'inizio stesi nell'utero della madre, abbiamo sentito quei ricordi umidi, quelle impronte umide.<sup>42</sup>

Come ha segnalato Dai Jinhua,<sup>43</sup> il rapporto con la madre è strettamente collegato con la figura del padre, la madre viene ad essere l'unica dispensatrice di affetto.<sup>44</sup> Dopo il rifiuto della figura paterna, la madre può essere anche una complice, come avviene in tanti racconti di Chen Ran.<sup>45</sup> Dice bene Dai Jinhua<sup>46</sup> quando segnala l'interconnessione tra la tematica lesbica e l'amore per la madre.<sup>47</sup> Nella *gerenhua xiezu* gli atteggiamenti che si palesano nei confronti della figura materna sono apparentemente contrapposti e contraddittori: leggiamo amore e complicità come pure odio e rifiuto. Rientra in questa ambivalenza anche l'amore morboso per la madre, spesso non corrisposto, la ricerca ossessiva di lei. Niu Aoao, alla fine di *Siren shenghuo* di Chen Ran, si accoccola nella vasca da bagno come un feto nel grembo materno.

La Friedman, occupandosi di autobiografie scritte da donne, segnala due aspetti utili per la comprensione di questo genere di testi, la fluidità dei confini con cui la

<sup>41</sup> Vedi Hélène Cixous, "Il riso della medusa". Trad. di Catia Rizzati, in R. Baccolini - M. G. Fabi - V. Fortunati - R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997, p. 229.

<sup>42</sup> Vedi Hai Nan, "Cong zigong tuoyingerchu" (Dall'utero venire brillantemente alla luce), in Hai Nan, *Zise biji*, op. cit., p. 1.

<sup>43</sup> Vedi Dai Jinhua, "Chen Ran: geren he nüxing de shuxie", in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1996, pp. 46-67.

<sup>44</sup> Sono in molti a concentrarsi sull'idealizzazione della figura materna in Chen Ran, trascurando l'esistenza del fenomeno opposto; vedi, ad esempio, Mao Mao, "Jingzi li de yingzi he tiankong" (L'ombra ed il cielo nello specchio), in *Dangdai wentan*, 1, 1996, pp. 29-34.

<sup>45</sup> Vedi, ad esempio, Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoji chubanshe, 1996; Chen Ran, "Yu wangshi ganbei" (Brindisi col passato), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-66.

<sup>46</sup> Vedi Dai Jinhua, "Chen Ran: geren he nüxing de shuxie", op. cit.

<sup>47</sup> Questa connessione rilevata da Dai Jinhua trova corrispondenza anche in uno studio condotto da Susan Stanford Friedman sull'autobiografia e le donne. Scrive la Stanford: "The mother-daughter relationship remains central to the ongoing process of female individuation. This is particularly true of lesbian women, for whom the love of women is an extension of their love for their mothers. Lesbian relationships do tend to recreate mother-daughter emotions and connections." Vedi Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", in Shari Benstock (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Practice*, London, Routledge, 1988, p. 42.

donna concepisce il suo io e l'importanza del rapporto madre-figlia.<sup>48</sup> Trovo illuminante il riferimento alla fluidità proposto dalla Friedman, soprattutto se considerato con la straordinaria incidenza di simbolismi appartenenti alla sfera semantica dell'acqua nelle opere della *gerenhua xiezu*. L'acqua come simbolo del femminile è certificato, ad esempio, anche da Lu Tonglin,<sup>49</sup> il concetto di fluidità del femminile che si contrappone a quello di solidità, che rappresenta il maschile. Per dare un esempio, nelle opere di Lin Bai e Hong Ying,<sup>50</sup> c'è un'incredibile ridondanza di riferimenti al fiume. Il fiume è per entrambe, in primo luogo, un richiamo esplicito all'infanzia, è un elemento autobiografico. Tutti i fiumi che scorrono nelle pagine di Lin Bai rappresentano il fiume Gui, così come per Hong Ying il fiume è lo Yangzi, che attraversa Chongqing. Il fiume rappresenta una natura incontrollabile ed indomabile, e la vita nel suo fluire. I racconti di Lin Bai iniziano spesso sulle rive di un fiume o poco più in là<sup>51</sup> e terminano nelle sue acque (Liao di Zidan *chuanguo pingguo*<sup>52</sup> e Zhu Liang di *Huilang zhi yi*<sup>53</sup> muoiono annegate). Così il fiume è presente anche in un gran numero dei racconti di Hong Ying,<sup>54</sup> anche qui le protagoniste annegano nel fiume,<sup>55</sup> in un fiume si getta, pagina per pagina, il manoscritto di un romanzo.<sup>56</sup>

<sup>48</sup> Vedi Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", in Shari Benstock (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Practice*, *Ibid.*, p. 44.

<sup>49</sup> Vedi Lu Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

<sup>50</sup> L'elemento acquatico come simbolo del femminile è fortemente presente anche in Hai Nan. In *Siben zhe*, ad esempio, il riferimento all'acqua è costante: il protagonista maschile si chiama Jiang (fiume); gli incontri fondamentali avvengono nei pressi di un fiume; per tutto il racconto la protagonista pensa alla doccia in maniera ossessiva, i pensieri rivolti alla doccia richiamano sempre frammenti del passato. Vedi Hai Nan, "Siben zhe" (La fuggitiva), in Hai Nan, *Hai Nan wenji*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001, vol. 2, pp. 186-228.

<sup>51</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, "Dasheng kuqi" (Pianto disperato), in *Shouhuo*, 1, 1990; Lin Bai, "Cong he bian dao an shang" (Dal fiume alla riva), in *Renmin wenxue*, 5, 1986; Lin Bai, "Huilang zhi yi" (La panca nel loggiato), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 156-187.

<sup>52</sup> Vedi Lin Bai, "Zidan chuanguo pingguo", op. cit.

<sup>53</sup> Vedi Lin Bai, "Huilang zhi yi", op. cit.

<sup>54</sup> Vedi, ad esempio, Hong Ying, "Xuanji zhi qiao" (Il ponte con un segreto), in Hong Ying, *Zang shou zhi - Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 80-88; Hong Ying, "The Saddled Deer", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 75-87.

<sup>55</sup> Vedi Hong Ying, "The Saddled Deer", op. cit.

<sup>56</sup> Vedi Hong Ying, "Carnation Club", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao), op. cit., p. 94.

Ma al fiume è connesso soprattutto l'elemento acquatico, esplicita rappresentazione del desiderio femminile<sup>57</sup> così come della femminilità: torbida, mobile, instabile, trascinate, dirompente come acqua corrente. Non è un caso che l'autobiografia della scrittrice cui ho fatto più volte riferimento porti il titolo *Liushui Lin Bai*,<sup>58</sup> ossia Lin Bai, acqua che scorre:

Mi chiamo Lin Baiwei, sembra che sia stata la madre di mia madre a scegliere questo nome. Mia nonna nacque da una famiglia illuminata di proprietari terrieri, studiò alla scuola normale femminile, fu un'intellettuale donna, cosa rara per il Guangxi dell'epoca. Nella sua famiglia, da parte di madre, c'erano uno tra i primi ad andare in America a studiare ingegneria ferroviaria e un professore universitario, che per due anni aveva ricoperto la carica di rettore, spesso la nonna ne faceva motivo d'orgoglio. Lei visse fino a novantatré anni, le piaceva il romanzo *I briganti*<sup>59</sup> e non le piaceva *Il sogno della camera rossa*.

Così Lin Bai inizia questa sua breve autobiografia scritta nel 1993, parlando di un'altra donna, sua nonna. Parlando di un'altra donna ancora, sua figlia, così la conclude: "Alla fine del 1990 mi sono sposata, l'anno seguente ho avuto una figlia, che ora ha due anni." E non è per caso che Hong Ying dedica la propria autobiografia alla madre così come risulta significativa la scelta di averla tradotta in italiano come *La figlia del fiume*.<sup>60</sup>

In conclusione, possiamo affermare che nella *gerenhua xiezuo* c'è il rifiuto per un modello di donna visto come fallimentare. Questo rifiuto è necessario per l'affermazione di sé. Al contempo e senza soluzione di continuità si definisce nelle stesse opere una matrilinearità, una coscienza della contiguità. In altre parole, una volta che si è raccontata la distanza e si è esplicitata la propria alterità/individualità, si

<sup>57</sup> Ad esempio, l'acqua imprigionata nella bottiglia (vedi Lin Bai, "Ping zhong zhi shui" (L'acqua nella bottiglia), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 188-227) rappresenta il desiderio omosessuale inespresso e la trasformazione della donna in acqua è una metafora del piacere della masturbazione (vedi Lin Bai, "Tongxin ai zhe bu neng fenshou" (Non lasciate i vostri innamorati), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 53-54).

<sup>58</sup> Vedi Lin Bai, "Liushui-Lin-Bai" (Lin Bai, acqua che scorre), in *Zuojia*, 4, 1994, pp. 20-24.

<sup>59</sup> *Shuihu zhuan*, romanzo della fine del sec. XIV, attribuito a Shi Nai'an e Luo Guanzhong.

<sup>60</sup> Vedi Hong Ying, *La figlia del fiume*, op. cit.



recupera il senso dell'appartenenza. Come scrive Maxine Hong Kingston nella sua autobiografia dal titolo *The Woman Warrior*: "The beginning is hers, the end is mine."<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Vedi Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", op. cit., p. 53. Vedi la traduzione italiana del romanzo, *La donna guerriera*. Trad. di D. Vezzoli. Milano, Bompiani, 1982.

## V

### IL PADRE, GLI UOMINI

Come già accennato, la figura del padre è in stretta connessione con la figura materna, sia quest'ultima consenziente in una struttura sociale che pone la donna in una posizione subordinata (come in alcuni lavori di Xu Xiaobin),<sup>1</sup> oppure vittima dell'uomo e alleata con la figlia per farsene scudo dalle ingiustizie (come in *Siren shenghuo*<sup>2</sup> di Chen Ran ad esempio).

In ogni caso ciò che emerge è il ritratto di una famiglia frammentata, divisa. Non esiste armonia, non esiste protezione. Spesso i ruoli sono sconvolti: figlie che non hanno genitori, che diventano madri e padri di se stesse.

La figura del padre è centrale nell'ambito della produzione letteraria di queste scrittrici, per l'insistenza con cui vengono ribadite la sua perfidia o la sua assenza. In *Siren shenghuo*, Niu Aoao odia a tal punto il padre da esclamare: "Voglio vendicarmi"<sup>3</sup> (*wo yao baofu*), e compie la sua vendetta tagliandogli con un paio di forbici i pantaloni.

Come per la rappresentazione della figura materna, e forse anche di più, la rappresentazione letteraria del personaggio padre risente direttamente delle esperienze vissute dalle scrittrici. Sia Lin Bai che Hai Nan hanno perso il padre prematuramente. Hong Ying lo ha avvertito sempre distaccato e freddo, fino a quando a diciotto anni le è stata data la notizia che l'uomo che l'aveva cresciuta non era il suo padre naturale. Chen Ran e Xu Xiaobin hanno sperimentato un'analogia freddezza e Chen Ran, in particolare, è stata segnata nel profondo dal divorzio dei genitori.

Ma la rappresentazione paterna non è semplicemente un riflesso autobiografico. Nelle opere di queste autrici, infatti, la critica alla società non si esprime solo con l'esposizione di quelle tematiche definite come *yinsi* (segreti privati) ma anche, e soprattutto, con la distruzione della figura paterna. Del resto il padre, oltre ad interpretare il ruolo di se stesso, incarna anche la figura del maschio.

<sup>1</sup> Vedi, ad esempio, Xu Xiaobin, *Yushe*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998 e Xu Xiaobin, "Xueji" (Non nevica più), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 200-211.

<sup>2</sup> Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoja chubanshe, 1996.

<sup>3</sup> Vedi Chen Ran, *Ibid.*, p. 27.

Il rapporto della figlia con la madre è ambivalente, ma in maniera confusa, involontariamente contraddittoria. Là madre, ad un livello inconscio, non è concepita come un'alterità. Il rapporto col padre invece, forse di proposito, si segnala nettamente duplice. Si opera una scelta razionale di rifiuto, certamente dettata dalla sofferenza ma filtrata dalla ragione e, allo stesso tempo, c'è una ricerca del padre, della figura paterna, che si protrae anche nell'età adulta. Tutte le opere della *gerenhua xiezuo* presentano riflessioni sul complesso di Elettra, ma soprattutto in Hai Nan la figura paterna è presente, un'ossessione che ritorna in tutta la sua narrativa, insieme col ricordo invadente e straziante della sua morte.<sup>4</sup>

Allo stesso modo verso gli uomini, c'è da una parte una ricerca della figura paterna, dall'altra un rifiuto e una critica feroce contro di loro. Chen Ran scrive:

Io amo gli uomini paterni che abbiano testa e capacità sufficienti per "coprirmi", questa è stata fino ad oggi la mancanza più fatale della mia vita. Io voglio un padre che mi ami!<sup>5</sup>

Nel racconto di Lin Bai *Zidan chuanguo pingguo*,<sup>6</sup> la protagonista vive un intenso sentimento amoroso per il padre pittore, un uomo chiuso in se stesso e incapace di instaurare un qualsiasi rapporto con la figlia. L'amore ossessivo della figlia per il padre la porta perfino ad immedesimarsi in Liao, una donna misteriosa che il padre ha preso a frequentare dopo la morte della moglie, invece che esserne gelosa. La ricerca dell'amore del padre accompagnerà la protagonista per tutta l'esistenza:

Questo mi fece pensare per un attimo a Lao Mu, anche Lao Mu mi aveva detto una cosa del genere, cioè che io avrei dovuto sposare un uomo molto più anziano di me, solo così avrei potuto evitare di essere isterica. Per farla breve tutti credono che io abbia una seria forma di complesso di Elettra. In più mio padre ormai è morto ed io devo trovarmi un marito che mi

<sup>4</sup> A questo proposito vedi Chen Xiaoming, "Hai Nan: siben zhe de bairimeng" (Hai Nan: sogni ad occhi aperti di una fuggitiva), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 132-137; Chen Xiaoming, "Mianqiang de jiefang: houxinshiqi nüxing xiaoshuo gailun" (La liberazione forzata: introduzione alla narrativa femminile del post-nuovo periodo), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 8, 1994, pp. 67-78.

<sup>5</sup> Chen Ran - Xiao Gang, "Ling yi shan kaiqi de men" (Un'altra porta aperta), in Chen Ran, *Siren shenghuo*, op. cit., p. 262.

<sup>6</sup> Vedi Lin Bai, "Zidan chuanguo pingguo" (La pallottola attraverso la mela), in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995.

faccia da padre.<sup>7</sup>

In numerosi altri racconti di Lin Bai compaiono un padre o un patrigno, suo sostituto, non solo freddi, ma malvagi e violenti.<sup>8</sup> Nelle opere di Chen Ran, invece, la figura paterna, generalmente assente, è sostituita da uomini maturi che conducono o forzano un'adolescente verso la scoperta della propria sessualità. In Chen Ran questi sostituti dell'amore paterno sono generalmente impersonati dai personaggi del medico<sup>9</sup> o dell'insegnante.<sup>10</sup> L'uomo maturo e dotto che compensa la mancanza del padre e, allo stesso tempo, accompagna una giovane verso la maturazione sessuale è presente anche in Hong Ying.<sup>11</sup>

Come dicevo, il sentimento ambivalente nei confronti della figura paterna si riflette anche nel rapporto con gli uomini. Se da una parte c'è la continua ricerca di un valido sostituto del padre, dall'altra il sentimento di delusione e rabbia si estremizza fino a trasformarsi in una critica aspra e distruttiva degli uomini. Come afferma Dai Jinhua, anche se queste scrittrici spesso negano di essere femministe, "their writing often engages in unexpected ironic attacks and subversions of the patriarchal gender order."<sup>12</sup>

In *Shuangyu xingzuo*<sup>13</sup> di Xu Xiaobin il racconto della vita di una donna in età matura e dei suoi rapporti con tre uomini si inanella con esperienze a cavallo tra realtà e magia, vissute dalla protagonista quando viene ospitata dalla minoranza Wa (Wazu) dello Yunnan. La presenza di fenomeni paranormali e di accadimenti misteriosi, che

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>8</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, "Dasheng kuqi" (Pianto disperato), in *Shouhuo*, 1, 1990 e Lin Bai, "Qiang shang de yanjing" (L'occhio sulla parete), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996

<sup>9</sup> Vedi, ad esempio, Chen Ran, "Zuichun li de yangguang", in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang* (La luce del sole tra le labbra), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 258-276 e Chen Ran, "Yu wangshi ganbei" (Brindisi col passato), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-66.

<sup>10</sup> Vedi, ad esempio, Chen Ran, *Siren shenghuo*, op. cit.

<sup>11</sup> Vedi Hong Ying, *Beipan zhi xia* (L'estate del tradimento), Taipei, Taiwan wenhua xinzhì chubanshe, 1992 e Hong Ying, *Ji'e de nüer* (La figlia della fame), Chengdu, Sichuan Wenyi chubanshe, 2000.

<sup>12</sup> Vedi Dai Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 203.

<sup>13</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo" (La costellazione dei pesci), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59.

vanno al di là della logica, è una delle cifre distintive delle opere della scrittrice.<sup>14</sup> Per esempio, in questo racconto – segnato dalla presenza di un personaggio enigmatico e misterioso, una maga di origine egiziana che prevede il futuro con esattezza sconcertante – la protagonista Buling si trova a partecipare al sacrificio di una vacca presso la minoranza Wa, e a guarire dai dolori che le tormentano il ventre, bevendo una pozione, preparata per lei dal capo villaggio, fatta di sangue bovino e vino.<sup>15</sup> Più avanti nel racconto Buling raggiunge, guidata da un giovane della minoranza Wa, un luogo impervio e segreto dove un gruppo di donne, capeggiato da una donna vestita di nero e simile alla maga che le aveva predetto il futuro a Pechino,<sup>16</sup> distilla fiori per creare profumi seguendo un'antica ricetta misteriosa. Il profumo che danno a Buling in cambio di un anello di giada possiede degli effetti straordinari sul desiderio sessuale maschile.<sup>17</sup> Questi excursus affascinanti e suggestivi rientrano nel tessuto narrativo senza creare aporie, sono anzi così bene integrati nella storia principale di ordinaria normalità, da impreziosirla senza destare incredulità nel lettore. Si tratta di una tendenza all'indagine metafisica tipica della letteratura di Xu Xiaobin, che rende la sua lettura quanto mai stimolante.<sup>18</sup>

Ma *Shuangyu xingzuo* è, soprattutto, quella che l'autrice chiama "L'antica storia di tre uomini e una donna".<sup>19</sup> I tre personaggi maschili rappresentano tre ruoli che sono per lei tre archetipi. Si tratta del marito, dell'amante e del capoufficio. Tutti si segnalano per gli aspetti deteriori del loro ruolo. E su tutti la vendetta di Buling si abatterà. Buling prova disgusto per il marito ("Il ventre pieno è bianco come la neve di Wei le dava il voltastomaco"<sup>20</sup>). L'incomunicabilità raggiunge livelli estremi quando Buling si trova davanti all'ottusità del marito:

<sup>14</sup> Vedi, ad esempio, Xu Xiaobin, "Dunhuang yi meng" (I sogni persi di Dunhuang), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 5, pp. 3-185. E anche Xu Xiaobin, "Mihuan huayuan" (Il giardino incantato), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 60-89.

<sup>15</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo", op. cit., pp. 19-21.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 25-27.

<sup>17</sup> Una descrizione analogamente disperante dell'incomunicabilità e della distanza tra moglie e marito compare anche nella novella *Mihuan huayuan* (vedi Xu Xiaobin, "Mihuan huayuan", op. cit.).

<sup>18</sup> A questo proposito vedi, ad esempio, Chen Xiaoming, "Xu Xiaobin: shixing de nüxing suminglun – Guanyu Xu Xiaobin de suixiang" (Xu Xiaobin: il fatalismo poetico femminile – Riflessioni libere su Xu Xiaobin), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 124-131; He Guimei, "Yidian zhi guang – Xu Xiaobin fangtanlu" (La luce dell'Eden - Intervista a Xu Xiaobin), in *Huacheng*, 5, 1998, pp. 118-125.

<sup>19</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo", op. cit., p. 3.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

Quando Wei s'opri di non potere avere figli, perse qualsiasi interesse verso il rapporto sessuale. [...] Buling gli disse che non era importante se non avevano figli, che non si sposava per fare figli. Wei abbassando lo sguardo chiese: allora cosa si sposa a fare?<sup>21</sup>

Il capo è uno "che sa come usare le donne come Buling",<sup>22</sup> rappresenta appieno il maschilismo che penalizza le donne nel mondo del lavoro. Chiede a Buling: "Ma perché il tuo modo di pensare deve essere sempre diverso da quello della massa?"<sup>23</sup> Sfrutta le capacità creative di Buling per poi licenziarla facendo ricadere su di lei le proprie responsabilità.

Ed infine l'amante che, in realtà, non è l'amante di Buling... Shi è l'autista di Wei. Buling, delusa dalla vita e pervasa da un senso di solitudine lacerante, è una donna di mezza età ancora piacente, che non si rassegna ad invecchiare. Sviluppa un crescente desiderio nei confronti di Shi, che inizialmente non fa che alimentare i sogni della donna. Ma lungo il racconto Shi rivela progressivamente la sua grettezza e superficialità. Umilia Buling trattandola come una sorella maggiore e chiedendole consiglio in merito alla gravidanza della sua amante. Buling scopre così che Shi è sposato e che ha un'amante giovane e convinta di essere la sua fidanzata. Quando Buling gli confida di aver pensato al divorzio:

Ma che vuoi fare sorella? Vuoi divorziare all'alba dei quarant'anni?  
[Risponde Buling:] A quarant'anni non si è più esseri umani? Detto questo,  
Buling se ne andò...<sup>24</sup>

Shi arriva al punto di regalare all'amante il profumo magico che Buling si era procurato tra mille difficoltà per lui.

L'epilogo del racconto è la vendetta di Buling, che avvelena il capoufficio e ammazza a coltellate Wei e Shi. Ma il tutto risulta essere un sogno, anche se alcuni dettagli lasciano il lettore dubbioso. L'ultima immagine del racconto è quella di Dio che appare squarciando le nuvole e proclamando la severa punizione da infliggere alla

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 47.

donna: "Che diventi madre, che perda sangue, che abbia una sopportazione del dolore superiore a quella dell'uomo."<sup>25</sup>

Il breve racconto di Hong Ying *Pianpian* (Leggera)<sup>26</sup> evidenzia alcune analogie con questo racconto di Xu Xiaobin. La narrazione utilizza la seconda persona, scelta che comporta l'onniscienza del narratore, ma anche una sua maggior vicinanza, una sorta di partecipazione, al "tu" della storia. Il "tu" narrato è una moglie infelice e insoddisfatta che vive accanto ad un uomo freddo e assente:

Tra loro parlavano sempre meno. Finito di lavorare, lui tornava a casa. Se non mangiava o leggeva il giornale, allora se ne stava seduto davanti alla tv. Le rare volte che a letto capitava qualcosa, era una cosa veloce, poi lui le dava le spalle e si metteva a dormire.<sup>27</sup>

Quando la moglie chiede il perché di tanta indifferenza, "di tanta durezza di cuore",<sup>28</sup> il marito non dà alcuna risposta. Il ciclico ripetersi della grigia quotidianità della donna è interrotto solo dagli incubi che popolano le sue notti e dalle visioni che turbano la sua veglia.<sup>29</sup>

L'inserimento di descrizioni dettagliate di sogni e incubi è una costante presente in tutte le opere della *gerenhua xiezuo*. Tanto che il mondo onirico costituisce, assieme al bagaglio dei ricordi e alla sfera delle sensazioni corporee, l'oggetto preferenziale della narrazione. Quasi che ad essere raccontato debba essere solo ciò che appartiene totalmente a chi scrive: la memoria, il corpo e le sue percezioni, la vita onirica e fantastica.

Tornando a *Pianpian*, la moglie è ossessionata di giorno dalla presenza di un pipistrello che vola da una stanza all'altra. Chiede al marito di scacciarlo, ma quando l'uomo è presente l'animale rimane nascosto. La cosa non fa altro che accrescere la convinzione del marito che la moglie sia nevrotica ed esacerbare la disperazione della donna, che vede il marito non curarsi di lei e non darle ascolto. Il racconto di questo

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>26</sup> Vedi Hong Ying, "Pianpian", in Hong Ying, *Zang shouzhì - Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 134-138.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Il personaggio della donna nevrotica, vittima della follia non è raro nelle opere di Hong Ying. Un ulteriore esempio è presente nel racconto della scrittrice tradotto nella terza parte di questo lavoro. Vedi pp. 202-211.

circolo vizioso si chiude senza che si profili una soluzione. Verso la fine la narrazione ha un'impennata, gli eventi precipitano: "tu" è violentata da una donna, chiede aiuto al marito che, infastidito dalle "idiozie"<sup>30</sup> della moglie, riprende a dormire russando fragorosamente. "Tu" impugna un paio di forbici e le pianta nella schiena della violentatrice, per poi rendersi conto che la persona stesa in un lago di sangue è il marito. Ma "era tutto quanto un sogno. Ti sei svegliata e hai capito che avevi ammazzato tuo marito in sogno."<sup>31</sup>

Le figure maschili sono quasi sempre marginali e banali, terrene. Gli uomini agiscono, parlano, si muovono nel mondo, quello vero e reale, e forse ingiusto. Gli uomini sono lineari, crudeli, materiali, semplici e non entrano mai nel mondo "altro" delle donne; si agitano goffi davanti ad una porta chiusa che cela il contraddittorio, l'incomprensibile, il misterioso. Stanno fuori della stanza con dentro la penombra, lo specchio e una donna. Gli uomini, anche se sono "buoni", non sono poi degni di grande attenzione. In *Huilang zhi yi*<sup>32</sup> di Lin Bai, l'unico personaggio maschile positivo del racconto, Zhang Mengda, è fatto scomparire presto dalla penna di Lin Bai. Viene giustiziato poche pagine dopo l'inizio del racconto.

In Hai Nan, ad esempio, leggiamo che "l'essenza dell'uomo è di schiavizzare la donna"<sup>33</sup> e che "gli uomini sono falsi".<sup>34</sup> "Per natura gli uomini sono predatori e le donne prede."<sup>35</sup> Nel migliore dei casi gli uomini risultano "incomprensibili".<sup>36</sup>

In Hong Ying si arriva all'estremizzazione di tutto ciò, l'evirazione.<sup>37</sup>

Come afferma Lin Bai: "È innegabile che nei miei racconti ci sia la delusione nei confronti degli uomini."<sup>38</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>31</sup> Vedi Hong Ying, "Pianpian", op. cit., p. 137.

<sup>32</sup> Vedi Lin Bai, "Huilang zhi yi" (La panca nel loggiato), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 156-187.

<sup>33</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999, p. 49.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>37</sup> Vedi Hong Ying, "Carnation Club", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao); Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 89-151.

<sup>38</sup> Vedi Lin Bai - Lin Zhou - Qi Hong, "Xinling de shouwang yu shixing de feixiang" (La cura dell'anima ed il volo poetico), in *Huacheng*, 5, 1996, p. 130.



Chen Sihe<sup>39</sup> segnala come il primo contributo alla realizzazione di uno spazio per le donne nell'ambito del mondo letterario cinese sia stato dato da un gruppo di poetesse a metà degli anni '80. Le caratteristiche che accomunavano la produzione poetica di autrici come Zhai Yongming, Tang Yeping, Yi Lei, Zhang Zhen, erano essenzialmente due: l'esigenza di ribellione e la strutturazione di un linguaggio proprio.

Credo interessante mettere in relazione il discorso di Chen Sihe con le scrittrici della *gerenhua xiezu*. In primo luogo per via del ruolo pionieristico giocato dalla poesia nella ricerca di una modalità d'espressione che sia nuova, alternativa e personale. La maggior parte di queste scrittrici affermatesi negli anni '90 hanno cominciato, infatti, la loro carriera come poetesse. Non bisogna poi scordare che, in particolar modo Hai Nan e Lin Bai, hanno modellato la loro lingua creativa e strutturato la loro costruzione narrativa con forti suggestioni poetiche, con grande debito alla loro impostazione come poetesse. In secondo luogo perché, nell'analisi che offre delle poetesse venute alla ribalta negli anni '80, Chen Sihe mette in evidenza il ricorso ad una serie di opposizioni dualistiche da loro proposte: donna/uomo, notte/giorno, luna/sole, follia/ragione, ribellione/possesso. C'è un'evidente corrispondenza con la *gerenhua xiezu*. Ritroviamo le stesse contrapposizioni dualistiche, mutate certo dalla tradizione anche dalle poetesse della *gerenhua xiezu*, ma reinterpretate, o meglio svuotate dalle connotazioni tradizionali e riempite nuovamente con connotazioni altre. Il dualismo in rottura con la tradizione e non ripreso da essa, quello che esprime la novità e mette in luce la nuova accezione con cui vengono intesi tutti gli altri dualismi, è quello che contrappone l'uomo, la sua centralità – simboleggiata dal possesso – nella società, alla donna, che si autopropone come ribelle. Per quanto concerne le altre coppie dualistiche la dialettica interna non è di equilibrio, bensì di sbilanciamento. Il maschile (giorno, sole, ragione) assume un'accezione negativa. Avviene un ribaltamento. Il femminile (notte, luna, follia) oltre ad essere raccontato in chiave non solo positiva, ma idealizzata, viene anche esaltato tanto da svuotare di senso, di consistenza la controparte maschile. Una sorta di risarcimento in chiave letteraria.

In conclusione, nelle opere delle scrittrici si legge distintamente un sentimento di

---

<sup>39</sup> Vedi Chen Sihe, "Xin de xiezu kongjian de tuozhan" (Espansione di un nuovo spazio della scrittura), in Chen Sihe, *Zhongguo dangdai wenxue shi jiaocheng*, Shanghai, Fudan Daxue chubanshe, 2002, pp. 350-351.

disillusione nei confronti degli uomini. Questo sentimento viene incanalato in reazioni ad una prima lettura variegata, ma che sottintendono un'univoca scelta di rassegnazione. L'emblema di questa rassegnazione è Lin Duomi che, in *Yi ge ren de zhanzheng*<sup>40</sup> di Lin Bai, si sposa con un vecchio, come se non ci fossero altre alternative per lei che immolarsi ad un uomo che rappresenta simbolicamente tutto ciò contro cui ha combattuto da sola per una vita.

La vendetta è un'altra strada percorsa ma, come abbiamo visto, è spesso solo immaginaria (Xu Xiaobin, Hong Ying) o simbolica (il taglio dei pantaloni in Chen Ran).

Un altro tipo di reazione alla disperazione ricorrente in questa narrativa è la fuga.<sup>41</sup> Fuga che si articola in tre modalità. In primo luogo, la fuga per la fuga,<sup>42</sup> riscontrabile soprattutto nelle opere di Hai Nan, dove i personaggi femminili sono sempre in partenza, vagabondano senza una meta e senza pace.<sup>43</sup> Poi abbiamo la fuga dal mondo e la scelta della chiusura in se stesse, quel trovare rifugio e piacere in sé, definito come narcisismo (*zilian*) dalla critica letteraria cinese. E infine, un tipo di fuga estrema: il suicidio o, comunque, la morte. La rassegnazione si estremizza in auto-penalizzazione. Spesso, infatti, i personaggi femminili muoiono prematuramente,<sup>44</sup> si

---

<sup>40</sup> Vedi Lin Bai, "Yi ge ren de zhanzheng" (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.

<sup>41</sup> I termini che appartengono alla sfera semantica della fuga sono presenti in maniera massiccia nelle opere delle scrittrici. Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Yi ge ren de zhanzheng*, op. cit., p. 222 e p. 224; Xu Xiaobin, "Taoli yishi yu wo de chuanguo" (In fuga dalla coscienza e la mia creatività), in *Dangdai zuojia pinglun*, 6, 1996, pp. 45-48.

<sup>42</sup> Vedi, ad esempio, Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, op. cit. e Chen Ran, "Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng" (Il suono di un altro orecchio che bussa), in Chen Ran, *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 37-96.

<sup>43</sup> Vedi Hai Nan, "Siben zhe" (La fuggitiva), in Hai Nan, *Hai Nan wenji*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001, vol. 2, pp. 186-228. Vedi anche Chen Xiaoming, "Hai Nan: siben zhe de bairimeng" (Hai Nan: sogni ad occhi aperti di una fuggitiva), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 132-137.

<sup>44</sup> Vedi, ad esempio, Hong Ying, "The Saddled Deer", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 75-87. Vedi anche il personaggio della vedova He in *Siren shenghuo* di Chen Ran e Hong Ying, "The Field". Trad. di Susan McFadden, in Howard Goldblatt (a cura di), *Chairman Mao Would not Be Amused: Fiction from Today's China*, New York, Grove Press, 1995, pp. 18-24.

uccidono<sup>45</sup> o scompaiono misteriosamente.<sup>46</sup> Come a significare l'impossibilità della sopravvivenza.

Esiste un'ulteriore scelta, a volte vissuta, a volte solo abbozzata dai personaggi femminili: l'omosessualità, di cui parlerò nel capitolo seguente. Omosessualità che per queste scrittrici rappresenta una critica agli uomini.

## V.1 L'OCCHIO

Nell'ampio uso di simboli cui fanno ricorso le scrittrici, ne esiste uno ricorrente nelle opere di tutte e sempre in connessione con la figura paterna in senso stretto o, più genericamente, con gli uomini. Si tratta dell'occhio. Di seguito fornisco alcuni esempi.

In un racconto del 1990 di Lin Bai dal titolo *Dasheng kuqi* (Pianto disperato)<sup>47</sup>:

Appena si fa sera va meglio. La sera il mio patrigno va a giocare a carte, non può più stare a fissarmi. I suoi occhi sono come due lanterne, rossi di giorno come di sera. [...] Dall'ultima luna piena ha cominciato a fissarmi, dice che sono una piccioncina, i suoi occhi sono come due lanterne, di giorno come di sera rossi. Lui dice: piccioncina fatti palpate un po', vediamo se sei ingrassata. La ragazzina con la mano si pizzicottava la faccia, si palpava i seni.<sup>48</sup>

Sempre nel medesimo racconto c'è anche lo sguardo di un pesce immaginario e mostruoso che spia la giovane protagonista dalla finestra. In un altro racconto della scrittrice, comparso per la prima volta nel 1994 sulla rivista *Qingnian wenxue*, *Qiang shang de yanjing* (L'occhio sulla parete),<sup>49</sup> l'occhio è un disegno fatto sul muro dalla bambina protagonista per fare un dispetto al patrigno. In *Yi ge ren de zhanzheng* c'è una

<sup>45</sup> Vedi, ad esempio, Lin Bai, *Zhiming de feixiang* (Il volo del destino), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996. Il caso di Mao, in *Mao de jiqing shidai* di Lin Bai, è anomalo. La protagonista sceglie di essere giustiziata pur di vendicare l'amica della violenza subita da parte di un uomo gretto (vedi Lin Bai, "Gatta: giorni d'ebbrezza", in Maria Gottardo – Monica Morzenti (a cura di), *Rose di Cina*, Roma, Edizioni E/O, 2003, pp. 94-99). Vedi anche Chen Ran, "Fan hutong qingjie" (Il sentimento anti-*hutong*), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 20-23.

<sup>46</sup> Come, ad esempio, la protagonista femminile di *Tianlai* di Xu Xiaobin (vedi Xu Xiaobin, "Tianlai" (Suoni della natura), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 137-166) o Zhu Liang in *Huilang zhi yi* (vedi Lin Bai, *Huilang zhi yi*, op. cit.).

<sup>47</sup> Lin Bai, *Dasheng kuqi*, op. cit.

<sup>48</sup> Vedi Lin Bai, "Pianto disperato". Trad. di Silvia Pozzi, in *A Oriente!*, Milano, 2003, n. 9, pp. 96-97.

<sup>49</sup> Vedi Lin Bai, "Qiang shang de yanjing", op. cit.

bruciatura sul muschio del cortile interno a forma di occhio. Quella bruciatura è tutto quello che resta a Lin Duomi del padre, un elemento di destra, che, prima di morire, aveva bruciato tutti i suoi diari e i suoi libri.

Anche in Chen Ran troviamo numerose ricorrenze analoghe, a cominciare da una finestra che “sembrava un occhio profondo e opaco”,<sup>50</sup> e da numerosi altri brani di *Yu wangshi ganbei*. Ad esempio, la nascita del rapporto tra l'adolescente protagonista e il medico di mezz'età viene descritto così:

Lui guardò fisso i miei segreti. Il suo sguardo mi fece tremare, il suo sguardo mi trasformò in una donna. Arrivato lui, il monastero diroccato prese a vivere con pienezza.<sup>51</sup>

E così sono raccontate le sensazioni che vive la protagonista dopo il primo rapporto sessuale:

Era come se nella stanza ci fosse un'altra persona oppure altre due persone, come se nel buio ci fossero degli occhi che dormivano profondamente, non dovevamo svegliarli, altrimenti saremmo stati scoperti da una qualche cosa di informe.<sup>52</sup>

Nel racconto *Xuanji zhi qiao* del 1993 di Hong Ying leggiamo:

Alzai il capo, nella stanza e nel corridoio c'era luce, ma tutt'attorno era buio pesto e regnava il silenzio. Il mio subconscio sentiva che nell'oscurità ci dovevano essere due occhi che mi spiavano qualsiasi movimento io facessi...<sup>53</sup>

Nel suo *Carnation Club* leggiamo: “The most well-developed traits of this man who loved me was his spying on me.”<sup>54</sup> Del resto, l'intero romanzo autobiografico di Hong Ying, *Ji'e de nüer*, si gioca sulla sensazione della protagonista di essere spiata:

<sup>50</sup> Vedi Chen Ran, “Yu wangshi ganbei”, op. cit., p. 10.

<sup>51</sup> Vedi Chen Ran, *Ibid.*, p. 18.

<sup>52</sup> Vedi Chen Ran, *Ibid.*, p. 24.

<sup>53</sup> Vedi Hong Ying, “Xuanji zhi qiao” (Il ponte con un segreto), in Hong Ying, *Zang shou zhi – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, p. 84. Il racconto è disponibile anche in traduzione in lingua inglese, vedi Hong Ying, “The Bridge with a Secret”, in *A Lipstick Called Red Pepper*. A cura di Henry Zhao, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 19-27. La traduzione riportata qui è mia dal testo originale cinese.

<sup>54</sup> Vedi Hong Ying, “Carnation Club”, in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, p. 103.

Fin da non so quando da piccola, di tanto in tanto mi capitava che mi corressero dei brividi lungo la schiena: sentivo due occhi che mi fissavano. Tante volte c'è mancato poco che riuscissi a scorgere chi fosse a spiarmi, ma ogni volta era stata questione di un attimo.<sup>55</sup>

Solo in chiusura viene reso noto al lettore che, in effetti, il padre naturale di Hong Ying aveva spiato la figlia di nascosto per diciotto lunghi anni.

Ovunque ricorra, l'immagine o l'allucinazione di un occhio che spia i personaggi femminili è sempre in correlazione col rapporto tra padre e figlia, è la rappresentazione dello sguardo paterno, odiato e temuto, e anche dello sguardo maschile in generale. Si tratta di quello che la Yang ha definito "to-be-looked-at-ness."<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>56</sup> Vedi Mayfair Mei-hui Yang, "From Gender Erasure to Gender Difference: State Feminism, Consumer Sexuality, and Women's Public Sphere in China", in Mayfair Mei-hui Yang, *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 50.

## VI

### LA SCRITTURA DEL CORPO

In un'intervista rilasciata a He Guimei<sup>1</sup> nel 1998, Xu Xiaobin suddivide le proprie opere in due categorie. Alla prima appartengono racconti che "sono una sfida per l'intelligenza", "allegorici e labirintici",<sup>2</sup> quali *Lumbini*<sup>3</sup> e *Mihuan huayuan*.<sup>4</sup> Alla seconda categoria ascrive opere che risalgono alla sua prima produzione, agli inizi degli anni '80, come *He liang an shi shengming zhi shu* (Su entrambe le rive del fiume crescono gli alberi della vita)<sup>5</sup> e *Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha*,<sup>6</sup> così come lavori molto più recenti, come *Mori de yangguang* del 1993,<sup>7</sup> *Shuangyu xingzuo* del 1995<sup>8</sup> e il romanzo *Yushe* del 1998.<sup>9</sup> È proprio questo secondo gruppo di opere che qui ci interessa, perché di esse dice Xu Xiaobin:

Costituiscono la traiettoria della mia vita, in esse si possono spiare fino in fondo i segreti e le sofferenze di un'intera vita. Scrivere questo genere di opere costituisce un'esigenza vitale per me, si tratta di una scrittura degli organi di senso, una scrittura del corpo, che fa male, che ti rompe le ossa. Ammiro molto ciò che dice la nota femminista americana Susan Gubar a questo proposito, lei afferma che "quando le donne artiste esperiscono la morte (l'io, il corpo) e la rinascita (l'opera) usano realmente il sangue al posto dell'inchiostro." "Il sangue al posto dell'inchiostro" è una definizione davvero appropriata per la scrittura femminile, molto più appropriata che definirla "individualistica".<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Vedi He Guimei, "Yidian zhi guang - Xu Xiaobin fangtanlu" (La luce dell'Eden - Intervista a Xu Xiaobin), in *Huacheng*, 5, 1998, pp. 118-125.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>3</sup> Xu Xiaobin, "Lanpini cheng" (Lumbini), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 90-99. Vedi la mia traduzione di questo racconto, pp. 224-234 di questo lavoro.

<sup>4</sup> Xu Xiaobin, "Mihuan huayuan" (Il giardino incantato), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 60-89.

<sup>5</sup> Xu Xiaobin, "He liang an shi shengming zhi shu", in *Shouhuo*, 5, 1983.

<sup>6</sup> Xu Xiaobin, "Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha" (Rapporto su una malata di mente), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998. Pubblicato per la prima volta in *Beijing wenxue*, 11, 1985.

<sup>7</sup> Xu Xiaobin, "Mori de yangguang" (Il sole della fine), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 247-276. Questo racconto è stato pubblicato per la prima volta in *Beijing wenxue*, 2, 1993.

<sup>8</sup> Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo" (La costellazione dei pesci), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59.

<sup>9</sup> Xu Xiaobin, *Yu She*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998.

<sup>10</sup> Vedi He Guimei, "Yidian zhi guang - Xu Xiaobin fangtanlu", op. cit., p. 118.

Il sangue come inchiostro è un'espressione ricorrente che sia la critica,<sup>11</sup> sia le stesse scrittrici,<sup>12</sup> hanno utilizzato per definire la modalità di scrittura della *gerenhua xiezuo*. Come emerge dalle affermazioni di Xu Xiaobin, quest'espressione è stata mutuata dagli scritti femministi di Susan Gubar, ma esistono corrispondenze ancora più numerose tra le scrittrici e le opere di Hélène Cixous, in particolare il suo *Riso della medusa*.<sup>13</sup> Le traduzioni delle opere delle femministe francesi sono state introdotte in Cina nei primi anni '90.<sup>14</sup> Proprio il pensiero della Cixous che le donne possano sviluppare una modalità di espressione nuova, una lingua fresca, operando un ritorno all'inconscio e al proprio corpo, viene attuato dalle scrittrici della *gerenhua xiezuo*, a volte in maniera talmente pedissequa che diviene perlomeno necessario istituire un parallelismo, se non addirittura parlare di emulazione. Questo ha portato i critici a coniare la definizione *shenti xushi* (narrazione del corpo) per le opere di queste scrittrici, un tipo di narrazione che è una rilettura della Cixous e che, secondo Xu Kun, rappresenta non solo un'innovazione estetica, ma anche "un cambiamento di portata rivoluzionaria per la cultura."<sup>15</sup>

Ad esempio, la Cixous scrive: "Scriviti: bisogna che il tuo corpo si faccia sentire. Allora sgorgheranno le immense risorse dell'inconscio. La nostra nafta si riverserà sul mondo."<sup>16</sup> E in Lin Bai leggiamo:

Solo attraverso lo scrivere letteratura riesco a ritrovare i miei organi sensoriali. Prima di mettermi a scrivere non ho neppure una vaga idea di come il latte nelle mie mammelle sia in lotta strenua con l'odore della nafta, di come batta in ritirata, di come si ritragga nel profondo delle mie viscere, e lì si trasformi in sudore che m'imperla la fronte. Mentre scrivo, la gioia più

<sup>11</sup> Vedi, ad esempio, Chen Sihe, "Lin Bai lun" (Trattazione di Lin Bai), in *Zuojia*, 5, 1998, pp. 107-111 e Yang Lixin, "Shenti xushi de lishi wenhua yujing yu meixue tezheng" (Caratteristiche estetiche, lingua, cultura e storia della "narrazione del corpo"), in *Zhongguo bijiao wenxue*, 1, 2002, pp. 56-68.

<sup>12</sup> Oltre alle affermazioni qui tradotte di Xu Xiaobin, vedi anche Lin Bai, "Yuci: yi xue dai mo" (Parole: il sangue al posto dell'inchiostro), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 221-222.

<sup>13</sup> Vedi Hélène Cixous, "Il riso della medusa". Trad. di Catia Rizzati, in R. Baccolini - M. G. Fabi - V. Fortunati - R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 221-245.

<sup>14</sup> La Sang (vedi Tze-lan Deborah, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 323) segnala in particolare l'influenza di *Dangdai nüxingzhuyi wenxue piping* di Zhang Jingyuan, che proponeva una rassegna dei testi più significativi del femminismo; vedi Zhang Jingyuan (a cura di), *Dangdai nüxingzhuyi wenxue piping* (Critica letteraria del femminismo contemporaneo), Beijing, Beijing Daxue chubanshe, 1992.

<sup>15</sup> Vedi Xu Kun; *Shuangdiao-yexingchuan: jiushi niandai de nüxing-xiezuo* (Melodie bitonali su una barca notturna: la scrittura femminile degli anni '90), Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999, p. 64.

<sup>16</sup> Vedi Hélène Cixous, "Il riso della medusa", op. cit., p. 227.

totale è il riscoprire i miei organi di senso, scegliere le parole tramite loro, ed è così che nei giorni di mestruo le ossa rigide divengono fragili e sensibili, scoperte come una lingua all'aria. Il sangue può stillare anche dalle ossa, goccia a goccia, ed esse gemono e da rosso vivo si tingono di bianco candido, un bianco che è più bianco della neve. Il sangue trasuda un alito gelido, ed è da quel gelo che è messo in movimento. Con potenza s'insinua nelle intercapedini tra ossa e muscoli, e gocciola sulla superficie esterna del corpo: a questo punto ha già perso il suo colore naturale, è diventato trasparente e si raccoglie tutto sulla fronte, la schiena, il petto, perdendo colore e calore. La sua luce fredda dalle ossa, dagli organi interni, raggiunge la pelle. E' così che hanno origine i sudori freddi.<sup>17</sup>

Nelle opere di queste scrittrici c'è un costante ricorso a parole che appartengono alla sfera semantica del volo. I corpi femminili fluttuano, ondeggiano, vagano, e così i ricordi e i pensieri. Le parole sciamano come api. I gesti sono velocissimi come lampi. La Cixous scrive: "Volare è il gesto della donna, volare nella lingua, farla volare."<sup>18</sup> I titoli di Lin Bai parlano di voli: *Il volo del destino* (*Zhiming de feixiang*),<sup>19</sup> *Fluttuare* (*Piaosan*)<sup>20</sup>. Un capitolo di *Yi ge ren de zhanzheng*<sup>21</sup> porta il nome *Il volo e la caduta* (*feixiang yu xiazhui*) ed un capitolo del romanzo *Shouwang kongxin suiyue* (Gli anni a guardare il vuoto)<sup>22</sup> s'intitola "La sensazione di volare" (*Fei de ganjue*). Per la scrittrice:

Scrivere è un modo di volare. Un nostro sogno: sospesi nel vuoto, il corpo leggerissimo, incredibilmente spuntano le ali, la struttura del nostro corpo si tramuta in un istante, i nostri occhi vedono lontanissimo, le nostre orecchie distinguono innumerevoli flebili suoni. A stento avvertiamo l'attrito dell'aria, quasi una carezza.<sup>23</sup>

In *Nüren zhuan*<sup>24</sup> di Hai Nan il ruolo del corpo è fondamentale. In questo romanzo si affronta la sua crescita e la comprensione del suo linguaggio. E si racconta anche il desiderio di volare: "Lei spera di diventare uno spirito, [...] di trovare un modo per

<sup>17</sup> Vedi Lin Bai, "Zai xiezuo zhong faxian ziji de ganguan" (Scoprire i propri organi di senso con la scrittura), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, p. 233.

<sup>18</sup> Vedi Hélène Cixous, "Il riso della medusa", op. cit., p. 237.

<sup>19</sup> Vedi Lin Bai, "Zhiming de feixiang", in *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 68-106.

<sup>20</sup> Vedi Lin Bai, "Piaosan", in *Huacheng*, 5, 1993.

<sup>21</sup> Vedi Lin Bai, "Yi ge ren de zhanzheng" (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.

<sup>22</sup> Vedi Lin Bai, "Shouwang kongxin suiyue", in *Huacheng*, 4, 1995.

<sup>23</sup> Vedi Lin Bai, *Xiang gui yiyang mi ren* (Affascinante come un fantasma), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, p. 238.

<sup>24</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999.



volare.”<sup>25</sup> Seguendo una farfalla che volteggia leggera, la donna s’immedesima in essa, “diviene sempre più leggera” e prova una sensazione di libertà.<sup>26</sup> L’identificazione tra donna e farfalla è ricorrente nelle opere di Hai Nan.<sup>27</sup> Anche in Lin Bai la libertà è un concetto costantemente associato all’idea del volo:

sognare è volare, apprezzare l’arte è volare, fumare erba è volare, fare l’amore è volare, non rispettare le norme è volare, andare oltre la morale comune è volare, morire è volare.<sup>28</sup>

## VI.1 SCRITTRICI POSTMODERNE?

Come si è detto, alle scrittrici e alle loro opere sono state applicate varie definizioni. Un’ulteriore categoria viene riportata da Wang Ning all’interno del suo discorso sul postmodernismo in Cina.<sup>29</sup> La definizione è *xin tiyan xiaoshuo*, cioè “nuova narrativa dell’esperienza” o anche *xin zhuangtai xiaoshuo*, che Wang Ning traduce come “New Fiction of Status Quo”. Secondo Wang Ning il tipo di scrittura sperimentale di scrittrici quali Chen Ran, Lin Bai, Xu Xiaobin, Hai Nan, Hong Ying e Xu Kun<sup>30</sup> è classificabile come un tipo di narrativa postmoderna.<sup>31</sup>

Di seguito faccio una breve panoramica sul concetto di postmodernismo in Cina col/sul supporto dell’analisi fatta da Wang Ning,<sup>32</sup> in modo da contestualizzare l’inserimento delle scrittrici in questo fenomeno.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>27</sup> Vedi anche Hai Nan, *Hudie shi zenyang biancheng biaooben de* (Come le farfalle sono diventate una specie), Haikou, Nanhai chubanshe, 1998 e Ding Kenan, “Hudie de yiwei” (Il significato della farfalla), in Hai Nan, *Hudie shi zenyang biancheng biaooben de*, Haikou, Nanhai chubanshe, 1998, pp. 1-5.

<sup>28</sup> Vedi Lin Bai, *Xiang gui yiyang mi ren*, op. cit., p. 245.

<sup>29</sup> Wang Ning, “The Mapping of Chinese Postmodernity”, in Arif Dirlik - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism in China*, Durham and London, Duke University Press, 2000, pp. 21-40.

<sup>30</sup> Wang Ning cita nel gruppo anche altre due scrittrici, cioè Zhao Mei e Xu Lan. Zhao Mei è nata a Tianjin nel 1954, ha iniziato a scrivere alla fine degli anni ’80. Le sue opere sono state definite *hen xianfeng* (super-avanguardia) per la miscela di poeticità, romanticismo e immaginazione. Xu Lan è nata nel 1969 a Shanghai e ha cominciato a scrivere nel 1992. La sua narrativa si distingue per la propensione alle ambientazioni in epoche remote.

<sup>31</sup> Sull’applicabilità del concetto di postmodernismo alle opere di Chen Ran, vedi Wendy Larson, “Women and the Discourse of Desire in Postrevolutionary China: The Awkward Postmodernism of Chen Ran”, in Arif Dirlik - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 2000, pp. 337-357.

<sup>32</sup> Sul postmodernismo in Cina vedi anche Arif Dirlik - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 2000.

Il dibattito sul postmodernismo, che è cominciato con la nascita di questo concetto tra la fine degli anni '50 e i primi '60, è tuttora acceso. Esistono controversie anche sulla reale esistenza di questo fenomeno. La maggior parte dei critici ritiene che si tratti di un modello tipicamente occidentale, che non possa apparire o essere simulato in paesi come la Cina, ancora in via di sviluppo e lontani dagli standard di una società postindustriale. Tuttavia, anche se il postmodernismo è il prodotto di una società postindustriale ed occidentale, è indubbio che alcuni studiosi orientali hanno assimilato il concetto di "postmodernity".<sup>33</sup> E questo, ad esempio, tramite scambi accademici e la comunicazione interculturale.

In Cina il concetto di postmodernismo è stato introdotto negli anni '80. Negli anni '90 c'è stata una diffusione sempre crescente di traduzioni di opere straniere a questo riguardo e il proliferare di conferenze e dibattiti sull'argomento. A tutt'oggi rimane aperta la questione sulle differenze tra modernismo e postmodernismo, tanto che per alcuni modernismo equivale a spirito conservatore, e postmodernismo a spirito d'avanguardia. Per la Cina il postmodernismo è senza dubbio un prestito dall'occidente, da collegare al fenomeno della letteratura post-nuovo periodo (*houxinshiqi wenxue*) e all'economia di mercato post-socialista.

Secondo Wang Ning è possibile utilizzare il postmodernismo o "postmodernity" come chiave di lettura del contesto cinese attuale, se lo consideriamo nella forma dei seguenti aspetti culturali e letterari: come un fenomeno culturale, come un modo di guardare il mondo (visto come un insieme pluralistico), come un filone letterario (letteratura d'avanguardia)<sup>34</sup>, come un tipo di discorso (frammentario, proprio della metanarrativa), come una strategia di lettura e come una modalità critica dopo la caduta dello strutturalismo.

La narrativa delle scrittrici può essere fatta rientrare sostanzialmente in tre degli aspetti appena citati. La loro potrebbe essere vista come una narrativa postmoderna, perché facente parte della tendenza alla sperimentazione propria della letteratura d'avanguardia. Nella loro visione, poi, il mondo è senz'altro "no longer a world of totality but rather, one of plurality, fragmentariness and decentralization."<sup>35</sup> Ed infine

<sup>33</sup> Wang Ning sceglie di adottare "postmodernity" per ovviare alle problematiche legate all'utilizzo del termine postmodernismo, generalmente assunto come un fenomeno peculiare dell'occidente sviluppato.

<sup>34</sup> Vedi Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997.

<sup>35</sup> Vedi Wang Ning, "The Mapping of Chinese Postmodernity", op. cit.

perché il tipo di discorso intrapreso da queste scrittrici è appunto frammentario, la struttura dei testi schizofrenica, il significato decentralizzato all'interno di una narrazione frammentata.

## VI.2 LO SPECCHIO

Un aspetto particolarmente enfatizzato dalla critica letteraria cinese è quello che Chen Xiaoming definisce *ziwo guanzhu* (cura dell'io),<sup>36</sup> ma che più generalmente è chiamato in maniera apertamente negativa *zilian* (narcisismo). L'attenzione su se stesse e sul proprio corpo corrisponde ad un processo di scoperta della propria individualità. L'immagine che esemplifica questa "cura dell'io" è quella dello specchio. Leggiamo in Xu Xiaobin:

Stava per dire sei venuta nella stanza sbagliata. Tutto d'un tratto si accorse che stava per andare contro uno specchio. Indietreggiò istantaneamente. Fu solo allora che capì che la donna nello specchio era lei stessa. Ancora sconcertata osservò "quella" donna con occhio critico.<sup>37</sup>

Queste scrittrici raccontano donne alla ricerca di se stesse, delle proprie radici. La domanda "Chi sono io?" e la domanda alternativa "Lei chi è?" costellano, ad esempio, l'opera di Hai Nan.<sup>38</sup> E le radici non si cercano lontano nel tempo ma, scrivendo una storia di se stesse, dentro di sé. Anche Hong Ying afferma di aver scritto *Ji'e de nüer*<sup>39</sup> spinta dall'esigenza di rispondere alle domande: "Da dove vengo? Come mai sono diventata una scrittrice?".<sup>40</sup> Lo specchio, un simbolo molto più che ricorrente in questa tendenza letteraria, è lo strumento dell'auto-conoscenza. Il punto di partenza di questa

<sup>36</sup> Vedi Chen Xiaoming, Chen Xiaoming, "Xu Xiaobin: shixing de nüxing suminglun – Guanyu Xu Xiaobin de suixiang" (Xu Xiaobin: il fatalismo poetico femminile – Riflessioni libere su Xu Xiaobin), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, p. 125.

<sup>37</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Mihuan huayuan" (Il giardino incantato), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, p. 82.

<sup>38</sup> Vedi, ad esempio, Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999, p. 14 e p. 57. Vedi anche Hai Nan, "Wo shi shui?" (Chi sono io?), in Hai Nan, *Kongzhong huayuan*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995, pp. 135-139.

<sup>39</sup> Vedi Hong Ying, *Ji'e de nüer* (La figlia della fame), Chengdu, Sichuan Wenyi chubanshe, 2000.

<sup>40</sup> Vedi Zhang Ying, "K ji qita – Hong Ying fangtanlu" (K e altro – Intervista a Hong Ying), in Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, p. 272.

nuova ricerca delle radici è il proprio corpo. Così come il punto d'arrivo: "Lei sa che la persona nello specchio è lei stessa."<sup>41</sup>

Lo specchio, per meglio dire, è la re-interpretazione di un simbolo. L'immagine dello specchio ha una lunghissima tradizione in Cina. Sia nel buddhismo che nel neoconfucianesimo,<sup>42</sup> ad esempio, la mente del saggio, del poeta, del letterato doveva essere come uno specchio, che riflettesse la realtà senza commento o altra interferenza intellettuale. Ha una portata quasi rivoluzionaria il fatto che ora lo specchio sia lo strumento dell'auto-conoscenza, il simbolo di un'attenta riflessione su se stesse, soprattutto in una realtà come quella cinese in cui, per dirla come Robert E. Hegel:

Individuals are still identified by reference to social function. [...] It is no exaggeration to say that to a considerably greater extent than in the modern West, the real Chinese individual has been, and still is, identified by reference to the greater human context of his time.<sup>43</sup>

La metafora dello specchio, utilizzata per descrivere lo sviluppo della coscienza femminile, è ampiamente presente anche nella teoria psicanalitica, soprattutto lacaniana,<sup>44</sup> in numerosi studi sul genere autobiografico e nelle teorie femministe.<sup>45</sup> La diffusa presenza di specchi nelle opere delle scrittrici della *gerenhua xiezuo* è sicuramente interpretabile come strettamente connessa con il loro percorso autonomo di auto-conoscenza, ma anche di auto-definizione. D'altro canto, anche se in misura minima, è possibile che le scrittrici abbiano mutuato degli spunti dalle suddette teorie. E, in misura forse più considerevole, dalle loro letture di letteratura femminile straniera.

<sup>41</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit., p. 95.

<sup>42</sup> Riguardo allo "specchio" nella visione tradizionale vedi, ad esempio, Paolo Santangelo, *Emozioni e desideri in Cina. La riflessione neoconfuciana dalla metà del XIV alla metà del XIX secolo*, Bari, Laterza, 1992 e Robert E. Hegel, "An Exploration of the Chinese Literary Self", in Robert E. Hegel - Richard C. Hessney (a cura di), *Expressions of the Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 12.

<sup>43</sup> Vedi Robert E. Hegel, "An Exploration of the Chinese Literary Self", op. cit., pp. 5-6.

<sup>44</sup> Chen Xiaoming mette in rapporto le teorie lacaniane con Xu Xiaobin, in un suo articolo scrive a proposito del racconto *Shuangyu xingzuo* (vedi Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59): "L'immagine allo specchio di tipo lacaniano rende la scrittura di Xu Xiaobin simile alla maggior parte delle scrittrici, emana cioè un raffinato sentimento narcisistico." Vedi Chen Xiaoming, "Xu Xiaobin: shixing de nüxing suminglun - Guanyu Xu Xiaobin de suixiang", op. cit., p. 125.

<sup>45</sup> Vedi Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", in Shari Benstock (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Practice*, London, Routledge, 1988, p. 36.

*L'amante* di Marguerite Duras inizia proprio con l'immagine quasi fotografica di un viso riflesso in uno specchio, il viso della scrittrice.<sup>46</sup>

È da tener inoltre presente che le scrittrici della *gerenhua xiezuo* non sono digiune di teorie psicanalitiche, in particolar modo Chen Ran ha rivelato in più occasioni il suo interesse soprattutto per gli scritti di Freud. Nelle opere della scrittrice trapela una sorta di applicazione concreta delle sue conoscenze in merito, basti notare la sua attenzione per la sfera onirica e l'interpretazione dei sogni.<sup>47</sup>

Sempre da Chen Ran ci è offerta un'altra occorrenza dell'immagine dello specchio, scelta tra le innumerevoli a disposizione. Dal seguente passo tratto da *Yu wangshi ganbei*, si può desumere cosa spinga un buon numero di critici cinesi a ritenere sconveniente e scandalosa l'attenzione che le scrittrici rivolgono al proprio corpo:

Sdraiata sul letto madida di sudore, con uno specchio in mano e confrontando il libro di anatomia femminile conosceva se stessa. Lo specchio si muoveva su e giù, le sue dita sul suo corpo rappresentavano quelle di un'altra mano. Non conosceva quella mano morbida, né quelle guance arrossate; non conosceva quella pelle liscia, quegli occhi umidi di lacrime, quei seni sodi che le prorompevano sul petto.<sup>48</sup>

Già Dai Houying, una scrittrice nata nel 1938, scriveva nel suo romanzo del 1985 dal titolo *Kongzhong de zuyin* (Passi nel cielo), così come citato da Leung Lai-fong:

Literature is the expression of the soul. Women, of course, naturally have a desire that needs to be expressed and ought to be expressed. Furthermore,

<sup>46</sup> A questo proposito, vedi Germaine Brée, "Autogynography", in James Olney (a cura di), *Studies in Autobiography*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 177.

<sup>47</sup> "Ci sono simboli che vanno tradotti quasi generalmente in un unico senso; così imperatore e imperatrice (re e regina) significano i genitori. Le stanze rappresentano donne e le loro entrate e uscite gli orifizi del corpo. La maggior parte dei simboli onirici serve alla raffigurazione di persone, parti del corpo e azioni, dotate di chiaro interesse erotico; in particolare gli organi genitali possono essere figurati da una serie di simboli spesso assai sorprendenti, e gli oggetti più diversi sono usati per indicare simbolicamente i genitali. Se armi appuntite, oggetti lunghi e rigidi, come tronchi d'albero e bastoni, rappresentano in sogno l'organo genitale maschile, mentre armadi, scatole, carri, forni sostituiscono il corpo femminile, è senz'altro intelligibile il "tertium comparationis", l'elemento comune di queste sostituzioni." Vedi Sigmund Freud, *Il sogno*, Torino, Editore Boringhieri, 1975, pp. 78-84. Leggendo questo brano tratto da Freud, che ho preferito riportare in italiano per una maggiore fruibilità del testo, risulta chiara la corrispondenza con la simbologia della femminilità che si palesa anche fuori della scelta cosciente in Chen Ran, ma anche nelle altre scrittrici. In Chen Ran troviamo la luce che ferisce gli occhi come simbolo del maschile ed il convento o la biblioteca come simboli della sessualità femminile. In Hong Ying, per fare un altro esempio, la sessualità femminile è simboleggiata dal pozzo o dalla valigia vuota. Il simbolo della stanza, poi, come già detto, è ricorrente in tutte le scrittrici.

<sup>48</sup> Vedi Chen Ran, "Yu wangshi ganbei" (Brindisi col passato), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, p. 23.

women are by nature more sincere and pure than men. Their understanding of life and society relies mainly on their sensitive and delicate observation. Women lack the practice and experience of political struggle [remember, they are rarely bureaucrats!]. Therefore, they are not good at, or not used to considering the consequences of their behaviour from a political angle. Lack of consideration or inadequate consideration naturally leads to blind impulse. Too much consideration restrains action. Consequently, women writers dare to write what they want to write.<sup>49</sup>

Ma la descrizione dettagliata di scene d'autoerotismo con donne protagoniste è stata vista come un'esasperazione del cosiddetto *zilian* delle scrittrici. La scelta di presentare questa tematica è una scelta artistica che rivela ulteriori contatti con la Cixous, che scrive, ad esempio, "La bellezza non sarà più vietata"<sup>50</sup> e "I veri testi delle donne, testi con i sessi delle donne, non fanno loro [agli uomini] piacere, fanno loro paura, li disgustano."<sup>51</sup> Ma è anche una scelta autonoma di critica al fallocentrismo; le tematiche dell'autoerotismo e del lesbismo sottintendono la non indispensabilità dell'uomo: "Sei stata tu! Se stata tu a darle tutto ciò che gli uomini non erano in grado di darle."<sup>52</sup> La vicinanza alla Cixous e ad altre scrittrici femministe non deve portare a sminuire l'impatto quasi rivoluzionario che questi testi hanno avuto in Cina.

Di seguito tre saggi<sup>53</sup> che esemplificano la trattazione della tematica dell'autoerotismo in queste scrittrici.

Così Lin Bai:

### La guerra di una persona sola

La guerra di una persona sola è quando un palmo colpisce se stesso, un muro blocca se stesso, un fiore si distrugge da sé. La guerra di una persona sola significa una donna che va in sposa a se stessa.

Questa donna spesso chiude porte e finestre, poi si mette in piedi di fronte allo specchio e si leva i vestiti uno ad uno. Il suo corpo si solleva e si flette, la morbida biancheria intima è sopra la sedia, piena di vita, come se nascosta lì in mezzo ci fosse una vita invisibile. Si guarda nello specchio, pervasa da un amore narcisistico, così come da un segreto intento d'essere crudele con

<sup>49</sup> Vedi Leung Lai-fong, "In Search of Love and Self: the Image of Young Female Intellectuals in Post-Mao Women's Fiction", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, p. 135.

<sup>50</sup> Vedi Hélène Cixous, "Il riso della medusa", op. cit., p. 222.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>52</sup> Vedi Hong Ying, "Jinnian Yu Hong yanjiu" (Una ricerca recente su Yu Hong), in Hong Ying, *Zang shouzhi – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, p. 121.

<sup>53</sup> Vedi anche Hong Ying, *K, Shijiazhuang*, Huashan wenyi chubanshe, 2002, p. 105.

se stessa. Tutte le donne che si sposano con se stesse possiedono una natura duplice, impossibile da armonizzare, simili ad uno strano essere a due teste. Le sue lenzuola, le sue coperte sembrano un grande giglio colto e abbandonato senza cura, il suo corpo completamente nudo rotola liberamente sulle coperte, la seta gelida accarezza la pelle infuocata, sensibile fin nel profondo, come se un esteso indescrivibile organo di senso si muovesse su tutto il suo corpo. A lei sembra di nuotare nell'acqua, le sue mani scorrono come onde sulle forme del busto, si sente bagnata, l'acqua di sorgente delle profondità all'interno del suo corpo sgorga con un flusso inarrestabile, un liquido bianco latte l'attraversa, lei combatte strenuamente, le labbra semiaperte, emette dei gemiti morenti, la sua mano sta cercando, si spinge esitante e ferma, alla fine raggiunge quel posto umido, lanuginoso e scompigliato, il suo dito medio tocca l'imbocco morbido e bagnato di quel centro in sconvolgimento, lei urla come se avesse preso la scossa, inghiotte se stessa. Lei sente di essersi trasformata in acqua, la sua mano si è trasformata in un pesce.<sup>54</sup>

Chen Ran con un accostamento insolito e inedito del topos letterario costituito dall'antinomico connubio ancestrale *eros* e *thanatos*:

Dopo aver sistemato tutto, mi infilai nella coperta ripiegata nella vasca da bagno. [...]

In quel momento, presi una decisione: quando fosse giunta la mia ora, sarei morta nella vasca da bagno. Non esiste un posto migliore.

Fissavo me stessa riflessa nello specchio del bagno, come se stessi valutando un'altra donna. [...] Girai il capo per trovare una posizione, socchiusi gli occhi.

Poi mi feci una cosa. Una cosa che si può fare con l'immaginazione.

Mentre facevo questa cosa meravigliosa, nella mia mente balenarono due persone che avevo amato nella mia vita: He, affascinante e fatale, e Yi Nan, bello e puro. [...]

Quando le mie dita carezzarono i seni morbidi, erano già diventate, nella mia percezione, quelle di He. Le sue dita lunghe e affusolate accarezzavano la mia pelle, palpavano quelle sfere di velluto... piume candide turbinavano in una danza... un profumo di petali di rosa profumava piacevolmente l'aria... scarlatte ciliegie mature si aprivano... foglie d'acero d'autunno, piene e morbide, facevano girotondi sulle labbra e sul collo... il respiro si fece più concitato, il sangue nelle vene si incendiò.

Poi, la mano fu un treno che si andava avvicinando, col suo sibilo di flauto, col suo fischio prepotente. Seguendo una traiettoria stabilita, lentamente giunse al "binario" nascosto da erba fragrante. Quando arrivò sull'orlo del precipizio coperto da foglie, all'improvviso Yi Nan stava lì, dritto, pervaso da un desiderio di esplorazione. Penetrò con precisione nel profondo del mio respiro...<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Vedi Lin Bai, "Tongxin-ai zhe bu neng fenshou" (Non lasciate i vostri innamorati), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 53-54.

<sup>55</sup> Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoqia chubanshe, 1996, pp. 238-239.

Ed infine Xu Xiaobin:

Bu Ling non riusciva a liberarsi dai pensieri che affollavano la sua mente, come se fosse diventata una danzatrice, fece alcune mosse, si guardò nuovamente allo specchio, all'improvviso cominciò a spumeggiare come del vino in fermentazione, Bu Ling sapeva cosa stava nascondendo, era come un carcerato chiuso dietro una finestra di ferro che appena ne ha l'occasione se la dà a gambe. In quel momento il battito cardiaco aumentò e così la circolazione, nello specchio, un rossore morboso la avvolse, nuda si contorceva in piedi di fronte allo specchio, chiuse gli occhi, così le sue dita si allungarono a quel posto ombroso come erba, subito le sue dita sprofondarono in un liquido gelatinoso bianco latte.<sup>56</sup>

### VI.3 TONGXINGLIAN

Come mai a donne che non sono omosessuali piace scrivere dell'amore lesbico? Ritengo che l'omosessualità raccontata in questa narrativa sia una particolare forma di espressione femminista. Il femminismo dovrebbe essere (naturalmente non è necessariamente così) la presa di coscienza della donna della propria individualità come "essere sessuato" in un particolare contesto ideologico e culturale. [...] La comparsa della tematica lesbica in letteratura certifica la coscienza femminile della propria sessualità; non si tratta di una necessità sociale ma del sintomo di un cambiamento culturale.<sup>57</sup>

Intendo riferirmi alla trattazione in chiave letteraria della tematica omosessuale e, nella fattispecie, del lesbismo, non alla situazione dei diritti gay nella Cina contemporanea, per i quali rimando ad altri<sup>58</sup> perché in buona sostanza estranei alla mia indagine, anche se limitrofi e, come nel caso di Chen Ran, parzialmente correlati.<sup>59</sup> La tendenza a trattare dell'amore tra donne è riscontrabile anche in altre scrittrici non

<sup>56</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo" (La costellazione dei pesci), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, p. 8.

<sup>57</sup> Vedi Hong Ying, "Jing yu shui" (Lo specchio e l'acqua), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 112-113.

<sup>58</sup> Vedi, ad esempio, Tze-lan Deborah Sang, "Feminism's Double: Lesbian Activism in the Mediated Public Sphere of Taiwan", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 132-161; Tze-lan Deborah Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit.

<sup>59</sup> Vedi la mia intervista a Chen Ran, pp. 125-126 di questo lavoro.



ascrivibili alla *gerenhua xiezu*, come nel caso di Yan Geling<sup>60</sup> e Zha Jianying,<sup>61</sup> che sono entrambe rappresentanti della letteratura della diaspora come Hong Ying.

In the nineties Chinese women's writing begins to wear a new face, and their consciousness of and demand for women's cultural and physical space emerges despite various difficulties. [...] The most noteworthy works thus produced are the autobiographies and semiautobiographies by a group of young women born in the sixties. They bravely write "my body" and "my self", narrate their gender and sexual experiences, and record their fear of and longing for sisterhood and lesbian relationships.<sup>62</sup>

Dai Jinhua parla di coraggio anche perché, nella sfera letteraria, il lesbismo è stato un fenomeno completamente trascurato lungo tutto il corso della storia cinese. Una sorte bizzarra, visto che l'omosessualità maschile invece, ammessa, piuttosto che aspramente condannata, è presente e documentata già a partire dal II sec. a.C. Esistono numerosi termini che definiscono l'omosessualità maschile.<sup>63</sup> La Cina risulta essere uno dei paesi più tolleranti nei confronti dell'omosessualità maschile, almeno fino al tramonto dell'impero. La progressiva modernizzazione, la sconfitta del "feudalesimo" ed il regime comunista hanno completamente modificato l'approccio alla sessualità. L'amore, la passione erano ammissibili solo nei confronti del Partito, almeno nell'ambito della letteratura, megafono della propaganda comunista.

Al contrario, del lesbismo non c'è traccia, in tremila anni di letteratura, né esistono termini che si riferiscano nello specifico ad esso. Un'eccezione è rappresentata dal termine *duishi*, che in cinese significa *mangiare faccia a faccia*, e sembrerebbe riferirsi proprio all'omosessualità femminile. Esso compare nel libro *Wanli yehuo bian*

<sup>60</sup> Nata nel 1958 a Shanghai. Attualmente vive negli Stati Uniti e lavora come sceneggiatrice per Hollywood. Il suo *Bai she* (Il serpente bianco) tratta la tematica dell'omosessualità femminile. L'opera, che è ambientata durante la Rivoluzione Culturale, è l'unica di questo gruppo a trattare del cambiamento di sesso e del travestimento.

<sup>61</sup> Nata a Pechino e poi emigrata negli Stati Uniti. Il suo racconto *Bianzou* (Variazioni), pubblicato nel 1991 su *Jintian*, è stato il primo a trattare apertamente la tematica del lesbismo. Risale, però, allo stesso anno la pubblicazione in Cina del racconto di Lin Bai *Riwu*, nel quale l'autrice descrive l'eccitazione di una giovane nel vedere il corpo nudo di un'altra donna. Vedi Lin Bai, "Riwu" (Mezzogiorno), in *Shanghai wenxue*, 6, 1991. Vedi anche la mia traduzione del racconto, pp. 213-223 di questo lavoro.

<sup>62</sup> Vedi Dai Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 203-204.

<sup>63</sup> Ad esempio: *duanxiu*, manica tagliata; *fentao*, dividere la pesca; *Long Yang zhi pi*, l'ossessione di Long Yang; *xianggu*, simile ad una ragazza; *xianghuo xiongdi*, fratelli d'incenso.

(c.a. 1610 d.C.), dove si riporta un resoconto delle relazioni tra l'imperatrice Chen e le sue domestiche durante il regno di Han Wudi (140-88 a.C.).<sup>64</sup>

Questo *duishi*, mangiare faccia a faccia, ricorda le relazioni tra donne in Lin Bai, che culminano sempre in un'estrema vicinanza, anche fisica oltre che di sensibilità e interessi, ma che non diventa mai contatto reale. C'è la contemplazione della bellezza fisica, mai il congiungimento. C'è il desiderio dell'altra, che non viene, però, consumato. Le protagoniste di alcune opere di Lin Bai arrivano fino alla soglia dell'omosessualità ma, al momento di attraversare quella soglia, indietreggiano. Quasi che la realizzazione della propria diversità, la coscienza di se stesse, mettesse paura.

L'espressione *duishi* ha, a mio avviso, un'altra connessione con il lesbismo in Lin Bai, cioè insinua, suggerisce l'esistenza di un rapporto che va ben oltre l'amicizia, ma non lo afferma, né lo definisce... La scrittrice fa lo stesso, lasciando spesso il lettore nell'ambiguità. Basti ricordare i versi della poesia *Guocheng* (Corso) di Lin Bai:

A maggio sedute una di fronte all'altra,  
Come in un sogno.<sup>65</sup>

Oppure un passo del racconto *Ping zhong zhi shui* del 1993:

... poi lei [Yi Ping] e Er Pa rimasero sedute nel bar dell'albergo fino a notte fonda. Sedevano sui posti più in fondo, Er Pa beveva un liquore verde alla menta, mentre Yi Ping un vino nero. Le due donne erano sedute una di fronte all'altra...<sup>66</sup>

Spesso la vicinanza fisica tra due donne, nelle opere di Lin Bai, crea tra loro una sorta di intimità che genera tensione, che le mette a disagio. È il momento di massimo pathos. Poi la narrazione si interrompe o il racconto finisce, ingenerando nel lettore il dubbio di avere frainteso.

<sup>64</sup> Vedi Hong Ying, "Chinese Women's Writing About Love Between Women", op. cit., p. 155.

<sup>65</sup> Vedi Lin Bai, "Guocheng", in Lin Bai, *Lin Bai wenji* (Raccolta delle opere di Lin Bai), 4 voll., Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, p. 126.

<sup>66</sup> Vedi Lin Bai, "Ping zhong zhi shui" (L'acqua nella bottiglia), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, p. 201.

In realtà, in Lin Bai la trattazione del tema dell'omosessualità femminile viene affrontata, a seconda dei racconti, in due maniere diverse: in alcuni racconti, come *Huilang zhi yi*<sup>67</sup> e *Riwu* (Mezzogiorno),<sup>68</sup> la scrittrice ne parla in modo allusivo, facendo supporre alla voce narrante l'esistenza di una relazione amorosa tra le protagoniste dei racconti. Altrove, come in *Ping zhong zhi shui* e *Mao de jiqing shidai* (L'età delle passioni di Mao),<sup>69</sup> l'innamoramento e l'attrazione fisica tra due donne vengono narrati in maniera aperta fino ad arrivare ad una dichiarazione esplicita dell'omosessualità, ma i rapporti si spezzano, senza che le protagoniste siano riuscite a vivere il loro amore. A frenarle è la paura. Questo timore è leggibile anche nelle pagine di letteratura critica di Dai Jinhua che trattano l'argomento, dove, per una sorta di pudore, ma anche per tutelare l'immagine delle scrittrici, si preferisce parlare di *jiemei qingyi* (amicizia affettuosa tra sorelle),<sup>70</sup> piuttosto che apertamente di omosessualità. Rimando alla Sang per un interessante approfondimento della questione terminologica.<sup>71</sup>

L'impressione è che, più che la rivendicazione dell'amore omosessuale, ci sia la precisa intenzione di affermare se stesse, rompendo quella struttura che ha il proprio equilibrio nella centralità dell'uomo. Questa lettura viene confermata da Hong Ying:

Prior to the emergence of these stories and novellas, men were cursed, denounced and belittled by all those women writers who publicised female power – from Ding Ling's *Miss Sophie's Diary* (Shafei nüshi de riji) in the 1930s right up until Wang Anyi's *The Century on the Hilltop* (Gangshang de shiji) at the end of the 1980s. However, at the first mention of the word "sex", men were still considered to be indispensable. Thus, on the issue most fundamental to women's self-identification it was still necessary to seek confirmation within a masculinist framework. Given this situation, the emergence of a completely different writing was perhaps inevitable.<sup>72</sup>

E da Dai Jinhua:

<sup>67</sup> Vedi Lin Bai, "Huilang zhi yi" (La panca nel loggiato), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 156-187.

<sup>68</sup> Vedi Lin Bai, "Riwu", op. cit.

<sup>69</sup> Vedi Lin Bai, "Mao de jiqing shidai", in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 308-312. Vedi anche la traduzione italiana: "Gatta: giorni d'ebbrezza", in Maria Gottardo - Monica Morzenti (a cura di), *Rose di Cina*, Roma, Edizioni E/O, 2003, pp. 94-99.

<sup>70</sup> Vedi Tze-lan Deborah Sang, "Chao xingbie yishi yu tongxingai" (La coscienza oltre il genere e l'omosessualità), in Chen Ran, *Buke yanshuo*, Beijing, Zuoia chubanshe, 2000, p. 107.

<sup>71</sup> Vedi Tze-lan Deborah Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., pp. 30-34.

<sup>72</sup> Vedi Hong Ying, "Chinese Women's Writing About Love Between Women", op. cit., p. 156.

Even though most of women writers deny that they are feminists, their writing often engages in unexpected attacks and subversions of the patriarchal gender order.<sup>73</sup>

A differenza della franchezza verbale con la quale le scrittrici raccontano esperienze d'autoerotismo, i rapporti omosessuali vengono narrati con una sorta di pudore. Raramente le scrittrici indulgono sulle esperienze omosessuali. Così come di rado si parla apertamente di un rapporto omosessuale vero e proprio.<sup>74</sup> In questo senso le opere più intraprendenti sono *Carnation Club*<sup>75</sup> di Hong Ying e *Pokai*<sup>76</sup> di Chen Ran. Tendenzialmente si profila o il puro e semplice apprezzamento estetico nei confronti di altre donne o una sorellanza-alleanza tra donne. In un certo senso, il lesbismo è una dilatazione del narcisismo. Come osserva la Friedman:

Instead of seeing themselves as solely unique, women often explore their sense of shared identity with other women, an aspect of identity that exists in tension with a sense of their uniqueness.<sup>77</sup>

Come evidenziato da Tani Barlow in un suo studio sulla scrittrice Ding Ling,<sup>78</sup> la sorellanza è una categoria socio-politica, le cui radici affondano nel discorso confuciano e nella narrativa popolare precedenti alla letteratura del periodo del 4 maggio. A mio avviso, questa categoria viene rispolverata dalle scrittrici della *gerenhua xiezu* col preciso intento di utilizzare un cliché portandolo fino al paradosso, come in *Carnation*

---

<sup>73</sup> Vedi Dai Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 203.

<sup>74</sup> Oltre ai già citati esempi di Lin Bai, vedi anche Xu Xiaobin, "Mihuan huayuan" (Il giardino incantato), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 60-89.

<sup>75</sup> Vedi Hong Ying, "Carnation Club", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 89-151.

<sup>76</sup> Vedi Chen Ran, "Pokai" (Spaccatura), in Chen Ran, *Ling yi ge erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 152-189. Su questo racconto vedi Patricia Šieber (a cura di), *Red Is Not the Only Color. Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between Women, Collected Stories*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, pp. 21-22.

<sup>77</sup> Vedi Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", in Shari Benstock (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Practice*, London, Routledge, 1988, p. 44.

<sup>78</sup> Vedi Tani Barlow, "Gender and Identity in Ding Ling's *Mother*", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers - Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, p. 2.

*Club*<sup>79</sup> di Hong Ying, e all'idealizzazione, come nel mito della luna di Lin Bai. Dietro quest'eliminazione anche fisica dell'uomo dalla narrazione, eliminazione, estromissione che cammina di pari passo con l'estremo risalto dato alle figure femminili, si cela l'intenzione di affermare se stesse come scrittrici e come donne e, altresì, di attuare una critica pungente alla centralità dell'uomo, nella società come nella letteratura. Si può affermare che la delineazione di una sorta di repubblica delle donne, vagheggiata e surreale, presente in tutte le scrittrici, pur se in misura e con caratteristiche diverse, è una manifestazione della loro tendenza al re-impiego di categorie e tematiche quali, ad esempio, quelle di "strega" e di "narcisista", tendenza che chiarisco di seguito.

Michel Foucault nel suo *La volonté de savoir*, nel paragrafo che porta il significativo titolo "Regola della polivalenza tattica dei discorsi" scrive:

C'est bien dans le discours que pouvoir et savoir viennent s'articuler. Et pour cette raison même, il faut concevoir le discours comme une série de segments discontinus, dont la fonction tactique n'est ni uniforme ni stable. Plus précisément, il ne faut pas imaginer un monde du discours partagé entre le discours dominant et celui qui est dominé; mais comme une multiplicité d'éléments discursifs qui peuvent jouer dans des stratégies diverses. C'est cette distribution qu'il faut restituer, avec ce qu'elle comporte des choses dites et des choses cachées, d'énonciations requises et interdites; avec ce qu'elle suppose de variantes et d'effets différents selon celui qui parle, sa position de pouvoir, le contexte institutionnel où il se trouve placé; avec ce qu'elle comporte aussi de déplacements et de réutilisations de formules identiques pour des objectifs opposés.<sup>80</sup>

Ben consapevole che le teorie di Foucault sono state formulate con preciso riferimento alla società europea a partire dal XVII secolo, pure ritengo che sia possibile attingere ad esse per leggere come un "discorso di rimando"<sup>81</sup> l'appropriazione, anzi la ri-appropriazione, che le scrittrici operano con esperienze quali *zilian* (narcisismo) e *tongxinglian* (omosessualità) e con termini come *wunü* (streghe). In effetti un tipo di

<sup>79</sup> La storia è ambientata a Shanghai nel 201. Un gruppo di donne deluse dagli uomini si riuniscono in un'associazione, il Club del Garofano, che nel suo statuto impone alle socie di non avere rapporti con gli uomini, se non per farli cadere in ridicolo o vendicarsi contro di loro. In questo racconto si parla con chiarezza dei sentimenti d'amore e passione che nascono tra le protagoniste. L'ambientazione nel futuro, così come Lin Bai tende ad ambientazioni nel passato, potrebbe essere letta come una scelta per tutelarsi, rendendo ciò che è narrato più distante.

<sup>80</sup> Vedi Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 133.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 90.

lettura che prenda spunto dalle teorie di Foucault, assumendole, contraddicendole o, semplicemente coinvolgendole, non è inedita.<sup>82</sup>

Proprio come nella cultura occidentale l'omosessualità "si è messa a parlare di sé, a rivendicare la sua legittimità o la sua "naturalità", e spesso col vocabolario e con le stesse categorie con cui era medicalmente screditata",<sup>83</sup> così le scrittrici divengono le prime fruitrici della loro oggettivizzazione, cioè del loro essere viste, guardate, spiate, come vedremo nel capitolo seguente. E, sempre allo stesso modo, si riappropriano del termine spregiativo "strega" col quale sono state apostrofate da alcuni critici,<sup>84</sup> facendo interpretare alle loro protagoniste ruoli di donne capaci di artifici magici, popolando i loro racconti di bellezze fatali e misteriose, che loro in prima persona chiamano streghe. Anche in questo caso le ricorrenze sono numerose. Farò solo due brevi esempi.

Lin, la protagonista di *K* di Hong Ying, ha una natura duplice, incarna la docilità che è comunemente vista come prerogativa delle donne, soprattutto delle donne orientali, ma padroneggia anche l'arte della camera da letto e conosce riti magici taoisti. Una sorta di Medea cinese, bella ed evanescente, che Hong Ying chiama strega.<sup>85</sup>

Un racconto di Hai Nan porta il titolo di *Bentao de nüyao*,<sup>86</sup> cioè *La strega in fuga*. Il racconto è narrato prevalentemente nella prima persona di una scrittrice. Non esiste, come abbiamo visto accadere sovente in questa tendenza letteraria, un reale intreccio, i personaggi sono protagonisti di storie diverse, raccontate dalla protagonista. La protagonista che racconta rappresenta la cornice della narrazione, il cui unico filo conduttore è forse individuabile nel costante ritorno dei temi della morte e dell'attesa,

---

<sup>82</sup> Vedi, ad esempio, come la Sang coinvolge Foucault nella sua analisi del lesbismo in Cina in Tze-lan D. Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit. Oppure, come Mei-hui Mayfair Yang confuti l'applicabilità delle teorie di Foucault al contesto della Rivoluzione Culturale cinese; la Yang osserva come in quel periodo in Cina i giovani svilupparono una sorta di rifiuto nei confronti dell'amore e del sesso, una situazione che "was different from Michael Foucault's refutation of the 'repressive hypothesis', where he showed how a vociferous Victorian discourse repressing sexuality actually incited sexual desire. In China, the frequent stories of urban people's sexual ignorance in that period suggest that rather than a proliferation or incitement, there was a death of both public and private discussion of sex during the Cultural Revolution" (vedi Mei-hui Mayfair Yang, "From Gender Erasure to Gender Difference: State Feminism, Consumer Sexuality, and Women's Public Sphere in China", in Mayfair Mei-hui Yang, *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 44).

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>84</sup> Vedi Wang Gan - Dai Jinhua, "Nüxing wenxue yu gerenhua xiezu" (Letteratura femminile e scrittura individualista), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1996, pp. 61-71.

<sup>85</sup> Vedi Hong Ying, *K*, op. cit., p. 88.

<sup>86</sup> Vedi Hai Nan, "Bentao de nüyao", in Chen Ran et alii, *Mihuan huayuan*, Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 1997, vol. 1, pp. 265-348.

temi ricorrenti, del resto, in tutta la produzione di Hai Nan. A tenere in mano il destino dei personaggi, cioè il filo della narrazione, è una strega.

## VII

### VOYEURISMO: MERCATO E CRITICA LETTERARIA

La Sang<sup>1</sup> ha messo in evidenza come la corsa al profitto del mercato librario abbia strumentalizzato “the urge of self-expression”<sup>2</sup> presente in *Yi ge ren de zhanzheng*<sup>3</sup> di Lin Bai, incoraggiando i potenziali lettori a porsi come voyeur. Gli editori hanno creato una fantasia di voyeurismo da mettere in vendita, l’illusione di poter consumare il romanzo di Lin Bai come un diversivo eccitante, ma distante e inoffensivo. Ne hanno fatto in sostanza un prodotto di marketing. E questo enfatizzandone il contenuto privato, promovendone gli aspetti più licenziosi,<sup>4</sup> sfruttando, e quindi svilendo, il racconto – per certi aspetti rivoluzionario – del desiderio femminile.

A metà degli anni ’90 il romanzo è diventato oggetto di disputa: una parte della società (quella più tradizionalista) voleva censurarlo in via definitiva per i contenuti considerati osceni, mentre l’altra (quella che si avventurava nell’economia di mercato) se ne voleva appropriare a proprio uso e consumo. Lo scontro tra queste due forze ha portato l’autrice ad operare una revisione del romanzo, che è stata pubblicata nel 1996. *Yi ge ren de zhanzheng* ha subito la pressione di due tipi di potere che ne facevano, uno, l’oggetto dello scandalo e, l’altro, l’oggetto del desiderio. Una posizione quasi paradossale per un *nixing si xiaoshuo*<sup>5</sup> (romanzo sul privato femminile), la cui caratteristica più evidente è la presa di coscienza da parte della scrittrice della propria

---

<sup>1</sup> Vedi Tze-lan Deborah Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 178-179. A questo proposito, vedi anche Dai Jinhua, “Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties”, in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 191-206; Tze-lan Deborah Sang, “At the Juncture of Censure and Mass Voyeurism. Narratives of Female Homoerotic Desire in Post-Mao China”, in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 8.4, 2002, pp. 523-552.

<sup>2</sup> Vedi Tze-lan Deborah Sang, *The Emerging Lesbian*, op. cit., p. 179.

<sup>3</sup> Vedi Lin Bai, “Yi ge ren de zhanzheng” (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.

<sup>4</sup> L’edizione del romanzo del 1994 della Gansu renmin chubanshe, ad esempio, recava in copertina la fotografia di un nudo femminile. Non a caso la censura è scattata all’indomani di questa pubblicazione.

<sup>5</sup> Il termine cinese *si xiaoshuo* era originariamente un prestito dal giapponese con il quale si traduceva l’inglese *the I-novel*. In seguito si è diffuso in Cina col significato di romanzo sulla privacy dell’autore. Vedi Tze-lan Deborah Sang, *The Emerging Lesbian*, op. cit., p. 323.



soggettività, del proprio io.

Xu Kun prospetta un discorso analogo, quando fa riferimento alla sorte toccata al romanzo di Hai Nan *Wo de qingrenmen*.<sup>6</sup> In questo lavoro, così come in numerosi altri,<sup>7</sup> Hai Nan opera un collage di generi letterari (poesia, *sanwen*, narrativa), sfrutta espedienti letterari che s'incrociano e si sovrappongono (inserimento di lettere, pagine di diario, sogni, canzoni) e contamina la lingua cinese con quella inglese. Definire *Wo de qingrenmen* un romanzo è forse riduttivo, o comunque limitante.<sup>8</sup> Quest'opera complessa e sperimentale è stata pressoché trascurata. Xu Kun nota con indignazione come la copertina scelta per il romanzo ne abbia compromesso il destino:

In un angolo della copertina c'è una foto dell'autrice da seduta. Sopra di lei uomini grossi e rozzi dalla cintola in giù, le loro gambe ed i loro piedi. Uno di loro tiene addirittura nelle mani una spranga di ferro e delle corde per compiere atti di violenza. Uno è portato all'istante a dedurre che il libro sia di dubbio gusto. Così tutti quei critici che si considerano seri hanno evitato di parlare di questo romanzo.<sup>9</sup>

Le case editrici hanno adottato un'analogia strategia commerciale per una gran parte delle opere delle scrittrici qui analizzate. Sulle copertine dei romanzi *Nüren zhuan*, *Shenti zhuan* (Biografia del corpo),<sup>10</sup> *Mei tui de nüren*<sup>11</sup> di Hai Nan, come su quella di una raccolta di racconti di Chen Ran, *Canhen* (Cicatrici),<sup>12</sup> compaiono nudi femminili integrali, a volte sfumati, ma a volte vere fotografie da rivista per soli uomini, come nel

<sup>6</sup> Vedi Xu Kun, *Shuangdiao yexingchuan: jushi niandai de nüxing xiezu* (Melodie bitonali su una barca notturna: la scrittura femminile degli anni '90), Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999, p. 50.

<sup>7</sup> Vedi ad esempio, Hai Nan, *Nüren zhuan* (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999; Hai Nan, *Nanren zhuan* (Biografia dell'uomo), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000; Hai Nan, *Shengming shengjing* (La bibbia dell'esistenza), Beijing, Zuoqia chubanshe, 1998.

<sup>8</sup> Sulle caratteristiche anti-narrative delle opere di Hai Nan vedi, ad esempio, Chen Xiaoming, "Nanren zhuan: yuyan de wangxiangzheng huo jiegou nanren" (*Nanren zhuan*: paranoia linguistica oppure interpretazione degli uomini), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/News/20000823/200008230042.html>>, verificato il 25.10.2003, oppure Shu Jinyu, "Yi bu fanxiaoshuo de zuopin" (Un'opera anti-narrativa), in *World Wide Web*, <[http://www.fujian-window.com/fujian\\_w/news/fjrb/gb/content/2000-09/08/content-3659.htm](http://www.fujian-window.com/fujian_w/news/fjrb/gb/content/2000-09/08/content-3659.htm)>, verificato il 02.07.2001.

<sup>9</sup> Esistono delle eccezioni, seppur rare, alle considerazioni fatte da Xu Kun. Vedi, ad esempio, Chen Juntao, "Siren kongjian he gonggong kongjian - Nüxing xiezu lunyi" (Spazio privato e spazio pubblico - Trattazione sulla letteratura femminile), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/wx\\_hsl/dangdai/wgh/wgh\\_001.htm](http://www.white-collar.net/wx_hsl/dangdai/wgh/wgh_001.htm)>, verificato il 15.11.2003. Bisogna, tuttavia, notare che Chen Juntao si limita semplicemente a citare il romanzo di Hai Nan, inserendolo in un elenco di opere che sono per lui un esempio della tendenza individualistica della letteratura femminile cinese contemporanea.

<sup>10</sup> Vedi Hai Nan, *Shenti zhuan*, Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 2001.

<sup>11</sup> Vedi Hai Nan, *Mei tui nüren* (La donna dalle belle gambe), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001.

<sup>12</sup> Vedi Chen Ran, *Canhen*, Xi'an, Shanxi lüyou chubanshe, 1999.

caso di *Nüren zhuan*. La maggior parte delle pagine di questo romanzo è corredata di disegni che raffigurano rapporti sessuali tra due o più persone, con l'ostentazione dei loro attributi, senza che esista alcuna corrispondenza con il testo. Sul retro copertina compare in evidenza la frase: "Ascolta con attenzione le chiacchiere femminili di Hai Nan",<sup>13</sup> dove per chiacchiere si utilizza *xuyu*, un termine che significa parlare a vanvera o, comunque, essere garruli, logorroici.

Le varie scritte generalmente scelte dagli editori per attirare i lettori vanno nel medesimo senso. Sul retro di un'antologia in due volumi di racconti scelti di scrittrici, tra le quali compaiono anche Chen Ran, Hai Nan, Lin Bai e Xu Xiaobin, una frase accattivante recita: "Coraggiose scrittrici che aprono la porta del loro cuore alla gente comune".<sup>14</sup> Sul frontespizio dello stesso volume si legge: "Narrativa delle esperienze psicologiche femminili". E ancora, la copertina di una raccolta di *sanwen* di Xu Xiaobin, dal titolo seducente di *Qiangwei de ganguan* (Gli organi di senso delle rose),<sup>15</sup> presenta il libro come un "monologo femminile", e dopo il titolo, la frase promozionale scelta è: "Le sempre attuali e misteriose tematiche **femminili**, in un monologo **femminile** sensibile e sincero", con *nüxing* (femminile) in grassetto e ingrandito rispetto agli altri caratteri. All'interno c'è una raccolta di *suibi* di tono impegnato, la maggior parte dei quali affronta questioni letterarie. Si tratta, in pratica, di annotazioni e considerazioni della scrittrice in relazione alle sue opere.

Riguardo questo fenomeno la Sang commenta:

The need to tame women's unruly writing with seductive and reassuring framing has led to publishers' pervasive use of corrupt/vulgarized versions of the French feminist slogan "écriture feminine" in promoting women's writing, ambiguously emphasizing the intimate link between women's writing and the body.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit.

<sup>14</sup> Vedi Chen Ran et alii, *Mihuan huayuan* (Il giardino incantato), 2 voll., Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 1997.

<sup>15</sup> Vedi Xu Xiaobin, *Qiangwei de ganguan* (Gli organi di senso delle rose), Beijing, Huayi chubanshe, 1998.

<sup>16</sup> Vedi Tze-lan Deborah Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., p.178.

Ed è sulla stessa linea Dai Jinhua, quando afferma: "Male publishers and critics transform women's self-narrative and self-questioning into the [object of the] lustful gaze of the male voyeur."<sup>17</sup>

Pur condividendo le opinioni della Sang e di Dai Jinhua, ritengo che il fenomeno del voyeurismo, o del *mass voyeurism* come lo ha definito la Sang, dipenda anche in una certa misura dalla connivenza (anche se involontaria) delle autrici stesse, che in più occasioni rivelano la consapevolezza di stimolare nel lettore il desiderio di leggere le loro opere con una modalità simile allo spiare dal buco della serratura. Solo per portare un esempio, tra gli innumerevoli possibili,<sup>18</sup> in *Siren shenghuo* Chen Ran descrive così la camera dove la vedova He incontra abitualmente Ni Aoao:

Questa è la stanza delle donne, qui una donna o due donne si mettono e si levano i vestiti, incessantemente. Non parlano, usano un codice. È come se dietro agli specchi invisibili della stanza ci fossero nascosti occhi di uomini, e questi occhi le spiassero.<sup>19</sup>

Porto un altro esempio tratto da Hai Nan, che, con il suo stile ombroso e criptico, spesso fornisce un'immagine della donna frivola e consenziente. L'uomo è il padrone della situazione, l'uomo è nell'attesa del suo godimento:

La notte è il momento in cui compaiono le donne, indossano lunghe gonne dal tessuto scivoloso al tatto. Già in lontananza si sente il rumore dei loro tacchi alti. Se tu sei quello che l'aspetta, proverai questa gioia: sta arrivando, porta whisky e vino rosso, sarai tu a scegliere.<sup>20</sup>

In sostanza ritengo che il voyeurismo sia subito ma anche, almeno in parte, ricercato. Questa ricerca, da un lato, ripropone una concezione tradizionale della donna come oggetto che le scrittrici, pur proponendosi di sovvertire, involontariamente e loro malgrado si trovano a reiterare. Dall'altro lato, può essere interpretata come una modalità (difficile stabilire in che misura consapevole) per ottenere visibilità nel mondo letterario. A mio avviso, anche la tendenza delle scrittrici della *gerenhua xiezuò* a trattare argomenti tradizionalmente ritenuti tabù, come più volte ribadito, può

<sup>17</sup> Vedi Dai Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties", op. cit., p. 204.

<sup>18</sup> A questo proposito vedi il paragrafo intitolato "L'occhio", pp. 71-73 di questo lavoro.

<sup>19</sup> Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoqia chubanshe, 1996, p. 49.

<sup>20</sup> Vedi Hai Nan, *Nüren zhuan*, op. cit., p. 108.

parzialmente rivelare la medesima ansia di procurarsi un cono di luce. D'altro canto è necessario ammettere che queste scrittrici, nonostante le loro peculiarità e caratteristiche individuali, e malgrado proclamino con insistenza la propria originalità,<sup>21</sup> si trovano talvolta ad utilizzare formule narrative simili.

Il rapporto tra il modo in cui loro scrivono e si auto-rappresentano ed il modo in cui vengono promosse sul mercato è complesso. Mi sembra tuttavia riduttivo rappresentarle esclusivamente come vittime della commercializzazione della letteratura. Da un lato, il fatto che sembrano adottare un punto di vista maschile potrebbe indicare l'iterazione di cliché difficili da sradicare; dall'altro l'appropriazione di questi cliché a proprio vantaggio indica comunque che esse partecipano alla formazione di un discorso sul genere femminile e non ne sono semplicemente passive vittime. In altre parole, mimare il voyeurismo maschile può essere allo stesso tempo un modo per acquisire una visibilità così come un serio limite ai contenuti che queste donne possono esprimere. Entrambi gli aspetti (quello liberatorio e quello repressivo) mi sembrano ugualmente importanti.<sup>22</sup> Tendenzialmente il discorso che viene sviluppato su queste scrittrici segue, senza compattarli, due indirizzi diversi: c'è chi, come Dai Jinhua o la Sang, ne lamenta la strumentalizzazione e chi, come la maggior parte dei critici cinesi, seppur in gradi diversi, ne promuove una sorta di ghettizzazione.

La critica cinese ha molto insistito, e continua ad insistere, sull'individualismo della *gerenhua xiezuo* (come palesa la definizione stessa) e, più in generale, delle scrittrici cinesi contemporanee, volendo additare e circoscrivere con questo termine la tendenza a trattare tematiche intime e femminili, espresse in una modalità narrativa assimilabile a una sorta di monologo interiore che si fa chiuse in una stanza, con le tende tirate. Voglio ricordare queste tematiche intime e femminili, in una parola "individualistiche" (*gerenhua de*): il dolore (della morte, della solitudine, della mancanza d'affetto), l'amore (eterosessuale e omosessuale), l'esperienza del proprio corpo, la presa di coscienza di sé. L'elenco potrebbe continuare. Il fatto che queste

---

<sup>21</sup> Lin Bai, ad esempio, dice: "Sembra che non ci sia alcuna influenza tra le mie opere e le opere che ho letto di altri", vedi Silvia Pozzi, *Lin Bai: una donna che sposa se stessa*, Tesi di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000, p. 229.

<sup>22</sup> A questo proposito può fornire degli spunti illuminanti la lettura dell'analisi fatta da Dorothy Ko sulla donna nel XVII secolo (vedi Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers*, Stanford, Stanford University Press, 1994).

tematiche, come spesso lasciato intuire o affermato dalla gran parte dei critici letterari cinesi, vengano reputate marginali o limitate rivela, a mio avviso, una visione limitante della letteratura ed una concezione della stessa fin troppo limitata. Semmai, si può aprire una discussione sul pregio letterario delle singole opere.

La Friedman in un suo studio sull'autobiografismo delle donne ha brillantemente affermato:

Isolate individualism is an illusion. It is also the privilege of power. A white man has the luxury of forgetting his skin color and sex. He can think of himself as an "individual". Women and minorities, reminded at every turn [...] of their sex or color, have no such luxury.<sup>23</sup>

Potremmo quindi mettere in discussione la definizione "individualismo". In primo luogo per la connotazione spregiativa con cui è utilizzata dalla critica cinese. E poi perché le donne in Cina sono una sorta di minoranza (nell'accezione della Friedman). Le loro opere, infatti, portano un marchio, sono opere di *nüzuoja*. La prima informazione che passa nel momento in cui sono comprate o lette, il primo messaggio ad essere lanciato è che sono scritte da donne. Le scrittrici si trovano forzatamente nella condizione di dover definire se stesse, facendo i conti con se stesse (lo specchio) e, soprattutto, con la società (l'occhio). Non sono percepite come individui, ma come un'identità collettiva e, proprio come afferma sempre la Friedman:

Not recognizing themselves in the reflections of cultural representation, women develop a dual consciousness – the self as culturally defined and the self as different from cultural prescription.<sup>24</sup>

Lu Tonglin<sup>25</sup> ha messo in evidenza una curiosa e significativa corrispondenza tra donne e narrativa, come dire tra *gender* e *genre*:

In China, fiction and women have shared a common attribute, *xiao*. *Xiao*, as a diminutive in Chinese, can be translated as "little", "mean", or "inferior". In the *Analects*, Confucius stated: "Only inferior men (*xiaoren*) and women

<sup>23</sup> Vedi Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", in Shari Benstock (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Practice*, London, Routledge, 1988, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Vedi Lu Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

are difficult to deal with.” In other words, women are equal to minority versions of men, inferior in terms of both social status and morality. Interestingly, this diminutive term *xiao* is also used to qualify fiction.<sup>26</sup>

Una tendenza molto diffusa tra i critici cinesi, nelle loro analisi delle esponenti della *gerenhua xiezu* è, come dicevo, quella di ghetizzarle. Elogiano fino al parossismo la loro capacità d'introspezione, il fascino dei loro stili, il loro “proporre le esperienze estreme delle donne”.<sup>27</sup> Ma, al contempo, entrare in questa narrativa equivale per loro ad “entrare in un dominio estraneo”,<sup>28</sup> quasi a dire marginale. Commenta, infatti, Li Jiefei:

Molti critici uomini non possono nemmeno accettare una narrazione individualistica [*gerenhua de*]. Sono convinti che la letteratura abbia un valore solo se comprende le vicissitudini del genere umano, della società. Per quanto riguarda gli uomini questa è una posizione spontanea, per nulla artificiale, se non la pensassero così, allora sarebbero anormali...<sup>29</sup>

Uno slogan femminista coniato nel 1970 da Carol Hanisch recitava “the personal is political”!<sup>30</sup>

Facendo una rapida carrellata, alla scoperta della modalità con cui si pone la critica letteraria nei confronti di queste scrittrici, cominciamo a vedere come Chen Xiaoming presenta Hai Nan:

L'ottica [di Hai Nan] è chiaramente qualcosa di estremo, forse è il prodotto della fusione di teorie moderniste con l'esperienza femminile. I romanzi di Hai Nan, oltre a non essere di facile divulgazione, sono anche esageratamente estremi da un punto di vista letterario. Tuttavia, con una sorta di linguaggio estremo, appunto, Hai Nan, dopo Can Xue, è la femminista più pura. Opere di questo tipo possono incontrare il dissenso di una parte dei lettori, sono troppo limitate, non hanno un retroterra nel reale, sono un microcosmo femminile. Ma se riflettiamo sull'unicità

<sup>26</sup> Vedi Lu Tonglin, *Ibid.*, p. 9.

<sup>27</sup> Vedi Chen Xiaoming, “Hong Ying: youdu de kangnaixin” (Hong Ying: il garofano velenoso), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, p. 148.

<sup>28</sup> Vedi Wang Guangming – Huang Lin, “Liang xing duihua: Zhongguo nüxing wenxue shiwu nian” (Dialogo tra i due sessi: quindici anni di letteratura femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1997, p. 83.

<sup>29</sup> Vedi Li Jiefei, “Tamen de xiaoshuo” (La narrativa al femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1997, p. 98.

<sup>30</sup> Vedi Wang Lingzhen, “Rethorizing the Personal: Identity, Writing, and Gender in Yu Luojin's Autobiographical Act”, in *Positions*, 6:2, 1998, p. 422.

dell'esperienza femminile e ci dimostriamo aperti alla varietà del romanzo contemporaneo, può essere che riusciamo a dare uno spazio a scrittrici così.<sup>31</sup>

Wang Meng nella prefazione<sup>32</sup> ad una raccolta di racconti di Chen Ran, si sofferma sulla "stranezza e particolarità" sia dei titoli che dei nomi dei personaggi e delle metafore presenti nei racconti della scrittrice. La definisce *mosheng* (estranea, sconosciuta, non familiare) ed "affascinante". Ritiene il suo stile unico e, diversamente da quello di altri scrittori cinesi contemporanei, non accostabile né a Márquez, né a Kundera, né a Kafka, né alla letteratura della Ricerca delle Radici. Per Wang Meng, la narrativa di Chen Ran è forte e audace: parla di morte, malattia mentale e omosessualità. Eppure l'articolo si chiude con un invito alla scrittrice a fare di meglio.

Un altro esempio di questa tendenza lo possiamo trovare nella lettura che sempre Chen Xiaoming fa delle opere di Lin Bai:

Una donna del sud romantica e misteriosa, che, misteriosamente e romanticamente, ha fatto irruzione nel mondo letterario. I suoi romanzi sono raffinati ed eleganti, pure riguardano, chiaramente e totalmente, le parole del desiderio. Essi, luminosi e penetranti, portandosi dietro la magia di una terra strana, irrefrenabili, senza tabù, calmi ed ostinati ti vengono incontro.<sup>33</sup>

Altrove Chen Xiaoming<sup>34</sup> si pone la domanda retorica di dove mai possa andare Lin Bai, intendendo mettere in evidenza la ristrettezza di orizzonti, la mancanza di un

<sup>31</sup> Vedi Chen Xiaoming, "Mianqiang de jiefang: houxinshiqi nǚxing xiaoshuo gailun" (La liberazione forzata: introduzione alla narrativa femminile del post-nuovo periodo), in *Zhongguo xiandai dangdai wenzue yanjiu*, 8, 1994, p. 75.

<sup>32</sup> Vedi Wang Meng, "Mosheng de Chen Ran" (L'estranea Chen Ran), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-4.

<sup>33</sup> Vedi Chen Xiaoming, "Yuwang ru shui: xingbie de shenhua" (Desiderio come acqua: il mito dei sessi), in *Zhongshan*, 4, 1993, p. 137.

<sup>34</sup> Vedi Chen Xiaoming, "Jiyi yu huanxiang jixian" (Il ricordo e gli estremi dell'immaginazione), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang Wenyi chubanshe, 1995, p. 361.

ampio respiro nelle opere della scrittrice.<sup>35</sup>

E lo stesso Chen Xiaoming scrive in un suo articolo su Hong Ying:

Se continuiamo ancora a disinteressarci della scrittura di Hong Ying, può solo voler dire che di base ci manca un'accettazione ed una sopportazione della scrittura femminista [*nixingzhuyi xiezu*].<sup>36</sup>

Chen Ran stessa esprime chiaramente il timore di essere ghettizzata:<sup>37</sup>

Benché mi occupi di tematiche sociali ai margini, non mi va di rimanere confinata dentro il tema dell'omosessualità. Esso è un "punto", non è il totale, non può coprire e inghiottire tutta la mia produzione.

In effetti, *gerenhua xiezu*, così come *sirenhua xiezu*, sono categorie comprensibili solo all'interno del contesto letterario cinese. Definiscono una scrittura come individualistica o privata (dove sia individualistico che privato possiedono una coloritura negativa) perché in contrapposizione con un'altra Scrittura, con la esse maiuscola, dagli orizzonti più ampi di quelli angusti di una stanza. La *gerenhua xiezu*, sembrano voler far intendere i critici cinesi, è "fuori dalla corrente principale" (*feizhuliu*) perché racconta questioni marginali (un proto-femminismo cinese, la scoperta del corpo e della coscienza di sé, la sessualità e il sesso!), spesso con soluzioni narrative e linguistiche sperimentali (meta-narrativa, ampio impiego di espedienti letterari, inserimento di poesie, canzoni, citazioni in lingue straniere, voli pindarici, flashback, flusso di coscienza, sovvertimento della struttura narrativa e della consequenzialità logica, ecc.) e con il costante riferimento alla propria esperienza personale, non tanto alla *jingyan*, quanto alla *tiyan*.<sup>38</sup> Eppure si potrebbe fare un elenco

<sup>35</sup> Col medesimo tenore Chen Xiaoming dice sempre riguardo a Lin Bai: "Questo genere di scrittura estremamente individualista [...] è anch'esso come *l'acqua nella bottiglia*, chiuso nel ristretto mondo dell'io. La letteratura femminile che io immagino dovrebbe possedere un più ampio retroterra nel reale ed una maggiore capacità di penetrazione, le parole del desiderio femminile dovrebbero comprendere più significati" (vedi Chen Xiaoming, "Yuwang ru shui: xingbie de shenhua", op. cit., p. 143). Qui Chen Xiaoming fa un gioco di parole facendo riferimento ad un noto racconto di Lin Bai, dal titolo *L'acqua nella bottiglia* appunto dove il desiderio omosessuale delle due protagoniste rimane inespreso, intrappolato dentro di loro come dell'acqua dentro una bottiglia (vedi Lin Bai, "Ping zhong zhi shui" (L'acqua nella bottiglia), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 188-227).

<sup>36</sup> Vedi Chen Xiaoming, "Hong Ying: youdu de kangnaixin", op. cit., p. 148.

<sup>37</sup> Vedi Chen Ran, *Buke yanshuo* (Non dicibile a parole), Beijing, Zuoja chubanshe, 2000, p. 108.

<sup>38</sup> *Jingyan* ha il significato generico di esperienza, *tiyan*, che contiene il carattere *ti* di corpo, significa conoscere attraverso la propria personale esperienza.



lunguissimo di autori cinesi che si possono definire sperimentali,<sup>39</sup> di autori che usano la prima persona narrativa, di autori con una tendenza autobiografica,<sup>40</sup> di autori che trattano temi scandalosi<sup>41</sup> e, ovviamente, di autori che si sono occupati delle tematiche dei sentimenti, della famiglia e dell'amore.<sup>42</sup>

Ciò che veramente rende marginali le scrittrici della *gerenhua xiezuò* per una buona fetta della critica cinese, in modo più o meno consapevole, è il fatto – non svincolato dal tipo di sesso “scandaloso” e “contro-natura” che a volte compare nelle loro pagine, autoerotismo e lesbismo – che a scrivere siano delle donne.<sup>43</sup>

Quest'idea si profila anche nei *sanwen* delle scrittrici,<sup>44</sup> Chen Ran, ad esempio, afferma:

La società sembra avere una sorta di accanimento verso le donne, altrimenti perché mai si dice sempre “lo scrittore Wang Shuo” e nessuno dice mai “lo

<sup>39</sup> Can Xue, Ge Fei, Yu Hua, ma anche Gao Xingjian (per quanto riguarda le sue opere teatrali e il romanzo *Lingshan*, vedi Gao Xingjian, *La montagna dell'anima*. (Trad. di Mirella Fratamico, Milano, Rizzoli, 2002). Non dimentichiamo che già negli anni '70, autori come Wang Meng, Li Guowen e Zong Pu avevano avviato una sperimentazione linguistica, impiegando il monologo interiore, la libera associazione, il simbolismo, il flusso di coscienza. A questo proposito, vedi Chen Sihe, *Zhongguo dangdai wenxue shi jiaocheng* (Corso di storia di letteratura contemporanea cinese), Shanghai, Fudan Daxue chubanshe, 2002, pp. 262-268.

<sup>40</sup> Basti pensare a Ma Yuan e all'incipit di un suo famoso romanzo, *Xugou* (Invenzione): “Io sono un cinese di nome Ma, scrivo romanzi” (wo shi na ge jiao Ma de hanren, wo xie xiaoshuo); in quasi tutte le sue opere Ma Yuan utilizza la prima persona.

<sup>41</sup> Un esempio lampante è *Fei du* (La capitale in rovina) di Jia Pingwa, opera pubblicata nei primi anni '90, che fu paragonata al capolavoro *Ming Jin ping mei* per lo stile e le numerose scene di sesso.

<sup>42</sup> Già scrittori come Ba Jin e Mao Dun hanno toccato questi stessi temi, analizzando minuziosamente i sentimenti e facendo un'introspezione psicologica dei personaggi.

<sup>43</sup> La Sang, in un confronto tra *Fei du* di Jia Pingwa e *Yi ge ren de zhanzheng* di Lin Bai, fa un'osservazione concorde alla mia: “What made the difference for the censors between *One Person's War* and *The Abandoned Capital* was the nature of sex acts described, the method of narration, and the gender of the author. Only pleasurable heterosexual sex is described in *The Abandoned Capital*, the novel is cast as a third-person narrative, and the author is a man. By contrast, the only heterosexual sex in *One Person's War* is absurd or painful, the novel contains vivid descriptions of female autoerotic activity and homoerotic relationships, it is cast as a first-person narrative, and the author is a woman. To make matters even worse, all indications were that the novel was meant to be autobiographical.” Vedi D. Tze-lan Sang, “Lin Bai's Narratives of Female-Homoerotic Desire”, in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, op. cit., p. 177.

<sup>44</sup> A questo proposito vedi anche le mie interviste alle scrittrici, p. 123 e p. 139 di questo lavoro.

scrittore uomo<sup>45</sup> Wang Shuo”<sup>46</sup>

Lin Bai alla domanda: “*zuoja* o *nüzuoja*?”. Risponde così:

A sentire questa domanda, la mia prima scelta istintiva va alla prima opzione.<sup>47</sup> [...] Ho sempre letto o sentito le mie colleghe rispondere brillantemente a questa domanda: Io sono prima di tutto una persona, poi una donna. Sono prima una scrittrice, poi una scrittrice donna. [...] Uno slogan che si rafforza da sé mi suggerisce: le donne sono un gradino più in basso degli uomini, le scrittrici sono un gradino più in basso degli scrittori. Noi abbiamo abbassato il capo senza tregua, senza tregua siamo state guardate con disprezzo e, senza tregua, quel disprezzo è stato considerato come dovuto. Fino ad oggi... Ora che nuovamente si pone la questione, chissà se devo considerare la scrittura una questione seria per la mia sessualità, che mi pare splendida come un cielo assolato, da non doverla nascondere né castrare. Forse dovrei rispondere così: per quanto mi riguarda, penso d'essere sia un essere umano sia una donna.<sup>48</sup>

Del resto la lingua, come sottolinea Lu Tonglin, è stata per millenni di proprietà degli uomini e già in precedenza, nella storia recente della letteratura cinese, una lingua inventata da una donna ha creato disagio e fatto scalpore. È il caso di Can Xue. La scrittrice sembra avere infranto un codice millenario, creando una lingua sua, alternativa. I critici letterari per inquadrare il fenomeno, per superare l'impasse, l'hanno accusata di pazzia.<sup>49</sup>

Ritengo che la concentrazione di interesse sul genere delle scrittrici e il disagio per la loro franchezza svolgano una funzione di distrazione da quello che dovrebbe essere l'oggetto primo della critica letteraria, l'opera, il suo valore, il suo interesse. Del

<sup>45</sup> L'evidenza del senso della frase sta nella particolarità della lingua cinese, dove il termine *zuoja* (scrittore) non dà indicazioni sul genere e può essere indifferentemente utilizzato sia per un uomo che per una donna. Laddove in cinese si voglia definire il genere dello scrittore, è necessario aggiungere il carattere *nü* (per il genere femminile) e *nan* (per il genere maschile) davanti a *zuoja*. Chen Ran si riferisce alla consuetudine cinese di non specificare quasi mai il genere per gli scrittori uomini, ma di specificarlo con insistenza nel caso di scrittrici.

<sup>46</sup> Vedi Wang Shuo - Chen Ran, “Wang Shuo Chen Ran duihua” (Wang Shuo e Chen Ran a confronto), in Chen Ran, *Women neng fou yu shenghuo hejie*, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, p. 265.

<sup>47</sup> La prima risposta istintiva di Lin Bai, rispecchia quella data ad una domanda analoga nel 1988 dalle scrittrici Wang Anyi e Dai Qing, che rifiutavano l'idea di essere considerate “scrittrici donne”; vedi Wang Zheng, “Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing”, in Tāni Barlow (a cura di), *Gender Politics in Modern China. Writing and Feminism*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 172. Vedi anche Wang Anyi, “Nüzuoja de ziwo” (L'io della scrittrice), in Wang Anyi, *Piaopo de yuyan*, Beijing, Zuoja chubanshe, 1996, pp. 414-420.

<sup>48</sup> Vedi Lin Bai, “Zuoja haishi nüzuoja” (Scrittrice o scrittrice donna), in Lin Bai, *Siwang de jiaxiang*, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 1998, pp. 230-231.

<sup>49</sup> Vedi Lu Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 87.

resto anche un secondo elemento porta ad una distrazione dall'opera: la fame di profitto. La prima modalità di "distrazione" parte dalla critica letteraria e ha una rilevanza, in ultima analisi, di nicchia, anche se può rivelare un modo di porsi più generale e diffuso. La seconda spinta alla "distrazione" viene dal mercato che sfrutta questa sorta di ingabbiamento-esposizione per stimolare le vendite.

## **SECONDA PARTE:**

### **Le interviste**

## I

### INTERVISTA AL CRITICO LETTERARIO CHEN XIAOMING<sup>1</sup>

Silvia Pozzi: Potrebbe farmi un'analisi del fenomeno letterario cinese chiamato *gerenhua xiezu* e delle sue rappresentanti, vale a dire scrittrici come Lin Bai, Chen Ran, Xu Xiaobin, Hai Nan, ecc. Le chiedo anche di espormi la sua idea a proposito della *gerenhua xiezu*.

Chen Xiaoming: La *gerenhua xiezu* è una questione che ha cominciato a comparire nell'ambito della letteratura cinese alla fine degli anni '90, nella seconda metà degli anni '90. In passato, come saprai, la letteratura cinese aveva una forte coloritura ideologica, rispecchiava l'ideologia del partito. Con il rilassamento dell'ideologia, dopo la Rivoluzione Culturale, la letteratura si è trovata in una situazione storica complessiva che l'ha portata alla denuncia, alla satira della Rivoluzione Culturale. In seguito è venuta l'epoca dell'apertura e delle riforme, si volevano attuare le quattro modernizzazioni. Di conseguenza in questo periodo la scrittura veniva ad essere - usando un'espressione specialistica - una sorta di allegoria nazionale. Tutti volevano lasciarsi dietro le spalle la storia passata, la linea di estrema sinistra, per poi incamminarsi verso la modernità, fare riforme, liberalizzarsi. Di più, guardando il percorso storico fatto dalla letteratura nel passato, noi abbiamo voluto voltarci indietro e modificare leggermente la nostra storia, basta pensare alla letteratura delle cicatrici nei primi anni '80. In seguito, fece la sua comparsa la letteratura degli *zhiqing*,<sup>2</sup> all'incirca nel 1985 ci fu la letteratura della nuova corrente, la narrativa di corrente modernista e la letteratura della ricerca delle radici. Tutti questi fenomeni letterari rientravano in un dominio interamente ideologico. Alla fine degli anni '80, dopo il 1987-1988, nacque la

<sup>1</sup> Questa intervista mi è stata cortesemente rilasciata dal critico letterario la mattina del 23 aprile 2002, a Pechino presso il Zhongguo shehui kexue xueyuan wenxuesuo (Dipartimento di Letteratura dell'Istituto Cinese di Scienze Sociali).

<sup>2</sup> Abbreviazione per *zhishi qingnian* (giovani istruiti). Sono gli studenti mandati durante la Rivoluzione Culturale nelle campagne o in zone remote (*shangshan xiexiang*) per fare esperienza politica e di lavoro. A questo proposito, vedi, ad esempio, Sandra Marina Carletti, "La narrativa cinese degli ultimi venti anni", in *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura. Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina, 2000, pp. 39-40.

letteratura d'avanguardia, che è stato un fenomeno comunque sempre rivolto alla collettività. Anch'esso venne ad essere una sorta di confronto col concetto tradizionale di realtà del realismo, voleva sovvertirlo, voleva introdurre nuove idee nella scrittura artistica. Quindi tutti questi tipi di scrittura sono espressione di una tendenza condivisa, tutti sono in conflitto con la storia dell'epoca.

All'inizio degli anni '90, la società cinese ha vissuto grandi cambiamenti. In Cina ci sono stati grandi cambiamenti sociali, innescati soprattutto dai cambiamenti economici, dalla formazione del mercato. La cultura e lo spazio dell'individuo hanno cominciato ad avere un'autonomia. Così, si è delineata una tendenza alla commercializzazione della letteratura, cosa che ha avuto un'enorme influenza sugli scrittori. Hanno cominciato a nascere scrittori di professione. Lo scrittore maggiormente influenzato è stato Wang Shuo. Lui è il primo vero scrittore professionista. Lo è completamente. In passato gli scrittori si conoscevano alla Lega degli Scrittori di Cina, facevano riunioni settimanalmente, dovevano attuare la linea del governo. Ovviamente, in un paese con una situazione storica così particolare come la Cina, tutto ciò è comprensibile. Perciò uno scrittore seguiva la linea impartita dalla Lega degli Scrittori e, ovviamente, non poteva osare di scontrarsi con l'ideologia del partito. In effetti gli scrittori cinesi, in genere, non potevano contraddire l'ideologia del partito, era così, era così per tutti: fondamentalmente si era responsabili nei confronti della nazione, dello stato. In realtà in passato a uno scrittore non era concesso di trovare il suo modo personale di espressione – in una struttura ideologica come la nostra – oppure lo era solo all'ombra del sistema ideologico totalitario. Ad esempio, se io individualmente volevo fare una collana, la cosa non era possibile, c'era ancora quest'abitudine. Ma, nel momento in cui è stata avviata una tendenza verso la commercializzazione, e lo scrittore ha messo in vendita i propri libri sul mercato, egli si è garantito l'autosufficienza. Lo scrittore ha avuto un'autonomia economica. Ha potuto comprare casa, avere un posto proprio dove vivere e provvedere a se stesso. Non dovendo dipendere da nessuno, poteva avere un proprio pensiero indipendente, una propria modalità di espressione.

Ovviamente, volendo approfondire, questa modalità è limitata. Quando diciamo modalità individualistica parliamo di una aspirazione, di una sorta di ideale. In

questo senso, la cosa interessante è che lo scrittore ha questa aspirazione, il critico letterario ha questa aspirazione, tutti in modo diverso raccontano un *discourse*,<sup>3</sup> parlano di un concetto, si riferiscono a una parola. Ma la scrittura individualistica è molto limitata. Ad esempio, se uno scrittore vuole pubblicare delle opere, deve pubblicarle su una rivista e le riviste sono tutte controllate dallo stato, stampate dallo stato, gestite dallo stato. Perciò un individualismo assoluto è impossibile e, quindi, possiamo parlare solo di un individualismo relativo.

Dunque, in particolar modo alcune scrittrici, come Chen Ran, Lin Bai, Hai Nan, hanno iniziato a raccontare storie individualistiche. Le storie narrate da queste scrittrici differivano sostanzialmente dal tipo di narrativa, dall'atmosfera ideologica del passato, da quella fase in cui la Cina si avviava alle riforme, in cui la Cina doveva attuare le quattro modernizzazioni, la Cina doveva fare questo o quello, ecc. Insomma le loro opere differiscono da quella modalità narrativa portavoce dell'interesse della nazione, dello stato. Inoltre, con queste scrittrici hanno fatto la loro apparizione i sentimenti dell'individuo. Pensa, ad esempio, a *Yu wangshi ganbei*<sup>4</sup> di Chen Ran, in cui sono raccontate le sofferenze patite da una ragazza durante l'adolescenza. Si narra il suo desiderio per un uomo molto più grande e lo sconvolgimento di lei per l'impossibilità di realizzare questo desiderio. Oppure pensa al suo *Wuchu gaobie*,<sup>5</sup> in cui lei racconta di quattro o cinque ragazze, di tre o quattro ragazze, che hanno tutte i loro desideri individuali, il loro pensiero individuale: è in tutto e per tutto la modalità di rapportarsi alle scelte di vita delle donne. In queste opere dov'è andata a finire la grande storia del passato della nazione cinese? Non c'è traccia delle circostanze critiche della storia, né delle preoccupazioni della realtà odierna. Quindi, osservando meglio, la *gerenhua xiezu* ha uno spiccata caratterizzazione femminista, rappresenta la letteratura femminista.

In secondo luogo, bisogna dire che *gerenhua xiezu* è una tematica narrativa, è un ideale di espressione che hanno scrittori e critici, l'individualismo in Cina è piuttosto limitato.

<sup>3</sup> In inglese nell'originale cinese.

<sup>4</sup> Vedi Chen Ran, "Yu wangshi ganbei" (Brindisi col passato), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-66.

<sup>5</sup> Vedi Chen Ran, "Wuchu gaobie" (Nessun posto per dirsi addio), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 67-115.

Tenendo come premessa quanto detto finora, il terzo punto che voglio trattare è: la scrittura individualistica che cos'è? Se parliamo della *gerenhua xiezuò*, parliamo di scrittrici quali Chen Ran, Lin Bai, Hai Nan, che sono le tipiche rappresentanti di questa tendenza. Nella *gerenhua xiezuò* principalmente si tende a narrare in prima persona, è l'io che racconta, e racconta la storia di una donna. Racconta il processo di maturazione di una donna, i sentimenti che vive quando affronta le difficoltà della vita. È la proiezione dell'interiorità. È un'introspezione che si fa tornando alla propria interiorità. La narrazione avviene attraverso i ricordi, i *flashback*. Pensa a *Yi ge ren de zhangzheng*<sup>6</sup> di Lin Bai. Questo romanzo narra i vari capovolgimenti che le succedono nel suo percorso di crescita a partire dall'infanzia. Racconta il senso di frustrazione di una donna, e chiaramente da questo senso di frustrazione traspaiono la storia e la realtà. Dopotutto, questo romanzo ha delle connessioni con i cambiamenti della società cinese, però ha un'evidente natura individualistica. Quindi la scrittura femminile, la *gerenhua xiezuò*, è spesso caratterizzata da una spiccata narrazione dell'interiorità del singolo. Ad esempio, molte opere di Chen Ran, come le sopra citate *Yu wangshi ganbei* e *Wuchu gaobie*, o *Zhan zai wu ren de fengkou*<sup>7</sup> sono così. Hanno tutte una forte connotazione psicologica femminile. In secondo luogo, la *gerenhua xiezuò* racconta il desiderio. In passato la letteratura raramente trattava il desiderio, come saprai, la narrativa cinese alla fine tendeva a sorvolare su questo argomento, soprattutto le scrittrici non scrivevano di sé a questo riguardo. Molti anni fa, Wang Anyi ha scritto la cosiddetta trilogia dell'amore (*San lian*), tra il 1985 e il 1986,<sup>8</sup> cioè *Huangshan zhi lian* (Amore su una montagna desolata), *Xiaocheng zhi lian* (Amore in una cittadina) e *Jinxiugu zhi lian* (Amore in una valle incantata),<sup>9</sup> dove anche lei parlava della normalità del desiderio sessuale femminile. Ma queste giovani scrittrici di oggi ne parlano più approfonditamente, si soffermano molto di più sui particolari fisici. Per questo si è parlato di *sirenhua xiezuò* (scrittura del privato), perché si scrivono cose intime. Come, ad esempio,

<sup>6</sup> Vedi Lin Bai, "Yi ge ren de zhangzheng" (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.

<sup>7</sup> Vedi Chen Ran, *Zhan zai wu ren de fengkou* (Soli in mezzo ad una corrente d'aria), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.

<sup>8</sup> In realtà la trilogia è stata pubblicata tra il 1986 e il 1987.

<sup>9</sup> Vedi Wang Anyi, *Amore in una valle incantata*. Trad. di Gabriella Capasso, Lecce, Argo, 1995.



all'inizio di *Yi ge ren de zhanzheng*, Lin Bai racconta descrive una scena di masturbazione sotto una zanzariera. In passato questo tipo di attività era già stata descritta...

SP: Da scrittori uomini?

CXM: Ci sono stati degli scrittori che ne hanno parlato, come Zhu Wen. Ovviamente la cosa è stata reputata eccessiva soprattutto da persone avanti nell'età.

SP: Davvero?

CXM: Tuttavia dopo che le scrittrici della *gerenhua xiezu* hanno trattato questi temi, molti altri in numero crescente lo hanno fatto, sto pensando a *Shanghai Baby*<sup>10</sup> di Zhou Weihui.

SP: Ma lei è una giovane scrittrice, vorrei sapere se prima di Chen Ran, Lin Bai, ecc., altri scrittori avevano trattato queste tematiche intime.

CXM: Intendi scrittrici donne?

SP: Sia uomini che donne.

CXM: Uomini sì, gli scrittori in maniera diffusa.

SP: Vorrei sapere se degli scrittori uomini hanno descritto la masturbazione, e cose simili, di una donna.

CXM: Intendi sapere se degli scrittori ne hanno parlato, oppure come si sono espressi nei confronti delle opere di Lin Bai?

SP: La prima.

CXM: La scrittura di questi argomenti... Ma certo! Ovviamente ci sono molti casi, gli scrittori uomini che hanno trattato queste tematiche sono numerosissimi, ma nessuna scrittrice l'ha fatto in precedenza. Per via dell'opinione negativa della società in merito. Quindi si tratta di una scrittura del privato, di una scrittura individualistica, chiamata anche scrittura del corpo, in inglese si direbbe *body writing*, *private writing*, *individual writing*. E quindi? Se parliamo di *body writing* si tratta di una scrittura ancora più radicale ed estrema, ad esempio Chen Ran e Lin Bai sono radicali, ma le scrittrici come Zhou Weihui lo sono ancora di più.

Perciò le scrittrici nei loro romanzi scrivono del loro percorso individuale, dei loro segreti, delle loro più intime pulsioni, delle loro personali esperienze sessuali; inoltre prediligono la narrazione in prima persona. Tutto ciò denota grandi ed evidenti

<sup>10</sup> Vedi Zhou Weihui, *Shanghai baby*. Trad. di Yuan Huaqing, Milano, Rizzoli, 2001.

differenze con la letteratura cinese del passato ed è chiaro che si tratti di un fenomeno individualistico! Di certo qualcuno potrebbe metterlo in dubbio, visto che la letteratura cinese in passato era "in grande" [*da*], e quindi si occupava del destino della nazione ed era al servizio del popolo. Io ritengo che, a partire dall'epoca moderna,<sup>11</sup> nella letteratura cinese ci sia stato sempre il fenomeno della cosiddetta *modernità*, che si combinava con la *national allegory*, l'allegoria nazionale. Fino ad oggi, quando la letteratura ritorna all'individuo e si scrive partendo dalle pulsioni interiori dell'individuo, dai suoi desideri intimi. E questo, a mio avviso, dimostra la condizione di pluralismo della letteratura cinese. La cosa simboleggia, inoltre, che si sta progredendo in un senso maggiormente adeguato ai tempi e coincide, tra l'altro, con una tendenza presente nella letteratura cinese, ossia che la società cinese in analisi finale non sia più repressiva come in passato. Lo spazio concesso all'individuo è sempre maggiore. È stata avviata un'economia di mercato, la cosiddetta *market economy*, e stiamo entrando nell'epoca della globalizzazione. Così, il legame di oggi tra individuo e società può offrire maggior spazio allo scrittore per la creazione artistica.

SP: Cosa spinge le scrittrici a trattare tematiche cosiddette "segrete" (*yinsi*), c'è voglia di anticonformismo o desiderio di ritagliarsi uno spazio sulla scena letteraria?

CXM: A volte quando un'opera letteraria esce, il suo effetto sulla società differisce da quelle che potevano essere le intenzioni dell'autore. Se parliamo degli intenti dello scrittore, sono certo che si propone di conseguire una rappresentazione letteraria, un'espressione artistica. Ma dopo la sua uscita, l'opera viene ad essere forzata in diversi tipi di letture e interpretazioni.

SP: Potrebbe farmi una rapida carrellata delle scrittrici che abbiamo menzionato prima, dicendomi la sua valutazione delle loro opere.

CXM: Tra di loro quella che forse prediligo è Lin Bai, la sua è una scrittura fatta con gli organi di senso. Chen Ran scrive della solitudine dell'individuo dopo l'incontro con la società, scrive del narcisismo femminile. Ciò che esprime Zhou Weihui è più che altro una moda femminile, è l'avanguardia della *fashion* cinese, possiamo dire così. Mian Mian lo stesso. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, la struttura narrativa

---

<sup>11</sup> Chen Xiaoming si riferisce ad una periodizzazione della letteratura per la quale l'inizio dell'epoca moderna (*xiandai*) viene fatta coincidere con la letteratura del 4 maggio 1919.

di Zhou Weihui è più imponente, la struttura narrativa più complessa. Mian Mian è poco riflessiva. Forse molti apprezzano Mian Mian, ma io prediligo Zhou Weihui. La scrittura di Xu Xiaobin è molto raffinata, di alto valore estetico, ha delle somiglianze con la modalità di espressione letteraria di Sartre. È delicata, ha una certa tendenza all'estetismo, alla ricerca del bello che ricorda Sartre.

SP: E Hai Nan?

CXM: Hai Nan è molto particolare, la sua narrativa è scritta con una modalità poetica e ed esprime in modo molto forte un tipo di capacità immaginativa femminile. La sua è una lingua "folle" che racconta il corpo ed il desiderio femminile, esprime pienamente la sua ribellione contro la società. Invece Hong Ying esprime principalmente la follia ed il dolore femminile, sono molte le sue opere che hanno questa tendenza. Penso che il suo *K*<sup>12</sup> sia scritto davvero bene, è un romanzo scritto in modo professionale.

SP: Nel panorama letterario cinese secondo lei quali sono gli scrittori di maggior talento, più particolari?

CXM: Tra le scrittrici si distingue Lin Bai. Tra gli scrittori, Zhu Wen, Dong Xi, Yu Hua, Liu Heng, ma al momento producono poco, gli scrittori più giovani scrivono di più.

SP: Grazie mille.

CXM: Io ringrazio te.

---

<sup>12</sup> Vedi Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002.

## I.1 陈晓明访谈录

傅雪莲：请你来分析一下中国文学个人化写作的现象，分析一下它的代表作家，象林白，陈染，叙小斌，海男，等等。请你给我解释你对个人化写作的意见。

陈晓明：这个个人化写作是中国的一个当代文学在九十年代后期、下半期开始出现的一个话题。那么这个，就是我们过去的中国文学，你知道就都是一个很强烈的意识形态色彩，就是党有一种思想。思想解放，象文革后，它是在一个总体的历史情况下，这个批判文革，讽刺文革。然后要改革开放，要实现四个现代化。那么这个时候整个写作都是一种用专业性的话，是一种民族寓言的东西，大家都要告别这个过去极左路线的历史，然后要走向现代化，要改革，要开放。所以你看中国文学过去走过的历程了，我们要稍微会过头去修理一下那个历史，你象伤痕文学，八十年代的初期的伤痕文学。那么随后呢出现了知青文学，在八五年左右呢，出现了八五新潮，有这个现代派的小说，有寻根文学。这些都是有一个整体的意识形态的范围。那么这是在八十年代的后期呢，那么八七年八八年以后出现了这个先锋派的文学，它是有一种整体性，它也有一种和现实主义传统现实的文学对话，要颠覆它，要在艺术写作上创新。那么这样一种写作它都有群体的效应，都有时代的历史的那个冲突。

那么到了九十年代初期，中国社会的变化非常大，最大的确实跟经济的变化有关系，跟市场的形成有关系。所以文化跟个人的空间呢开始有了一种自主性。那么这样的话，整个文学这样一种市场化的趋势形成了，这个对作家的影响很大，就是自由职业的作家开始出现了。最有的影响的是王朔。他是第一个自由职业作家，他就完全。过去作者都在作家协会里认识，那么要每个礼拜要开会，要贯彻党的政治路线，当然在中国这样一个特殊历史条件之下，这些都是可以理解的。那么你作家拿了作协的线，你当然就不能过分的违背这个党的思想，那么实际上作家也，中国作家一般，他也不会学会违背党的思想，是吧，都还是有基本这样一个对民族，对国家的责任，都是有。

其实作家要寻找的就是一个个人的表达方式，他的过去就是，我们这样一个意识形态的体制，它就不太能够接受，或觉得一切要在意识形态的整体体制底下才能够，才是对的。比如说，我要个人地去搞一套的话，这就是不对，还有这样一个习惯存在。但一当这个市场化的趋势形成了，作家把他写的书在市场上一卖，他就能养活自己。他经济上有自主权。他可以买房子，自己有个地方住，自己养活自己。他就可以不依靠，所以他自己有他的想法，有他的方式。当然说到底，这种方式都就是有限，我们讲个人化的方式其实是一种愿望，一种 IDEAL。那么这样的话呢，很有意思的就是说作家也有这种愿望，批评家有这种愿望，大家不同叙述了一个 DISCOURSE，讲的一种话，就是一种话。那么实际上他的个人化的写作是非常有限的。比如象这些作品出来，他要在刊物上发表，刊物都是被国家所管制的，由国家管理，国家出版的，国家的控制。所以是不可能有什么非常绝对的个人化，我们只能说是一个相对的个人化。

所以象，特别女作家开始出现以后，女作家开始讲一种个人的故事，象陈染，林白呢，象海男。那么这些作家讲的故事，它就和我们过去的一直在意识形态那个氛围下所叙述的那样一种大的不一样，那种过程都是中国要改革开放，中国要实现四个现代化，中国要怎么样，怎么样等等，等等。它这些都是很大的关于民族国家的代言人的叙事方式，而且它在女作家自己呢就开始出现个人的情绪。你想陈染的《与往事干杯》那么她就写一个少女那种青年的时候所受的伤害。对一个大很多男的那种爱欲，爱欲不能实现的那样的困惑。你想她的那个《无处告别》她就写了四、五个女孩子，三、四个女孩子吧，这女孩都有她们个人的愿望，个人的想法，那么完全是女人之间的一种对待生活的选择方式，这些你看不到过去很大的中国民族历史向何处去啊？这种历史的困境吧，现实的这种焦虑啊，她没有这种东西。所以说到底的，个人化的写作，它确实带很强的女性主义的一种特色，它是女性主义者文学带起的。

那么第二东西是说，个人化写作它是一个叙述的话题，是作家和理论家所表达的一种愿望，它在中国是有它的相当有限性的。

那么第三点我们来讨论，就说在这样一些前题下，个人化写作到底是一些什么东西？说这些个人化写作呢，象陈染，林白啊，海男呀，比较典型的先后。它主要是尽量讲述，它以第一人称我来叙述，叙述一位女人的故事，叙述女人如何在她的成长中，在她面对生活困难的时候，她所产生的那样一种情感，那样一种内心的一种反映。这个是一种就是说回到内心地去反省啊，回忆啊，倒叙呀以这种方式去讲述。你想林白的《一个人的战争》，她就写她从小成长过程中遇到很多挫折，写女性那种挫折感，这种个人的挫折感当然也可以看到历史和现实的。它毕竟跟中国的变化相关，但它是有一种相当的个人性的。那么你象这个女性的写作，这种个人化的写作经常带很强的一种内心的描写特征。象陈染的作品，很多了，象我们刚刚提到的《与往事干杯》，《无处告别》，《站在无人的风口》这个象这种东西，它有很强的这样一个女性的一种心理的一种类型一种特类。那么第二点就说它写作里的一欲望，过去的文学作品不太爱写欲望，你知道中国的小说它最终最好回避，特别是女作她也不写自己。很多年前这个王安忆写过《三恋》，在八五、八六年吧，象这个《荒山之恋》，《小城之恋》，《锦绣谷之恋》叫做《三恋》，她也写女人的性欲也是正常。但是现在这些年轻的作家她就写得很彻底，她有写到人的身体的最多，所以把它叫做私人化写作，它是很隐私的东西把它表现出来，象林白的那个《一个人的战争》一开始就写她在蚊帐里面，这个 MASTURBATE，就写这样的一个动作，但这样的动作在过去的小说里也出现过…

傅雪莲：是男的作家在过去提出来过这样的动作？

陈晓明：男的作家有，朱文有写。当然会，特别一些岁数大的觉得这样写太过分。

傅雪莲：真的吗？

陈晓明：但是它里面写到了那种性欲的东西，那么后来有的作家写得更多了，我在想卫慧那个《上海宝贝》那么她写的。

傅雪莲：但是她是很年轻的一个作家，我想知道这个陈染、林白之前，有没有其他的作家也提出来了这样隐私的题目？

陈晓明：你是指女作家吗？

傅雪莲：女作家，男作家都。

陈晓明：男作家也有，男作家很普遍了。

傅雪莲：我是说男作家有没有写关于人手淫等等得这样题目…

陈晓明：你是说过去有没有男作写过？还是说他们对林白的小说提出问题？

傅雪莲：第一个。

陈晓明：写作，就是关于这些。那有啊！那当然非常多，那个男作家在这方面很多，但女作家就没有。因为社会对这个有坏的观念吧！那么这是一个私人化写作、个人化写作，英文名叫 PRIVATE，然后它也叫做身体写作，BODY WRITING，PRIVATE WRITING，INDIVIDUAL WRITING。那么实际上呢？就是说到了 BODY WRITING 就说更加激进，你象包括陈染、林白很激进，卫慧她们就更激进了。所以象这样，就是说女作家就把她们个人的经历，个人的隐私，个人的内心的冲动，个人的身体的行为都写到她们小说里边去了，而且是从我这个爱这样一个第一人称叙事方式去写。所以这点显然就是和中国过去的文学有很多不同，它里边当然确实你看到就是个人化的东西呢！但当然人们会怀疑，就觉得过去中国文学都是很大，那么都是关注民族的命运啊，人类的命运啊，为人民就说话。现在说一些更…那么我觉得中国文学很长时期的从现代以来的文学，它一直就有一种现代性的一种现象，就是叫 MODERNITY。那么也是一个 NATIONAL ALLEGORY，民族寓言。那么到了现在呢！就是说它回到了一个个人，从一个个人的内心的冲动、内心的愿望来写的话，我觉得这些就应该说是表示中国文学某种多元化的状况。而且它是象征一个更加恰当的这样一条道路来发展。我觉得这是，它也符合了中国文学的一种趋势，因为中国这个社会毕竟不象过去那么压抑，它也给个人越来越多的空间，它也开始形成一个市场化的经济，就是这种 MARKET ECONOMY 的那在加上全球化的时期，GLOBALIZATION。这样的话会写出一个对作家的创作，个人和社会有关系的提供了更大的空间。

傅雪莲：你认为这些女作家写关于所谓隐私话题时的内在动机是什么，她们想反对社会还是想得到给自己的文坛的位置？

陈晓明：有时候一部作品出来，它的社会效果和它的动机是不一样的。从作家的动机来说，我相信他们可能都是为了进行文学表达。都还是一个 LITERARY REPRESENTATION，文学表达。但是呢！一部作品出来以后以及它的作品叙述当中，作品本身就会被很多的思想，很多的想法所裹胁。

傅雪莲：请你给我简洁地介绍一下你对以上提到的女作家的看法。

陈晓明：她们其中我最喜欢的可能是林白，她是用作者感官地来写作。那么陈染她写作的是一种个人社会投以后的那种孤独，那个自恋。那么卫慧呢她更多表达的呢是一个时尚，女性的一种 FASHIONABLE，是我国家 FASHIONABLE 的 AVANT-GARDE，她是这样一个东西。棉棉也是。那么棉棉呢在语言上的风气来谈，卫慧是用这样的叙事，句子更长结构更大，棉棉更随意，可能很多人喜欢棉棉，但我比较喜欢卫慧。

那么徐小斌的她是很幽雅，很美丽，有非常 SARTRE 他的那个语言表达，很微妙，她有一种味美主义，她寻找味美的象 SARTRE 那种的倾向。

傅雪莲：海男呢？

陈晓明：海男就是很特别，她的小说总是用诗的一种方式写，非常热烈地去表现一种女性的女人想象，那么她的这些女性的就是把这种欲望把这种身体的这种狂论，对社会的反对性她表达得非常充分。那虹影呢她主要要表达的是一个女性的一种内心受伤和疯狂的这样一个东西，她的许多小说有这个倾向。那么虹影的那个《K》我觉得写得非常好，而非常 PROFESSIONAL 的一个小说。

傅雪莲：在中国文学文坛上你认为最优秀、最有特色的作家有哪一些？

陈晓明：女作家中我想最优秀就是林白，男作家中有朱文啊，东西，余华，刘恒，这个王朔，他们现在写的东西少，我觉得年轻的写得多一点。

傅雪莲：我非常感谢你！

陈晓明：我感谢你。



## II

### INTERVISTA ALLA SCRITTRICE CHEN RAN<sup>1</sup>

Silvia Pozzi: Secondo alcuni critici letterari le tue opere appartengono alla cosiddetta *gerenhua xiezu*, altrimenti detta *sirenhua xiezu*. Tu quale opinione, quale punto di vista hai nei confronti di queste definizioni?

Chen Ran: Io non presto mai attenzione ai concetti elaborati dal mondo della critica, non me ne curo. Questo perché sono persuasa che si tratti di questioni dei critici. A loro piace inserire le opere in correnti letterarie, sono inclini alle catalogazioni ed alle sistematizzazioni, ma questo è affare loro. Io non faccio attenzione a questo, cioè al fatto che loro mi inseriscano nella *gerenhua xiezu* o nella *sirenhua xiezu*.

SP: Secondo te, quali grosse differenze e quali punti di contatto ci sono tra le tue opere e quelle di scrittrici come Hai Nan, Lin Bai, Xu Xiaobin, o anche Tie Ning?

CR: Ritengo che, se facciamo un discorso comparativo, se cioè facciamo un confronto tra noi e le scrittrici della generazione precedente, le scrittrici nate negli anni '50, allora io, Lin Bai e Hai Nan siamo piuttosto vicine. Probabilmente abbiamo una tendenza molto più spiccata ad esprimere tematiche individualistiche. Questo perché la coscienza di gruppo delle scrittrici delle generazioni precedenti, ad esempio quelle nate negli anni '50, è molto forte. Le loro tematiche sono di tipo collettivistico, evidenziano l'interesse per il background storico dell'intera epoca, nonché un'intensa coloritura politica. Si tratta di opere fortemente ideologiche. Ma per le scrittrici della mia generazione l'accento è posto sul peso dell'individuo. Noi non facciamo grande attenzione... noi partiamo dalla nostra collocazione individuale nel mondo per scrivere, per dare espressione alle nostre posizioni personali. Da questo punto di vista, noi [Chen Ran, Hai Nan, Lin Bai, ecc.] siamo piuttosto vicine.

---

<sup>1</sup> Questa intervista mi è stata cortesemente rilasciata dalla scrittrice nel pomeriggio del 22 aprile 2002, a Pechino presso il suo domicilio. In questa intervista e nelle seguenti indicherò sia gli intervistati che me stessa con le rispettive iniziali.

SP: Ci sono anche dei critici che ti ritengono una scrittrice che “scrive col corpo”, che usa “il sangue al posto dell’inchostro”. Ti trovi d’accordo?

CR: Non direi. I critici dicono così a proposito di tutte noi. Ma che cosa s’intenda in realtà quando si dice “scrivere col corpo”, non mi risulta molto chiaro. Credo sia una sorta di metafora, in effetti è una metafora, che usano per mettere in evidenza la differenza tra noi e gli scrittori uomini. Gli scrittori enfatizzano la razionalità, le scrittrici le sensazioni. Quindi, ciò che perviene alla sfera delle sensazioni è materiale, corporale, cosicché loro ritengono che noi scriviamo col corpo. Forse si può anche dire così. Tuttavia io credo che ci siano delle differenze tra me e scrittrici molto percettive come Lin Bai. Io metto in risalto la percettività, la scrittura che si fa col corpo o con la pelle e, contemporaneamente, do grande risalto al pensiero, alla profondità del pensiero.

SP: Per te la letteratura è un modo di esprimere se stessi, la propria interiorità, oppure è una sorta di missione?

CR: Credo che definirla missione sia troppo. Penso che “missione” sia un concetto che si aggroviglia facilmente con la politica, questo perché la letteratura ha avuto un ruolo differente in Cina rispetto ad altri paesi. In che senso? In Cina, prima della Rivoluzione Culturale, la letteratura era al servizio della politica. Essendo al servizio della politica, la letteratura dava risalto alle sue potenzialità sociali, alle sue potenzialità politiche. Con ogni probabilità gli scrittori della vecchia generazione, quelli dai sessanta, settanta anni in su, si troverebbero d’accordo con questa visione della letteratura [come missione]. Ma a partire dal nuovo periodo [*xinshiqi*] noi scrittori, se anche viviamo la letteratura come una missione, abbiamo della missione un concetto totalmente differente. Quindi devo dire che io sono persuasa fin nel midollo che la letteratura debba essere vissuta come una missione. Tuttavia la mia concezione di missione è un’altra cosa rispetto a quella riconosciuta dagli scrittori delle generazioni più anziane. Missione per me è un’indagine dell’individuo, cioè una ricerca da compiere sul legame tra l’esistenza ed il mondo, sulla posizione dell’essere umano, e così via. Ritengo che si debba sentirsi dentro questa responsabilità, tuttavia non voglio che si faccia coincidere la letteratura con una ricerca sociologica, è anche un’opera estetica, artistica. Quindi,

la letteratura è un amalgama di impegno responsabile e bellezza artistica, in questo senso è una missione.

SP: Quando scrivi, ti curi della società e della storia del tuo paese? Le tue opere hanno delle connessioni con la recente storia cinese e con la società cinese attuale?

CR: Le connessioni, se ci sono, sono involontarie, non possono diventare un approccio che assumo di mia iniziativa, cioè come una sorta di missione con l'intento di salvare la Cina, la cultura cinese, il genere umano. Si tratta di un rapporto inconsapevole, non di un incarico assunto di mia iniziativa.

SP: La finalità della scrittura è di dare espressione alle tue idee e alle tue sensazioni. Possiamo dire così?

CR: Sì, certo.

SP: Nelle tue opere è presente una tendenza all'autobiografismo?

CR: Penso che nessuno scrittore possa veramente liberarsi delle proprie esperienze di vita. Tuttavia per me funziona così, una scrittrice come me non tratta molto di tematiche sociali, questo perché non ne sono stata coinvolta in prima persona come gli scrittori della generazione precedente alla mia, non ho una vita sociale varia e piena di impegni. Io parlo di un ambiente che a confronto è ristretto, chiuso. Fin da piccola ho iniziato a studiare, sono andata a scuola e poi ho lavorato; fuori del lavoro, la mia vita è semplice, quindi tendo a porre l'attenzione sull'esistenza dell'individuo. Non mi appartiene l'esigenza di esprimere tematiche sociali, almeno non in modo evidente.

SP: Come dovrebbe essere il romanzo ideale? Lo hai già scritto?

CR: Ad ogni modo è molto difficile dire quale opera sia per me quella più vicina all'ideale. Facendo un confronto tra le varie opere credo di poter dire che *Siren shenghuo*<sup>2</sup> dovrebbe essere un'opera significativa.

SP: Quindi possiamo dire che *Siren shenghuo* è una delle opere che maggiormente ti rappresenta?

CR: Sì, certamente.

SP: È possibile che in futuro tu scriva la tua autobiografia?

CR: Non ci ho riflettuto bene. Non ci ho pensato, nel futuro ho ancora tanti anni davanti a me.

---

<sup>2</sup> Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo* (Vita privata), Beijing, Zuoja chubanshe, 1996.

SP: Quali scrittori, cinesi o stranieri, ti hanno influenzato maggiormente?

CR: In quanto a questo, penso di preferire alcuni scrittori stranieri come, ad esempio, la scrittrice francese Marguerite Yourcenar, e poi Marguerite Duras. Gli scrittori sono di più. Forse... Chi mi ha influenzato?... Kafka, Joyce, e poi Faulkner. E poi alcuni autori che si sono occupati di filosofia e di psicologia, come Jung, Adler. Mi piace moltissimo leggere le loro opere.

SP: Puoi dire di essere stata influenzata da queste letture?

CR: Penso di non essere stata influenzata in maniera diretta da nessuno scrittore. Ad esempio, Mo Yan, quando ha iniziato a scrivere, probabilmente, ha ricevuto una diretta influenza da Márquez. Ma io non ho ricevuto un'influenza concreta nelle mie prime opere o nello stile da qualsivoglia autore.

SP: Quali scrittori apprezzi maggiormente tra quelli cinesi di oggi?

CR: Difficile a dirsi. Le opere di tutti gli scrittori si stanno evolvendo, sono in processo di cambiamento, non saprei dire.

SP: D'accordo. Quando scrivi, ti curi di chi sarà il tuo lettore?

CR: Sostanzialmente non ci rifletto. Non ci penso per niente.

SP: Come scrittrice, ti ritieni un'intellettuale?

CR: È difficile rispondere. Ad essere oggettivi, credo di essere una scrittrice che appartiene alla categoria degli intellettuali, questo perché non sono una che da giovane è stata mandata in campagna oppure in fabbrica con le squadre di produzione. Non sono quel genere di scrittore che ha avuto un'ampia esperienza di vita nella società. Ho sempre fatto parte del mondo della cultura. Prima la scuola, poi la casa editrice, l'università. Sono cresciuta in un ambiente culturale e di studio. Sono sempre stata a contatto con un ambito che apparteneva agli intellettuali. Tuttavia, non rispecchio esattamente il concetto di intellettuale come è inteso nel mio paese. Così, ora, temo di non saper dire io stessa che cosa io sia.

SP: In quali situazioni ti senti maggiormente ispirata? Scrivi tutti i giorni oppure quando hai un'ispirazione improvvisa?

CR: Mi capitano entrambe le cose, adesso. Da giovane, quando avevo circa vent'anni, mi capitava più spesso il furore dell'ispirazione. Cioè quel forte impulso provocato, generato da una cosa, da un'emozione. Mi capitava attorno ai vent'anni. In seguito, fino ad oggi, sono diventata lentamente più calma, se si è

calmi è raro che capiti di venire fortemente e intensamente stimolati da qualcosa. Così la scrittura è diventata un processo razionale piuttosto lento, un lavoro insomma. Decido di sfruttare, di innescare il meccanismo dell'ispirazione, di aprire il mio spazio interiore, tanto da far dilatare delle emozioni. In questo modo mi stimolo da sola.

SP: Attualmente stai scrivendo un romanzo o dei racconti?

CR: Ultimamente scrivo *sanwen*.

SP: A che età hai iniziato a scrivere?

CR: A vent'anni.

SP: Perché hai iniziato a scrivere? Hai sentito un'urgenza a farlo?

CR: No. All'epoca, quando avevo vent'anni, ero molto confusa. Non avevo ancora razionalizzato l'idea della letteratura e neppure pensavo che avrei voluto fare la scrittrice. Quando avevo vent'anni la situazione all'interno della mia famiglia era pessima, per via del divorzio tra i miei genitori. Dopo il loro divorzio, io mi sono trasferita assieme a mia madre in un posto piccolo; in seguito la vita e ogni cosa su tutti i fronti si fecero negative e critiche. Io mi sentivo estremamente insicura di me e molto sola. Stando così le cose, non avevo rapporti con nessuno e me ne stavo in questo micro-mondo chiuso. Dentro di me sentivo moltissime cose espandersi, è possibile che dipendesse anche dalla mia giovane età, in effetti la giovinezza è un'età irrequieta. È stato allora che ho iniziato a scrivere poesie.

SP: Scrivi ancora poesie?

CR: Non ne scrivo più.

SP: Quindi quando hai iniziato a scrivere poesie era per arginare il dolore...?

CR: Esatto. Volevo esprimere tutto ciò che avevo dentro.

SP: Nelle tue opere compare spesso il personaggio del padre, che in genere è una figura piuttosto negativa. Questa figura ha delle connessioni con la tua vita personale oppure è un personaggio di invenzione?

CR: Lui... Credo che nel processo di crescita di ciascuno [il padre] abbia senza dubbio una grande influenza sulla psiche. Perfino su cose molto intime. Credo che sicuramente in maniera inconsapevole alcune ombre tristi del mio passato rimangano nel mio inconscio. Credo che sia così.

SP: È possibile che nelle tue opere i personaggi ricorrenti del medico, dell'insegnante rappresentino la figura paterna?

CR: Può essere. Se visti come simboli, possiamo interpretarli così.

SP: Quindi scegli di rappresentare la figura del padre attraverso i personaggi del medico e dell'insegnante?

CR: Non lo faccio deliberatamente. Tuttavia, a volte il mio inconscio è molto forte, senza che tu te ne accorga ti porta a fare una cosa che, dopo il filtraggio della ragione, tu pensi sia necessaria, un esito necessario.

SP: Nelle tue opere sono presenti dei simboli? È un simbolo, ad esempio, il convento buddhista?

CR: Sì.

SP: Puoi portarmi qualche altro esempio?

CR: Simboli... In realtà nelle mie opere ci sono moltissimi simboli, mi piace usare il simbolo come espediente letterario. Come, ad esempio, la figura del padre. Effettivamente, in *Siren shenghuo* il padre rappresenta in buona parte, nella mia ottica, il sistema patriarcale cinese, il maschilismo, qualcosa di violento... Nella mia visione rappresenta qualcosa a cui mi voglio opporre strenuamente.

SP: Nelle tue opere c'è una ribellione contro il centralismo maschile, è vero?

CR: Sì, c'è. Io mi scaglio costantemente contro il maschilismo.

SP: In genere, quando i critici cinesi analizzano le opere delle scrittrici, tendono a segnalare il genere femminile<sup>3</sup> dell'autrice. Come se volessero mettere in evidenza che sussiste una differenza tra scrittori e scrittrici. Tu pensi che la scrittura sia qualcosa di radicalmente diverso se l'autore è uomo o donna?

CR: Non credo che ci sia una differenza. Questa problematica tutta cinese l'ho già affrontata in numerosi articoli. Si tratta di una questione difficile da spiegare, è al contempo un modo per mettere in luce e trascurare le donne. Ad esempio, sento sempre vociferare che bisogna valorizzare le donne, cosa senz'altro vera, ma allora perché devono sempre enfatizzare questa cosa [il genere sessuale]? Questa cosa prova che lo stato non pone la donna in una posizione di parità. Dimostra l'opposto, non è vero? Non so se anche in occidente è così, non so se quando si parla di una scrittrice, se ne sottolinea il genere, è così o no?

<sup>3</sup> Vedi nota 45 a p. 102 di questo lavoro.

SP: No. In realtà, è diverso...

CR: Ecco.

SP: Perché ti ho fatto questa domanda? Perché quando leggo gli articoli di critica letteraria cinese trovo strana questa consuetudine. Magari i critici ritengono che le donne scrivano in una modalità particolare. Forse pensano che le scrittrici non appartengano alla corrente principale della letteratura? Quasi fossero una sorta di...

CR: Una minoranza.

SP: Sì, una minoranza della letteratura. Non mi trovo affatto concorde con questa visione, ecco perché mi interessa sapere la tua impressione...

CR: Ritengo che nella normalità si sia dato un tacito consenso a questa realtà così strana, cioè di mettere il sesso davanti alla parola scrittrice, si scrive la "donna scrittrice pinco pallino". Lo si fa anche per scrittrici molto conosciute, come Wang Anyi, Tie Ning. Sui giornali, sulla stampa, oltre a scrivere il loro nome si scrive "la donna scrittrice Wang Anyi", "la donna scrittrice Tie Ning". Siccome funziona così da lungo tempo, è diventata una consuetudine. Tuttavia questo fatto riflette la cultura maschilista della Cina. E non parliamo della politica, in politica il maschilismo è ancora più presente.

SP: Tu ritieni di essere una femminista (*nüquanzhuyizhe*)?

CR: Ad essere obbiettiva, io sono una femminista (*nüxingzhuyizhe*) piuttosto moderata. In Cina c'è differenza tra *nüquanzhuyi* e *nüxingzhuyi*,<sup>4</sup> non so se all'estero ci sia questa differenza. Il termine *nüquanzhuyi* in Cina ha una forte coloritura politica, ad esempio una *nüquanzhuyizhe* non si occupa affatto di arte, si interessa al trattamento riservato alle donne nella società, alle problematiche della disoccupazione, delle condizioni materiali di vita.

SP: Un impegno nel sociale...

CR: Il ruolo delle questioni sociali è piuttosto forte. Io ritengo di dover dire di essere una femminista (*nüxingzhuyizhe*) relativa, nel senso che, da un angolazione individuale o in un contesto culturale, desidero sentire la donna, desidero riflettere sulle questioni da un punto di vista femminile, con un'ottica psicologica femminile. Si può dire così.

---

<sup>4</sup> Entrambi i termini sono traducibili come "femminismo".

SP: Hai un rapporto diretto con altri scrittori?

CR: Non ho nessun tipo di rapporto.

SP: Partecipi a congressi o ad altre iniziative di questo genere?

CR: Fondamentalmente non partecipo a nessuna iniziativa delle organizzazioni di scrittori. Le trovo inutili, perché gli scrittori cinesi... perché non ritengo che si possa apprendere alcunché dagli altri scrittori, quello che si può apprendere lo si trova nelle loro opere. Da quegli scambi si può rimanere delusi, quindi è meglio non averne.

SP: Come si svolge la tua vita di tutti i giorni? Sono curiosa.

CR: Penso che a tutti interessi sapere come gli altri passano le giornate.

SP: Non è necessario che tu risponda, se non ne hai voglia.

CR: In realtà vorrei farti la stessa domanda. Perché mi sembra che i giorni passino senza senso. Davvero senza senso. La vita è una cosa senza alternative, perché quando hai vent'anni non c'è questa pace del cuore, questa mancanza di forti emozioni. A quell'età hai voglia di cercare, di fare una ricerca, di combattere molte ingiustizie nel mondo. Persino il tuo dolore, la tua sofferenza rende le emozioni ricche e piene, a volte capita che anche la sofferenza ti dia gioia. Ma credo che con il lento passare degli anni le persone si appiattiscano sempre più, ti capita sempre più di non avere alternative, di trovarti senza sbocchi. Ad esempio, l'amore, non è che se lo cerchi arriva, non è vero? Così è un po' come se non pensassi più che puoi ottenere tutto o che devi assolutamente combattere. Mi trovo a pensare che se non riesco a fare qualcosa, allora devo tenermi stretto ciò che ho già e basta, non è detto che mi metta a combattere. Forse questo genere di lotta è presente solo nelle mie opere, adesso, ma nella mia vita questo sentimento è stritolato, tanto da non esserci quasi più.

SP: Qual è la cosa che desideri di più nella tua vita?

CR: Credo l'amore.

SP: E qual'è la cosa che ti fa più paura?

CR: La cosa che temo di più? Credo sia essere controllata dagli altri oppure perdere il mio spazio di libertà interiore. Credo sia la cosa che alla fine tengo maggiormente a preservare.

SP: Pensi che a questo mondo, nella tua vita, esista la vera libertà?



CR: Penso che in nessun paese del mondo una persona possa avere una libertà totale. Perché la libertà impone come prerequisito la non-libertà di altri, oppure, ad esempio, puoi ottenere i diritti umani mettendo come premessa la legge... ci sono molte cose di un paese, di ogni nazione, che possono portarti a pagare il prezzo della perdita di una porzione di libertà, credo sia una cosa estremamente normale. Ovviamente ci sono degli elementi politici che comportano che la libertà sia impossibile.

SP: In quali situazioni ti senti più libera? Quando scrivi?

CR: Quando scrivo mi sento abbastanza libera, anche se non è una vera libertà. Questo perché non si tratta di cose che scrivi per te stessa. Anche se esprimi cose tue intime, tuttavia altri le leggeranno. Vorresti che una parte delle tue cose non fossero lette da nessuno, per tutti è così, anche se c'è chi non vuole ammetterlo e dice che solo quando scrive si sente completamente libero. La vera libertà credo non sia un'espressione esatta.

SP: Ci sono cose che scrivi solo per te stessa?

CR: Prima sì. Prima, cioè quando tenevo un diario. In seguito, quando sono diventata scrittrice per professione, ho smesso progressivamente di scrivere il diario. Non l'ho più scritto, così ho accantonato molte cose dentro di me, forse quando invecchierò riordinerò di nuovo tutte queste cose e mi rimetterò ad esprimerle in modo diretto, forse le seppellirò, o forse non esisteranno più.

SP: Quando nelle tue opere tratti le tematiche del lesbismo oppure del narcisismo, è un modo per esprimere la delusione nei confronti degli uomini?

CR: C'è questa componente, questa componente è presente. Inoltre, se io vivessi in un paese occidentale, dove c'è piena libertà dei diritti umani, non intendo libertà totale, ma libertà dal punto di vista sessuale, libertà di essere omosessuali, una tendenza alla libertà psicologica, probabilmente non mi ostinerei così tanto a trattare questi temi. Ritengo che in Cina gli omosessuali meritino molta solidarietà, io voglio combattere per loro per ottenere questo. Perché in Cina sebbene il governo non si sia espresso dicendo se sei omosessuale ti tocca pagare un'ammenda oppure che infrangi una qualche legge, tuttavia questo governo non tutela assolutamente gli omosessuali, oppure controlla tutto ciò che ha a che fare con l'omosessualità, ad esempio la narrativa omosessuale. Un vero e proprio

romanzo gay in Cina non può essere pubblicato. In più agli occhi della gente... gli omosessuali sono discriminati.

SP: E tuttora così?

CR: Sì, sì. Questo atteggiamento, in superficie, ad esempio a livelli piuttosto alti, ad esempio nell'ambito culturale, può essere edulcorato; ad esempio, se tu sei omosessuale, come al solito in apparenza ti valorizzano ma, in realtà, in un paese così maschilista, con una cultura che dà la centralità all'uomo come la Cina, ciò che la gente nasconde in seno non è l'apprezzamento nei tuoi confronti: tu a loro non piaci, ti rifiutano. È così. Ma se tu vai a incontrare uno di quei signori che occupano una posizione di potere, se parli con lui di omosessualità, ti dirà che capisce, può davvero dirti così, può dimostrare apprezzamento per le doti di un gay, oppure dirti che lo stima profondamente. Non è vero. Così, dato che sono in contatto con alcuni amici gay, persone splendide, ovviamente le stesse cose valgono per omosessuali ed eterosessuali, ci sono persone di tutti i tipi, anche tra gli omosessuali ci sono persone disgraziate e cattive, ma la stessa cosa succede tra gli eterosessuali, o no?! Così io non accetto che, perché una persona è gay, debba essere disprezzata o essere trattata con distacco, essere discriminata. Dato che sono una minoranza debole, penso che si debba dare loro forza, dare loro sostegno.

SP: Cosa ti si addice di più, la narrativa o il *sanwen*?

CR: La mia forma letteraria? Credo la narrativa

SP: Il racconto o il romanzo?

CR: Non fa differenza.

## II.1 陈染访谈录

傅雪莲：一些评论家认为您的作品属于那个所谓个人化写作，也叫做私人化写作的那种文学倾向，你对这个定义有什么看法，什么观点？

陈染：我一直不是很关心那个评论界对那个由他们产生的一些文学概念，我对这个一直不是很关心。因为我觉得那评论家的事情。他们愿意把一些作品化分成一些流派，那是...因为他们好作一些归类整合，那是他们的事情。我不是很关心这个...他们说我是个人化或者是私人化写作。

傅雪莲：你认为你的作品跟那个，比如说海男、林白、徐小斌、等等，还有铁凝这样的作家，有什么大的区别，也有什么共同的特点？

陈染：我觉得，就是说，看、谈一个比较的问题，如果说和上一个年代、50年代的作家想比较的话，那么我和林白、海男、这些人更靠近一些，我们可能更属于表达个体的东西，更强烈一些。因为上一个年代、比如说50年代的作家，她们的群体意识是很强...集体化的东西，那个对整个时代的背景很强化，政治色彩比较浓烈，意识形态的东西也很强。

但我们这一拨作家的時候呢，就是个体的分量要强调了，就是不太关注什么这种...混拿叙事，混拿的主体，就是从一个个体的，那个在世界的位置来那个出写这个就是自己所要表达的一些立场，从这个角度来讲我们是比较靠近的。

傅雪莲：也有一些评论家写过你是一种用身体来写作的作家，一种以血代墨来写出东西的？你同意不同意？

陈染：这个好像没有，他们对这个对我们这一拨人都是这样说的，但是这个其实什么叫用身体写作呢？我觉得也不是很清楚。他们这是一种比喻吧，实际上这种比喻呢，他们就是想强调和男性作家的一种区别，因为男性作家更强调理智，女性作家更强调感受，所以呢它感受性的东西是很物质，很身体化的，所以他们认为我们是这个用身体写作。这个也可以是一种...也可以这样说。但是我觉得我还是跟那个林白、这些特别感性作家，有一些区别。就是

说，我还是在强调感性的，用皮肤或用身体来写的同时呢，也还是要强调思想，思想的那个深度。

傅雪莲：那么我们可以说按照你的看法文学是一种表示出来自己内心的办法还是一种使命？

陈染：我觉得使命这个太大了。那个...我觉得使命那个东西它和政治容易纠缠在一起，因为中国的那个文学和可能跟国外的它有一些区别。在哪儿呢？中国的那个文学在这个文革以前是为政治服务的。为政治服务呢它是强调它的社会化功能，政治功能。那，对到老一代的作家、六七十岁以上的，他们可能会在当时那个年代他们是认同这样一种文学观念的。但是从新时期、中国新时期以来我们这一班作家，它对这个文学的使命感的，如果说有的话，跟那一代的作家的使命感是完全不一样的。所以我应该说我从骨子里是认为文学应该是有使命感的，但这个使命感跟那一代作家认同的那个使命感不是一回事。这个使命感是，就是说，我认为是对人性的一种探讨，是，就是说，每一个生命和世界的一些关系和人的位置，等等，这些问题的探讨。我觉得应该有这些责任在心里的，但是呢，就是说我不愿意就是把文学完全等同于一个社会学的东西，它还是有艺术性审美的东西。所以它是把艺术审美的东西和责任的東西，就是使命感的東西纠缠在一起的。

傅雪莲：你写作的时候，你管不管社会、你的国家的社会、历史？你的作品跟中国当代社会、中国最近的历史是有否关系？

陈染：这个关系是一种不自觉的关系，它不会成为我主动的一种姿态，就是说我要拯救中国、中国文化，我要拯救全人类的这样一种使命，它是不自觉的一种，我没有主动承担这样的。

傅雪莲：你写作的目的是表示出来你自己的看法和你的感觉。我们可以这么说？

陈染：对，对。

傅雪莲：你的作品里有没有一种自传性的倾向？

陈染：我觉得哪一个作家都不可能就是真正摆脱自己的生活经验。但是，我可能就是这样的，像我这种作家可能就是因为就是社会化的东西我不是很因为我并没有真正的就是说像上一代作家那样的在生活当中，摸爬滚打的那样的很广泛

的社会生活，因为我自我呢还是相对来讲比较封闭、比较窄这样的一个人，一个环境。就是从小上学读书，然后就是工作，工作之上，整个的生活环境比较单纯，所以呢，我是比较，比较关注个体的这样的一个生存情况。没有和这个整个，就是，表现什么社会化的东西，不是特别强烈的一个。

傅雪莲：理想的小说应该是怎么样的？还有，你已经写过了没有？

陈染：反正很难说对自己的哪一部是就是最理想的。相对而言呢，我觉得我的那个《私人生活》应该说是我自己的一个分量比较重的一个代表作品。

傅雪莲：我们可以说你的作品中《私人生活》是最具有代表性之一？

陈染：对，对。

傅雪莲：你以后会不会写你的自传？

陈染：这个没有想好。还没有想，因为还是有很长的那个未来的岁月。

傅雪莲：哪一些中国的、国外的作家最影响了你？

陈染：其是我觉得，这个，我比较喜欢还是国外的一些作家，比如说，像那个，女性作家法国那个尤瑟纳尔，还有那个杜拉斯，男的作家呢就比较多一些。可能，哪个影响我？给我影响卡夫卡，那个那个乔伊斯，或者是那个那个，谁？福克纳啊，还有那个。还有一些搞这个哲学和心理学荣格，阿德勒这都我非常喜欢读他们书的。

傅雪莲：那么你可以说你受到了他们的影响吗？

陈染：我觉得我没有直接地受影响于哪一位作家的。比如象莫言吧，他开始的时候可能受马尔克斯的影响非常直接。但是我呢很少时候是把哪一个作家全部的那个，那个影响我作品风格，没有具体的。

傅雪莲：在中国当代作家中你最喜欢有哪一些？

陈染：这个也很难说，因为每个作家他的作品也是也是在发展变化的，我也很难说。

傅雪莲：好了，你写作品的时候，你管不管读者是谁？

陈染：我基本上不考虑。基本上不考虑。

傅雪莲：作为作家，你认为你自己是不是一个知识分子？

陈染：这个这个很难说，客观地说因为我觉得还是算一个知识分子类型的作家，因为我不是一个早年去农村插队，或者在工厂当过工人。这个，就是有广范

的社会生活经验的了的一个。因为我一直在知识阶层界这样，学校，然后出版社，大学，一直在这样的一个，这样读书或学习，成长的这么一个的环境里面，接触的还是属于知识分子的那个范畴。但是呢，这个，对知识分子呢这个定义，跟我们国家性情有所不同。所以现在闹的我也不知道该怎么说我自己是什么。

傅雪莲：在那个情况下你更会感受到启发？你每天都写作还是会突然被启发了？

陈染：这各个情况都有，现在呢就是。我就是早年二十岁多的时候吧写作的那种那个灵感上的这个东西更强一些。就是说被某一个事物、一分感情受刺激然后产生了一些冲动更强烈一些，这是二十多岁。然后，到现在呢就慢慢、慢慢心理变得比较平静，比较平静之后候就是说不容易被一些那个一些局部的事情就是一下刺激的特别冲动。就是写作变成一种比较缓慢的，比较工作性的这样的一个理性循环，主动地去开发自己的那个，去开发自己的那个冲动，开发自己的那种心里，心里的那个空间，就是使一些情感比较膨胀起来。这么自己促发自己。

傅雪莲：你现在在写长篇小说还是中篇？

陈染：最近在写散文。

傅雪莲：你是什么时候开始写作的？

陈染：我二十岁开始。

傅雪莲：你为什么开始写作？你那时有了一种感觉你应该写作？

陈染：没有。当时，二十岁那时是很模糊的。这个文学也没有形成一个概念，也没想了未来的要当作家。那个二十岁的时候正好是我家庭生活那时候挺不好的，因为我父母那时候他们离婚。离婚呢我跟我妈妈一起就是搬到很小的一个地方，然后生活和各方面情况比较紧迫不太好。然后自己就是特别自卑、特别孤独，然后这种情况下呢也不和别人交往，然后在一个很封闭的这样一个一个小的环境里面。就是内心膨胀的东西很多，好像跟那时候年龄二十岁也有关系，其实那时候青春期是很躁动不安的年龄吗。然后那时候我就开始写一些诗，然后，对。

傅雪莲：现在你还是写诗？

陈染：不写诗。

傅雪莲：所以你开始写诗的时候是为了把你难过的...？

陈染：对，对。把自己内心里很多的东西把它表达出来。

傅雪莲：你的作品里经常有那个父亲的人物，他一般是一个比较坏的一个人物。

这个是跟你的生活有关系还是一种虚构的一个人物？

陈染：他，我想一个人的成长肯定会给一个人的心理带来很多的影响。甚至是阴影的东西。我想肯定不自觉地我一些那个就是一些过去生活等不美好的一些影子在心潜藏下来了。我想就是这样的。

傅雪莲：你的作品里有没有可能性那个医生，还有那个老师，这些人物代表父亲这个概念吗？

陈染：也可以这样子，作为一种象征，也可以这样说。

傅雪莲：那你是故意用医生、老师来代表父亲性？

陈染：不是故意，不是故意。但是，有时候我像面人的那个潜意识是很强烈的，它有时不自觉做一件事情。它可能会理性化分滤之后，你会觉得它是一种必然的，必然的结果。

傅雪莲：你的作品里有没有一些象征，例如那个佛家寺庙？

陈染：有。

傅雪莲：你可不可给我提一些例子？

陈染：象征...其实我作品中的象征是很多的，我很喜欢象征的这样的一个手段。比如说像父亲这个形象，在《私人生活》当中父亲的形象，其实在我心目当中很大一种成分代表了中国的父权制度，一种父权的一种暴力的东西，一种，我觉得在我心目中很强烈的这样一种，我要对抗的一个东西。

傅雪莲：你的作品里你是不是有一点对抗男人中心？

陈染：对。是，是。我一直在非常抵抗父权这样一种东西。

傅雪莲：一般中国评论家来分析中国女性作家的作品时，经常把女字写得很清楚。好像他们要强调女人、女作家和男作家间有一个区别。你认为一个女人来写作跟一个男人来写作基本上是很不同的一个事情？

陈染：我觉得没有什么不同。这个中国这个问题，你说的这个问题已经是在很多文章里谈到过。它是这个也很难说，就是这个就是说对女性的一种强调和忽视，有强调的过分的东西实际是一种忽视。比如说永远在呼吸我们要尊重

女性，这个话题这个无疑是真确的，但是你为什么老强化这一点了？那就证明、这个国家、对女性不是很放在一个很公正的一个位置上，那它从反面证实了这样一点，对不对？我觉得，这个我不清楚在西方国家是不是，也是这样，就是说要写女性作家要写一个女字，没有吗？

傅雪莲：没有。实际上不一样…

陈染：没有。

傅雪莲：我为什么问你这个问题？因为我常常看中国评论家的这个习惯我就感觉到奇怪。可能评论家认为女人来写作就是用特别的办法来写作的。有可能性他们觉得女性作家不属于那个主流文学？好像她们是一个…

陈染：一个群体。

傅雪莲：对，一个非主流文学群体。我真地不同意这种看法，所以我想知道你对这个的感觉…

陈染：我觉得就是说正常中已经默认了这样陌生的一个现实，在女作家前边加上性别，女作家谁谁谁。包括我一些我比如说我很熟悉的一些，一些艺术要强烈的像王安忆、铁凝的这些人，在她们报纸上媒体里面写除她名字女作家王安忆女作家铁凝，她们也都自然而然的因为时间长了好像也就这样了。但真是这一点体现了中国是一个男权的文化上是有非常男权的，政治咱们就不提它了，政治上肯定就更加男权化。

傅雪莲：你认为你是一个女权主义者吗？

陈染：这个我觉得应该客观说，我是一个比较温和的一个女性主义者，这个在中国女性主义和女权主义可能是有一种微妙的差别，在国外好像好像这个差别我不清楚是怎么样的。在中国的那个女权主义她有政治色彩更加浓烈，比如说一个女权主义者，她可能根本不关心艺术，他关心的是社会女性的待遇，这个下岗问题，社会福利问题。

傅雪莲：社会上的…

陈染：社会话题这个色彩比较浓。我觉得呢我应该说是一个比较的女性主义者，是那个人就是我愿意从人性的这个角度上，或者从文化领域上我觉得我从这个方面来感受女性，从女性的那个视点，女性的那个心理的角度来思考一些话题。可以这么说。



傅雪莲：你跟别的作家有没有直接的关系？

陈染：没有什么关系。

傅雪莲：你不是参加开会和其他类似的活动的吗？

陈染：我基本上不参加那些作家团体的一些活动。我觉得没有什么意思，因为这个，中国作家，这是因为你不可能从另一个作家身上学到什么东西，如果学到什么东西那是通过他的作品来学习的，你的那个和她交往中会产生一些很失望的东西，那还不如就不交往了。

傅雪莲：你每天，一般的生活是怎么样？我有一些好奇。

陈染：我想这个是每一个每天都要过日子的人都关心别人的话题。

傅雪莲：如果你不要回答的话，美关系...

陈染：其实，我也很想问问你。因为我觉得日子过得很无聊，真的很无聊，生活是很无奈的事情，因为你二十多岁的时候没有那分清静心，那个激情盲目。你那时候爱追求，追求，有很多世界不公平的事情你要去对抗，你激情万长的你要追求东西，包括你很痛苦，痛苦也使自己感情很丰沛很丰富的，有时候人能够痛苦也是很幸福的。但是我觉得随着岁月慢慢这个流逝之后呢人越来越平缓，就对现实生活现状越来越认可，你就更多的是无可奈何，更多的是无奈的东西。你比如说这个爱情这样的东西，你觉得也不是你追求就是追求得来的，是不是？所以就是好像什么都不是那样强烈的非常得到的不可，或者说非要去对抗的不可了。我觉得我能不做到就是我保持住我要守住的东西就够了，但是我不一定非不要去对抗更多的，可能这种对抗仅仅表现在作品当中了，在生活中我觉得我这种梭梭角角已经磨得差不多快没有了。

傅雪莲：你这个生活上你最想得到的东西就是什么？

陈染：我觉得还是爱情吧。

傅雪莲：目前你最怕的东西就是什么？

陈染：最怕的东西？我觉得就是别人对我的控制，或是我失去内心自由的空间，我觉得这是我最后我要保住的东西。

傅雪莲：你认为在这个世界上，在你的生活上有没有真正的自由？

陈染：我觉得全人类没有哪一个国家的人能够真真比较充分的自由，因为这个自由是以别人的不自由为前题的，或者说你比如说你在法律的前题下你可以获

得的自由，这也是一一种，那各个国家的包括各个种族的东西，还会有很多付价的使你就是失去，一部分自由，我觉得都是一种非常正常的，当然有一些政治因素造成的一些人权下公平那个东西是不可以的。

傅雪莲：你是在哪一个情况下最感觉到自由的？是你在写作的时候吗？

陈染：我也觉得写作的时候也是相对的自由，也不会是真正的自由。因为你不是写给自己的东西，你写的东西，虽然是表达自己内心的东西但是还是有别的人要看你，你觉得你有一部分东西是不想被别人看到的，每一个人都有，只不过有人不愿意承认的，说自己那个写作是只有在写作中是真真正正的自由，真正的自由我觉得这个东西也是不准确的。

傅雪莲：有没有东西你只是给你写的吗？

陈染：以前有，以前我写日记事时，那样的。后来就是因为自己从事职业写作，日记就慢慢不写了。不写了，就很多东西就都在心里面搁置了，也许多这个东西到老年以后还会重新整理一下，重新用很直接的办法来表达出来，也许就把它理藏了，也许就没有了。

傅雪莲：你的作品里你提到自恋还有同性恋，这些题目是不是代表对男人的失望？

陈染：有这个成份，有这个成份。还有呢，就是说，如果我在西方国家的话，如果在，在一个人权充分自由，不能够充分自由，就是在这个性别这个同性恋这样的一种性别心理角度，心里的那个倾向自由化的，就在这个问题上自由的这样一个过度，可能我就也没有太多也不会用太多的编目去表达这个话题。我觉得在中国同性恋是一个非常值得同情，我觉得我要为他们去争取的这样的一个事情。因为在中国是，没有没有政府，虽然没有说你搞同性恋就你要付什么法律责任，没有说你犯什么法，但是实际上这个政府是非常不鼓励同性恋，或者是控制对这个要有所干涉的，比如说写同性恋的小说，一个纯粹的同性恋的小说在出版社是不可以出版的。而且在人们人目中同性恋也是被歧视。

傅雪莲：还是这样的吗？

陈染：对。对。它那个它那个表面上，比如在一个文化之中阶层比较高的这样一个阶层里，他会有所掩饰，比如说，你是一个同性恋，啊，他会照样表面上

尊重你，实际上在中国这样一个男权的一个男权的文化中心的这样一个，他骨子里面藏起来的东西它是不尊重你的，不喜欢你的，他是排斥你的。对。但是他你比如说你去见、某一个，那个，有这个文化主宰权的这样的一个男士，你要跟他谈同性恋的问题，他也说啊这是可以理解的，他会真的这么给你说，但是他绝不会和一个同性恋的人，他会欣赏同性恋的才华或者说对他真正内心尊重，他不会的。所以我就，因为我是接触过一些同性恋的朋友，他们是一些非常好的人，当然当然这个同性恋和异性是一样的情况，人都是有各种各样的层次，同性恋也有很糟糕的，很不好的这样的人，但异性恋也照样有，是不是？所以我觉得不能因为他是一个同性恋就对他贬低或者是受到冷落，受到起歧视。而且他会因为是一个弱势群体，我觉得应该更加的，我觉得应该是对他们给予一种力量，给予他们一种支持。

傅雪莲：是什么最合适你，是小说还是散文？

陈染：是我的形式？我想应该是小说。

傅雪莲：短篇小说还是长篇小说？

陈染：都可以。

### III

## INTERVISTA A HAI NAN<sup>1</sup>

Silvia Pozzi: Molti critici letterari ritengono che tu appartenga alla cosiddetta *gerenhua xiezu*, alcuni ritengono che le tue opere siano molto vicine a quelle di scrittrici come Lin Bai, Chen Ran, Xu Xiaobin, e così via. Tu cosa ne pensi?

Hai Nan: No. Penso che i critici letterari cinesi assolutamente tendano sempre a mancare di fantasia quando parlano degli scrittori. Ad esempio se una scrittrice scrive di questioni femminili, allora per loro appartiene alla *gerenhua xiezu*. Oppure se dà espressione alla propria individualità fa parte della *sirenhua xiezu*. E tutto ciò sembra sensato. In realtà a me le catalogazioni create dai critici non interessano assolutamente.

SP: Le tue opere hanno punti di contatto con quelle di Lin Bai, Chen Ran, Xu Xiaobin, ecc.?

HN: Credo che ai miei inizi avessi alcuni punti di contatto con loro, da principio scrivevo poesia – mi sono scordata oggi di portarti le mie poesie. In genere, per una scrittrice agli inizi magari, anzi sicuramente, le motivazioni a scrivere sono molto limitate, lei scrive con sincerità delle sue esperienze individuali. In questo senso c'erano delle somiglianze tra me ed alcuni lavori di Chen Ran. In realtà negli ultimi anni gli orizzonti della mia scrittura si sono molto ampliati. Ad esempio, il romanzo che ho scritto ultimamente è romanzo vero e proprio, s'intitola *Mabang cheng* (La città delle carovane)<sup>2</sup> e rispecchia a pieno la narrativa di invenzione. È ambientato in un'epoca lontana, quando si usavano le carovane. La centralità di queste era stampata sulle cinque dita degli uomini, una vita tra le catene montuose dove ancora non c'erano le strade, si avanzava grazie alla carovana.

Io penso di aver fatto lentamente dei passi avanti, in questi ultimi anni. Sai, sono andata in molte località di frontiera dello Yunnan, questo per allargare gli

---

<sup>1</sup> Questa intervista mi è stata cortesemente rilasciata dalla scrittrice nel pomeriggio del 18 aprile 2002 a Kunming.

<sup>2</sup> Pubblicato nel 2002 dalla casa editrice Changjiang wenyi chubanshe.

orizzonti della mia scrittura. Ritengo che uno scrittore veramente bravo, non importa se uomo o donna, debba... pensa ad esempio a Márquez e Faulkner, la loro scrittura ha sempre un background molto vasto.

SP: Sono i tuoi scrittori preferiti?

HN: No, gli scrittori che preferisco sono, ad esempio, Virginia Woolf, e anche Marguerite Yourcenar. Poi amo anche il vostro Italo Calvino, mi piace molto. In effetti, negli ultimi due anni, hanno definito le mie opere come poetiche e femminili. Mancano proprio di fantasia nei confronti degli scrittori.

SP: Spesso nelle tue opere parli della morte, puoi parlarmi un po' di questo tema...

HN: La morte è tuttora presente nella mia scrittura, questo perché ritengo che questa vita... in tutte le mie opere recenti scrivo della morte, forse questo ha a che vedere col nichilismo. Lo faccio spesso, forse perché la mia immaginazione sulla morte esprime il mio stile.

SP: Nelle tue opere c'è una tendenza all'autobiografismo?

HN: Autobiografismo, tendenza biografica. Il mio romanzo *Mabang cheng* è un'opera biografica, ma non auto-biografica. Ho scritto la storia di un secolo, a partire dal XIX secolo. Questo romanzo al momento non è ancora uscito, uscirà a novembre di quest'anno. In quanto alla domanda che mi hai appena posto, credo di aver scritto opere con solo una tendenza all'autobiografismo. Ad esempio un romanzo di qualche anno fa che amo molto, cioè *Nanren zhuan*.<sup>3</sup> L'hai letto?

SP: L'ho letto. Quindi non ritieni che ci sia autobiografismo nelle tue opere?

HN: Non ci sono opere con le mie esperienze personali.

SP: Veramente?

HN: La mia opera più autobiografica è *Mabang cheng*. Questo romanzo è molto lungo, circa trecentotrentamila caratteri.

SP: Quando hai cominciato, scrivevi poesia...

HN: Sì! Anche adesso ne scrivo.

SP: Le scrivi tuttora?

HN: In questi ultimi giorni ho scritto poesie. Scrivo poesie di venti versi, ne ho scritte quattordici.

SP: Quando hai iniziato a scrivere narrativa?

---

<sup>3</sup> Vedi Hai Nan, *Nanren zhuan* (Biografia dell'uomo), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000.

HN: Romanzi... Nel 1989, mi trovavo a Pechino al Beijing xinwen xueyuan (Istituto di Giornalismo di Pechino). Facevo gruppo con Yu Hua, Liu Zhengming,<sup>4</sup> Hong Feng.<sup>5</sup> Tutti loro scrivevano racconti in gran quantità. In seguito, in questo ambiente ho cominciato a scrivere narrativa. Comunque all'epoca mi dedicavo maggiormente alla poesia.

SP: Per te la scrittura è una missione o un modo per esprimere la propria interiorità?

HN: No. Per me la scrittura è assolutamente un bisogno vitale, principalmente io amo molto una frase di Borges. A chi gli chiedeva perché scrivesse, lui ha risposto: "Per fare scorrere il tempo, per trovare pace." In effetti fondamentalmente non sento nessun tipo di responsabilità, non esiste una cosa del genere. Scrivere è il modo migliore per esprimere il vuoto della vita, quest'esistenza che sento come molto noiosa. Trasporto la mia vita nello spazio di un'altra vita, è un modo per esprimere l'inesprimibile. Solo la scrittura può spiegare il mio terrore della vita. Solamente con la scrittura posso incarnare la mia fantasia. La fantasia è la cosa più importante.

SP: Quando scrivi ti senti libera?

HN: Libera, molto libera, soprattutto in questi ultimi due tre anni il grado di libertà è stato altissimo, generalmente non ho mai pensato di poter subire rimaneggiamenti su un testo, né ho dovuto mai pensare se dovevo scrivere un *sanwen* o un romanzo. Forse questo ha a che vedere col fatto che vivo nello Yunnan, col cielo dello Yunnan, con la regione dello Yunnan. Siamo lontani dalla capitale, siamo una provincia lontana, molto periferica. Kunming non è caotica come Pechino, non ci sono tante persone che ti vengono a cercare, sei come la gente comune. Kunming è una città molto rilassata, è lontana dalla politica, così scrivere per me diventa un'attività in piena libertà.

SP: In che momenti ti senti ispirata?

HN: In che momenti scrivo? Basta che l'ambiente intorno sia rilassato e non ci siano i problemi della vita a disturbarmi e mi metto a sedere e scrivo.

SP: Scrivi quando sei tranquilla insomma. Tutti i giorni?

HN: Se non lavoro, scrivo.

---

<sup>4</sup> Giovane scrittore di Tianjin.

<sup>5</sup> Hong Feng, scrittore nato nel 1957 a Jilin. Ha iniziato a scrivere nel 1983, tra le sue opere narrative più conosciute *Kujie* (Mondo amaro) e *Heping niandai* (L'epoca della pace).

SP: Dove lavori?

HN: Lavoro alla rivista *Dajia*.

SP: Ah, lavori lì!

HN: Sono rare le volte che vado a lavorare! [Ride].

SP: La maggior parte dei critici cinesi sembra quasi che non possano fare a meno di specificare il suo genere, quando menzionano una scrittrice, forse sta a significare che le scrittrici hanno una modalità tipica, particolare di scrivere. Secondo te che differenze ci sono tra uno scrittore ed una scrittrice? Ci sono differenze?

HN: Capisco, i critici cinesi fanno sempre questa distinzione: lei è una scrittrice donna (*nüzuoja*), lei è una poetessa donna (*nüshiren*). Nella realtà delle cose quando scrivo io, non mi guardo come una donna, mi sento solamente uguale a tutti gli uomini, abbiamo tutti l'anima, e io scrivo con la mia anima. Credo che si tratti di un grande pregiudizio. Non è così?

SP: Ma se parliamo della tua lingua?

HN: Ovviamente è diversa da quella degli scrittori uomini. La mia lingua probabilmente non è razionale come quella degli scrittori uomini. Forse puoi riconoscere che è più adatta a... è più libera, più adatta a rendere la differenza fisica tra uomo e donna, le sensazioni che prova una donna, il dolore, l'ansia, la tristezza, in questo senso la mia lingua è più efficace di quella degli scrittori uomini, ed anche più potente. Essa riesce a esprimere del corpo quello che gli uomini... Gli scrittori uomini si concentrano sempre su ciò che sta all'esterno, la lingua delle scrittrici invece probabilmente può esprimere con esattezza la sofferenza del corpo, l'ansia, insomma la vita spirituale del genere umano.

SP: Allora possiamo affermare che la tua scrittura usa il sangue come inchiostro, che è una scrittura del corpo?

HN: Possiamo dire che uso il sangue come inchiostro, in effetti chiamarla scrittura del corpo non è sbagliato. Senza corpo non c'è anima. In realtà questa è una definizione usata dalla critica, in effetti il corpo comprende tutti gli organi.

SP: Allora anche gli uomini scrivono col corpo...

HN: Sì, in sostanza usano il corpo per scrivere esattamente alla stessa maniera.

SP: Quali sono gli scrittori cinesi che preferisci?

HN: Gli scrittori cinesi che prediligo sono Ge Fei, Mo Yan, Yu Hua, sono tutti scrittori che mi piacciono, penso.

SP: Ti hanno influenzato?

HN: No. La loro influenza in realtà risale ai primi tempi, ai miei inizi. Un altro scrittore che mi piace moltissimo è Sun Ganlu. Sun Ganlu è uno scrittore di Shanghai. I suoi primi lavori risalgono agli anni '80. Mi piacciono moltissimo le sue opere. In questi anni ha scritto moltissime cose a Shanghai. Ma ci sono alcuni lavori che sul piano formale, come ad esempio il suo *Qing nüren caimi* (Donne risolvete l'indovinello),<sup>6</sup> trattano troppo di politica.

SP: Che atteggiamento hai rispetto alla fama?

HN: La fama? Il successo? Forse questo ha delle connessioni con il fatto che vivo nello Yunnan. Quando scrivo qualcosa, non penso assolutamente che successo potrà avere. E non considero nemmeno che fetta di lettori potrà leggere l'opera che scrivo. La fama è come la morte, esala puzza di decomposizione. Desidero piuttosto essere in salute la mattina, quando mi alzo. Questa cosa è molto più importante della vuota fama.

SP: Qual è la cosa che temi di più?

HN: La cosa che temo di più ovviamente è la non-libertà. Non essere libera. Ciò di cui ho più paura è che mi vengano a mancare le forze mentre non ho ancora portato a termine di scrivere qualcosa, temo di ammalarmi. Qualche anno fa, quando avevo la tua età, non ci pensavo per niente, non mi è mai venuto in mente che il mio corpo potesse ammalarsi. Avevo una sorta di fiducia nella mia fantasia, nel mio corpo. Negli ultimi anni, piano piano - vedi, io sono del '62, ho quarant'anni precisi - ho sperimentato una specie di terrore, come della morte. Io scrivo spesso della morte, questa paura può influenzare la mia scrittura.

SP: Quindi ciò che temi maggiormente è la malattia? Null'altro?

HN: Nient'altro. Ciò che più temo è la malattia. Non ho paura di niente. Così ora mi tengo in forma, ogni mattina faccio una doccia gelata. [Ride].

SP: Chi è il tuo lettore ideale? Quando scrivi pensi a chi ti leggerà?

HN: No. Quando scrivo è impossibile che pensi chi sarà a leggere la mia opera.

<sup>6</sup> *Zhongpian* scritto nel 1988; vedi Sun Ganlu, *Qing nüren caimi*, Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 2001.



Ovviamente il mio lettore ideale è quel genere di persona che vive su questo mondo con poesia, che non è forzato dalla realtà ad abbandonare la sua fantasia.

Tuttavia ce ne sono pochi di lettori così.

SP: In genere non pubblichi le tue poesie, è vero?

HN: Un tempo le pubblicavo.

SP: Ed ora le poesie le scrivi per te stessa?

HN: Per me scrivere poesia è qualcosa di puro. Oggi in Cina si è creato uno spazio per la poesia. È una questione di scelte, credo sia così per tutto il genere umano, il poeta puro scrive poesie per se stesso e, soprattutto, per gli amici.

SP: Quindi tu fai leggere le tue poesie agli amici.

HN: A pochi amici in effetti. Comunque in Cina c'è ancora un buon numero di poeti. C'è un gruppo di giovani poeti, nati negli anni '70, scrivono tutti su riviste famose, le loro poesie sono molto ben scritte.

SP: Chen Xiaoming ha scritto che la lingua dei tuoi romanzi è poetica, che ne pensi?

HN: Sono d'accordo sulla poeticità della mia lingua. Credo che la lingua di molti scrittori... pensa che negli anni passati molti mi hanno criticato, mi hanno contestato, perché i miei romanzi sembravano... sembravano poesie. Per un certo periodo, ho provato un po' a far rientrare piano piano le mie opere verso la narrativa - questo circa due anni fa - ora non bado più alle critiche. Credo che sia una scelta personale di ogni scrittore, c'è chi ritiene che non vada bene, che la poesia non si adatti alla narrativa, ma pensa a Calvino, io penso che le sue opere siano sempre poesia.

SP: Come dovrebbe essere il tuo romanzo ideale? L'hai già scritto?

HN: No. Di certo non ancora. Tutte le volte che finisco un'opera, sono la persona più triste del mondo. Forse mi stufo troppo in fretta, cioè quando ho terminato un'opera, mi stufo subito. Quando ho finito di scrivere, non ho molto interesse a rileggere, la guardo solo un po', questa sorta di disgusto mi frena, sono troppo triste. Facilmente mi stufo di molte cose, anche della lingua. Il mio libro migliore non l'ho ancora scritto di sicuro. Per questo spero di essere in salute, ultimamente scrivere è diventato più difficoltoso, non è un atto cieco come quando avevo vent'anni, ora anche leggere è diventato molto più impegnativo.

SP: Come scrittrice ritieni di essere un'intellettuale?

HN: Non penso di essere un'intellettuale nel senso comune del termine, nel senso che intende la gente. Sono troppo dispersiva, non sono l'intellettuale nel senso classico del termine, nel senso che comunemente intende la gente.

SP: Ti pongo l'ultima domanda. Quando scrivi che rapporto hai con la società e la storia recente cinesi?

HN: Quando scrivo non tengo troppo conto della politica, in particolar modo non amo interessarmi della politica attuale. Piuttosto m'interessa forse quando scrivo di epoche molto lontane da me, della storia di quando non ero ancora nata, della vita degli individui del genere umano nel passato.

SP: Ti ringrazio molto.

HN: Non ho parlato bene. Tu sei davvero straordinaria.

### III.1 海男访谈录

傅雪莲：很多评论家认为你的作品属于那个所谓个人化写作，有的认为你的作品就跟那个象林白，陈染，徐小斌，她们的很靠近。你对这个有什么看法？

海男：没有。是我认为是写作完完全全就是中国的评论家，他往往是把这样的写作，他对这个作题的作家其实缺发想象力。就是比如是她写那本身跟女性有关系的作家，然后就我认为她是个人化写作。然后就是她就抒发个人的就是私人的，这是真对的好像。事实上我认为我根本都与评论家所归化的这件范围根本都没关系。

傅雪莲：你的作品跟那个林白，陈染，徐小斌，她们的作品有没有一些共同的地方？

海男：我认为就是早年的时候是有一些共同的地方，是我早年是写诗，是我今天我是忘了把我的诗带来。就是，可能是有一个作家在最初的时候，她写作的时候，她肯定是，他写作的理由是很窄，她老实在写就是个人的体验，这一点就是跟你们的陈染的有一些东西是很类似。事实上是我最近几年的写作范围是很宽广。你看是我刚刚写的，就是一个典型的一个长篇小说叫《马帮城》，就是迎那所谓虚拟写作。它在很遥远的时候都是使用马帮，这个是印在这个五指，然后就是他那种生活，他那个山脉，就是没有公路啊，完完全全是靠马帮在走路。

我最近两年来，就是慢慢的我认为就是再走一下。你看我去云南的很多边缘的地方，实际就是让我的写作领域就更加宽广。我认为一个最好最好的作家，无论女性作家或男性作家也好，他那种你看就是，你看比如是马尔克斯，福克纳啊，他们写作都有一个就是广阔的背景。

傅雪莲：他们是你最喜欢的作家吗？

海男：没有。我最喜欢的作家，你看包括弗吉尼亚·沃尔夫，这些我最喜欢，还有尤瑟纳尔。我还是很喜欢你们意大利的作家卡尔维诺，我是非常喜欢他。事实上我就前两年，人们把我的作品都是归集女性写作诗人写作。事实上这样对一个作家缺发想象力。

傅雪莲：你的作品里你经常提到死亡，请你给我讲讲这个…

海男：死亡我就是包括现在都还就是因为是我认为这个生命，我现在的作品都还是经常写到死亡，这一个可能是我是一个跟无关主义的是有关系的。我经常是，可就是能是我这种对死亡的想象力更加能体现我的写作风格。

傅雪莲：你的作品里有没有一种自传性的倾向？

海男：自传性的倾向，传性的倾向，你看是我，就是《马帮城》就是是一个传性的倾向。里面有就是从十八十九世纪的开始写了整整的一百年，这个长篇主要是现在还没有出书，要到今年的九月份就才能出书。你刚刚谈论到的这个，我认为只有传性这个东西，我还是以前的另一个作品，我还是喜欢《男人传》。你看过吗？

傅雪莲：我看过了，那么你觉得你作品里没有自传性这个东西吗？

海男：没有我自己的那种经验。

傅雪莲：真的没有吗？

海男：我最自传性的东西就是我今年的《马帮城》。这件作品很长，是三十三万字。

傅雪莲：你开始写作的时候，你是写诗的…

海男：对啊！这些是我现在都是写诗。

傅雪莲：你目前还写诗吗？

海男：我这些天，前一些天都还在写诗，我写二十行诗，是写了十六、十四首诗。

傅雪莲：你是什么时候开始写小说？

海男：小说是我，就是八九年，在北京的新闻学院。然后呢我们这个班有余华，刘正明啊，洪峰。这些都是大量地在写小说。然后是我在这个范围里就开始写小说。不过我当时是写诗写得很多。

傅雪莲：对你来说写作是一种使命还是一种表达自己的内心的办法？

海男：没有。写作对我来讲完完全全是一种生命的需要，主要是我就是很喜欢博尔赫斯的这一句话，就是他人问他为什么写作，他说为了让光阴的流逝，让我安心。事实上是我写作主要是我并不是要没有什么责任啊，这样子这些东西都没有。我写作主要是把这样一场虚无的生活，就是感觉非常无聊的人

生，就是那种最好最好的表达方式。就是把我对有一种生命的就是在另一种生活场景中，没法表现的有一件东西。只有写作上呢解释我的这种对生命的恐惧，就是对生命的这样反复无常的变化的畏惧。只有写作上呢才能体现我的想象力。最重要的就是想象力。

傅雪莲：你写作的时候你感觉到自由吗？

海男：自由，我非常自由，尤其是这两三年那种写作自由度很大，是我通常是从来也没有想到是受来一个文本的摘要的，我也没有想到这一个书是要成小说还是散文。这个可能是跟我家在云南的这个天空，云南的这个地域。它远离首都，就是外省，就是你的外省，就是很边缘。昆明没有不象北京那样喧闹，也没有很多人在追逐你，就是你象街上的人一样。昆明是一个非常悠闲的城市，它远离政治，所以就是我的写作也就是变得非常自由。

傅雪莲：你一般在哪一个情况下你能感觉到启发？

海男：我事实上是在什么样的情况下能写作，只要一个悠闲的环境，没有生活中的琐事来打扰我，我就能坐下来写作。

傅雪莲：你安静的话你就可以写作。你是每天都写作吗？

海男：只要不是上班，就能写作。

傅雪莲：你在那儿工作？

海男：我在大家杂志上班。

傅雪莲：啊，你在那里工作！

海男：我上班上的时是很少的。（笑）

傅雪莲：大部分中国评论家一提到一个女作家他们就他们好像不得不把她的性别来强调，好像这意味着女性作家是用一种地地道道、一种特殊的办法来写作。你觉得一个女性作家跟一个男性作家有什么区别？有区别吗？

海男：这个我明白，中国的评论家往往把划分，就是她是一个女作家、女诗人。事实上是我认为我写作的时候，我从来没有把我是看成是女人，我就是仅仅是一个我跟所有的男人都一样，都具有灵魂，我用我的灵魂在写。这一个是非常偏见的东西。是不是这样？

傅雪莲：可如我们讲你的语言的话，它呢？

海男：当然是这一个也是跟男人作家不一样。我的语言可能不是会象男性作家那样理性。可能你能认更适合那种，更自由的那一种，非常她那个女人的肉体都跟男人不一样，她的那种，体验下来那种疼痛、焦虑啊、忧伤，那一种机会就要比男性作家多，特别多，也更加强烈。所以它能把男作家跟身体就是男作家往往关心的是外部的东西，女作家的语言可能是更能，她能准确的表达出来，就象身体疼痛、焦虑的这种人类精神生活。

傅雪莲：那我们可以说你是以血代墨、用身体地来写作吗？

海男：我们可以说以血代墨，实际上是以身体来写作也没有错。你要是没有身体，就没有灵魂，只不过是这些评论家就把身体这个字眼，事实上身体是我们的包括各种各样的器官。

傅雪莲：那么男人也是用身体写作，是吗？

海男：实际上这个男人也同模同样用身体来写作。

傅雪莲：在中国作家其中你最喜欢有哪一些？

海男：在中国我最喜欢的作家比如是格非，莫言，余华这些都是我很喜欢的作家，我算。

傅雪莲：他们有没有给你影响？

海男：不。他们影响我事实上是我的早期，其实上我还是很喜欢，就是孙甘露。孙甘露是上海的一个作家。他实际上他最早的文学就是八十年代的时代。他那个东西我特别喜欢的。他这些年在上海写作得特别多了。但是他还有些就是什么形式象《请女人猜谜》，就是当年在这个首都政治上谈得很多。

傅雪莲：你对名誉有什么态度？

海男：有名，名气，是吗？这个可能是跟我在云南有关系的。我认为就是在写作一个东西的时候，我根本都没有想这个东西要有什么名气，再也没有想这个东西要让那一部分读者去看，再也没想到这些名气这个东西。就象死亡一样，散发着那种非常衰朽的味道。我更希望的就是我每一天早上醒来的时候我很健康。这个比那种虚有的名气更重要。

傅雪莲：你最怕的东西就是什么？

海男：我最怕的东西在世界上最怕的当然就是不自由。不自由就是。我最怕的事情就是这样的事，事实上就是我还没有写完东西的时候就变体力，就是身体

上不满那种病。这些东西就是我前几年时，我有你这个年龄时候我是好多都没有想它的，我那些时候对身体的健康非常自信，我那时从来都没有一天想象我身体里那会有毛病哪，好像那种身体非常健康。它会给你的就是身体那种想象力带来一种自信感，这两年会有一种，就是慢慢地，你看我是 62 年的，都四十岁了，它会有一种恐惧，这种恐惧会影响到就是写作的那种，就是对死亡的这种，就是我经常写死亡的，会有一种影响。

傅雪莲：那么你最怕就是生病，没有别的吗？

海男：没有，我最害怕的是生病。我什么都不害怕，就是那种所以我现在都很受锻炼，我天天早上都洗冷水澡。（笑）

傅雪莲：你理想的读者是谁？再说你写作时你管不管谁将看你的作品？

海男：没有是我写作的时候，我同时是不会想谁要是我的读者。当然是我理想的读者肯定是那一类人对生活就是非常诗意地生活在这个世界上，没有被很多现实迫他离开他的想象力的有一些读者。不过这样的读者可能是很少。

傅雪莲：你是不是你一般不出版你写的诗？

海男：我原来是出版的。

傅雪莲：你现在写的诗是为了你自己写的吗？

海男：我写诗就是纯粹的，就你看是在我们中国这个诗歌是现在出现一个空间的。是一种选择性，这种可能全人类都一样，诗人写诗是纯粹就是一种就是写给自己看，更多的是写给朋友看我是。

傅雪莲：那么你让你的朋友看你的诗，是吗？

海男：就是很少的朋友看。不过中国现在有一班人都照样在写诗，有一些是七十年代的都很年青的。他们都是在一些有名的杂志，他们是在写得非常好。

傅雪莲：陈晓明写过了你的小说里语言是一种很诗性的，你有什么看法？

海男：诗性是我事实上同意。我认为很多作家中的这种语言，就是你看中国就是前年，我刚刚写小说的时候，很多人都批判我，批评我的小说就象，小说象诗。事实上我还有一段期，我还有点想把这个问题往讲故事这方面慢慢地转移，这个就是我大概这两年前就是，现在我不在乎这些人评论。我认为就是有很多小说家自己的决定的，这你看是不是会合适的，每一个本篇小说都是诗就是不会合适的，你看卡尔维诺这些东西照样是诗，我想。

傅雪莲：你的理想的小说应该是怎么样的？还有你已经写了没有？

海男：没有，肯定是没有。我往往是我搞上我的每一本，我是一个最悲哀的人。

也许就是我厌倦得非常快，就是我一本书写完要是我马上我就厌倦了，书成我就去翻它的兴趣都很少，就是仅仅看看这个，这个是跟我的厌倦感很控住我，太悲哀了。很容易被很多事，包括对我的语言都非常厌倦。我最好的书肯定是还是没有写出来，所以也是我希望我是很健康，就是到现在它写作变得越艰难，就是它不象是二十多岁那样的很盲目的写，现在你读书是一种就艰难性就更大。兴趣

傅雪莲：作为作家你认为你是一个知识分子吗？

海男：我好像我也是不是一个人们所说的、通常的知识分子，因为是我太散漫了，我没有哪些就是通常人们所说的这样知识分子的很多典雅的东西。

傅雪莲：我对你提我最后的问题，就是你来写作的时候你对中国社会和最近的历史有什么样子的关系？

海男：我在写作的时候是我不太关心政治，尤其是这种时下的政治我是不太爱关心的。我关心的可能比如是我写作的时候更还关心那种离我非常遥远的，我还没有出生的那种历史，那种人类的非常个体化的生活。

傅雪莲：我非常感谢你。

海男：我没有谈好，你很优秀啊！



## IV

### INTERVISTA A XU XIAOBIN<sup>1</sup>

Silvia Pozzi: Secondo una parte della critica, le tue opere appartengono alla tendenza letteraria della cosiddetta *gerenhua xiezu*, altrimenti detta *sirenhua xiezu*. Tu cosa pensi di questa definizione?

Xu Xiaobin: Per quanto riguarda la scrittura individualista, le cose stanno così. In precedenza non esisteva la cosiddetta scrittura femminile. C'erano sì delle scrittrici, ma una vera scrittura femminile in realtà è comparsa solo tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90. E questo perché? Perché in precedenza la lingua usata dalle donne per la scrittura letteraria era una sorta di lingua neutra, cioè poteva rappresentare una posizione maschile o neutra. Non esistevano una coscienza femminile autonoma e una posizione femminile. In seguito, a partire dagli anni '80, le opere scritte in questo modo vennero meno e iniziarono a comparire opere con una vera coscienza femminile. Finalmente!

Le mie opere possono, quindi, essere considerate come facenti parte di questo tipo di scrittura femminile. Tuttavia, allo stesso tempo, non sono completamente contenibili in questa categoria, perché nelle mie opere c'è un'ampia trattazione delle questioni dell'individuo. Ho iniziato a scrivere nel 1981, nel 1985 ho scritto *Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha...*<sup>2</sup>

SP: L'ho letto, ne ho letto anche la critica fatta dal poeta Hai Zi, il quale lo apprezzava moltissimo...

XXB: Sì, a lui piaceva molto. Ma lui era una persona molto cinica, che detestava il mondo e i suoi modi, non so se riesci a seguirmi, c'erano molte cose della società che gli erano invise. Lui si è ucciso, Hai Zi si è ucciso. Lui riteneva che *Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha* fosse un racconto che prometteva bene. In

<sup>1</sup> Questa intervista mi è stata cortesemente rilasciata dalla scrittrice nel pomeriggio del 10 aprile 2002, a Pechino presso il Zhongguo dianshiju zhizuo zhongxin (Centro Cinese per la Sceneggiatura di Film per la Tv).

<sup>2</sup> Xu Xiaobin, "Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha" (Rapporto su una malata di mente), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998. Pubblicato per la prima volta in *Beijing wenxue*, 11, 1985.

effetti, quando l'ho pubblicato si sospettava che covasse una sorta di ribellione, ma tutti sanno che quel mio racconto..., il racconto risentiva ancora delle limitazioni imposte dall'ideologia. All'epoca il condizionamento dell'ideologia era molto forte, molte cose non potevano essere espresse fuori dei denti. Allora molti critici ritenevano che la mia scrittura fosse misteriosa, sondavano le particolarità del mio impegno, se avevo scritto quello che volevo scrivere oppure se nascondevo un'allegoria di qualcos'altro, e se quindi usando l'espedito, il metodo del simbolo, comunicavo ciò che avevo in animo. *Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha* racconta di una ragazza che continua a ripetere il medesimo sogno, nel sogno vede se stessa scivolare su uno specchio d'acqua ghiacciato, pattina seguendo una traiettoria predestinata a forma di otto. Lei si ribella a questa traiettoria, per opporsi ad essa si butta nel lago ghiacciato; proprio quando sta sprofondando vede in lontananza un cerchio luminoso, simile ad un arco di luce. Effettivamente questo ha un significato allegorico: spesso non si è liberi, non si possono seguire le proprie inclinazioni né si può dare pieno sfogo alla propria individualità, a causa di qualcosa predeterminato dalle convenzioni, a causa di una sorta di forza della tradizione che pone dei vincoli. Sei legato stretto, e se anche hai sciolto la corda che ti legava, una volta che ti sei liberato e hai slegato la corda non sai comunque come muovere mani e piedi, ormai sei vincolato. Allora, la ragazza di cui scrissi all'epoca in sogno voleva ribellarsi. Il compimento della ribellione era buttarsi nel lago ghiacciato e, mentre si butta, vede una luce. Probabilmente quello che intendevo è che ci sono due modi di vivere. Un tipo di vita consiste nel percorrere una strada sicura conformandosi alle regole della consuetudine. Il futuro è innamorarsi, sposarsi, fare dei figli, avere una famiglia piuttosto stabile, avere un lavoro fisso. In questo modo puoi raggiungere la cosiddetta felicità in senso comune. Tutti ti stimano, tu sei soddisfatto di te, le cose non ti vanno male. Però la libertà interiore che si vuole cercare e la completa realizzazione della propria individualità, insomma questa forte sfera [individuale] subisce pressioni di ogni tipo, è come se venisse soffocata.

SP: Come hai iniziato a scrivere?

XXB: Questo appartiene al mio vissuto molto particolare, il mio vissuto probabilmente è molto diverso da quello delle altre persone. La mia è una storia che mi

piacerebbe moltissimo scrivere, non l'ho ancora fatto, magari quando sarò più vecchia. Perché adesso per scrivere questa storia a cui tengo tanto... tuttora quando ci penso, provo ancora dolore, vengo sopraffatta dal dolore. Quando ero molto piccola, fin da piccola sono cresciuta in una famiglia di intellettuali; mio padre era professore all'Università Settentrionale delle Comunicazioni,<sup>3</sup> anche mia madre insegnava alla stessa università. Erano stati compagni di corso all'epoca degli studi universitari. Quindi la mia era una famiglia di intellettuali, ma che famiglia! Tra me e loro ci sono sempre state tensioni, in questo la mia situazione è differente da quella degli altri scrittori. Con i miei famigliari e, in particolar modo, con mia madre, avevo rapporti molto tesi, come dire, per mia madre, per utilizzare un'espressione estremamente comune, l'uomo veniva sempre prima. Eravamo quattro figli, due sorelle più grandi, poi io e quindi mio fratello. Prima della nascita di mio fratello erano tutti molto buoni con me. Quando è arrivato lui mi è sembrato di entrare all'inferno, il contrasto tra prima e dopo è stato enorme. Mia madre finalmente aveva avuto il maschio! Io ritengo che l'infanzia sia determinante per la formazione di uno scrittore. Per me l'infanzia determina sempre la vita di una persona: io sono stata una bambina che è maturata in fretta. L'affetto che mi davano, in particolare l'amore materno, l'importante sentimento di una figlia per la madre, tutto questo mi è venuto mancare all'improvviso, nel giro di una notte. La sensazione che mi è rimasta impressa è stata quella di essere finita all'inferno. Da lì in poi il rapporto con mia madre è stato estremamente difficile, teso, avevo il terrore che mia madre mi sgridasse, mi respingesse. In effetti mia madre mi trascurava, e non solo mi trascurava, ma per dirla con un'espressione in voga oggi, aveva una natura tirannica e spesso mi picchiava. A scuola ero una brava studentessa, andavo bene a scuola, facevo parte dei giovani pionieri e partecipavo alle attività programmate, mi hanno anche scelto per portare fiori ai leader del partito! In molte occasioni di questo tipo ho ricevuto premi alle competizioni, sono stata giudicata come giovane pioniera eccellente della città di Pechino. Questo quel che mi capitava a scuola, il preside e molte altre persone mi davano importanza, e poi, non appena tornavo a casa, ero la perfetta Cenerentola, che io prendessi dei premi o meno non aveva alcuna

---

<sup>3</sup> Oggi Beijing Jiaotong Daxue (Università delle Comunicazioni di Pechino).

importanza. Dovevo subito mettermi a spolverare, a far pulizie, e se solo ritardavo di un poco, se non erano insulti erano botte.

SP: Davvero?

XXB: Davvero. La mia infanzia penso sia stata un'infanzia spezzata: a scuola tutti mi apprezzavano e a casa non solo mi trascuravano e mi ignoravano, ma spesso mi picchiavano e mi insultavano. Proprio così. Con questa formazione ho iniziato molto presto a riflettere su alcune questioni. Addirittura, quando avevo dodici tredici anni volevo suicidarmi, andavo spesso al poligono di tiro, non so se sai cos'è, era il posto dove si recavano gli universitari per esercitarsi a sparare. Andavo spesso in quel posto. Sfruttando il fatto che loro sparavano, speravo che una pallottola mi colpisse. All'epoca, quando avevo dodici o tredici anni, desideravo fortemente suicidarmi, questo perché sentivo che i miei genitori non mi amavano per niente, tutto quello che facevo lo facevo per loro, volevo dimostrare loro che ero una brava figlia, desideravo ricevere i loro complimenti. Ma ogni volta erano solo amarezze che ingoiavo, così ero un po' disobbediente, e piena d'odio nei loro confronti. Non avevo nessuno su cui fare affidamento e quindi più le cose andavano così e più diventavo ribelle. Voi vi comportate male con me? E io mi ribello. Così i nostri rapporti si sono fatti via via sempre più tesi. A quel punto mio zio, il fratello maggiore di mio padre, che non aveva figli, voleva farmi andare a casa sua. Sì, mio zio e sua moglie, mio zio e mia zia volevano che vivessi a casa loro. Anche mia zia era il classico quadro di partito, la tipica moglie di funzionario, comunque mi piaceva molto quel tipo di donna; mio zio era un alto quadro del partito, era un ufficiale al servizio di Lin Biao.

SP: Dove vivevano? A Pechino?

XXB: A Pechino. Vivevano negli alloggi dello staff del generale, hai presente? Nella seconda sezione. Lì da loro c'era un capo sezione che era un loro superiore. Il figlio di questo loro superiore, che era più grande di me di quattro o cinque anni, era molto carino con me. In quella situazione mi sentivo come un baccalà, non potevo crederci, era un ragazzo splendido, era molto bello, è stato per due volte campione della competizione di matematica della città di Pechino, è stato campione delle competizioni di matematica e fisica, hai presente? Quando lui era alle superiori era molto bravo, avevamo un rapporto bellissimo. Ma dopo c'è stata

la Rivoluzione Culturale, all'epoca io ero ancora alle medie. Nell'ultima fase della Rivoluzione Culturale, quando avevo appena iniziato a frequentare le medie, avevo fatto i primi due anni, ho cominciato a scendere in campagna, avevo deciso di andarmene di casa. In più, nel frattempo, la madre del ragazzo gli aveva presentato una fidanzata; io ero disperata, così ho preso e me ne sono andata. Dopodiché sono rimasta due anni in Heilongjiang, ero sempre ammalata, non riuscivo ad adattarmi al clima, d'inverno la temperatura toccava i 45 gradi sotto zero, era freddissimo. Dopo due anni sono tornata a Pechino. Quando l'ho visto ho saputo che dopo che la madre gli aveva presentato l'altra ragazza, dopo poco, si saranno visti un paio di volte, hanno visto che la cosa non funzionava. Prima mi ero immaginata che loro stessero insieme. Quando sono tornata e ho saputo che non era così, ero felicissima. Però quel ragazzo aveva dei problemi politici, all'epoca la società cinese era piuttosto complicata. Quelli, cioè Jiang Qing, Zhang Chunqiao,<sup>4</sup> ecc., il comitato centrale per la Rivoluzione Culturale, facevano pesanti indagini sui giovani intellettuali, lo saprai, quello è stato un periodo disgraziato. In seguito il ragazzo fu fatto imprigionare da Jiang Qing, durante la Rivoluzione Culturale. Alla fine, mentre tentava di scappare è stato fucilato dall'esercito di frontiera. Gli hanno sparato ed è morto.

SP: Che situazione terribile...

XXB: Eh sì. Aveva una straordinaria forza vitale, era una persona splendida. Dopodiché, ero fisicamente a pezzi, fui ricoverata, ero nella disperazione più totale. Là c'era un dottore, era un primario, che è stato molto bravo con me e così sua moglie. Avevo due alternative: o morire o resuscitare, avevo avuto un crollo nervoso, per me la vita era finita, non mi restava che resuscitare o morire. Poi piano piano piano mi sono ripresa e, dopo la riforma del sistema degli esami superiori in Cina, mi sono iscritta al secondo anno di università. Nel 1981 ho scritto un racconto intitolato *Qing shouxia zhe shu xianhua* (Ti prego di accettare questo mazzo di fiori freschi),<sup>5</sup> che parlava di un dottore, era come una lettera per quel dottore [che mi aveva aiutato]. Eh sì, in seguito ho scritto ancora di quel dottore, anche nel racconto *He liang an shi shengming zhi shu* (Su entrambe le rive del fiume

<sup>4</sup> Zhang Chunqiao (1917-1991); nativo della provincia dello Shandong. Uno dei membri, insieme a Jiang Qing, Yao Wenyan, Wang Hongwen della Banda dei Quattro.

<sup>5</sup> "Qing shouxia zhe shu xianhua" (Ti prego di accettare questo mazzo di fiori freschi), in *Shiyue*, 6, 1981.

crescono gli alberi della vita)<sup>6</sup> parlo di lui. Perché non li abbia scritti usando la prima persona narrativa... Ancora adesso non riesco a scrivere usando la prima persona. Credo perché dentro di me ero molto sofferente, non riuscivo ad esprimere molte cose che mi portavo dentro, ma credo che in futuro riuscirò a scrivere di quella mia storia d'amore, guarda è stato un vero peccato.

Mi avevi chiesto come avevo cominciato a scrivere, la prima cosa di cui ho scritto è stato quel dottore. In realtà prima di scrivere del dottore avevo scritto una cosa in segreto su quel ragazzo, che si chiamava Jie Bing, in tutto erano settantamila ottantamila caratteri. Non l'ho mai pubblicato, non ho nemmeno finito di scriverlo, scrivere un'opera del genere era come scrivere un diario. A un certo punto non riuscivo a continuare; sapevo già come andava a finire, e non volevo concluderlo. Dopodiché nel 1981 ho pubblicato *Qing shouxia zhe shu xianhua*. Questo racconto ha vinto il premio della rivista letteraria *Shiyue*.

SP: Nel 1981?

XXB: Sì, nel 1981 ho vinto il premio della rivista *Shiyue*.

SP: Così, appena hai iniziato a scrivere hai subito ricevuto un premio?

XXB: Già. Poi nel 1983 ho scritto *He liang an shi shengming zhi shu*, che parlava della storia del dottore e venne pubblicato sulla rivista *Shouhuo*. È stato il primo romanzo della collana edita da *Shouhuo*. E nel 1985 ho scritto *Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha*.

SP: Sembra che la spinta a scrivere abbia avuto un legame diretto con le tue esperienze di vita, è vero?

XXB: Eh sì, c'è questo legame.

SP: Nelle tue opere esiste una tendenza autobiografica?

XXB: Sì.

SP: Esiste ancora adesso?

XXB: Sì. In questo senso: io non sono una scrittrice con una evidente tendenza autobiografica, io estraggo frammenti dal miscuglio di molti avvenimenti della mia vita, e poi in questo miscuglio ovviamente ci sono le mie sensazioni. L'opera

---

<sup>6</sup> Vedi Xu Xiaobin, "He liang an shi shengming zhi shu" (Su entrambe le rive del fiume crescono gli alberi della vita), in *Shouhuo*, 5, 1983.

che amo di più è *Yushe*.<sup>7</sup> Se si volesse tradurre questo mio romanzo, credo che il lavoro di traduzione sarebbe estremamente complicato. Narra gli avvenimenti di cinque generazioni, fondamentalmente è la storia della famiglia di mia madre.

SP: Quando scrivi, come armonizzi l'autobiografismo, gli elementi autobiografici, con quelli di invenzione?

XXB: Le cose sono andate così. Ho impiegato molto tempo a scrivere questo libro, cioè tre anni. E prima di scriverlo, ci ho riflettuto sopra più o meno cinque anni. Eh sì, ci ho ragionato molto, solo quando ho finito questo lavoro di gestazione ho preso la penna in mano. Si trattava di un libro importante per me, corrispondeva alla storia della famiglia di mia madre, la storia di cinque generazioni. Sostanzialmente è una storia vera, tuttavia ci sono molti elementi di invenzione. Nel romanzo c'è il mondo contemporaneo cinese, alcuni importanti avvenimenti politici, ma raccontati con taglio molto particolare. Perciò se vuoi trovare degli excursus che ne parlano direttamente, non ti sarebbe possibile. Ad esempio, ho incluso gli avvenimenti del 4 maggio, i fatti di Tian'anmen, la campagna per le elezioni a Beida [1980], che fu un avvenimento molto importante durante l'epoca delle riforme e dell'apertura, il 4 giugno [1989], ho raccontato il 4 giugno dal mio punto di vista.

SP: Da scrittrice ritieni di essere un'intellettuale? Inoltre, per quanto ti riguarda la letteratura è una missione o piuttosto un canale per esprimere la propria interiorità?

XXB: Penso che la letteratura sia un'espressione del proprio mondo interiore, credo di essere un tipo di persona che vive nel suo mondo interiore. Se ho delle idee diverse, non sempre riesco ad esprimerle. Tutto ciò che esprimo al mondo esterno, in qualche modo soffoca completamente ciò che ho dentro. Così, con la scrittura esprimo il mio mondo interiore, davvero.

SP: Quando scrivi che relazione intrattieni con la società, con il mondo esterno? Te ne curi?

XXB: Me ne curo. Se mi concentro sul mondo interiore è perché ritengo che la sua ricchezza non possa esaurirsi nemmeno per un giorno. Credo che tra il mondo interiore ed il mondo esterno ci debba essere una sorta di passaggio segreto. È

---

<sup>7</sup> Vedi Xu Xiaobin, *Yushe*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998.

assicurato che si può sia entrare che uscire da questo passaggio, è come una porta girevole di accesso ed uscita dal mondo, quindi io ritengo che si possa fare letteratura, così come fare arte... Ci sono due tipi di grandi maestri, da una parte ci sono scrittori come Balzac e Hugo, che sono scrittori "sociali". Poi ci sono scrittori come Proust e Kafka, che hanno una tendenza intimistica. Ma credo che ci sia anche un terzo genere di scrittori, come gli scrittori latino-americani Márquez e Borges, e Calvino. Questi sono autori che amo molto, penso che siano riusciti ad esprimere una sorta di connessione segreta con la realtà, una porta girevole di accesso ed uscita dal mondo, un attracco tra il mondo fittizio e il mondo reale. Nelle mie opere io immagino quest'ottica, non credo siano limitate semplicemente al mondo interiore, e temo che non sia una cosa desiderabile.

SP: Dal momento che alcuni critici mettono in evidenza la tua tendenza all'individualismo, ti voglio chiedere quali grandi differenze intercorrano tra le tue opere e quelle di scrittrici come Lin Bai, Chen Ran, Hai Nan, ecc.. Inoltre, quali sono i punti di contatto tra voi?

XXB: Mi è difficile operare delle distinzioni, credo che nelle loro opere l'autobiografismo sia più presente, io credo di saper fondere il mondo esterno con quello interiore, li lego assieme.

SP: Anch'io la penso così e ho notato questa differenza.

XXB: Ci sono altre grandi differenze poi.

SP: Prima di scrivere opere come *Xiyu shenhua* (Il mito delle Regioni Occidentali)<sup>8</sup> *Dunhuang yi meng* (I sogni persi di Dunhuang),<sup>9</sup> hai fatto molte ricerche e hai consultato materiale di ogni sorta, è vero?

XXB: È così. Penso che prima di scrivere bisogna prepararsi parecchio, *Yushe* ha avuto la gestazione più lunga, il lavoro di ricerca per *Dunhuang yi meng* è durato sei mesi, per *Yushe* ho speso due anni. In *Dunhuang yi meng* c'è un capitolo, ad esempio, che si occupa di una questione della religione buddhista, cioè dei testi tantrici della tradizione tibetana.

SP: Hai un grande interesse per il Buddhismo ed il Cristianesimo, è così?

<sup>8</sup> Xu Xiaobin, *Xiyu shenhua* (Il mito delle Regioni Occidentali), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2001.

<sup>9</sup> Xu Xiaobin, "Dunhuang yi meng" (I sogni persi di Dunhuang), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 5, pp. 3-185.



XXB: Sì, m'interessano molto. Ho un grande interesse per le religioni. Il Buddhismo perché in famiglia ho dei precedenti: mia nonna, la madre di mia madre, è stata una devota buddhista lungo tutto il corso della sua vita. Con mia madre si è interrotta la tradizione.

SP: Sei una fedele della religione buddhista?

XXB: Non posso dire di essere una credente, non sono una vera credente. Però fin da piccola mi ha incuriosito il buddhismo. Quando ero molto piccola, mia nonna mi ha portato al tempio di Baoji, è stato bellissimo. All'epoca la vita era molto dura, per il popolo cinese era il periodo della grande carestia che durò tre anni. Fu allora che mia nonna mi portò al tempio, dove si mangiava cibo vegetariano, dopo aver completato i riti buddhisti, si mangiava tutti assieme. E noi morivamo dalla voglia di mangiare quel pasto, puoi immaginare [Ride]. In seguito, progressivamente, il mio interesse nel buddhismo è andato crescendo, mi sembrava estremamente interessante. Pensa che inizialmente le statue dei Buddha mi avevano spaventato talmente tanto che mi ero ammalata. Al tempio me ne andavo in giro per giocare, avevo superato un sacco di persone, dopodiché mi sono trovata davanti a tre statue di Buddha che sembrava stessero per cadermi addosso, erano così inclinate, mi guardavano dall'alto, allora quelle cose d'oro che saltavano fuori dall'oscurità mi spaventarono a morte. Tornata a casa, avevo la febbre, mi ero ammalata dallo spavento, e piangevo, piangevo, e pensavo di sicuro mi vogliono mangiare [Ride].

SP: Ritieni che tra Buddhismo e Cristianesimo ci sia un legame di fondo? Ti faccio questa domanda perché nelle tue opere le due religioni vengono spesso accostate...

XXB: Ritengo che Buddhismo e Cristianesimo siano entrambe religioni con uno spirito incline all'amore, sono diverse dalla religione islamica. Non mi piace molto la religione islamica, mi fa un po' paura. Mentre Buddhismo e Cristianesimo fondamentalmente spingono l'uomo verso il bene. Comunque, per quanto riguarda il Buddhismo, ogni sua scuola è diversa dall'altra, come il Buddhismo delle Piane Centrali, il Buddhismo tantrico tibetano, poi c'è il Buddhismo della Terra Pura, e ancora il Buddhismo Chan, sono tradizioni antiche. Nell'epoca feudale le classi alte, cioè come gli intellettuali nell'era moderna, in genere abbracciavano il Buddhismo Chan, che predica che il mio cuore è Buddha, che

Buddha è dentro di me, non dà precetti, ognuno è libero di fare a modo suo. Il Buddismo della Terra Pura ritiene che la vita sia qualcosa di molto materiale, e se anche io nella mia vita ho compiuto molte azioni malvagie, se in punto di morte invoco molte volte Amitabha, allora mi reincarno e, alla fine, posso andare nel felice paradiso dell'ovest. La maggior parte della gente è fedele del Buddismo della Terra Pura, è la dottrina più diffusa, la più pratica: non importa quante nefandezze si facciano, basta invocare Amitabha e va tutto a posto.

SP: Qual'è la cosa che temi maggiormente?

XXB: A volte temo la solitudine. Nella maggior parte dei casi penso che si possa affrontare la solitudine, ma occasionalmente ho questa paura. Mi succede raramente, ma capita.

SP: Quando scrivi prendi in considerazione chi sarà il tuo lettore? Chi è il tuo lettore ideale?

XXB: Prima cosa: io non scrivo per i lettori, scrivo per me stessa. In secondo luogo, le mie opere in genere sono storie che hanno un rivestimento esteriore, ma il loro senso intimo lo posso sapere, capire, solo io e persone particolarmente intelligenti.

SP: Come dovrebbe essere il tuo romanzo ideale? Come il romanzo *Yushe* di cui parlavi poc'anzi?

XXB: Sì, penso che *Yushe* corrisponda abbastanza al mio ideale di romanzo. Costituisce un punto di incontro tra il mondo della fantasia, della finzione ed il mondo reale. Inoltre questi due mondi vanno di pari passo, non c'è soluzione di continuità tra di essi.

SP: Che opinione hai dei narratori cinesi contemporanei? Ti chiedo di illustrarmi il tuo punto di vista sulla letteratura cinese contemporanea.

XXB: Ritengo che la scrittura contemporanea cinese abbia ancora molta considerazione per il realismo. La scrittura realista è molto efficace per il governo o per chi è in carica o per temi sociali. Allora se decidi di scrivere un tipo di scrittura individualistica, questa è giudicata come marginale oppure come una scrittura che accantona il significato della realtà. Credo che in Cina fundamentalmente si dia grande importanza alla scrittura realista. Perciò non voglio parlare bene del lavoro altrui, non voglio ingraziarmi nessuno.

SP: Quali scrittori apprezzi tra quelli della letteratura cinese di oggi?

XXB: Della Cina contemporanea? Tra gli scrittori contemporanei mi piace abbastanza Zong Pu,<sup>10</sup> non so se te ne sei interessata. Penso che Zong Pu sia una scrittrice molto brava, perché ha una cultura molto ampia. Nel suo *San sheng shi* (La pietra di tre generazioni)<sup>11</sup> ci sono sentimenti molto complessi, ma anche molto impliciti, velati, non come oggi che si scrivono fiumi di parole che ti portano a pensare che sia tutto fumo e niente arrosto, non appena apri scopri che non c'è niente. Zong Pu esprime sentimenti vigorosi, ma lo fa con una modalità molto velata.

SP: Quali scrittori, cinesi o stranieri, ti hanno influenzato? Ci sono scrittori che ti sono stati di aiuto?

XXB: Ce ne sono. All'inizio mi piaceva moltissimo Dostoevskij, il suo *Umiliati e offesi*, in seguito mi sono appassionata di Zweig e del suo *Lettera di una sconosciuta*. Zweig è uno scrittore austriaco che mi era piaciuto moltissimo, per via di *Lettera di una sconosciuta*.

SP: Ce ne sono anche di cinesi?

XXB: Cinesi? Che mi abbiano influenzato? Sono stata influenzata da opere cinesi dell'epoca classica, come *Il sogno della camera rossa*. *Il sogno della camera rossa* ha avuto un'influenza enorme su di me, perché l'ho letto troppo presto, quando non dovevo leggerlo. La prima volta che l'ho letto avevo nove anni, dopodiché ho continuato a leggerlo, l'ho riletto moltissime volte, tanto che adesso so a memoria i versi che ci sono, posso ripeterli senza dimenticarmi un carattere. Ho letto questo romanzo decine di volte.

SP: Quando scrivi ti senti libera?

XXB: Se mi sento libera quando scrivo? Credo di sentirmi libera quando scrivo.

SP: In quali altre situazioni si è liberi?

XXB: C'è la libertà della pittura, mi piace molto dipingere.

---

<sup>10</sup> Nata a Pechino nel 1928. Durante l'occupazione giapponese segue la sua famiglia a Kunming. Nel 1951 si laurea in letteratura presso l'Università Qinghua di Pechino e comincia a pubblicare. Nel 1959 viene mandata in campagna. Riprende a scrivere solo negli anni '70. Le sue opere sono riconducibili a due filoni: quello realista, come *Wo shi shui?* (Chi sono io?) del 1979, e quello surrealista sotto l'influenza kafkiana. A proposito di *Zong Pu*, vedi anche Sandra Marina Carletti, "La narrativa cinese degli ultimi venti anni", in *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura. Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina, 2000, p. 42. Sull'apprezzamento di Zong Pu da parte di Xu Xiaobin, vedi anche Xu Xiaobin, "Wo suorenshi de Zong Pu" (La Zong Pu che conosco io), in Xu Xiaobin, *Shijimo fengjing*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1996, pp. 205-210.

<sup>11</sup> *Zhongpian xiaoshuo* del 1980. Pubblicato nel 1981 dalla Baihua wenyi chubanshe.

SP: Pensi che uno scrittore, intimamente, spiritualmente, possa essere la stessa cosa di un pittore o di un musicista?

XXB: Penso che ci siano molti punti di connessione, ma anche molte differenze. Penso che uno scrittore abbia più a che fare coi pensieri, i pittori si basano di più sulle percezioni sensoriali. Poi i pittori possono esprimersi con le linee e i colori. Se voglio rappresentare qualcosa con carta e caratteri, nero su bianco, può essere complicato, ma posso spiegare quello che voglio. Questo non avviene necessariamente nella pittura. Con la musica il problema si pone ancora di meno, posso esprimermi liberamente. Più una cosa è astratta e meno problemi ci sono.

SP: In un numero della rivista *Huacheng* del 1996,<sup>12</sup> ho letto un'intervista fatta da Lin Zhou e Qi Hong alla scrittrice Lin Bai. In quell'occasione Lin Bai ha accennato al progetto che tu avevi proposto di costituire un'associazione letteraria femminile. Quel progetto si è concretizzato?

XXB: [Ride] Dopo quella volta non ne abbiamo più parlato. Ci eravamo incontrate ad un convegno a Dudanjiang,<sup>13</sup> in quell'occasione avevamo discusso di questa cosa. Una volta ritornate indietro, abbiamo lasciato perdere.<sup>14</sup>

SP: Con gli altri scrittori cinesi hai un rapporto diretto?

XXB: Ho rapporti, ma sono un tipo di persona che mantiene le distanze, penso sempre che bisogna mantenere una distanza dalle persone. Se non c'è distanza, in effetti, significa che la tua libertà o quella dell'altro sono compromesse.

SP: Hai interesse nei confronti delle teorie e della critica letterarie? In genere leggi gli articoli di critica che ti riguardano?

XXB: Li leggo occasionalmente [Ride].

SP: Può capitare che ti influenzino?

---

<sup>12</sup> Vedi Lin Bai - Lin Zhou - Qi Hong, "Xinling de shouwang yu shixing de feixiang" (La cura dell'anima ed il volo poetico), in *Huacheng*, 5, 1996, p. 132.

<sup>13</sup> Nella provincia dello Heilongjiang.

<sup>14</sup> Nel 1999 avevo rivolto la medesima domanda a Lin Bai, che aveva risposto: "Le cose sono andate così: all'epoca c'era una particolare contingenza storica. Il 1995 per la Cina è stato il momento della Conferenza Internazionale della Donna. Avevo da poco scritto *Yi ge ren de zhanzheng*, *Ping zhong zhi shui* e *Huilang zhi yi*, e i critici ritenevano queste opere molto femministe. Xu Xiaobin, allora, propose questa iniziativa. Ma poi... dal momento che scrivere è un qualcosa di molto individuale, non è un genere di movimento politico, si può dire che quella proposta... è rimasta solo a parole. Così, ne abbiamo parlato a voce, non c'è stato nulla di concreto; inoltre, in seguito, i rapporti tra noi non sono stati per nulla stretti, perché, dopo tutto, si scrive da soli, non in collettivo. Quell'idea si è fermata alla discussione verbale". Vedi Silvia Pozzi, *Lin Bai: una donna che sposa se stessa*, Tesi di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000, pp. 238-239.

XXB: Non credo. Non è possibile. Non possono influenzarmi.

SP: In che momenti ti senti ispirata? Scrivi tutti i giorni oppure nei momenti di ispirazione improvvisa?

XXB: La scrittura per me adesso è diventata un appuntamento fisso. Quasi tutte le mattine, all'incirca dalle nove alle dieci e mezza, comincio a scrivere, tutti i giorni scrivo per circa due ore e mezzo. A quell'ora le condizioni della mia mente sono ottimali. All'inizio non era così, scrivevo in modo disorganizzato, mi mettevo della musica e rimanevo a lungo senza scrivere. E poi scrivevo.

SP: Alcuni critici ritengono che tu sappia esprimere molto bene le tragedie femminili, sei concorde con quest'affermazione? Possiamo dire che tu sei una femminista?

XXB: Non sono una femminista, ho letto le opinioni di alcune femministe, come Hélène Cixous, Susan Gubar. Mi sono documentata un po', penso che abbiano scritto alcune cose ben fatte e che mi sono state di aiuto. Ma credo che in Cina non siano proponibili, non siamo ancora arrivati a quel livello. Ciò che è ancora più improponibile in Cina è il femminismo (*nüquanzhuyi*),<sup>15</sup> perché la maggioranza delle donne cinesi non ha raggiunto un alto livello d'emancipazione. In effetti non si può ancora parlare di femminismo, comprese le iniziative femministe, in Cina.

SP: Nelle tue opere c'è la finalità di opporsi al centralismo maschile?

XXB: Sì. C'è una mia opera che è considerata il manifesto del femminismo cinese: *Shuangyu xingzuo* (La costellazione dei pesci),<sup>16</sup> che ha vinto il premio letterario Lu Xun, il primo premio. Parla della storia di una donna e di tre uomini che le stanno attorno, una storia antica.<sup>17</sup>

SP: Al momento stai scrivendo?

XXB: Sì, sto scrivendo un romanzo, che si intitolerà *Wan shi ru feng* (Diecimila cose come il vento), è un romanzo di tipo autobiografico.

SP: Quando sarà pubblicato?

XXB: È difficile dirlo. Perché quando si coinvolgono fatti privati, le cose vanno diversamente, i tempi si allungano, mi sa che l'editore può darmi dei problemi. Sto scrivendo con grande entusiasmo, non vorrei essere poi bloccata.

<sup>15</sup> Vedi intervista a Chen Ran, p. 123 e nota 4 a p. 123 di questo lavoro.

<sup>16</sup> Vedi Xu Xiaobin, "Shuangyu xingzuo" (La costellazione dei pesci), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59.

<sup>17</sup> "L'antica storia di una donna e tre uomini" è il sottotitolo di *Shuangyu xingzuo*.

SP: Hai mai scritto poesie?

XXB: Non mi piace scrivere poesie; ne ho scritte molto poche.

SP: Quale forma letteraria ti si addice maggiormente?

XXB: Tutte.

SP: Come decidi di scrivere una novella piuttosto che un romanzo, qual è l'iter della scelta della forma letteraria?

XXB: Le cose vanno così: una novella nasce sempre da uno scoppio improvviso di ispirazione. Se mi capita questo, scrivo un racconto. Invece il romanzo è un lento lavoro di mesi, quando sento che è giunto il momento, scrivo.

SP: Ti ringrazio davvero tanto.

XXB: È stato un piacere.

## IV.1 徐小斌访谈录

傅雪莲：一些评论家认为您的作品属于那个所谓个人化写作，也叫做私人化写作的那种文学倾向，你对这个定义有什么看法，什么观点？

徐小斌：这个个人化写作我是这么认为，就说，因为在中国，中国呢原来就有这种所谓的就是女作家写作，只有女作家写作，但是真真的女性写作实际纪上是八十年代末九十年代初才出现的。为什么这么说？就是说在此之前的女性作家写作她用的话语是一种中性的的话语，就是说可以是一种男性立场，或者是一种中性立场，它没有一种主动的女性意识，和一种女性化的女性立场。然后在八十年代末，不再出这样的作品，比如真正的有女性的意识的作品，才有啊！才把它出现。

那么，我的作品可能算这些作品当中的之一，但是呢我想比如说还不能完全归纳成女性写作的范畴，因为我的作品有一种对个人的那种题材比较广。然后，在于我是八一年我开始写作，八五年的时候我写《对一个精神病调查》...

傅雪莲：我看过了，也看过那个诗人海子对它的评论，他是非常喜欢它的...

徐小斌：他非常喜欢，他非常喜欢，但是他呢挺愤世嫉俗，我不知道明不明白就是说对社会，他有很多看不的东西，他是自杀了，海子是自杀了。他就是认为就说这个《对一个精神病调查》是贪于恋好的一部小说，然后呢我当时写这小说时，实际上是疑心存在的一种反抗，但是呢在我的小说里大家都知道，它却是还是受这种意识形态的局限的。当时意识形态的影响很大的，就很多东西是不能直言的。但是怎么说，那时很多评论家认为，我的写作有些神秘性写作，就是试验我的这种使命的特点，是我真正自己要写的东西，或者说是取一种象征模，然后这种象征手法，用象征手法来写我自己要写的东西，在《对一个精神病调查》这个小说里面，他写一个女孩子，她一直都不断地反复地做梦，梦见自己在一个冰面上爬行，然后呢不断地就是说沿着一个具定的八字轨道爬行。她挣脱不了这个轨迹，她想挣脱，结果是掉进了冰湖，在掉进冰湖的一瞬间他看见远方闪闪象弧光那样的光环，然后实际上是

一种象征意义，这个有很多时候都被一种约定俗成的东西，被一种传统的力量束缚着，不能随心所欲的，去自由的，去充分的发挥自己的个性。就是被牢牢的束缚着，你可能是原来是捆着绳子的，但是你松了绑就是绳子松开了，你的手脚依然不知道怎么行动，就是你已经被束缚住了。然后呢，这个，我当时写的这个女孩子呢，就是她在梦里想挣脱，挣脱的结果是掉入冰湖了，掉入冰湖之前已经看到了光。那么我的想法可能是人就是有两种人生：一种人生就是循规蹈矩就按照就是这种坚定的路线走。将来恋爱、结婚、生孩子，有一个相对稳定的家庭，有一个相对稳定的工作，然后呢就说可以得到你所谓世俗的幸福，大家很羡慕你觉得你不错了，你过得也不错，但是那个你追求内心的自由和个性的完全的伸张，那这样的势力范围受到了来自各个方面的压力，和那种比如说那种一种扼杀。

傅雪莲：你是为什么开始写作的？

徐小斌：这个是很特殊的经历，就是我经历的可能跟别的人不太一样，我呢就是说最想写的故事我还没写，我想再老一点再写，因为我觉得现在那个我最想写我的故事，好像还是有时候一想起来心里还是比较疼痛，好像已经被超越了，因为我很小的时候。从小，生在一个知识分子的家庭，因为我的父亲是北方交通大学的教授，我的妈妈也是北方交通大学的教师，他们原来都是同班在大学的时候是同班学生，然后呢我的是生在知识分子的家庭，但是呢我这个家庭呢！始终跟我有一种很紧张的关系，这点跟别的作家也不太一样。我跟家里，特别是跟母亲我有很紧张的关系，怎么说呢，就是说，母亲就是最通俗的话来说她是一个非常男重轻女的人。就是说我的家四个孩子两个姐姐，然后是我的弟弟，我和我弟弟。在我弟弟出生之前他们对我非常好，在我弟弟出生之后，我觉得我就象是进入了地域，就是一种反差非常大的，就是说我妈妈就是说终于有一个男的男孩子了！就是完全不是我就是童年无论我觉得对一个作家都是在童年所造成的，就是童年的经历对我说，往往决定一个人生，我是属于比较早熟的一种女孩子。然后呢我对别人的那种对我的感情就，就妈妈对我的爱，和爱妈妈这种感情特别重，然后在突然一夜之间就知道了失去了这种感情事情，我的印象就象进了地狱一样一种感觉。然后特别是和我妈妈关系非常紧张的，非常紧张，就是我特别可



怕我妈妈就来讲、来排挤我。但是实际我妈妈是完全忽略我，还不仅仅忽略我，其实就是按现在的说法就是有点虐待的性质，还经常打我。而我觉得我在同学里，那么在学校，是一个好的学生，然后学习非常好。而且那时候国家不是，还有什么少先队员，参加什么活动，去跟国家领导人献花呀！参加这些啊经常获奖什么竞赛还有获奖什么的，被评为北京市优秀少先队员。这些来形成在学校里，校长很多人重视你，你一回到家就一典型的灰姑娘，我拿什么奖回来都没有用。马上就吹灰，马上是做事，就顶多晚一点，然后我妈不是骂，就是打。

傅雪莲：真的吗？

徐小斌：真的。我觉得这我的童年就是这样，非常的分裂，在学校都是特别受重视啊，在家里不但是受忽视、忽略，而且怎么说经常是受打、骂，就这种。所以这样造成我很早就考虑一些问题。而且我到十二三岁的时候就想自杀，然后我就，经常到打靶场，我不知道，你知不知道？打靶场，就是大学生经常练习打靶的地方，我是经常到那儿去，就是乘他们打靶时，我就想有一颗子弹把我打中。那时候，我十二三岁的时候，我特别像自杀那时候，因为我觉得我父母他们一点都不爱我，我觉得我我所做的一切都是给他们看，我想证明自己是一个好孩子，我想得到他们夸奖。但每次就是所有的苦都是我背，就是比较不要听话，所以就是说，就是对他们太可恶，我无依靠，那我越这样，越反性的。那你们这样对我不好，我就越反抗性，这样关系就越来越紧张，就是我们的关系非常不好。但在这个的时候，就是我的伯父，我的伯父，他们家没有孩子，就想我过寄到他们家，我的伯父和他的妻子，我叫大妈我的伯父的妻子就叫大妈，他们两个人想把我过寄到他们家，但是呢，我大妈那个人呢也是那种典型的中共干部，就是管太太的那种人，反正一种管太太的习惯，我非常地喜欢，我伯父是一个中共的高级干部，他是林彪手下的军官。

傅雪莲：他们住在哪个地方？在北京？

徐小斌：在北京。他们是在那个，它是在总参你知道吗？总参部的二部，他是附营长。然后呢。他，他们那有一个就是部长是他的上司。上司的儿子，然后呢他比我大的四、五岁了，然后就是对我非常好，然后我在就在这种情况下

下，我觉得怎么说，就像一条冻僵的鱼样，从哪儿有呢就可以像他，对孩子就是非常好，孩子，是非常灵秀的男孩子，然后他在就是当时，曾两次是北京市数学竞赛的冠军，就是数学和物理竞赛的冠军数学最好，你知道了？啊知道。然后呢，在他的上中学的时候，他就非常好，我们两个人的关系就是挺好的，但是后来怎么说因为是中国文化大革命时我就不到，文化大革命时我还在上上学，后来我文化大革命在后期呢，然后刚开始上中学，就是上上了两年，就开始上山下乡，然后呢我就决定逃避家庭。当时的男孩子他妈给他介绍了朋友，我觉得特别难过，在你说好了这样走了。就这两年，然后我去黑龙江待了两年，然后一直我在不断的生病，因适应不了气候，就是冬天的气候零下 45 度，非常冷。过两年以后我就回到北京，回到北京，跟他见知道，就是跟他妈妈介绍了设好多长他们可能就见了两面不行了，但是我当时我有一种幻想觉得，他们俩就已经成了。我回来以后才知道根本没成，然后来这样的，就是我是非常好。但是这个男孩子呢有一些政治上的原因，当时中国的社会是比较复杂，就是他们他们是江青还有张春桥那一些人啊，就是在中央文革这样重要的追查一些知青，你知道，然后呢就是非常糟糕的时期。然后这个男孩子呢根本被和江青关在一个监牢，文化大革命，后来最后呢他就是在就是想逃出去，就是被边防军，被枪毙了，就是死了。

傅雪莲：很难过...

徐小斌：对。他生命力很强。他是非常好的人。然后来呢，就是我身体很糟糕，然后就住院了，特别绝望了。然后呢有一个医生，就是一个主任吧，他特别好，他有一个妻子，他的妻子当时怎么说就也是很好，就说看着或者是死了或者是救活了，就是整个精神崩溃了，就是一辈子就完了，就是到底死了好还是活。就这样非常慢慢慢慢地恢复过来了，后来呢，在一个中国高考制度改革以后，我上了大学大二年级。八一年的时候我就写了一篇小说，写的就是一个医生，叫《请收下这束鲜花》，写了一封信给这个医生。对，后来我都是写这医生，我来就写然后《河两岸是生命之树》的这书也写这一个医生。

为什么不写第一人了，第一个人到现在我都不能写。我觉得就是不太，是心里就是很难过啊，在一个就说内里我很多事不能写出来，但是想到将来的时候爱的事就写出来，你看这特别的可惜。

然后呢，这样我就是你是问我我怎么样开始写作，就是等于就是写第一个就是这个医生，其实在写医生之前我跟那男孩，叫杰冰的男孩子，我就私下里写过这小说，这种更好就是我是始终七八万字啊，就始终没有发表，最后我也写不下去了，写的是样本书，就写下来把它写得像日记一样来写的，最后还不太会写之后只能写写到后来，我知道怎么收场，不要了。然后你看后来就是发表呢就是从八一年这本小说《请收下这束鲜花》又得首届《十月》文学奖。

傅雪莲：这是八一年的时候？

徐小斌：八一年。得首届《十月》文学奖。

傅雪莲：那么你刚开始写作就得了一个文学奖？

徐小斌：啊对，对。然后呢八三年写《河两岸是生命之树》，就是写医生的事情就是在《收获》上发，《收获》的丛书出了第一本小说，然后八五年发表《对一个精神病调查》。

傅雪莲：好像你开始写作的跟你私人经历有直接的关系？

徐小斌：对，对。有这个关系，有关系。

傅雪莲：你的作品有没有自传性的倾向？

徐小斌：有。

傅雪莲：现在还有吗？

徐小斌：有。是这样，就说我不是一种明显的有自传性，我是把很多时间生活的溶合中打碎阿，然后溶进去。当然有自己的感受。我最喜欢，自己最喜欢就是《羽蛇》，《羽蛇》呢我觉得，这本书吧可能如果而想翻译的话，可能难度非常大。它写了五代人的事情，基本上是以我母亲的家族故事来写的。

傅雪莲：你来写的时候你是怎么把自传性，真实性和虚构性调和起来？

徐小斌：我写我这样啊，我写时间非常长，写作是三年，三年写这书，而在三年之前想都不想这本书前后五年。啊对我在一种考虑，我考虑非常完整以后才下了笔，因为我觉得对我来讲是一个就是重要的一本书，就等于这是我的

母亲家族，五代人的故事，基本上是真实的，基本上是真实的，但是有很多东西呢就是假的、虚构的东西。你比如说这种就是这个里面啊，这个里面写中国的当代，一些重要的政治事件的世界，但是都是跟一种更特殊的角度来写的。所以你找到插要直接写，那肯定不行，比如说我收集到四五事件，就天安门的事件，然后是北大竞选，就北大当时竞选，北京大学竞选应该发表，在改革开放那时是一个很重要事件，还有五四、六四，六四我是全部都写的是从我的角度写的。

傅雪莲：你作为一个作家你认为你是一个知识分子吗？再说对你来说文学是不是一种使命还是是一种表出来自己的内心的办法？

徐小斌：我是我是认为文学这块讲的是，文学是内心世界的一种表达，因为我我觉得我是一种怎么说呢，不好的是生活在内心世界里。我觉得不同意，就不一定表达，我的任何表达都对外面世界，要我就是完完全全的扼杀一种内在的。所以我就表达，写作，我写东西来表达我自己的世界，真的。

傅雪莲：那么你来写作的时候对社会、对外在世界有什么联系，关注不关注？

徐小斌：关注，我这样，完全写个人的内心世界啊，我觉得就你内心世界再丰富它也会枯竭的一天也不行。我觉得必须是这样就说内心世界和你的外部世界它应该有一个秘密的通道，这个通道呢的就可以保证说，它就即可以出来也可以进去，就出世和入世的这样一个转门，所以呢就是说我觉得呢怎么说好像就是搞文学也好，搞艺术也好…有两类大师，一种是巴尔扎克，雨果这些，他基本上是社会性的，另外一种，像普鲁斯特，还有卡夫卡，这些人基本是内心，这种内倾性的。所以我觉得呢，还有第三种作家，就是拉美作家，就像马尔克斯，博尔赫斯，卡尔维诺，这些作家，我特别喜欢他们，我觉得他们已经达到了一种就是一种神秘和现实的结合，出世和入世的一种转门，虚拟世界和实在世界的对接啊。我的作品我就想象这种角度，我觉得不完全仅限于内心的世界，恐怕也是不可取的。

傅雪莲：因为有的评论家非常强调你的个人化的倾向，我就问你，你的作品和林白的、陈染的、海男的，等有什么大的区别？还有，和她们有什么共同地方？

徐小斌：我认为，就说，我很难区别，我觉得她们的作品基本就是自传性更浓一些啊，我呢就是说我我觉得我能够把外部世界和内心世界融在一起，融在一起。

傅雪莲：我也这么认为，我也发现了这个区别。

徐小斌：还有很大的区别呢。

傅雪莲：你写作品前，像《西域神话》，还有《敦煌遗梦》，你参考各种各样的材料，是这样的吗？

徐小斌：是。我认为就是写之前准备比较多，《羽蛇》是准备的更多，《敦煌遗梦》就准备半年，这个准备了两年。然后那个《敦煌遗梦》有一部涉及到佛教的宗派比如象藏传密书。

傅雪莲：好像你对佛教和基督教很感兴趣？

徐小斌：我是很感兴趣，我对这个就是那种宗教很感兴趣，佛教因为我家有一些原…就我的外婆，我妈妈的妈妈，全都是终身佛教徒，我妈妈这一代就断了我妈妈这一代就不是了。

傅雪莲：你是相信佛教的吗？

徐小斌：但是我呢就谈不上，我呢我不是的佛教徒，我不是真实的佛教徒。但是我从很早就感兴趣，然后我小的时候很小的时候我的那个姥姥我的那个外婆呢她带我去宝鸡寺，我去那时候正好，生活很困难，三年自然灾害中国人都吃不饱饭的那段时间，带我去在那个地方，然后呢，它就有一种叫素食，可以做完佛事以后，就大家来一起吃。我们就特别想吃特别想吃那顿饭，你可以想象。（笑）后来我就慢慢地感兴趣，我就觉得特别有意思。而且呢就说一开始我还被佛佛像吓得生了一场病呢，因为我玩了带我得转转转，转了一大堆人过了，那才有三道佛像快倒塌了，这样倾斜着，俯视着，然后给吓死了我，当时金的东西全部脱动了黑的地方快吓死了我。然后回家我发烧，然后就哪个我生病，吓病给我，那时候我哭了，我哭，我想肯定给我吃了。

（笑）

傅雪莲：你觉得佛教和基督教有没有一种地下的关系？因为你的作品里你经常一提到佛教就说出来基督教…

徐小斌：我是认为佛教和基督教的就给你一种终于就说它们还是向善的神的，它跟伊斯兰教不太一样，我觉得伊斯兰教我不太喜欢，有点可怕。但是佛教呢和基督教基本上是劝人向善的这种。但是佛教呢就各种宗派不一样，因为中原的佛教，中原佛教藏传密宗，还有净土宗，还有象禅宗就是从古代的一些啊，封建是大的这个阶层，比如现代的知识分子阶层，它比较接受禅宗，禅宗它讲的就我心即佛，佛在我心里，我心里就是佛，我心就是佛，它讲的这个，它讲的这个，它不是很讲一些形式，随便。然后但是净土宗是那样，净土宗是认为的那个是一种很功利的生活，但是我一生活我做很多恶事，但是临死前我念很多阿弥陀佛，阿弥陀佛，然后就转世投胎，然后就可以投到西方极乐世界。这个信净土宗的老百姓是最多了，老百姓信的最普通、最方便。他做多少坏事，最后他念阿弥陀佛，阿弥陀佛最后什么都好了。

傅雪莲：你最怕的事是什么？

徐小斌：我有时候怕孤独。大部分的时间我还觉得可以享受孤独，但偶然的时候，这样怕，这样的时候比较少，但是有这样的時候。有时候有。

傅雪莲：你写小说的时候你注意不注意你的读者是谁？你的理想的读者是谁？

徐小斌：我认为是这样：就说好像我不是为读者而写，我是为自己而写，这个第一。第二个呢，我特别就说我的作品一般都是外表包装的故事，但是内容我觉得是就是写给我的知己就能够知道，了解我的人，和那种比较聪明的人看，这样。

傅雪莲：你的理想的小说应该是怎么样？是你刚刚提到的《羽蛇》吗？

徐小斌：我认为这个小说是我比较理想的小说。它是一种虚构、是虚拟世界和现实世界的结合。而且转的都是很近。就这两个世界转得很近，没有什么很大差别。对，对。

傅雪莲：你对中国当代小说家有什么看法？请你给我介绍一下你对中国当代文学的观念。

徐小斌：我认为，我认为是这样，那么我觉得呢就是说在中国当代呢我有一个就是一种很深的一种感受，我认为就是中国的那种写作呢还是非常鼓励这种现实主义的一种写作。现实主义写作由其是就是对政府啊，对当权者啊，或者是对一种怎么说呢对社会的主体，非常有好处的一种作品，那么个也就捞到

好处，捞了很多好处。那么就说，你要是决定写一种个人化写作或者是边缘写作，或者就是放弃很多现实的意义。所以我觉得中国基本上是鼓励现实主义写作，是鼓励现实主义主权力的写作。那么我觉得，我不会讨好别人的东西，我不可能就讨好任何人啊。

傅雪莲：中国当代作家你比较喜欢的有哪一些？

徐小斌：中国当代的？当代的作家我比较喜欢宗璞，我不知道你注意到没。我觉得宗璞是一个很棒的作家，因为她是就是她的那个文化里面结的很厚。我觉得她的小说象《三生石》，我认为她那个《三生石》，她那种情感非常困难，但是又非常含蓄，就不象现在这有一泻千里一些让人就觉得一种完全外表的东西，一揭开就什么都不是了。宗璞一场勃勃的情感，然后觉得就是说被她的书所倾到，但是表达得非常含蓄，这样。

傅雪莲：你受到哪一些中国的还是国外的作家的影响？有没有给你帮助的作家？

徐小斌：有啊。我非常喜欢，最早的时候特别喜欢陀斯妥耶夫斯基，他的那个翻的中文就是《被侮辱与被损害的》那书，后来我最喜欢茨威格他的《陌生人的来信》的那个小说，就是奥地利的作家，我曾经很喜欢他，因为我特别喜欢他的《陌生人的来信》。

傅雪莲：中国的也有吗？

徐小斌：你说中国的？就是对我影响的？中国的对我影响基本上就是古代的，就是《红楼梦》，《红楼梦》的影响非常大，因为我看太早了，就是在我不该看就看。我九岁就看了第一次，然后我是不断看了，看了很多遍，现在所有的诗句都能背出来一字不拉地背出来，《红楼梦》看了几十遍就这样。

傅雪莲：你写作的时候感觉到自由吗？

徐小斌：在写作的时候你感觉得到自由？我觉得在写作的时候感觉得到自由。

傅雪莲：还哪些情况你会感觉到自由？

徐小斌：画画儿的自由，我很喜欢画画儿。

傅雪莲：你认为实际上一个画家跟一个音乐家，一个作家，他们在内心内在精神联系上是一致的吗？

徐小斌：我觉得有很多一致的地方，但是也有区别。我觉得一个作家更意念一些画家呢我觉得他更直观一些。然后他可以就说用线条和色彩来表现他的什

么，而且我觉得象那个象这种东西如果要从中找出一些问题来啊，白纸黑字的哦你最能找出问题，那画就不见得了，我可以解释成这个，解释成那个，那个音乐就更无题了，我随便可以解释这东西啊。所以越抽象的东西也不会挑出毛病来。

傅雪莲：在《花城》96年5期我看过林舟和齐红对林白的访谈录，她那一次提到你想搞一个女性主义的文学团体的意图。那个想法成立了没有？

徐小斌：（笑）这个后来就没有再说这个事情，因为后来我和林白一起到牡丹江去开一个笔会，我们就商量了那个事情，后来我们回来以后就都不提事情了。

傅雪莲：你跟别的中国作家有没有直接的关系？

徐小斌：有联系。但是我呢是属于一种就是说我一地保持距离，因为人吧，我觉得就说如果全部都是人和人之间是需要距离的了，没有距离它实际上就意味着对方或者自己的自由的解放了，这样。

傅雪莲：你对理论、评论有没有兴趣？你一般看不看关于你自己的评论文章？

徐小斌：我偶然，偶然看。（笑）

傅雪莲：他们会不会干扰你的写作？

徐小斌：我觉得不会。我基本不会。他们不会干扰我写作。

傅雪莲：你在哪个情况下最会感到启发？你是每天都写作还是突然开始写作？

徐小斌：我是这样，就说，那个现在写作成了一种定时了，差不多每天上午，每天上午差不多九点到十点半，差不多每天就这样的两个半小时，好像你得到那个时候脑子里，大脑的状况最好。那时候不是，一开始就跟音乐音带，胡乱写。然后，我很长时间不写，然后就写它，就再写它。

傅雪莲：有的评论家认为你很会表示出来女性的悲剧，你同意吗？我们可以说你是一个女性主义者？

徐小斌：我不是一个女性主义者。我觉得女性主义看了看女性主义者的一些言论啊，什么，像法国的那个埃莱娜·西苏，还有那个苏珊·格巴。我看一些，我觉得她们有一些东西写得挺好、很帮助我。但是我觉得就说得在中国谈不到，好像还没到那层面，因为更谈不到，我觉得特别是女权更谈不到，因为



中国人很多，就绝大部分中国妇女没她们那么解放程度高，可实际上包括一些行为举止，我认为就是根本谈不到。还谈不到。

傅雪莲：你的作品里有否反对男人中心的目的？

徐小斌：有啊。我有就是他们认为是中国女性主义代表作品：《双鱼星座》，它那个是得了中国首届鲁迅文学奖。那个就是写这样的故事，一个女人和她周围三个男人的故事，古老的故事。

傅雪莲：你现在在写什么？

徐小斌：在写。我在写小说，长篇小说，叫《往事如风》，是自传体小说。

傅雪莲：什么时候把它出版出来？

徐小斌：这个我觉得很难说，因为又涉及到隐私不一样，就是里面有些隐私涉及得太长了，我觉得可能跟出版，都会有问题一般。我都是兴致勃勃地在写，我就不愿被打断了，这样。

傅雪莲：你以前写过没有诗？

徐小斌：诗啊？我不喜欢写诗，很少。

傅雪莲：哪个文学形式最合适你？

徐小斌：都合适，都合适。

傅雪莲：你怎么决定写短篇还是长篇，你的这个选择有什么过程？

徐小斌：我是这样。就是短篇小说往往是一种灵感的突然爆发，像这个呢可以写一个短篇小说，但长篇小说基本上不是一个心里的日积月累的东西，觉得非写不可了吧我就开始写了吧，这样。

傅雪莲：非常感谢你。

**TERZA PARTE:**  
**TRADUZIONE DEI RACCONTI**

# I

## LA STREGA E LA PORTA DEI SUOI SOGNI<sup>1</sup>

Chen Ran

### 1

Io e Settembre ci siamo compenetrati, siamo una porta non varcabile l'uno per l'altra. È una porta strana oppure una porta murata, questa. Chiusa per sempre. Siamo aggrovigliati tanto inseparabilmente da togliere il respiro. Non conosco vie d'uscita.

Alla finestra vuota bussano sempre persone d'ogni sorta, di passaggio lungo la strada, in particolar modo durante la languida primavera. Rimangono i segni degli artigli dei gattini sulla finestra a vetri, sembrano enormi gocce di pioggia trasparenti, furtive, alla ricerca di una fessura per scivolare nella stanza. Io mi nascondo sempre dietro la finestra chiusa, come un pesce solitario che vive lontano dal banco, i cuccioli di gatto sentono la puzza di pesce ed aspettano l'occasione per agire. Fuori, nuvole nere rotolano e alberi rinsecchiti cantano, il mondo e le sue storie non sono altro che questo.

Quello di cui ti voglio parlare è Settembre. Settembre non è né un periodo particolare della mia esistenza, né un qualche personaggio misterioso ed enigmatico che ha lasciato delle unghiate sulla mia finestra. Ti dico solo che Settembre nella mia vita è una stranissima porta invisibile. Solo che io non ho modo di toccare questa porta, e se pure in sogno mi ci imbattessi inavvertitamente, sentirei di dover morire.

(Su che cosa sia Settembre, caro lettore, mentre leggi, riflettici con calma. Se ti va, posso darti l'opportunità di tre scelte. Dal momento che questa storia può essere estesa ed analizzare tre tendenze o questioni della vita, io ti ho accennato solamente le due indicazioni e possibilità laterali, ma per quanto riguarda la terza – quella giusta – non dico nulla. Se riesci a indovinarla, allora sei senz'altro una persona che vive nella confusione ed un perdente come me, una personalità spaccata; se non indovini la terza possibilità, abbasserai leggermente quella tua testa che ha perso fantasia e che possiede

<sup>1</sup> Titolo originale: *Wunü yu ta de meng zhong zhi men*. Apparso per la prima volta sulla rivista *Huacheng*, 5, 1993. La traduzione italiana si basa su quest'edizione.

una fonte di rilassatezza inesauribile e solleverai leggermente le braccia in segno di resa. Di sicuro sei un vincente nella vita).

Il padre di Settembre ("padre" qui è simbolico, come viene chiamata madre la patria) nelle mie fantasticherie è come un tifone estivo simile ad un tiranno che arbitrariamente spacca tutto, una follia incontenibile; mio padre, un uomo ansioso e dalla corporatura fragile simile a Nietzsche, quando mia madre lo lasciò in quel denso giorno di Settembre, con uno schiaffo senza uguali colpi la mia guancia di sedicenne, tenera come i germogli di soia, mi sradicò ed io ricaddi due o tre metri oltre la scalinata. Fiori dorati tempestati di innumerevoli petali e di sangue fresco si estendevano senza interruzione fuori delle mie palpebre chiuse, attraverso quello spazio buio ed orribile di due o tre metri incolmabile per sempre. Nello stato d'incoscienza, la casa sembrava una gabbia per uccelli che oscillava a mezz'aria e gli uomini alberi che oscillavano nel cuore. Distinsi vagamente un gruppo di persone di quell'epoca caotica che legava mio padre per rasargli la testa a metà. Il muro tortuoso della Cina si dilatò progressivamente, il suo lungo grido simile ad una risata strana si solidificò in un'ombra per sempre indelebile sotto il velo della notte, nella mia vita quest'ombra è l'invalidabile muro di pietra degli uomini.

Mio padre, lui è impazzito. Su uno sfondo rosso vivo nell'immensa notte nera.

Lo schiaffo, quello non è da considerarsi il peggio del peggio, ha fatto sì che io e Settembre entrassimo nella stessa storia, ha fatto sì che, in questo mondo in cui si ammassa amore nello stesso modo in cui si ammassa spazzatura, io diventassi una diversa ed una ribelle. Solamente che io e il Settembre che appartiene all'intimo siamo interscambiabili come narratori, senza che si distingua tra noi chi è chi. Forse sono io che inconsciamente rifiuto di chiarirlo. Mi sa che a questo mondo è dura trovare un componente più complicato e confuso, più difficile da aprire e analizzare di questa cosa che palpita inquieta nella parte sinistra del mio petto.

A Settembre, un sole rosso infuocato come il peperoncino aveva reso l'asfalto della strada molle come un campo di fiori di cotone, camminandoci pareva di essere appesantiti da preoccupazioni che impedivano allo spirito di risollevarsi. Il corpo di quell'uomo, quell'uomo della stessa età di mio padre col dorso nudo bruno e lucido, parò la luce del sole che mi dava capogiro, i miei occhi illuminati dal terrore erano feriti

tanto da versare lacrime sporche. Lui con un *sanlunche* si portò la mia valigia leggera e trasportò anche il mio corpo di sedicenne tutt'ossa e inerme come quello di una cagnetta, mi risollevò come morta da quello schiaffo glorioso. Ci dirigemmo verso un luogo, un luogo che è familiare ai miei lettori abituali, il segreto e remoto monastero, ormai abbandonato, nella zona sud della città.

Ci lasciammo alle spalle la grande strada lastricata di pietra verde, attraversammo un vasto bosco di alberi secchi con rami intricati e radici nodose che proiettavano sinistre luci d'un verde brillante, un'ampia distesa di strani mucchi di pietre di colore rosso ocra, e poi un ponte di legno in rovina molto ripido, svoltammo in quel vicolo simile ad un budello. All'estremità del vicolo c'era un nodo inestricabile, per sempre impraticabile. Era una via laterale fatale nella mia esistenza.

Avvolta dalla nebbia verde di Settembre ho riflettuto con gli occhi chiusi. Nel giardino del monastero per metà ricoperto da antichi alberi fitti e strani cadeva sempre una pioggerellina fine, le gocce di pioggia rimanevano appese alla grondaia una ad una. Il terreno rosso ruggine si copriva di uno strato verde scuro, sulle sommità degli alberi ondeggiava un sottile fumo azzurro. Da capo mi faccio attrarre da questa storia della giovinezza. Ancora e ancora dall'inizio alla fine faccio la spola a perdermi assuefatta a questo pericolo.

...

*Padri*

*Mi avete bloccato*

*La vostra origine vi ha bloccato, anche se*

*Nella ragnatela del vostro pensiero da tempo si è stesa*

*La dimenticanza che ha distrutto ogni voce, anche se*

*Sono già cresciuta e diventata adulta cento volte*

*I miei occhi tuttora non trovano modo di andare oltre*

*La vostra ombra*

*Per quante volte volete che io sollevi la testa distrutta*

*Per poter davvero vedere gli uomini*

*Per quante volte volete che alzi lo sguardo che ha perso le grate*

*Per poter guardare uno spazio azzurro con verdi alberi*

*Quanti percorsi impercorribili volete che io cammini*

*Per poter muovere passi non più intrisi di sangue*

*Di una donna in salute*

...

2

La mia propensione a perdersi nel pericolo e nel terrore cominciò nel giardino di quel monastero abbandonato. In Settembre.

L'uomo a dorso seminudo della stessa età di mio padre non riusciva a liberarsi da una fissazione per le ragazze vergini. Al suo fianco c'era sempre un gruppo di ragazzine adolescenti saltellanti e rumorose, io ero immersa tra queste giovani che sapevano di latte, io non bella mi ritiravo dietro la loro bellezza. La mia tristezza senza fine era come una piccola betulla sviluppatasi rapidamente, che cresceva fuori misura dentro di me, questa cosa che cresceva nel profondo annichiliva tutto lo splendore che il mio corpo avrebbe dovuto avere a quell'età. Quell'uomo, tiratami via dal piede di quella scalinata dove ero crollata dopo lo schiaffo, mi sistemò in questo gruppo di compagne, lui mi prese che ero un'anguilla e mi liberò tra i loro canti teneri ad imparare la malizia e l'innocenza delle altre ragazzine.

Non appena le ragazzine, alle quali erano appena spuntati i piccoli seni, se ne furono andate assieme alla loro fresca vivacità e alla loro capacità di agganciare lo smodato desiderio sessuale dell'uomo, come in un incubo lui mi accoccolò nel nido del suo petto ambiguo e doloroso. Le sue grandi mani dedite alle esplorazioni si arrampicavano su e giù bollenti sulla mia schiena gelida, senza fine scivolavano goffe sulle mie gambe. A volte dopo aver giocato col mio corpo in modo selvaggio, la sua maledettissima estrema disperazione non accennava ad allontanarsi. Allora si applicava con pazienza a contare una ad una le mie ossa, per calmare il suo desiderio incontrollabile.

"Crescerai, agnellino mio!". I suoi occhi erano proprio come quelli di un vecchio caprone dolcissimo che sta per essere sgozzato, umidi stillavano luce acquosa, le membra diventavano molli da sembrare un mucchietto di resti disperati, mi abbracciava

rigidamente – un incubo nero, preoccupato che qualcuno, oppure semplicemente il fatto che io divenissi adulta, mi portassero via.

“Crescere per cosa?”, domandai.

“Quando cresci, ti voglio”.

Sentivo una debolezza in tutto il corpo, mi girava la testa e provavo nausea. Quando mi abbracciava era sempre così, avevo voglia di vomitare. Ma non perché ero agitata.

“Ma sei sposato”.

“Gli uomini sposati sono vedovi”, disse.

“Perché?”.

“Quando sarai grande, capirai”.

“Tu non dormi con tua moglie?”.

“Dormiamo assieme tutti i giorni. Ma questa non è devozione, si tratta solo di carne. Tutta la mia devozione è per te”.

Io non capivo le sue parole. Dissi: “Se gli uomini sposati sono vedovi, allora quando mi avrai, io diventerò vedova. Non voglio essere una vedova”.

Rimase basito un attimo, rifletté un poco e disse: “Agnellino mio, da dove hai preso tutta questa capacità di ragionare!”.

Disse molte cose che non capivo granché. Una volta, in un pomeriggio piovoso, lui spalancò quei suoi occhi delicati come un sogno e profondamente tristi e mi fissò a lungo. Indossava abiti di colore nero, come se presenziasse sempre ad una cerimonia funebre per un morto indimenticabile. Diceva che era in lutto per se stesso. Comunque, quello che io vidi era il colore del peccato.

Allora mi appassionava la lettura, passavo tutto il giorno persa nei libri. Lui mi disse che l'utero in effetti è una biblioteca, donne diverse contengono libri diversi. Mi disse che la mia biblioteca era fatta per essere letta solo da lui, che lui doveva essere l'unico lettore ammesso nella biblioteca nonché il suo mai pensionabile direttore. Che adesso lui stava attendendo pazientemente questa biblioteca e si preparava a sacrificarsi per essa.

Perciò “biblioteca” ha per me un significato esteso che va oltre quello che le è proprio.

Un giorno non avevo nulla da fare e mi annoiavo a morte, così all'improvviso mi venne un'idea stramba, cioè di vedere che sensazione si provasse a prendere dei sonniferi. Mio padre ne faceva sempre uso per calmare quella sua mente incline al nervosismo ed all'agitazione. Non so da dove traesse origine questo desiderio o questa curiosità, so solo che non mi rendevo minimamente conto della pericolosità di questo medicinale. Tirai fuori dal cassetto il flacone e versai 9 pillole nel cavo della mano, poi inclinaii il collo e le ingoiaii tutte.

Che avessi preso 9 pillole non dipendeva dal fatto che sapessi che effetto avessero o non avessero 9 pillole. In realtà dipendeva solo dal mio amore per i numeri dispari e dal mio disprezzo per quelli pari. La mia psicologia rifiutava incredibilmente ed irrimovibilmente i numeri pari. E "9" è tra le unità la cifra più alta.<sup>2</sup>

Ovviamente non potrei fugare completamente un inconscio pensiero confuso, oscuro ed incerto di morte, ma non era definito, era vago, in più io stessa non lo riconoscevo.

Non so quanto dormii. Quando mi risvegliai, mi accorsi che lui stava scuotendomi con forza le spalle.

Nello stordimento gli dissi, che fai? Mi picchi?

Lui disse, tu, piccola bastarda che fai dannare la gente, sai che stavi combinando! Quante ne hai prese?

Gli dissi, ne ho prese 9. Mi sento molto bene.

Lui con un gesto mi sollevò dal letto, con la stessa facilità con cui avrebbe preso un pigiama, leggera così. Mi impose di andare con lui a correre in giardino. Nel giardino del monastero abbandonato c'erano ovunque rigogliose erbacce strane e vecchi alberi tetri e tristi.

Era un afoso tramonto estivo, un sole rosso sangue ad occidente dell'orizzonte si nascondeva dietro la mole imponente del monastero in rovina. Non capivo perché volesse che io e lui corressimo in quel momento. Le ossa dopo che si sono presi dei sonniferi sono molli e fiacche, ero legatissima, barcollante, i bottoni erano abbottonati malamente, i pantaloni erano in disordine. Dissi che non avevo forze e non mi sentivo bene, che volevo tornare nel mio letto a dormire.

---

<sup>2</sup> Nota che Settembre in cinese si dice "nono mese", quindi c'è una ricorrenza insistente del numero nove nel testo.



Ma lui dispoticamente mi trascinò a correre piano in cerchio, mentre correva mi copriva di insulti. Poi, quando finalmente mi fui riavuta tanto da essere in grado di provare rabbia, gli urlai contro: "Io non ti piaccio, perché non mi molli? Perché dovresti ancora tenermi legata a te per divertirti? Per favore vattene via!"

3

Quando gli urlai contro, non potei fare a meno di trasformare tutte le parole che mi uscivano di bocca in piccoli coltelli.

Feci ritorno alla casa che stava in cima alla scalinata.

Inspiegabilmente e con titubanza sono tornata lì in una notte calda soffocante proprio di Settembre. Dentro di me quella scalinata torreggiava come una montagna solitaria ed era pericolosa quanto un fallo enorme. La scalai seguendo il suo dorso, con l'intenzione di entrare in quella mia casa decadente e diroccata eppure imponente e splendida.

Mio padre se ne stava dritto in piedi davanti al portone di legno sotto la fioca luce elettrica, i nerissimi stipiti del portone emettevano un debole bagliore. Lui stava piazzato in mezzo al portone bianchissimo come un pupazzo di neve, esattamente come un'immagine mortuaria che ha preso corpo. C'era solo il ronzio fastidioso di un moscone che volava avanti e indietro a dar vita a questa "cornice" di resti e rovine e allo sfondo della casa dietro di essa. Nella notte calda, il volto di mio padre senza espressione, come bianca neve, illuminava di una luce chiara questa casa ormai abbandonata dove ero nata e cresciuta, tanto da farla sembrare una clinica psichiatrica.

Gli dissi che ero corsa via apposta da dove stavo, cioè lontanissimo, dal monastero abbandonato a sud della città, che ero venuta a lavorare per lui, ero lì per buttare la spazzatura e riassetare la casa, e nel frattempo ero venuta a prendere il mio assegno di quel mese. Lui stava in piedi immobile in mezzo all'entrata, serissimo, sembrava non aver sentito le mie parole.

Era inutile che mi ripetessi, mio padre possedeva il pensiero più acuto di tutto il genere umano ed aveva un udito finissimo come quello dei cani, non c'era suono a questo mondo che potesse sfuggire al suo orecchio.

La sua espressione mi disse che quello non era il momento.

Mi presentavo sempre al suo cospetto quando non era il momento, a cominciare dalla mia nascita. La mia nascita gli aveva sottratto tutto l'amore di mia madre.

Mio padre disse che a casa c'era una persona, una donna che io non conoscevo.

Io dissi, non vi sarò d'intralcio, sono solo venuta per pulire casa.

Mio padre disse, è malata, sta perdendo sangue, non si può dar fastidio.

Io dissi, non le darò fastidio.

Timorosa mi piegai e passando sotto le braccia di mio padre entrai nella casa, nell'atrio dal portico esagerato, dove frusciava un'aria gelida. Poiché la luce era piuttosto fioca, tutti gli oggetti della casa avevano perso forma e furtivi mi lanciavano un ghigno sospirando sommessamente, mi sembrava di essere in un sogno. Spazzai qua e là in mezzo alla polvere, con gli occhi spalancati da sembrare una spia (una specie di spontanea ed incontrollabile potenza vigile).

Sentivo di continuo picchiettare sulla scrivania di mio padre le forti nocche di quelle sue dita che avrebbero potuto scrivere libri, vidi cadere dalla sua scrivania a terra pesante polvere come cadono sotto un forte acquazzone grossi petali di rosa. Mi voltai di scatto e mi accorsi che mio padre non era dietro di me. Il suono dei colpetti in sequenza sul tavolo di legno così come la scena della polvere che cadeva come petali non venivano dalla mia immaginazione, dato che quei particolari si erano ripetuti innumerevoli volte. Attirati dalla "presenza" di una qualche luce o oggetto di quella stanza piena di spiriti, si erano nuovamente rivelati. Non lo so.

Indaffarata in questo e quello, mi ero mossa solo nello studio che dava verso l'esterno, non osando mettere piede nella camera da letto all'interno. Tuttavia da uno spiraglio mentre giravo l'angolo del corridoio che conduceva alla camera da letto vidi parte della scena al suo interno:

Una giovane donna pallidissima, come un fantasma, stava di traverso sul letto appoggiata alle coperte ripiegate. Aveva gli occhi chiusi, una massa incredibile di lunghi capelli neri folti fino a parere verdi le cadevano lungo le guance lucide e sulla bocca molto sensuale, sembravano serpi nere della consistenza dell'acqua che si attorcigliavano alle sue membra intatte. Il collo era aperto fino piuttosto in basso, e sul petto sotto un lembo di tessuto trasparente come un velo di pioggia si ergevano i seni. Non riuscii a vedere dove perdesse sangue, la sua figura era splendida, senza difetti. Il suo bel bacino era talmente piatto da sembrare un album da poter aprire e sfogliare a

piacere. Non aprì  
quelli di un martello pneumatico.

Dallo spiraglio non vidi mio padre, non so in quel momento in quale punto al di fuori della scena si trovasse. Vidi solo la donna vaga come un sogno.

In quel momento, all'interno mio padre parlò, la sua voce era estremamente bassa e delicata. La sua voce mi fece tremare, mi girai con agitazione ed indietreggiai. Nella fretta, sentii qualcosa che stava appeso alla parete che faceva angolo, come un'ombra nera che, passando tra il mio dorso e la parete, cadde sul pavimento andando in frantumi con un tonfo sonoro. Non occorre guardare, sapevo già di cosa si trattava. Era un dipinto a colori montato dietro a un vetro, raffigurava una biscia d'acqua rosso fuoco in movimento. Fin da piccola sapevo che il quadro occupava un posto piuttosto prestigioso in casa, agli occhi di mio padre il suo valore era alto circa quanto il mio. Nel profondo del mio sentire, averlo sistemato nel corridoio che conduceva alla camera dei miei genitori gli conferiva il ruolo di una sorta di spirito protettore.

Forse nella mia natura c'è sempre stata una tendenza inconscia a fare a pezzi gli oggetti sacri e demolire le voci dall'alto. Ma questa è semplicemente una tendenza sepolta dentro di me, non agisco assolutamente così rimaste ben nascoste alle spalle del mio pensiero, come un bimbo che non sa camminare o un codardo dall'esitante procedere; invece il mio pensiero procede in avanti come un folle. La persona nella sua interezza è così

Nella vita matrimoniale dei miei genitori, quella pregiata montatura in vetro è andata in pezzi innumerevoli volte senza alcuna ragione. La cosa strana è che ogni qualvolta si è frantumata a terra con un fracasso di tuono, io mi trovavo per caso accanto ad essa, o le stavo passando davanti. Non mi spiegherò mai questa cosa. Non so perché il destino disponga, falsifichi in questo modo i miei errori! Ma giuro che non sono stata io a farla cadere, nemmeno una volta.

Ed ora, era di nuovo disintegrata, senza dubbio alcuno.

In quell'istante mio padre si precipitò fuori veloce come un lampo e urlò contro di me rauco per lo sforzo: "Vattene! Sparisci da qui! Mi distruggi sempre!".

Non capii in quel momento che cosa mi avesse urlato, per un lasso di tempo mi si annebbiò il cervello, sentii solo una serie di botti di tuono rombanti.

Ero in preda al panico, come il moscone che ronzava fastidioso al portone di legno presi la strada e volai via. Quindi fuggii per sempre da quella voce maschile.

4

Con le lacrime che mi rigavano il viso e che bruciavano come vino caldo, in quel Settembre gonfio di dolore tornai al mio domicilio, il monastero verde scuro. Gli angoli della mia bocca accennavano uno strano sorriso maligno, dentro di me c'era un impulso a partire all'attacco, un fermento che cresceva. Quest'idea mi rendeva impossibile trattenermi dal ridere tra me e me, ma non saprei dire se alla fine fosse una forma di difesa contro l'odio oppure una sorta di compensazione del senso di colpa che non riuscivo ad ammettere con me stessa.

Andai dritta verso la stanza dell'uomo della stessa età di mio padre, la moglie aveva il turno di notte.

Mi buttai sul suo letto marrone come un vestito vecchio che non vale nulla. Sul lenzuolo c'erano stampati acqua verde, tramonti rossi, cieli trasparenti come vetro ed anche, appoggiati su rami spogli, grandi uccelli volati via da poesie d'amore. Il suo morbido letto era pieno di increspature, come delle onde, sprofondai in questa valle di onde senza poter più riemergere.

All'improvviso lui si fece vicino tutto agitato, il suo viso fu attraversato da un lampo d'angoscia. Prese tra le sue mani le mie dita annerite e sottili come barrette d'acciaio e le accarezzò, con delicatezza provò a chiedermi che cosa fosse successo.

Io gridai tutto d'un tratto: "Non toccarmi, posso morire!".

Lui lasciò subito le mie mani, come se si fosse accorto improvvisamente che quelle sottili braccia erano fili elettrici scoperti.

Cominciai a piangere. Piangevo e ridevo. Senza dire una parola. C'erano solo lacrime e voglia di ridere che scendevano copiosi dagli angoli della bocca.

Quell'uomo era come se avesse incassato un brutto colpo. Gli si contrasse l'intero scheletro per il dispiacere, mi prese come fossi la sua giacchetta preferita e mi strinse sul petto.

"Vuoi dirmi che ti è successo agnellino?", supplicò.

"Non ti riguarda!", con le lacrime agli occhi.

“Ti voglio aiutare!”.

“Non ho bisogno d’aiuto, non ho bisogno di voi!”, strillai con gli occhi ancora infuocati di rabbia.

“Perché litighi con me, piccola bastarda egoista!”, mi insultò usando un tono di voce dolcissimo. Tuttavia, senza aspettare la mia reazione cambiò subito registro: “Agnellino, dimmi che ti è successo, cosa vuoi che faccia per te?”.

Mi misi a piangere senza riuscire a parlare.

Dentro la mia testa mi sforzavo di seppellire i sentimenti di delusione, di relegare tutto in un angolo estremo mantenendo la calma. In un certo senso questo estremo era la scena dell’esecuzione per una ragazza non ancora entrata nella vita e già all’ultima fermata. Desideravo essere oppressa, essere infilzata con un pugnale – non importava con che pugnale – da quell’uomo sulla scena dell’esecuzione.

Infine gli dissi: “Ho bisogno che... che tu mi prenda! Adesso... in questo preciso istante”.

Mi allontanò dalle sue braccia, aveva lo stupore stampato in faccia. Come se dicesse, ma che stai dicendo?

Non disse nulla. Con le sue mani bollenti asciugò le lacrime che mi scorrevano senza fine sulle guance. I tormenti dell’anima avevano modellato con durezza le sue mani che mi carezzavano senza tregua il viso, la pelle della faccia mi bruciava e mi faceva male.

Scostai con disgusto la sua mano.

Dissi: “Non stavi aspettando solo che io diventassi grande, non aspettavi di possedermi? Ora sono grande, voglio che tu adesso mi possieda. Non lo hai ancora capito?”.

Scuotendo la testa, mi allontanò definitivamente, indietreggiava, e indietreggiò fino all’angolo delle pareti dietro di lui.

Continuai a piangere sommessamente, mentre quell’uomo mi guardava non sapendo cosa fosse meglio fare.

Dopo un lungo silenzio, alla fine con un tono che più calmo non si può mi disse: “Agnellino, dimmi una cosa, tu mi ami? La parola ‘amore’ la capisci? Tu, piccola bastarda, tu capisci questa parola?”.

Subito, col respiro pesante e scandendo le parole, dissi: “Ti dico che ho capito questa parola, l’ho imparata da autodidatta non appena sono venuta al mondo. Quando non sapevo nemmeno una parola, io già avrei potuto spiegarla in maniera più completa di qualsiasi dizionario sulla faccia della terra. Ma ti dico anche un’altra cosa, non amo nessuno, te compreso!”.

Se ne stette immobile appoggiato alla parete, il colorito in viso si fece più pallido del muro, e col corpo come ghiacciato mi fissava con disperazione, senza aprir bocca.

Appena gli venne da piangere io stranamente smisi, anzi mi venne voglia di ridere. Mi ero trasformata in un giudice lucido e freddo. Dissi: “Vieni, sono pronta. Vieni qui!”

L’uomo era come se non avesse sentito, non ebbe reazioni. Nel pianto mi fissava le guance, il collo ed i lunghi capelli. Nei suoi occhi i miei capelli di broccato nero era come se fossero diventati un volgare straccio sporco, assunse l’espressione di un frequentatore di bordelli che osserva una puttana di campagna.

Dissi: “Se sei un uomo, allora vieni qui. Adesso. Fra un po’ mi passerà la voglia”.

Il suo sguardo mi ferì come una lama. Mi diventò enormemente estraneo. Non avevo mai conosciuto quell’uomo estraneo che mi rifiutava e piangeva. Il suo sguardo era sempre stato un sinistro fuoco nero che andava alla ricerca della mia voce per ogni dove, che inseguiva la mia ombra, in attesa di conficcare quel suo albero sempreverde, cresciuto oltre misura nelle sofferenze interiori, dentro l’unico sogno rosa in grado di salvarlo e che assieme a lui fosse trasportato dal vento sulla cima della montagna.

“Hai sentito o no? Non è quello che desideravi da tempo?”, arrabbiata e gridando tanto da farmi rauca: “Se tu adesso non vuoi, io vado sulla strada e mi cerco un uomo giovane e prestante, proprio sulla strada, proprio sotto al palo dell’elettricità pieno di cavi dell’alta tensione e con il cartello con la scritta Pericolo, e dopo la polizia mi arresterà”.

Detto questo, sgusciai fuori dal suo letto come un pesce e mi diressi verso la porta. Non pensavo alle conseguenze.

In quel momento, l’uomo mi si avvicinò, era titubante... Poi, all’improvviso andò fuori di testa, mi saltò addosso come una tigre feroce, senza emettere un suono. Mi strappò i vestiti con ferocia, morse salivando le giunture sporgenti delle mie clavicole. Poi, baciò con forza i miei occhi come avesse deciso di accecarmi. Dalla sua bocca

assassina stillava un'agghiacciante luce malefica. Mi levò i sandali e mi gettò sul letto con facilità facendomi volare con quelle sue braccia vigorose.

Quella potenza e quella foga erano veramente la fine del mondo per una fresca vita di sedici anni.

Perciò quel che volevo era appunto la fine del mondo!

Alla fine su questa terra che c'è di più grandioso e più affascinante della fine del mondo? E cosa dà di più la sensazione entusiasmante della disperazione del vivere in preda allo stordimento, del vendere anima e corpo?

Lo facemmo piangendo insieme, senza alcun pudore o vergogna. Il mio comportamento lo aveva colpito tanto che ululava folle di rabbia, come un cane impazzito. Improvvisamente, sentii un dolore lancinante e straziante, mentre piangevo per la paura lo imploravo di fermarsi, di smetterla. Anche lui piangeva, non potendosi fermare, come un macchinario che ha perso l'operatore.

Allora presi ad insultarlo a voce alta: "Sei un bastardo, un disgraziato, brutto porco, boia! Mi hai distrutto il corpo!".

Lui controbatté con voce bassa e trattenuta: "Tu, piccola puttana, piccola strega, piccola prostituta, piccola pazza... Tu mi hai distrutto! Lo sai che mi hai distrutto l'anima!".

Dopodiché, le parole "piccola puttana piccola strega piccola prostituta piccola pazza" divennero dei suoni svuotati di significato come una sfilza di bolle d'aria, era solo una specie di ritmo che si ripeteva a catena.

Quando la ripetizione di questo suono giunse alla fine, gli angoli della bocca mi si incurvarono per la voglia di ridere ed improvvisamente mi resi conto che quel suono era stupendo e piacevolissimo, mi resi conto che adoravo quel suono, non riuscivo a pensare quale richiamo per una donna ci fosse al mondo più eccitante di quel suono, più puramente gratificante.

Ansiti, guaiti, lacrime ed insulti divennero un tutt'uno...

Sono passati più di dieci anni, ancora una volta torno col ricordo a quella storia che rifugge da qualsiasi convenzione e mi accorgo che non è ancora morta.

Oggi, sulla carta ho raccontato di nuovo parola per parola la storia crudele di quel remotissimo Settembre, tutto è partito da una sorta di auto-analisi interiore, per la mia impotenza nei confronti di Settembre.

La cosa strana è che non appena quelle cose vecchie sono cadute sul foglio, i caratteri hanno incominciato a stingersi, ed ingiallire. Io credo che probabilmente sia perché l'immaginazione ha accorciato questo lungo lasso di tempo.

Il mio cuore è ancora ferito e sofferente cose se fosse stato percorso da una debole scossa elettrica, tuttavia non ho il benché minimo rimorso.

Ah, porta di Settembre, io non mi sposto da questa parte della porta, aspetto senza speranza ma con determinazione il tuo verdetto.

## 5

Quando al mattino presto mi svegliai, mi accorsi di avere la testa appoggiata sopra la sua ampia camicia da notte bianco latte, su quella camicia da notte erano stampate delle foglie sovrapposte confusamente che avevano tutte la forma di scorpioni velenosi neri e ocra, erano un pugno nell'occhio e mi diedero la sensazione che a farmi da cuscino fosse una tomba trascurata e gelida. Il suo cuore era un percussionista vigoroso. Nonostante lui fosse profondamente addormentato, il suo cuore tum tum tum palpitava follemente a tre pollici dal mio orecchio. Prestai attenzione ad ascoltare per un po' quella musica lamentosa di ottoni che rotolava fuori dalla sua cassa toracica e mi accorsi che il tum tum tum proveniva da fuori della finestra, era la pioggia mattutina di Settembre, le porte della casa vibravano sotto i colpi violenti di enormi gocce, fuori della porta c'era anche il rumore di rami sbattuti da uccelli malati.

Il rumore della pioggia mi diede una sensazione insolita di gelo, l'intera stanza parve spaziosa e silenziosa come se fosse morta.

Mossi un po' il collo e voltai la testa. Come prima cosa mi vennero alla mente in sequenza frammenti di scene che avevo sognato:

Su una scalinata infinita di una biblioteca color bianco neve un uomo invecchiato dall'aria paterna si arrampicava con sforzo, la sua faccia era cerea, avanzava barcollando smorto in viso, un ansito di fatica sgorgava dal suo profondo, si lamentava sonoramente. Rantoli come se la morte fosse giunta. Cominciai ad agitarmi, sprofondata



nel sogno mi avvicinai a lui e posai delicatamente la mano sulla sua fronte. Solo allora vidi con chiarezza che era una mummia... poi, alcuni stupidi giovani asini erano sparsi a cerchio attorno alla scalinata di marmo fuori della biblioteca e ragliavano rumorosi e impazienti... e dopo ancora, un gruppo di poliziotti verdi simili ad un bosco di pini si avvicinò ad accerchiare, mantenevano le file, e tenevano levato in alto ciascuno il proprio fucile, da ogni dove si erano riversati lì a tentoni dopo aver sondato sentieri stretti di terra rossa. Ma fuori dalla biblioteca il disordine non era stato ancora ricomposto e i poliziotti non poterono fare altro che entrare nelle file degli asini, trasformandosi uno ad uno in asini verdi trepidanti... è una cosa mai possibile al mondo?

Ero appoggiata sulle membra simili a rovine di questo vecchio, da sola vegliavo e da sola assaporavo i pensieri dei sedici anni, terrificanti da far rizzare i capelli. Un senso di disperazione aveva corrosato il mio cuore.

L'uomo della stessa età di mio padre dormiva profondamente, senza emettere il benché minimo suono. Lo scossi un poco, con l'intenzione di svegliarlo perché mi dicesse qualcosa. Anche se qualsiasi cosa detta sarebbe stata un'idiozia.

Lui non si svegliò. Mi girai ad osservargli la faccia, le sue guance erano una carta geografica di rughe, seguendo quelle rughe si poteva leggere il suo scenario interiore di dolore, questo scenario era stato usurato da un amore duraturo eppure incompleto, tanto da essere martoriato di ferite, visibilmente devastato, ridotto a pezzi. Delicatamente gli diedi dei colpetti con la mano sulla faccia, la sua testa sotto il mio tocco si mosse impercettibilmente con pesantezza, con quell'atteggiamento tranquillo e pacifico era come se avesse trovato doppio rifugio per la vita e lo spirito.

Guardandolo, all'improvviso mi venne in mente quello schiaffo senza eguali che mi era calato come un lampo sulla faccia. Nella mia vita non avevo neppure provato la sensazione tattile di schiaffeggiare qualcuno, anche se con l'immaginazione come una vendicatrice avevo più e più volte schiaffeggiato chi mi aveva ferito. Tastai un po' quella guancia, col desiderio di ridere. Come previsto, davvero sentii immediatamente un riso soffocato e davvero mi misi a ridere. Quindi picchiettai delicatamente la sua faccia con il palmo della mano ancora una volta. A ridere da soli non si può evitare di apparire stupidi.

Lui continuò a non fare alcun movimento. Mi misi a sedere.

La luce del mattino si stendeva già dagli angoli laterali delle grate della finestra fino al letto, il corpo di lui era steso sul fianco destro, in quel mentre metà guancia sinistra cominciò a delinearsi con chiarezza. Mi accorsi che il suo aspetto era calmo da paura, la testa era appesa al collo reclinata e ciondolante. Solo allora, all'improvviso, sentii che il lato del mio corpo che stava a contatto con lui come pure le mie dita che avevano picchiettato la sua faccia erano rabbriviti, era esattamente come un grande frigorifero oppure una stele commemorativa sprofondata in un sonno di lunghi anni.

Un'idea mi percorse velocemente come un vento forte dalla punta dei piedi alla sommità della testa, quest'idea mi spaventò tanto da ammutolirmi, le mani ed i piedi mi si ghiacciarono ed il sangue all'istante mi si congelò nelle vene.

Con sacrificio mi girai e scesi a terra, a piedi scalzi indietreggiai all'angolo delle pareti per guardarlo a distanza. Non osavo tirare le tende, però volevo vedere il respiro che gli alzava il petto e le ciglia che tremolavano per un istante. Guardavo con sforzo e terrore, ma non vidi nulla. A vedersi lui si era trasformato in tutto e per tutto nel vecchio orologio fermo e arrugginito di quel monastero abbandonato.

Insistetti, rifiutavo quell'idea, lo guardai a lungo come per convincere me stessa.

Fuori della camera, il rumore della pioggia si era allontanato ed il sole era già alto ad oriente, il sole crudele si era levato di nuovo. La pressione del tempo, secondo su secondo. Raggi giallo pallido attraversavano i folti alberi dondolanti e la finestra sconnessa e si spandevano trasversali sul suo corpo e sul letto, un tremolio, un tonfo sordo, la stanza buia divenne una fossa tombale.

Tutto questo mi raggelò il corpo, e questo gelo lentamente si diffuse nelle vene come dolore.

Infine dissi a me stessa: è morto!

Questo giudizio conclusivo pose anche fine al mio terrore inarrestabile.

Mi avvicinai e mi chinai ad osservarlo. Quel volto di morto mi fece vedere la faccia di un'altra persona viva; la sua testa che alla fine aveva trovato pace e tranquillità, mi fece vedere la testa in perenne agitazione di un altro uomo, questa testa mi dava vita e distruzione, sicurezza e terrore, attaccamento e odio...

Alla fine non mi trattenni più e cominciai a ridere sonoramente.

In contemporanea per la prima volta sentii alzarsi dal mio cuore un manto d'amore per quella faccia di uomo vecchio e tranquillo. Mentre ridevo fragorosamente,

arcuai il mio sottilissimo braccio e sferrai uno schiaffo sonoro e pieno sulla guancia del morto! Questo schiaffo era pieno dell'amore disperato dei sedici anni.

Dopo mi resi conto che lo schiaffo in realtà ed ancora una volta era stato dato solo nella mia immaginazione. Mentre vivevo questa fantasia, dentro di me non vedevo già più l'uomo che mi stava davanti. Il mio debole e delicato braccio pendeva lungo le mie costole sul lato destro senza essersi mai mosso.

Sforzandomi diedi un ultimo sguardo all'uomo davanti a me. Questo era il primo sguardo che vedeva lui, dai miei occhi all'improvviso sgorgarono le lacrime...

I dettagli dei fatti che seguirono sono oltremodo concisi. Come se il lasso di tempo simile ad un sogno di più di dieci anni avesse ormai oscurato il mio ricordo.

(Anche se è così, io comunque sono atterrita da questi ricordi terribili e forse inventati che ho raccontato. Leggo con paura nella mia storia una prima persona narrante contraffatta e non so chi lei sia. Dacché io sono per natura un'autrice di racconti, qualsiasi mio ricordo è inaffidabile. Se ripenso allo stesso evento passato, a seconda che mi trovi sotto l'imperturbabile e celeste cielo stellato estivo o nel gelo invernale di un vento che si leva implacabile, può succedermi di trasformare il ricordo dell'evento in due fatti completamente diversi e profondamente contrari).

Il succedersi degli avvenimenti seguenti è grossomodo uguale a quello del sogno:

All'inizio una folla rumorosa e fluttuante di persone, una confusione che mi faceva girare la testa; poi una schiera di poliziotti verdi come una foresta che mi spintonavano via. Quando mi avevano preso mi avevano perquisita, a me che non avevo nulla addosso; dopo ancora un ospedale bianco neve, un obitorio come una grande cella frigorifera, un certificato di morte simile ad un trattato scientifico.

*XX, maschio. La causa del decesso è un tipo particolare di auto-soffocamento — asfissia autoerotica. Le ecchimosi e le tracce di strangolamento appena rilevabili sul collo del cadavere corrispondono tutte alle dita del deceduto medesimo. La spiegazione medica è che il deceduto per raggiungere il piacere attraverso un'asfissia parziale, si sia trattenuto dal respirare e sia morto per mancanza di ossigeno.*

Ero interdetta, stupefatta. Non riuscivo nemmeno minimamente a capire che cosa fosse successo.

Non venni imprigionata, ma rimessa nuovamente nella luce brillante di Settembre.

Nel cortile del monastero gli imponenti rami si sovrapponevano e s'intersecavano e frusciano sopra la testa, un fruscio che mi colmava di silenzio verde e di una nostalgia senza un oggetto reale. Accanto ai miei piedi nudi simili alle zampe di un'anatra scarna, fragranti come miele o vino i garofani, i gerani, i fiori di tarassaco e i crisantemi cantavano stranamente, come un'elegia che impreziosisse la fine di questo mondo. Ai miei occhi i fiori freschi che sbocciavano tutt'intorno erano fiori sparsi su una bara come celebrazione. Il mondo era tutto una bara.

Ero estremamente abbattuta, non mi spiegavo perché non mi avessero messo in prigione, ma mi avessero semplicemente lasciato sotto la luce del sole che all'esterno spaziava in ogni direzione. Quella luce si arrampicava sulle membra e se ne stava immobile, apparentemente tiepida, ma carica di una gelida intenzione omicida.

Sono passati molti anni, pur avendo riflettuto su tantissimi quesiti tanto da farmi accapponare la pelle, non li ho ancora risolti. Magari è perché i quesiti nella testa sono troppi. Un giorno, mentre davanti allo specchio squadravo il mio volto dai tratti confusi, mi accorsi all'improvviso che sotto le tempie dalle mie orecchie pendevano due orecchini stranissimi e luccicanti a forma di "?". Quando camminavo o muovevo il collo, gli orecchini seguendo come un'ombra i miei passi tintinnavano, con un suono strano, e quel suono batteva profeticamente alla porta di Settembre.

Giuro che quegli orecchini non sono stata né io né altri ad appenderli, di certo sono spuntati fuori da soli.

Nelle notti placide, ho ancora l'abitudine di dedicarmi a quella porta murata inespugnabile di Settembre. Immagino il momento della mia morte, nella mia vita questa fantasia continua e metodica è diventata direttamente una tentazione incontrollabile. Morire a Settembre, morire a Settembre, questo penso ogni giorno, questa è la mia unica fantasia.

Alla radio, Julio, quello spagnolo che da una vita in effetti canta canzoni d'amore ad occhi chiusi, con tristezza e gioia sta cantando a bassa voce "Me olvidé de vivir", di per sé la canzone non raggiunge grandi altezze, ma nel sentirla mi sento triste e

malinconica, mi si stringe il cuore, il rintocco funebre dell'amore fa da accompagnamento. Proprio come, 'di Settembre, alla fine dell'estate al principio dell'autunno, un vecchio cappello di paglia, scolorito lentamente dal tempo ed appeso sulla finestra di qualcun'altro, che il vento fa dondolare leggermente, ed i giorni bui avvizziscono e scivolano via uno dopo l'altro sulla sua tesa...

Non ho bisogno di aspettare che il colore si stinga del tutto, la sconfitta è predestinata da tempo.

Io credo che la canzone di Settembre sia dedicata a me.

## II

### L'UCCELLO ROSSO NEL CIELO DEL VILLAGGIO<sup>1</sup>

Hai Nan

Mi Hong non avrebbe mai detto che, una domenica mattina, con la bicicletta sarebbe arrivata fino alla periferia orientale. Lì il cielo era straordinariamente azzurro, il profumo dei meloni fluttuava nell'aria di giugno. In quel mese il clima si era fatto di colpo torrido e secco. Posò la bicicletta in un campo di pomodori, con l'intenzione di riposarsi lì. Alla vista di un uccello rosso, Mi Hong interruppe il suo riposo. Era malata gravemente, di una malattia incurabile dalla medicina moderna. La sua depressione aveva ormai raggiunto il fondo. Ad esempio, quando cantava di fronte ad un pubblico le canzoni che gli autori avevano composto per lei, ne modificava il testo originale, "lungo viaggio" lo faceva diventare "gelido futuro", "bella luna" si trasformava in "pallida oscurità", "profumo di primavera" diventava "soffio di aria gelida",<sup>2</sup> e così via. ... Alla fine decise che doveva sospendere temporaneamente l'esercizio del canto. Si ritirò dalla scena, nell'oscurità che c'è sotto la luna. Lo spazio e la sua vastità assolutamente non attutirono la depressione. Passata la primavera, l'estate sopraggiunse veloce.

Proprio quando lei stava per chiudere gli occhi, mentre riposava in mezzo ai pomodori, un uccello rosso arrivò in volo. Il suo volo era collegato col colore rosso vivace nel campo. Veniva piano piano, facendo cerchi attorno al rosso che riluceva nel campo, quel giorno. Il rosso sottostante era una provocazione al volo dell'uccello rosso, che sembrava volare sempre più basso. Ma proprio quando le sue ali stavano per venire a contatto col rosso estremo dei pomodori, tutto d'un tratto si accorse di essere in svantaggio, quindi distese le ali e si allontanò dal suolo. Il suo volo era così triste, volava lento lento, lentissimo in direzione del villaggio che c'era più avanti.

---

<sup>1</sup> Titolo originale: *Nongzhuang shangkong de hong niao*. Il testo al quale mi sono riferita per la traduzione è compreso nel volume di racconti di Hai Nan, *Fengkuang de shiliushu* (Folle melograno), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995, pp. 365-374.

<sup>2</sup> Nella traduzione italiana non è stato possibile conservare le assonanze e le consonanze presenti con evidenza nelle frasi in lingua cinese.

Così Mi Hong, senza rendersene conto, si alzò e, per seguire l'uccello rosso, entrò nel podere in cui era volato. L'uccello rosso era passato da una grande finestra. Quando Mi Hong entrò, l'uccello rosso si era infilato in una gabbia bianca, fu qui che lei fece la sua conoscenza col poeta Mi Xi. Il poeta che teneva un uccello rosso in gabbia guardava Mi Hong stranamente. Lei era agitata, già ansimante, e cominciò a gioire, per via dell'uccello rosso. Il suo respiro era incredibile, specialmente mentre l'uccello rosso volava avanti e indietro in quel modo così strano. All'inizio non si era accorta per niente del poeta che stava seduto in un angolo, solo una volta che l'uccello rosso fu entrato e dopo aver ripreso fiato, notò Mi Xi. Quel giorno seppe che Mi Xi aveva portato quell'uccello rosso da una cittadina degli uccelli rossi nel sud. Il sud di cui parlava il poeta era la sua terra d'origine, era venuto nel nord, aveva visto quel posto in aperta campagna e non aveva potuto trattenere l'emozione, aveva liberato l'uccello rosso dalla gabbia e l'uccello rosso aveva gioito infinitamente. Aveva volato e volato ancora attorno al villaggio, fino a raggiungere il terreno coltivato a meloni, infine era volato sul capo del poeta e col linguaggio degli uccelli aveva detto al poeta: ci fermiamo? Fermiamoci! Così il poeta Mi Xi aveva preso una casa in affitto nel villaggio.

Mi Xi stese sul pavimento una stuoia di paglia ed invitò Mi Hong a sedersi sulla sua stuoia. Sulla stuoia c'era posto per due, i volumi che erano impilati dappertutto diffondevano nell'aria una fragranza di carta classica e remota. Raccogliendo le gambe con grande calma, guardando Mi Hong disse: mi piace questo villaggio, e non solo perché piace al mio uccello rosso. Dalla prima notte che mi sono fermato qui, ho sentito che avrei abitato qui a lungo. I villaggi del nord non sono come quelli del sud, le loro differenze mi incuriosiscono molto. Dacché i due avevano iniziato a dialogare, l'uccello rosso se ne stava fermo nella gabbia, quieto, appollaiato dentro, senza emettere alcun verso.

Sopraggiunta la sera, quando Mi Hong lasciò il villaggio, Mi Xi l'accompagnò fino ai campi. La scomparsa del rossore del tramonto insieme con la campagna silente suggerivano una sofferenza ancora più primitiva e irrealistica. Mi Hong abbassò il capo, la sua depressione montò come l'alta marea. Da quell'istante Mi Xi sentì che in quell'estesa, vasta campagna c'era una generazione di persone disperate. Mentre i loro passi si allontanavano dal suo sonno umido, sulla faccia gli rimase il loro respiro.

E la campagna era troppo silenziosa. I sogni fatti di orti, frutteti, giardini deserti... portarono il nostro poeta a pensare a molte cose. A sud, il luogo d'origine del poeta era una cittadina nota per gli uccelli, c'erano uccelli di ogni specie e varietà che rendevano quel paese famoso nel raggio di 1000 *li*.<sup>3</sup> Quegli uccelli stimolavano lo spirito di collettivismo negli uomini, che per loro costruivano parchi. Il padre del poeta era, per l'appunto, un noto esperto nell'allevamento degli uccelli, allevava i suoi straordinari uccelli rossi in una bellissima tenuta. La moglie era morta giovane. Quando la moglie era arrivata in sposa nella città degli uccelli, nel suo cielo volavano stormi sparuti di uccelli, e le specie erano quelle classiche, tradizionali. Poi, poco dopo il parto, la moglie morì di malattia. Poco prima di andarsene, a mezzanotte, disse al padre del poeta: ho sognato un uccello rosso che entrava in casa nostra. Per il padre del poeta lo stato beato della moglie quando gli aveva raccontato il sogno era un annuncio di fede. Era determinato a ricreare l'uccello rosso sognato dalla moglie. Il padre del poeta, nell'applicare la propria intelligenza alla riproduzione dell'uccello rosso, fece semplicemente un miracolo: quando il poeta aveva cinque anni, gli fece vedere un uccello rosso che volava fuori dal nido. Il volo dell'uccello rosso nutriva la vita della fantasia del poeta, il padre non si sarebbe mai aspettato che la nascita di un uccello rosso avrebbe portato alla nascita di un poeta. Mentre il padre allevava gli uccelli rossi, lui divenne grande. Il padre desiderava che Mi Xi rimanesse alla tenuta ed ereditasse il suo sapere affinché gli uccelli rossi continuassero a moltiplicarsi. Ma al poeta degli uccelli rossi interessavano i voli e le pause. Quando il padre, stando in piedi nel parco misterioso, gli spiegò l'arte dell'allevamento degli uccelli rossi, il poeta non memorizzò nemmeno una delle frasi dette dal padre. Quando il padre al mattino presto liberava un uccello rosso, lui guardava ossessivamente il cielo... il poeta, in preda all'emozione, tornava di corsa nella sua stanza. La sua passione ed il suo incanto per gli uccelli rossi strutturarono la sua lingua. Il padre era molto deluso dal suo unico erede, spesso gridava con disprezzo al figlio: se non impari ad allevare gli uccelli rossi, devi andartene dalla mia tenuta. La voce del padre risvegliò il figlio, da qui gli nacque nel cuore l'idea di girare il mondo. Il poeta era in piedi ad una finestra della tenuta, guardò fuori, il padre stava liberando gli uccelli. Dopo che i puri uccelli rossi ebbero preso il volo, guardò il padre in piedi al centro del cortile interno, il dorso del padre si era leggermente

---

<sup>3</sup> Unità di misura tradizionale corrispondente a 0.54 km.



incurvato, barcollava visibilmente. In quel momento il poeta provò una tristezza insopportabile. Rimase a lungo in piedi a guardare il padre che liberava tutti gli uccelli rossi della tenuta. Il volo degli uccelli rossi lo portò a sentire che doveva andarsene lontano, lasciare gli uccelli rossi del padre. Così, una notte mise dentro una gabbia un uccello rosso molto bello, e alle prime luci del giorno intraprese la via del vagabondaggio, portandosi l'uccello rosso nella gabbia.

Stabilirsi in quella tenuta del nord fu la sua prima vita. Il giorno che aveva intrapreso il viaggio, l'uccello rosso si sentiva estremamente solo, stava nella gabbia rivolto verso la tenuta del sud che scompariva, lui sentì l'uccello rosso che si lamentava. Non aveva mai sentito quel verso, era un canto di solitudine estrema dopo aver lasciato i compagni. La prima sera, la seconda... dormì sempre a fianco dell'uccello rosso, guardandolo addormentarsi.

Col passare del tempo, l'uccello rosso andò progressivamente adattandosi alla vita raminga del poeta. Non fece più strani rumori con le ali per l'estraneità della vita in province straniere. Quando, alle volte, diventava triste, se ne stava in gabbia, chiudeva gli occhi. Il poeta si rese conto che l'uccello rosso aveva bisogno di cielo. Una volta portò la gabbia in campagna e l'uccello rosso litigò con gli uccelli cantando fino allo stremo delle forze. L'uccello, dopo aver visto il cielo sopra la campagna e i campi di pomodori, divenne inquieto. Così, il poeta addestrò l'uccello rosso a far ritorno esattamente alla casa che aveva preso in affitto, dopo avere volato in giro per il cielo. L'addestramento dell'uccello rosso aumentò l'acutezza della vista del poeta, rese la sua tristezza originaria più concreta fino ad annullarla.

Dacché era giunto alla fattoria, Mi Hong era la sua prima amicizia.

Il poeta si manteneva attraverso la scrittura. Le sue poesie venivano terminate nella meditazione. L'oscurità ed il tempo infinito riempivano di eleganza, odi, disperazione, la vita del poeta che stava seduto nella stanza. Chiamava tantissime cose e il ricordo di vecchie cose accresceva la nostalgia per il padre e per gli stormi di uccelli rossi nel cielo del villaggio del sud... A volte scriveva: oh uccelli rossi, oh tristezza dell'età lirica... Guardare la terra, i cereali prodotti, le mele ed il sole, l'osservazione dello spazio e del tempo, approfondivano le riflessioni sulla poesia e sulla vita. Alle volte, osservava con lo sguardo basso l'uccello rosso in gabbia, come se il fine della sua poesia fosse l'uccello rosso e il fine dell'uccello rosso fosse la sua poesia. La comparsa

di Mi Hong gli fece vedere una donna triste per il canto sulla strada di campagna. In particolar modo, il canto di quel pomeriggio. Mi Hong era seduta da sola nel campo di pomodori, l'uccello rosso volava nel cielo, Mi Xi da lontano sentì il suo canto. L'amore arrivò nel cielo della fattoria, l'amore discese dal cielo della fattoria. La lingua del loro amore era come se avesse origine dall'uccello rosso, come se, solo perché esisteva l'uccello rosso, avesse potuto esistere quell'amore.

Il silenzio, per via del silenzio di un uccello rosso addormentato, nello spazio si coglieva un'atmosfera di terrore indescrivibile. Il capo di Mi Hong era abbassato tra le sue ginocchia, anche i suoi lunghi e folti capelli le ricadevano lungo il viso. Lì, con l'affanno e il tremolio che aumentavano un po', Mi Hong aprì la bocca. Volle cantare. La canzone che cantò era su una cesta piena di fiori, tutto il senso della canzone stava in una splendida serata, in una cesta riempita di mazzi di tutte le grandezze. Una bambina, sfidando freddo e buio, va a vendere i fiori, ogni finestra rimane affascinata dal canto della bambina e dai fiori, tutti scendono in strada per accaparrarsi l'acquisto dei fiori della bambina, c'è un giovane che arriva tardi e compra l'ultimo mazzo, quando riceve il mazzo di fiori dalle mani della bambina, la bambina all'improvviso scompare. Da quel momento in poi, il giovane esce a cercare la bambina ogni notte, passano innumerevoli anni, il giovane invecchia. Finalmente, una notte, vede una cesta colma di fiori freschi di ogni sorta. Dopo aver finito di cantare questa canzone, Mi Hong si addormentò, dopo la mezzanotte, nel caldo torrido. Non si accorse assolutamente di essersi addormentata sulla stuoia, all'alba questo fatto la fece trasalire. Al risveglio, si accorse che il poeta e l'uccello rosso non erano nella stanza. In campagna verso oriente, dove i pomodori a perdita d'occhio erano abbondanti, grossi e sodi: fu lì che Mi Hong trovò il poeta e l'uccello rosso.

"Sto addestrando l'uccello rosso". Mi Xi, tenendo l'uccello rosso sul braccio, guardava Mi Hong arrivare nella luce del sole.

"Che tipo di uccello rosso diventerà col tuo addestramento?"

Il poeta non sapeva come rispondere, l'uccello rosso che sosteneva nel palmo della sua mano tutto d'un tratto non voleva volare, restava spaesato nel suo palmo, rivolto all'alito di vento caldo che si era alzato. La figura dell'uccello rosso era vestita di lucentezza e tristezza, nel complesso la cosa più triste e più abbagliante erano le sue ali rosso vivo. Entrambe le labbra di Mi Xi si incresparono leggermente, stava parlando

con l'uccello rosso il linguaggio degli uccelli, quel linguaggio si condensava come una bianca nebbia che si alza sopra un campo di margherite, così delicato eppure così solenne. Lui sembrava non vedere l'esistenza di Mi Hong, parlava lungamente, pazientemente all'uccello, ma l'uccello rosso restava distaccato e indifferente, immobile su quel palmo, al sicuro come nel suo nido.

"Mi Xi, non vuole volare?"

"Forse il mio uccello rosso è malato".

Mi Xi lasciò l'uccello rosso sul prato, l'uccello saltellò un po' sull'erba, sbatteva le ali nel tentativo di spiccare il volo. L'uccello rosso era malato sul serio. Dopo che si fu ammalato, anche l'amore tra Mi Hong ed il poeta parve perdere vitalità, come l'uccello rosso malato. Portandosi dietro l'uccello rosso, attraversarono, acro dopo acro, campi arati ed appezzamenti di verdure; attraversarono distese ricoperte da giungle di alberi bassi e di frutti, a volte tardavano un po' prima di riuscire a farsi strada. Loro due continuavano a camminare, la strada era molto silenziosa, l'uccello rosso teneva spalancati gli occhi malati, si guardava tutt'intorno apatico, ogni tanto Mi Hong dava da bere all'uccello rosso, servendosi di una fogliolina. In quei momenti, l'uccello rosso odorava le goccioline d'acqua nella foglia e a Mi Hong cominciava a dolere il cuore, la sua compassione saliva quando l'uccello rosso beveva l'acqua... Dopodiché, lei si metteva subito l'uccello rosso sul petto, il sole ed il sangue sgorgavano...

Il periodo di malattia dell'uccello rosso durò a lungo, ogni volta che sopraggiungeva la notte, il canto dell'uccello rosso era afflitto, tetro. In questo periodo di rado venne a piovere, così come di rado ci furono mattini limpidi che annunciavano l'arrivo di tuoni e temporali e nuvole leggere che passavano rapide in lontananza. Il poeta e Mi Hong stavano seduti sulla stuoia, il loro disaccordo iniziò nel mezzo di una notte torrida senza eguali. Si può dire che i loro scontri verbali giravano tutti attorno ai conflitti crescenti sul clima, gli uccelli rossi, la tenuta ed il genere umano. C'era sempre quell'antico conflitto ad impedire a loro due di nuotare nel mare delle emozioni: da una parte una donna che cantava il dolore, dall'altra un poeta che narrava le ali degli uccelli rossi, seduti insieme; l'uccello rosso era il loro testimone. All'inizio riuscivano a rompere quelle contrapposizioni evidenti, fredde e silenziose: nelle notti tenere, con gli ultimi raggi del sole al tramonto si amavano. Ma il loro disaccordo andò crescendo. Nel cuore di quella notte Mi Hong mise l'uccello rosso, che teneva in grembo, nelle mani

del poeta, se ne andò incontro al buio pesto e al vento caldo. Non riuscivano a tollerarsi l'un l'altro a causa delle riflessioni sulla morte e le contraddizioni, sul genere umano e lo spirito, sulla spontaneità e la civiltà. Il poeta era estremamente radicale, non riusciva assolutamente a sopportare la frustrazione di Mi Hong nei confronti della morte, e ancor meno riusciva ad accettare le parole arroganti che Mi Hong faceva uscire dalla bocca di una donna che canta il dolore: "Semplicemente non sono disposta a credere che noi possiamo mai confrontarci con qualcos'altro oltre alla morte!". Il poeta le rispondeva diretto: "Perché non vai fino in fondo e muori subito? Perché hai paura di morire?". Mi Hong gridava: "Tu devi morire prima di me, tu più di me non puoi continuare a vivere". Dopo che Mi Hong se ne fu andata, il poeta aveva il gelo in petto, guardava imbambolato l'uccello rosso, senza osare afferrarlo o toccarlo.

Un giorno dopo l'altro, il tempo passava, passava senza la benché minima esitazione. Passarono tantissimi giorni in cui il poeta e l'uccello rosso rimanevano in casa. L'uccello rosso non voleva beccar cibo né bere acqua, il poeta guardava l'uccello rosso, pensava agli stormi di uccelli rossi della tenuta del padre, al padre che li liberava, alle ali rosse in mezzo al cielo, che sommergevano le nuvole, che sommergevano la musica. Una lettera del padre diceva: un'altra nidiate di uccelli rossi, il cui colore è ancora più rosso. Il padre diceva così: "Figlio mio, non c'è un rosso così rosso come quello degli uccelli rossi che ho cresciuto io. Figlio, in tutto ho allevato tredici nidiate di uccelli rossi, comunque, tuo padre è un po' invecchiato, desidero continuare ad allevare ancora uccelli rossi, ma spero tuttora che, prima che io lasci questo mondo, tu possa tornare alla tenuta, così io potrò stare tranquillo per i miei uccelli rossi". L'uccello rosso si sentiva molto solo nella stanza del poeta, mentre lui era immerso in pensieri rivolti al padre ed alla tenuta. Il poeta lo portò fuori, l'uccello rosso fu attratto dal cielo infiammato sopra i pomodori, volò via dalla mano del poeta, sfiorando la superficie del suolo si alzò in volo faticosamente. Emise un verso che il poeta non aveva mai sentito prima, l'uccello rosso con le ali tremolanti volò verso sud, volò via diretto esattamente verso sud. Il poeta non riusciva più a vederlo. Dopo il tramonto, l'uccello rosso non aveva ancora fatto ritorno, il poeta entrò in una profonda crisi, sognò che l'uccello era entrato in un buco nero, che l'uccello rosso non poteva più vedere la luce e volava a tentoni nell'oscurità. A notte alta, il poeta, sprofondato nell'ansia e nel terrore, se ne stava seduto sulla stuoia a fissare la gabbia vuota. Alle quattro del mattino precise, Mi

Hong comparve all'improvviso nella stanza. Appena entrata, vide la gabbia e ci si accovacciò accanto. Il poeta udì la sua voce: uccello rosso, povero uccello rosso. L'ho visto in sogno che volava verso sud, le sue ali erano fragilissime, le sue condizioni erano peggiorate... e lui continuava verso sud, verso sud... Dopo essermi svegliata, sono venuta qui di corsa. Mi Xi, sei stato tu a lasciare che l'uccello rosso se ne andasse da solo? Su un libro, che tratta dell'allevamento degli uccelli, ho letto: gli uccelli di qualsiasi specie non possono essere divisi dai loro compagni, allevare un uccello in casa è antiscientifico e proprio della natura umana. Quel libro era pieno di contraddizioni, diceva: la natura umana è intrigante, la passione degli uomini per i volatili si fa più fervente a seconda del tempo e dello spazio. Il poeta guardava Mi Hong, negli occhi di lui volava ancora l'uccello rosso, l'uccello rosso gli era troppo familiare, l'uccello rosso non poteva lasciare il poeta, non poteva tornare a sud da solo...

Grazie al loro amore appassionato per l'uccello rosso, il poeta e Mi Hong si amarono di nuovo. Fin dall'inizio il loro amore era pieno di tristezza, ed ora quest'amore era ancora più afflitto. Se ne andarono dal villaggio, camminarono per ogni acro di campi e giardini alla ricerca dell'uccello rosso. A volte, si sedevano tra le porche, con in testa un cappello di paglia guardavano il cielo, sperando che l'uccello rosso, a lungo desiderato, ritornasse. Ma l'uccello rosso non tornò affatto, il poeta si levava il cappello di paglia e guardava verso sud. Nel lontanissimo sud c'era la tenuta del padre, il cielo sopra la tenuta in cui venivano allevati gli uccelli rossi era affollato di nuvole, tutti i giorni, tutti i giorni gli uccelli rossi volavano dentro le nuvole, gli uccelli rossi volavano dentro i boschi, gli uccelli rossi volavano nelle risaie e nei campi di mais... Mi Hong andò accanto al poeta, il suo respiro era triste, ascoltava attentamente la voce del vento attorno; ma lei a voce bassa disse: "L'uccello rosso è andato a sud". Il poeta trascinava Mi Hong per una mano, attraversarono un fiumiciattolo, in mezzo al silenzio e al niente, i colori attorno e lontano – gialli, rossi e verdi – portavano aria a tutta la terra attorno, e splendevano, splendevano... Quando fecero ritorno al villaggio, sentirono il rombo di un tuono, il primo temporale estivo sopraggiunse quella notte. Nella casa presa in affitto dal poeta entrava acqua, la pioggia scendeva giù dalle fessure della grondaia, cadeva sulla stuoia, cadeva tra i libri che profumavano di classico, cadeva nella gabbia... ci fu un altro tuono, la gabbia cadde per il sussulto. Il poeta e Mi Hong si abbracciavano forte forte, nell'istante in cui videro la gabbia cadere, i due

persero ogni speranza. Quasi contemporaneamente chiusero gli occhi, videro l'uccello rosso, un uccello rosso malato, che volava nel cielo del villaggio; un uccello rosso malato che cadeva dal cielo di un villaggio del nord...

La mattina presto del giorno dopo splendeva il sole, i tuoni e il temporale avevano pulito il cielo e la campagna, tanto da renderli ancora più misteriosi. Il poeta si ritirò in casa a mettere in ordine libri e oggetti, sarebbe andato a sud, disse con fermezza a Mi Hong che l'uccello rosso di sicuro era sulla strada che porta a sud. Mi Hong non rivelò al poeta l'ombra che aveva nel cuore, non aveva ancora forze per dire al poeta la propria profezia riguardo all'uccello rosso.

Dopo che il poeta se ne fu andato, lei rimase nei campi del villaggio. Quando stava per tramontare, Mi Hong vide un uccello rosso morto sulla staccionata in bambù di un campo di pomodori. Così, Mi Hong seppellì l'uccello rosso nel campo di pomodori del villaggio del nord.

### III

## LIBELLULA ROSSA<sup>1</sup>

Hong Ying

Era tutta concentrata sui panni che aveva tra le mani, aveva messo troppo detersivo e le bolle le scorrevano scivolose tra le dita. Dall'altro lato della strada c'era un cantiere, il rumore ronzante dei macchinari era come un moscone che puntava alle sue orecchie, la innervosiva. Alzò la testa per guardare fuori della finestra, vide solo una coltre grigia e umida, come la sua mente, che era tanto confusa da non poter dare forma ai pensieri.

Si tenne la pancia fino a quando la colica si fu attenuata e riprese a camminare appena si sentì un poco meglio. I versi augurali attaccati a lato della porta di legno erano sbiaditi ormai da tempo, quel che ne rimaneva era sbatacchiato dal vento. Girò attorno al pozzo, un'ombra sottile baluginò in fondo alla strada. Non vedeva bene, ma i colpi di tosse di quella persona attirarono la sua attenzione, si tirò un po' su il vestito, si raddrizzò e a piccoli passi si diresse verso la fine della via.

Due melograni, uno accanto all'altro e proprio nel pieno della loro rossa fioritura, erano di una bellezza abbagliante pur sotto la luce fioca dei lampioni. Un cielo nero pece si stagliava sopra i melograni. Con l'autunno che pesava sugli alberi, le foglie si sovrapponevano una all'altra, quasi gareggiassero per cadere prima sulla testa dei passanti. Le melagrane si aprivano, i chicchi teneri la polpa dolce, il bianco lieve ed il rosso pallido. Tenendone una delicatamente nella mano, la sgranò chicco a chicco, quel sapore le fece riprendere colore in viso.

Lo squillo del telefono la svegliò di soprassalto. Confusa allungò la mano per rispondere, ma non c'era nessuno, ripeté un po' di volte "Pronto, pronto, pronto", nessuno rispose. Riagganciò il ricevitore, lasciandoci sopra la mano, non capiva chi

<sup>1</sup> Titolo originale: *Hong qingting*. Scritto nel marzo 1993 e pubblicato per la prima volta sulla rivista *Zhongshan*, 1, 1994. Il testo di *Hong qingting* al quale mi sono riferita per la traduzione è compreso nella raccolta di racconti di Hong Ying, *Zang shou zhi — Ping gaizi* (Dita sporche — Tappo di bottiglia), Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 384-391.

poteva essere stato a telefonarle alle sei del mattino. Appena dopo la morte dei genitori, dalla fabbrica si era ritrasferita a casa. Andava spesso all'ospedale per farsi visitare, malattie gravi non ne aveva, un continuo di piccoli disturbi, otteneva il certificato medico e se ne restava a casa. Lo specchio era ormai ricoperto da uno strato di polvere e rifletteva la figura vagamente. Una libellula rossa, meglio dire un esemplare di libellula di colore rosso era schiacciato sotto una lastra di vetro presso lo specchio. Le venne il dubbio che il ronzio nel telefono che aveva sentito quella notte fosse stato prodotto dalle sue ali. Le movenze del volo della libellula rossa in effetti erano un modo molto semplice per far passare il tempo. Dieci anni prima, aveva litigato coi genitori e si era trasferita a vivere da sola in fabbrica. All'epoca aveva rifiutato tutti gli amici dell'altro sesso che i genitori si erano affannati a trovarle. I genitori se l'erano presa, se avessero saputo che in realtà lei disprezzava tutti gli uomini, chissà come avrebbero sofferto. Dopo che i genitori si erano ammalati, l'unità di lavoro aveva fatto installare un telefono in casa per prendersi cura di loro. E lei dimostrava la propria pietà filiale attraverso questa linea telefonica. Ora, non le restava che onorare con lo sguardo il loro ritratto. Strofinò un po' il vetro che schiacciava la libellula rossa. Col vetro leggermente più pulito, si potevano distinguere le tonalità di rosso della libellula, il capo rosso chiaro, il dorso rosso scuro, le ali trasparenti come fili di seta. Quelle venature si ingrandirono poco a poco nei suoi occhi, tessendo una lucentezza striata e gelida.

Tutt'intorno era nero pesto, la notte stendeva un velo sottile che copriva il suo corpo sottolineandone ogni curva. Il libro che stava sfogliando prima di addormentarsi era caduto sul pavimento. Aprì gli occhi e, con entrambe le mani distese in avanti mollemente, attraversò la strada che le era ormai familiare e svoltò all'angolo. I melograni scossi dal vento, sollevando multiformi piccole mani, ondeggiavano ripetutamente. Di giorno i melograni davano un'impressione di finto. Si fermò alla sponda del pozzo, là due mani avrebbero afferrato le sue, mani bagnate, come coperte di rugiada. Pur volendo liberarsi da quelle mani, le avrebbe seguite obbediente. No, fu lei che, tirandosi dietro una delle mani, svoltò velocemente alla fine della via, dietro l'angolo del muro di pietre irregolari coperte dal muschio. Nell'aria grigia si diffuse un odore indefinibile, la sua mano trascinava quella persona, tornava nella stanza che non era stata chiusa col chiavistello. La mano le slacciò la cintura di stoffa alla vita, lei



provò a indietreggiare, ma era paralizzata tra le sue braccia. Una fila di puntini rossi si mosse intorno a lei come il volo danzante di una libellula rossa, ne rimase incantata. Spalancò gli occhi e se ne stette stesa sul pavimento tranquilla, anche se la mano si muoveva su di lei. Le erano rimasti addosso alcuni fiori di melograno, erano caduti sul pavimento senza che nemmeno se ne accorgesse, un petalo bellissimo simile ad una fiamma fece ancora un volteggio portato da un refolo di vento che veniva dall'uscio.

Si svegliò che le doleva tutto il corpo. Aprì gli occhi, si tirò su, lo specchio impolverato stava facendosi beffe dei suoi nervi? Poteva mai essere lei quella donna scarmigliata e vestita sciattamente? Si avvicinò allo specchio, con la mano ne tolse la polvere, non si poteva assolutamente spiegare tutto con "gli anni passano". Un'unghia le segnava profondamente la guancia sinistra fino al mento. Alzò la testa spostando lo sguardo oltre lo specchio fino a guardare il soffitto bianco abbagliante. Un minuto dopo, si chinò ad esaminare il suo corpo spogliato, graffi sulle cosce, tutte le cinque dita di una mano, i segni erano di dita sottili, per niente tozze, comunque non lunghe, in alcuni punti c'erano dei segni verdi, ormai trasformati in lividi. Indietreggiò di due passi e si accorse anche che l'attaccatura della coscia era appiccaticcia, non sapeva di che schifezza si trattasse, toccò con la mano, era qualcosa ormai secco a scaglie. Le vennero le lacrime agli occhi.

Si strofinò il corpo senza sosta con un asciugamano umido, ma quante volte era già successo? Comunque si tolse dalla testa l'idea di andare all'ospedale. Sapeva che quella dottoressa dalla lingua lunga avrebbe spettegolato in fabbrica. Era malata da dieci anni, si era presa malattie di tutti i tipi, se ne aggiungeva un'altra ancora? Questa volta sembrava una malattia diversa dalle precedenti. Dopo aver riflettuto un po', gettò via l'acqua del catino, appese l'asciugamano e poi camminò lentamente verso l'armadio a muro, aprì il cassetto più in basso, si accovacciò per cercare delle medicine.

Dopo aver applicato la tintura di iodio si sentì molto più tranquilla. Cercò attentamente delle tracce nel suo viso riflesso allo specchio. Ma non capiva come potesse accadere tutto ciò. Sulla parete c'era la fotografia del matrimonio dei suoi genitori, per la prima volta le sembrò che i genitori la stessero deridendo, la deridessero per la sua fisiologia imperfetta. Questa volta le caddero dei lacrimoni.

Le unghiate, i segni verdi tendenti al viola, per lei provavano ulteriormente un fatto. Non credeva che quei pezzetti di terra, le macchie di fango sul pavimento fossero veri e, allo stesso modo, non credeva che i due melograni vicino al pozzo fossero finti? Cucinò, ma non riuscì a mangiare, quando si alzò per rimettere la scodella di spaghetti nella pentola, vide il vicino in strada, che camminava masticando una canna da zucchero. Veniva nella sua direzione, mentre masticava sputacchiava i filamenti di canna da zucchero da cui aveva succhiato il succo, la testa chissà dove, tranquillo e contento, come se quello fosse il giorno più normale del più normale degli anni. Lei pensò, è proprio strano che gli uomini siano tutti così rozzi a questo mondo. Si immaginò perfino di sentire l'odore acre del sudore dell'uomo, si sforzò di sopportare questa fantasia nauseante. Intanto, la donna dell'appartamento accanto prese scopa e paletta e con cura ammucciò gli scarti di canna da zucchero sputati dall'uomo. La donna disse: "Maiale, non puoi sputarli tutti in un posto solo?". L'uomo non rispose, continuò a masticare, la sua mascella si muoveva vigorosamente mettendo in evidenza tutte le vene blu.

Un cigolio, la porta accanto che veniva aperta, subito dopo si sentì il rumore della porta richiusa pesantemente.

Lei tirò un sospiro.

Comunque continuava ad avvertire due occhi che la fissavano dagli anfratti più bui del tempo, questa strana idea le faceva correre i brividi lungo la schiena. Improvvisamente, sentì di nuovo che sul suo letto, cioè sul letto dei suoi genitori, c'era qualcuno che parlava sommessamente. Voltò il viso terrorizzata.

La voce si interruppe.

Si rivoltò, si versò un bicchiere di acqua calda, prese una pastiglia di sonnifero e la inghiottì con l'acqua, come se avesse un moto di coraggio. Si avvicinò al letto, si distese, tirò su le coperte e, lentamente, il torpore sopraffecce il dolore delle unghiate e l'indescrivibile terrore. Chiuse gli occhi venati di sangue.

Quando la mano scivolò sul suo corpo, lei non oppose resistenza, nella semi-incoscienza tenne ferma la mano in quel posto e la spinse in dentro con sforzo. Sentì che la mano tremava e si ritraeva. La pelle era piuttosto fredda, avrebbe voluto dire libellula,

libellula rossa, com'è che sei volata via da sotto il vetro? Avrebbe voluto trattenere il pianto, ma le lacrime una ad una le rigarono il volto, così limpide ed anche così rapide.

Quando le ferite sulle gambe le si furono rimarginate, si rallegrò che non le fossero rimasti segni. Ma un giorno, mentre si faceva la doccia, con suo sgomento c'erano di nuovo cinque graffi sulla coscia. Rimase impietrita. Le unghiate avevano qualcosa di familiare. In effetti erano quasi identiche a quelle della volta precedente. Nei bagni delle donne il vapore era denso, tutte le docce erano occupate. Si asciugò in fretta, si vestì, raccattò asciugamano, sapone, shampoo e vestiti sporchi, uscì dall'aria calda e soffocante dei bagni e si affrettò verso casa.

Avvertì un rumore di passi dietro di lei, non osò voltarsi, affrettò solo il passo, anche l'altro l'affrettò. Col fiatone - i fiori rosso fuoco del melograno stavano scolorendo - abbracciò forte il melograno, facendo aderire tutto il suo corpo all'albero, e si voltò piano piano.

No, non c'era nessuno in tutto il vicolo, soltanto la luce del sole che illuminava ogni angolo del pallore dei morti.

Si svegliò ancora di soprassalto da un sogno, e di nuovo non riusciva più a riprendere sonno. Nel cantiere in lontananza l'illuminazione era abbagliante, allora si affrettò a tirare le tende per bloccare la luce che veniva dall'esterno.

In pigiama cominciò a spostare i mobili nella stanza. Girò il letto e lo mise al posto del tavolo da pranzo di legno, il tavolo lo mise di fronte alla porta. Trascinò una ad una le quattro sedie e le sistemò sotto il tavolo.

"Toc, toc!", si sentì bussare alla porta. Trattenne il respiro, aveva sentito bene, c'era proprio qualcuno che bussava alla porta. Diede un'occhiata all'orologio accanto al cuscino, erano le due e cinque di notte. Forse aveva fatto troppo rumore spostando i mobili e aveva dato fastidio ai vicini. Afferrò i pantaloni del pigiama caduti a terra, annodò la cintura, fu colta da un brivido freddo. Ma i colpi alla porta dopo poco si erano interrotti. Poi ci fu silenzio assoluto, come se non ci fosse mai stato nessuno con l'intenzione d'entrare nella stanza.

Se ne stette seduta lì intontita, con gli occhi proprio di fronte alla foto del matrimonio dei genitori. Si avvicinò, la estrasse dalla cornice e, tenendola in mano,

osservò i dettagli. Il padre... il maglione del padre era rosso in realtà, ma nella fotografia risultava nero, cattivo presagio. Il padre, benché non potesse essere definito né bello né alto, tuttavia aveva un fascino irresistibile quando parlava, il suo modo di fumare, il dito che si sollevava leggermente, un tocco lieve e la cenere cadeva nel posacenere. Non degnò la madre di uno sguardo, si concentrò a pensare al modo elegante e sciolto di fumare del padre, piuttosto raro negli altri uomini. Aveva sette o otto anni? Quando era stato che aveva scoperto che nel posacenere del padre c'erano dei mozziconi con tracce di rossetto? C'erano su tutti i mozziconi. Era un rossetto molto scuro, ma di una tonalità luminosa, come quella di ciliegie appena arrivate sul mercato. Aprì il cassetto, c'era un solo pacchetto di sigarette. Strappò il sigillo con cura, aprì il pacchetto, le sigarette dentro erano immacolate, nessuna traccia di rossetto.

La madre si stava pettinando davanti allo specchio.

Lei era pronta ad uscire con la cartella, ma si fermò, la madre si stava mettendo il rossetto, era una trousse che il padre commesso viaggiatore aveva portato di ritorno da Shanghai, la madre socchiuse leggermente le labbra di fronte allo specchio, poi si mise una sigaretta in bocca e fece un tiro. Lei non sapeva se il padre fosse al corrente delle cose che faceva sua madre, né capiva perché la madre le facesse. Ma ora capiva, fin da piccola aveva provato dentro di sé un risentimento profondo verso quelle tracce di rossetto, come se fossero un inganno.

Risistemò la fotografia del matrimonio dei genitori nella cornice, la infilò nel cassetto più in basso, mettendola assieme ai flaconi di medicine sparsi alla rinfusa. Si accorse di un movimento delle sue labbra, la sua mano inconsciamente si sollevò con lentezza simulando i gesti di un fumatore, assolutamente verosimile, una brava attrice.

Vicino al pozzo c'erano delle verdure marce. Dal secchio del pozzo tracimava acqua fresca che cristallina rifletteva una luce azzurra. Si sedette sulla sponda ad osservare il suo viso tremolare leggermente nell'acqua. Il cielo era di un blu insolito, un blu che tendeva al viola e al nero, e si rifletteva nell'acqua del pozzo. Vedeva solo i contorni del viso, senza riuscire a distinguere gli occhi, il naso, la bocca, i capelli. Comunque il viso era piacevole ed attraente. Si alzò in piedi, la lunga camicia da notte di cotone cadeva a terra. La pozzanghera vicina al pozzo le bagnò le pantofole, se le tolse e le prese in mano, a piedi scalzi si diresse verso il punto dove il muro faceva

angolo. Spalancò gli occhi, senza battere ciglio, guardò fisso davanti a sé, le mani erano stese leggermente in fuori, come se stesse camminando in cerca di qualcosa, i suoi passi non erano né lenti né rapidi, molto leggeri.

Le parve di avvertire quell'odore familiare, a intermittenza, arrivare a folate portato dal vento. Attratta da quell'odore fece un giro intorno ad un melograno e poi anche all'altro. Non avendo trovato nulla, ritornò vicino al pozzo. No, doveva farsi portare dalla mano, l'acqua si increspò leggermente, come se la volessero inondare, sentì che stava toccando la mano. Il suo corpo avrebbe dovuto sollevarsi, come per volare in aria, farsi portare dalla mano come un aquilone di carta. Sulla strada deserta cominciarono a cadere qua e là gocce di pioggia, erano petali di melograno che le lavavano tutto il corpo, solo la mano sapeva essere speciale, in effetti, e forte. Non voleva assolutamente vedere di chi fosse, voleva solamente che la mano ancora più violentemente, ancora ed ancora, la possedesse.

Una voce che parlava a intermittenza, in apparenza ancora sotto il letto. Sì, stavolta proveniva sicuramente da sotto il letto. Non poté trattenersi dal gettar via il lenzuolo, stendersi prona a terra e puntare la torcia elettrica sotto il letto. Lì sotto, a parte un paio di scarpe vecchie, c'era solo un reticolo formato da strati di polvere. Spense la torcia, si rimise a letto, finse di dormire, senza neppure osare emettere un respiro profondo, in effetti voleva sentire bene cosa dicesse la voce. Ma c'era solo la notte silenziosa che scivolava lenta sulla coperta sopra di lei. Quando, a poco a poco, fu sul punto di addormentarsi, la voce si fece sentire. Così si risvegliò di scatto. Aveva il terrore di addormentarsi per via di quella voce incomprensibile. Non chiudeva occhio già da un giorno e una notte. Provava uno stordimento strano, di certo non era la sua mente che farneticava, aver cambiato la disposizione nella stanza di letto, tavolo, sedie ed armadio, non aveva sortito alcun risultato, da sotto il letto continuava a venire una voce. Infuriarsi? No! Pensò che poteva addormentarsi, forse quella voce insistente avrebbe potuto condurla verso tutto quello che lei desiderava vedere.

Sì, si svegliò ancora. Era giorno ormai. Il sole, che non si faceva vivo da tempo, splendeva sulle grondaie, proiettandone l'ombra. Si girò, mettendosi supina, si lisciò i capelli lungo il viso, aveva la bocca secca. Si bagnò la lingua e le labbra con la saliva.

Si liberò dalla coperta sottile e si accorse di essere di nuovo completamente nuda. Si mise istantaneamente a sedere. Come c'era da aspettarsi, notò che c'erano delle unghiate sulle cosce, dei lividi a lato delle ginocchia e il liquido appiccicoso all'attaccatura delle gambe, puzzava e bruciava tanto che ritrasse la mano; si raggomitò. Raccolse le gambe e si abbracciò le ginocchia, appoggiò il mento sulle mani, rimanendo immobile a fissare le fantasie sulla coperta.

Cominciava a capire qualcosa, non importava che lei fosse preparata a sognare oppure no, non c'entrava che lei volesse o meno, ciò che doveva succedere necessariamente succedeva. La voce, la mano, alla prima occasione l'avrebbero umiliata, l'avrebbero cercata, guidata, soddisfatta, tanto da non farla più essere se stessa.

Si vestì, dopo essersi lavata e pettinata, si mise in piedi davanti al tavolo e con cura tagliò in quattro parti un'anguria tonda con un coltello per le verdure. In quel mentre il telefono squillò. Non ci fece caso.

L'anguria era rossa e i semi neri, il succo scivolava lungo la lama, davvero invitante. Lei rimase a guardarla, non sapendo da che parte iniziare ad addentare, alla fine scelse la parte centrale, diede un morso, non era né dolce né aspra, era ottima. Sputò i semi nella mano.

Il telefono squillò di nuovo. La spina del telefono era rimasta staccata per diversi mesi. L'aveva reinserta solo il giorno prima. Il capofficina le aveva detto che lei era in malattia due giorni su tre e che avrebbe potuto darle solo il corrispettivo dell'assicurazione sulla malattia. Non c'erano ragioni, il capofficina non poteva badare a cosa pensasse o a come vivesse lei, poteva solo tornare a ripeterle che aveva accumulato mezzo anno di malattia, che corrispondeva al trattamento delle lunghe aspettative, non si poteva fare altro. Si avvicinò alla testata del letto, prese la telefonata, ma non rispose nessuno.

Riagganciò immediatamente.

Dopo neanche cinque minuti, il telefono squillò ancora. Gettò l'anguria avanzata nel cesto delle verdure, si apprestava a cucinare il pranzo, ma il telefono continuava a squillare, infastidendola. Si toccò le dita e sfregò le nocche tra loro, come se la cosa le distendesse un po' i nervi, sollevò il ricevitore, sentì un sospiro all'altro capo, leggero, distinto, come se stesse sospirando per lei, sentì una vampata di calore all'attaccatura

delle gambe, un fuoco che irrompeva verso l'esterno. Non riuscì più a controllarsi, scagliò il telefono lontano con un tonfo, afferrò le forbici al volo e tagliò il filo.

Vide che la sua ombra era lunga e sottile, la luna era candida, rotonda stava appesa vicino alla finestra e le gettava addosso un bagliore morbido come acqua. Si mosse e la sua ombra con lei.

Di fronte allo specchio si sbarazzò della biancheria intima, indossò un *qipao* a quadretti bianchi e neri. Il modello era vecchio, le copriva ampiamente il corpo e le maniche le arrivavano fino al dorso delle mani. Si guardò un po' nello specchio, era tutto impolverato, si vedeva male. Si levò quel vestito della madre, lo buttò a terra. Poi soppesò nella mano una camicia di mezza stagione, in velluto a coste nero. Con questo capo addosso si sentiva molto comoda, le stava a pennello, era morbido, se ci passava la mano era così liscio.

Uscì dalla porta, la porta era aperta, tutto naturale, logico. Sotto la luce della luna il vicolo era pieno di roba varia. Se anche non ci fosse stata la luce della luna, non si sarebbe comunque scontrata con niente, era agile come un gatto, avanzò scansando gli ostacoli. Arrivò accanto al pozzo, gli girò attorno e camminò verso l'angolo di muro più a oriente, sotto ai due melograni ci sarebbero state due splendide mani ad attenderla, se la sarebbero ripresa e poi avrebbero spinto tutto verso una sequenza abituale e irreversibile.

Ritornò nella stanza, le mani passarono delicatamente tra i suoi capelli, la toccavano, tra sospiri le sbottonavano i vestiti, glieli sfilavano. Poi avrebbero dovuto prenderla e metterla sul letto.

“Oddio!”, sentì una voce acuta e dispotica che gridava, “Demonio! E così tu ogni volta che hai il turno di notte fai queste porcherie!”.

Questa voce estremamente familiare la svegliò improvvisamente, in un istante la testa le doleva quasi si stesse spaccando. Si sfregò gli occhi, si accorse di essere in piedi al centro della stanza completamente nuda, in piedi nella luce lunare simile ad acqua, in piedi tra un uomo ed una donna. La donna le si avventava contro come una furia lanciando impropri e insulti. Mentre l'uomo dietro di lei in modo discontinuo rispondeva:

“È una malata di mente, la dovevo soccorrere... Dai, dammi una mano, mettiamola sul letto...”

“Ma quale malata di mente! Malata di sesso! È una puttana schifosa seduttrice di uomini.”

Le mani di quei due si posarono sul suo corpo contemporaneamente, umide e sudate, lei emise un grido acuto:

“Ah!”.

Non capiva come fosse capitata in una situazione del genere, ma sapeva che era arrivato il momento più doloroso di tutta la sua vita. Questa scena umiliante era scritta nel destino, così come erano nel destino le conseguenze che lei aveva presagito tante volte. Arretrò, si coprì il petto con le mani, il volto si contrasse dal dolore.

La donna le si lanciò addosso.

Lei si fermò, si trovava proprio accanto al tagliere, tastò il tavolo e le capitò il coltello che c'era sopra, non poté trattenersi dall'impugnarlo e tagliò trasversalmente il collo della donna che le si era lanciata contro, con precisione, e con vigore.



## IV

### MEZZOGIORNO<sup>1</sup>

Lin Bai

Shajie è una palude per me. Quando mi c'impantano, non trovo le forze per tirarmi in salvo. Verrà il giorno, prima o poi, in cui sarò inghiottita da Shajie, è una tragedia cui sono destinata. Prima che questo giorno arrivi, voglio tornare ancora una volta alla storia di Shajie, e di una donna.

Si tratta di un'altra donna.

Di una donna giovane e bella. Donne così è facile che muoiano di morte violenta, con rimpianto per gli uomini e segreto sollievo per le donne brutte.

Donne così capita spesso che siano attrici.

In Cina, alla fine degli anni '60 e nei primi anni '70 di questo secolo, le donne belle e giovani erano reclutate da tutti i tipi di squadre di propaganda artistica del pensiero maoista, grandi o piccole che fossero; nelle industrie, nelle miniere, nelle scuole, nei capoluoghi di contea, nelle comuni, le donne belle erano le colonne portanti delle squadre di propaganda. Interpretavano i ruoli di Wu Qinghua,<sup>2</sup> Li Tiemei,<sup>3</sup> la ragazza dai capelli bianchi,<sup>4</sup> Xiao Changbao.<sup>5</sup> Perciò diventavano il bersaglio di onori e maldicenze.

È così che Yao Qiong divenne leggenda.

<sup>1</sup> Titolo originale: *Riwu*, comparso per la prima volta nel 1991, in *Shanghai wenxue*, 6. Il testo al quale mi sono riferita per la traduzione è compreso nel volume di racconti di Lin Bai, *Zhiming de feixiang* (Il volo del destino), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 59-67.

<sup>2</sup> Protagonista di *Hongse niangzijun* (Distaccamento femminile rosso), una delle *yangbanxi* (opere modello) create su iniziativa di Jiang Qing (moglie di Mao Zedong) per ripulire il teatro da elementi feudali. Leggiamo in William Dolby, *A History of Chinese Drama*, London, Paul Elek, 1976, pp. 252-253: "Most publicity for drama in recent years has concerned those plays included among the 'eight models', which emerged as such in 1967, although some had been created earlier. The models were five *geming xiandai jingju*, 'revolutionary modern Peking Operas', two *geming xiandai wuju*, 'revolutionary modern ballets', and one symphony. [...] The five model plays were as follows: *Taking Tiger Mountain by Strategy*, *Sea Harbour*, *Raid on the White Tiger Regiment*, *Shajiabang*, and *Red Lantern*." Le *geming xiandai wuju* erano *Distaccamento femminile rosso*, per l'appunto, e *La ragazza dai capelli bianchi*.

<sup>3</sup> Uno dei personaggi principali di *Hong dengji* (La lanterna rossa).

<sup>4</sup> Protagonista dell'omonimo balletto.

<sup>5</sup> Protagonista di *Zhiqiu weihushan* (La presa della montagna della tigre con la strategia).

In scena Yao Qiong portava lunghissimi capelli bianchi che le coprivano le spalle, un vestito di seta flutuante bianco come la neve, il taglio delle gambe dei pantaloni e delle maniche era a guisa di petali appassiti. Quando si abbassavano le luci, al secondo atto, la bianca Yao Qiong irrompeva dalle quinte sulla scena come un fantasma, un lampo dal biancore abbagliante s'irradiava sull'intero palco, quindi, all'improvviso, Yao Qiong assumeva la sua posa in piedi al centro della scena, come una cascata che, tutto d'un tratto, si fosse congelata diventando una colonna di ghiaccio. Finito il clamore, Yao Qiong cantava con rabbia: sono un grande albero sulla montagna... I suoi occhi neri lanciavano fiamme, fiamme che si spandevano attorno, come una magia che faceva dimenticare il mondo a tutti i presenti, che restavano col respiro sospeso per un bel pezzo. Sono un grande albero sulla montagna... il canto acuto di Yao Qiong radeva il soffitto del teatro come un'aria gelida pungente, lo scintillio di una lama, dopo tanti anni lo sento ancora nei miei timpani.

La revisione del balletto "La ragazza dai capelli bianchi" ad opera della squadra di propaganda artistica della contea avvenne qualche anno dopo. Ancora oggi, la gente del paese crede che la revisione fu attuata a causa della mancanza di una stella del calibro di Yao Qiong. Una persona che sapesse cantare e sapesse anche recitare, e fosse per di più bella era cosa rara, dopo Yao Qiong non ce ne fu un'altra. Da allora sono passati più di vent'anni, alla compagnia artistica della contea si sono avvicendate attrici in quantità, ma non ce n'è stata ancora nessuna capace di eguagliare Yao Qiong.

Yao Qiong ha segnato un'epoca gloriosa.

Prima di morire, Yao Qiong ha sempre vissuto a Shajie, nella soffitta della casa di suo zio materno. L'entrata della casa dello zio era diroccata e sporca, di fronte al portone c'era un corridoio angusto e lunghissimo, non se ne vedeva la fine, buio pesto. Se lo si guardava dalla strada, era un po' come guardare un tunnel impenetrabile. Quando Yao Qiong fuoriusciva da quel tunnel, sembrava ancora più splendente.

Lo zio di Yao Qiong era un uomo ombroso che non parlava mai, se ne stava seduto tutto il giorno sotto il portico del portone ad intrecciare corde con un arnese di ferro. Una volta mi avvicinai a lui per vedere come faceva le corde, sua moglie faceva gomitoli di cotone appoggiata allo stipite della porta, disfaceva un guanto bianco di garza. Il vecchio Yao stringeva l'attrezzo di ferro a mani nude, senza badare a nessuno. In quel mentre, tornò Yao Qiong da fuori, entrò dritta in casa senza salutare nessuno. Il

vecchio Yao si fissò le mani per un po', poi, all'improvviso, diede un'occhiata alla moglie. La moglie, che era una persona timida ed eccessivamente prudente, pensava solo a continuare il lavoro che aveva tra le mani, a testa bassa. Dopodiché, il vecchio Yao si alzò in piedi, prese a calci delle corde ammucchiate ai suoi piedi e poi entrò in casa con le mani dietro alla schiena.

Comunque, si trattò di una scena incomprensibile, non saprei che cosa significasse il fatto che il vecchio Yao fosse entrato. A Shajie circolano ancora oggi discussioni sul vecchio Yao, sia pubbliche che segrete.

Yao Qiong indossava dei pantaloni blu con le gambe ampie, mentre camminava sembravano una gonna lunga, assomigliavano un po' a quelle gonne-pantalone venute di moda vent'anni dopo. Sopra portava una camicia bianca, all'epoca al paese erano poche le ragazze che indossavano camicie bianche, le camicie bianche andarono in voga solo dopo la morte di Yao Qiong. Lei portava anche uno zaino militare in spalla. I sandali di plastica di Yao Qiong sulla sabbia della strada producevano un suono duro e scricchiolante che assomigliava al rumore che fa un falchetto dentato quando si tagliano i fusti del riso durante la mietitura. I pantaloni blu, ondeggiando avanti e indietro, le carezzavano il collo del piede, di tanto in tanto s'intravedevano le gambe sottili e proporzionate nei pantaloni ampi, le due gambe dei pantaloni si muovevano con grazia, con armonia e ritmo, come una danza difficilmente descrivibile.

I sandali bianchi di plastica di Yao Qiong si sollevavano e ridiscendevano sulla sabbia con grande elasticità, avevano un bottoncino nero che luccicava. Io stavo in piedi sotto il portico e guardavo i piedi di Yao Qiong, che salirono la scalinata, passarono vicino alla grande giara che conteneva sabbia antincendio. Dal davanti dei sandali bianchi fuoriuscivano gli alluci rosa, come pistilli rosa in mezzo a petali bianco latte.

Il dorso delle mani del vecchio Yao era ricoperto di vene, sembrava che ci fosse appoggiato un enorme ragno, il palmo delle sue mani si era fatto duro e ruvido dopo lo sfregamento di anni con la iuta, la pelle delle mani aveva screpolature dure e appuntite come dei denti. Il vecchio Yao salì sulla soffitta come un topo, se ne stette in piedi in mezzo a un mucchio di iuta, l'odore della iuta saturava l'aria, soffocante e fastidioso, il vecchio Yao tossiva in continuazione, l'odore della iuta si diffondeva dal suo corpo ad ogni colpo. Fin dall'inizio Yao Qiong non era riuscita a liberarsi da quell'odore.

In base ai pettegolezzi che giravano a Shajie, sulla soffitta del vecchio Yao c'erano spesso delle voci sospette e incomprensibili, queste voci avevano cominciato ad esistere dal momento in cui, a sedici anni, Yao Qiong era venuta a vivere a Shajie a casa del vecchio Yao.

A Shajie c'erano principalmente due tipi di parete divisoria, un tipo erano le paratie in legno, l'altro muri di mattoni vecchi alla cui base c'era salnitro. In entrambi i casi nella parete c'erano fessure e buchi, era piena di tanti occhi grandi e piccoli. Per questo motivo le voci che giravano a Shajie erano tutte esatte, precise fino al dettaglio. Una volta, per un qualche intrigo segreto, comparve un bernoccolo sulla fronte del vecchio Yao. Appena lui uscì dalla porta e si andò a sedere davanti al macchinario per fare le corde, tutti erano già a conoscenza della cosa e alcuni perditempo stavano già in zoccoli sull'uscio a guardare.

Si diceva anche che Yao Qiong non fosse la nipote del vecchio Yao.

Nella mia immaginazione, la pelle bianca di Yao Qiong emanava un pallore di luna nella soffitta di Shajie, stava in equilibrio su una gamba sola, l'altra gamba era sollevata e superava l'altezza delle spalle, la mano dello stesso lato sosteneva il ginocchio, mentre l'altra si teneva al tavolo. Porte e finestre erano chiuse. Le lunghe gambe candide di Yao Qiong in pantaloncini diffondevano un bagliore vagamente umido, come la luce della luna che fluttua debolmente in un pozzo, nell'oscurità i suoi quattro arti componevano la figura di una gru bianca, meravigliata, agitata, come se a tratti subisse una minaccia invasiva. Tenere i quattro arti spalancati è una posizione che non dà protezione, una posizione priva di qualsiasi difesa.

Alla fine dei conti, che cosa c'era tra il vecchio Yao e Yao Qiong? Questo mi risulta molto difficile da immaginare, ci sono cose a cui non credo affatto, eppure ci sono cose che, non perché io non ci credo, non accadono. Yao Qiong ha lasciato un segno profondo nella mia infanzia, le sue dita dei piedi rosa e i suoi lunghi arti sono come strani fiori difficili da raggiungere che fluttuano lentamente sullo sfondo buio di Shajie.

La compagnia artistica della contea faceva le prove in un salone dell'ufficio per l'agricoltura, all'epoca numerosi quadri di quell'ufficio erano già stati mandati in campagna, se si facevano riunioni il salone non serviva, perciò tutte le sedie erano state messe vicino alla parete e al centro si era creato un grande spazio. La compagnia

artistica della contea aveva un posto per fare le prove, ma spesso ci pioveva dentro. Quando cadeva una pioggerellina fine, l'acqua permeava le tegole, però le gocce di pioggia non cadevano giù. Se cadeva una pioggia media, capitava che l'acqua gocciolasse sulla testa, cadesse nel collo, ghiacciata, se pioveva ancora più abbondantemente, si formavano pozze d'acqua a terra sul luogo delle prove, a destra e a sinistra, tanto da far sembrare il pavimento fangoso un orto messo a soqqadro dai polli.

Il vicepresidente del comitato rivoluzionario della contea, responsabile delle opere modello, si chiamava Guo Dayan, in precedenza era stato il segretario dell'ufficio per l'agricoltura. Con l'avvento della Rivoluzione Culturale diventò il comandante della "tempesta rossa", era appassionato di teatro. Dopo che fu fatto responsabile delle opere modello, amava darsi delle arie dicendo in giro: la nostra contea ha Yao Qiong, gli altri ce l'hanno? La troupe artistica del distretto venne alcune volte per far trasferire Yao Qiong, Guo Dayan semplicemente non la lasciò andare, alla fine Yao Qiong non se ne andò.

Guo Dayan faceva fare le prove alla compagnia artistica della contea all'ufficio per l'agricoltura, lui abitava lì, così poteva andare spesso ad assistere. Guo Dayan era un perfezionista, perciò Yao Qiong e gli altri provavano spesso fino alle due, tre di notte. In quel periodo, per via della Rivoluzione Culturale, sovente non c'era distinzione tra notte e giorno, grosse lampadine da 100 watt pendevano dal soffitto, la luce arancio trapelava dalle fessure tra le tegole, guardando da fuori, uno strato di luce che pareva strano galleggiava sul tetto grigio scuro.

Comunque, il cortile dell'ufficio per l'agricoltura mi dava inquietudine, anche in pieno giorno, se mi addentravo nel cortile e vedevo i melograni, le gardenie e i banani che crescevano fitti, non potevo fare a meno di sentirmi confusa, mi veniva paura che mi mancasse l'aria in quella foresta impenetrabile e di non riuscire più a tornare a casa. In quel cortile c'era un profumo particolare ed indescrivibile, non sono mai riuscita a capire da dove venisse quell'odore, se dalle piante o dall'edificio vuoto. Le gardenie erano bianche e producevano una luce vaga e paurosa in mezzo al verde scuro della foresta, a uno veniva da pensare che ci fosse una faccia umana proprio là. Oppure, a un soffio di vento improvviso, le piante che riempivano il cortile venivano scosse e sembrava proprio che ci fossero tantissimi spiriti nascosti e che, se ci si muoveva, ci si sarebbe imbattuti in uno spirito.

Nel salone delle prove risuonava la musica, "Soffia il vento del nord, cadono i fiocchi di neve", dolce e calda, c'era anche un'atmosfera caotica, dalla finestra si poteva vedere Guo Dayan che gesticolava, alcuni che facevano pressione sulle gambe, altri che si scaldavano la voce, ed altri ancora che parlavano e ridevano, ma se nel salone c'era Yao Qiong, tutto questo appariva tetro, veniva a mancare la confusione che avrebbe dovuto esserci, il suo costume di scena bianco emergeva su tutto ciò che c'era nel salone. Tutta la sua figura era bianca. Che lei stesse in piedi o seduta, saltava all'occhio, era estremamente evidente che il bianco di quella figura non si armonizzava con l'atmosfera vivace nel salone.

Gli altri attori in genere non mettevano il costume di scena, a meno che non ci fosse la prova dei costumi. Yao Qiong faceva eccezione. Appena il costume di scena era pronto, Guo Dayan lo faceva indossare a Yao Qiong. Yao Qiong era proprio quel genere di donna a cui dona il bianco, appena indossava il costume della ragazza dai capelli bianchi era naturale e spontanea, inoltre la sua figura era alta e slanciata, aveva le gambe e le braccia lunghe, il corpo morbido, i capelli neri lucenti, persino i denti, a tratti, possedevano la lucentezza delle perle. Guo Dayan guardava e riguardava Yao Qiong tutte le volte che facevano le prove, le faceva indossare il costume di scena, diceva che così era più facile entrare nel ruolo. Gli attori amatoriali stavano in parte a guardare, senza aprir bocca.

Nella prima parte della pièce Yao Qiong non recitava. Yao Qiong camminava avanti e indietro nel cortile con addosso il vestito tutto bianco della ragazza dai capelli bianchi, appariva e scompariva leggera tra le piante di banano e gardenia, le ampie maniche bianche occhieggiavano a tratti in mezzo al tetro fogliame, lei a volte si fermava, sollevava una gamba all'altezza delle spalle e rimaneva in equilibrio su una gamba sola.

Fino a quando Guo Dayan non sporgeva la testa fuori dalla finestra per chiamarla: Yao Qiong!

A volte Guo Dayan non la chiamava, ma con largo anticipo andava fuori a cercare Yao Qiong, si aggirava nella foresta e poi entrambi non si vedevano più.

Dentro al salone continuavano a cantare, Soffia il vento del nord, cadono i fiocchi di neve. Nella foresta nera, le gardenie apparivano e sparivano.

All'improvviso, venne un giorno in cui lo zio di Yao Qiong s'impiccò con una delle corde che lui faceva con la iuta. Si diceva che il comitato per la Rivoluzione Culturale della contea doveva cercarlo per fargli critica e dichiararlo un cattivo elemento e che inoltre, entro un tempo certo, l'intera famiglia sarebbe stata trasferita in campagna. Chiaramente quest'"intera famiglia" non comprendeva Yao Qiong.

Quel giorno, il mattino molto presto, fu come se fosse scoppiato un incendio. La gente si affollò al portone della casa del vecchio Yao, ci fu chi chiese: la lingua gli penzola fuori? Una pioggia fitta come nebbia fluttuava nelle viscere della strada, rendendo il primo mattino buio come la sera. C'erano pianti di donna, simili a singhiozzi. Le persone affollate all'entrata, udendo questo pianto simile a un singhiozzo, si zittirono automaticamente attenti a capire di chi fosse il pianto, si indagavano l'un l'altro con lo sguardo e si chiedevano dentro di sé: sarà Yao Qiong?

Quella sera Yao Qiong non entrò nella soffitta. Dacché aveva cominciato a recitare, spesso non faceva ritorno. Il modo in cui Yao Qiong entrava nella casa del vecchio Yao faceva pensare ad una che dopo essere entrata, sarebbe riuscita dopo poco. Le due gambe dei suoi pantaloni, sbattendo l'una contro l'altra, producevano il fruscio del vento. Dall'inizio della via camminava altera ed elegante fino all'ufficio per l'agricoltura. Tutte le donne di Shajie sentivano che Yao Qiong, presto o tardi, sarebbe stata la rovina della famiglia dello zio, così, non appena avvenne il fatto del suicidio, diverse donne si sentirono segretamente sollevate, alla fine sembrò loro di non essersi agitate per nulla, come se si fosse trattato di una specie di attesa: la cosa a lungo attesa alla fine era accaduta. Non si rendevano conto che, in fondo ai loro cuori, desideravano talmente tanto che a Yao Qiong le cose andassero male, che il motivo per cui si interessavano del vecchio Yao era solo perché lui era lo zio di Yao Qiong. Perché lui, nelle loro congetture, era un elemento di una certa relazione, lui era la buccia di un frutto, la polpa stava sotto. La buccia non è buona, ma la polpa lo è, Yao Qiong era la polpa.

Per tutta la mattinata Yao Qiong non si vide, cosicché il suicidio del vecchio Yao assunse un alone di mistero. Quando la bara del vecchio Yao venne sollevata per essere portata via, la gente si fermò ancora un po' sull'uscio, in tutti iniziò a insinuarsi il dubbio che la morte del vecchio Yao aveva di certo a che fare con Yao Qiong. Non era

stata forse Yao Qiong a farlo passare per un cattivo elemento? Perché Yao Qiong nutriva un odio tanto viscerale per il vecchio Yao?

Quando si vide nuovamente Yao Qiong apparire sul palcoscenico, alcuni si accorsero con spavento che i bianchi capelli sciolti di Yao Qiong erano estremamente lunghi, aveva un pallore che si avvicinava alla trasparenza, sotto ai riflettori mobili era talmente leggera che sembrava non avere alcuna consistenza. Un lampo pallido si concentrò sul viso di Yao Qiong, i presenti tremavano per il terrore e non riuscirono ad evitare di pensare ad una parola che fa paura: fantasma. Di certo fu in questo modo che Guo Dayan guardò Yao Qiong, era seduto in quinta fila. Sentì Yao Qiong, a cui sembrava dovesse venir meno la voce da un momento all'altro, intonare rauca: sono un grande albero sulla montagna. Il canto di Yao Qiong fu come una raffica d'aria gelida che premeva contro tutti gli angoli della scena. Mi sembrava che gli occhi del vecchio Yao morto stessero fissando verso il basso dal lucernario dell'auditorium, proprio come luci fosforescenti in movimento.

Alla fine dell'interpretazione, Yao Qiong non riuscì più a cantare. Alla fine c'erano i contadini liberati che cantavano assieme all'ottava armata "è uscito il sole" e poi dei vocalizzi. I lunghi capelli bianchi di Yao Qiong erano annodati in una grossa treccia ordinata, con indosso una giacca rosso vivo imbracciava il fucile ed entrava nelle truppe rivoluzionarie camminando verso il sole. Molti si avvidero che negli occhi di Yao Qiong brillavano lucciconi di lacrime che ben si adattavano alla "commozione richiesta" al personaggio, solo che la sua bocca pur simulando le vocalizzazioni non emetteva alcun suono, se si prestava attenzione a questo particolare, si capiva che, probabilmente, le lacrime di Yao Qiong avevano un altro genere di significato.

Questa fu l'ultima interpretazione di Yao Qiong.

Quella sera Guo Dayan annunciò che tutta la compagnia artistica si sarebbe presa un'intera settimana di riposo, la mattina ci sarebbero state esercitazioni ginniche, il pomeriggio lo studio discorsi sull'arte e sulla letteratura tenuti a Yan'an dal compagno Mao Zedong, alla sera attività libere, ecc. Quando la gola di Yao Qiong fosse guarita, avrebbero ripreso le prove e le rappresentazioni. Dandole dei colpetti sulla spalla, Guo Dayan disse a Yao Qiong: ti accompagno.

In precedenza Yao Qiong, dopo la rappresentazione, alloggiava spesso in una stanza vuota adiacente al salone dell'ufficio per l'agricoltura, c'erano due letti, era la



stanza per gli ospiti eventuali dell'ufficio per l'agricoltura. Anche quella volta Yao Qiong andò lì.

In base a quanto riferito in seguito da Guo Dayan, lungo la strada Yao Qiong non disse una parola, era giù di morale. Dopo averla accompagnata fino alla porta della stanza, prese e se ne tornò a casa, con l'intenzione di lasciarle fare una buona dormita e di ritornare a trovarla l'indomani.

Ma Yao Qiong non ebbe più domani.

Il giorno seguente, la mattina molto presto, un vecchio che era andato nella foresta per fare ginnastica, vide un sandalo bianco di plastica che galleggiava sulla superficie dell'acqua del giacimento di metano, sulla polvere vicino al giacimento c'erano anche delle impronte fresche molto profonde. Il sandalo bianco era di Yao Qiong. Quando Yao Qiong venne ripescata aveva ancora l'altro sandalo al piede, le bolle nell'acqua l'avevano resa bianca come la calce, bianca dello stesso colore dei suoi sandali di plastica.

Guo Dayan riteneva che Yao Qiong fosse andata in bagno a notte fonda e, passando vicino al giacimento, ci fosse caduta dentro per distrazione e fosse morta annegata. Molte persone non diedero per buona questa versione, perché per andare in bagno non era nient'affatto necessario passare dal giacimento. In altre parole, solo se Yao Qiong fosse andata a gironzolare nella foresta sarebbe potuta cadere nel pozzo, ma Yao Qiong conosceva bene la conformazione del posto, più di chiunque altro, lei non poteva non sapere quanto profondo fosse quel pozzo che, dopo essere stato scavato, era rimasto inutilizzato. La pioggia accumulatasi nella buca faceva uno specchio d'acqua luminoso, che era visibile perfino nelle notti senza luna.

Ma perché mai Yao Qiong era andata a passeggiare nella foresta nel cuore della notte?

Non c'è nessuno che possa rispondere a questa domanda.

Yao Qiong è scomparsa da Shajie come un rebus bizzarro. La sua morte fu un brutto colpo per Guo Dayan, da quel momento non si occupò più di diffondere l'arte e la cultura.

Buona parte di quanto sopra sono pettegolezzi di Shajie. Per questo c'è così tanta confusione e mancanza di logica. Ora voglio raccontare una scena che ho visto coi miei occhi.

Io ho vissuto a Shajie dagli otto agli undici anni, esattamente i tre anni in cui Yao Qiong dalla ribalta è giunta alla morte. Un giorno, a mezzogiorno, andai a giocare nel cortile dell'ufficio per l'agricoltura. Era un mezzogiorno assolato, era estate e faceva un caldo afoso, il canto persistente delle cicale si diffondeva ovunque, nel cortile regnava la quiete, l'edificio e gli alberi brillavano di una luce dorata abbagliante. Non c'era nessuno. Io avevo un po' di paura, non osavo addentrarmi da sola tra le piante, anche se lì c'erano dei coleotteri che volevo assolutamente prendere, avevo progettato di allevarli nella cassa della legna. Andai dove il salone e la stanza degli ospiti si congiungevano per ripararmi dal sole, la finestra del salone era spalancata, diedi un'occhiata all'interno, non c'era nessuno, c'erano alcune sedie messe alla rinfusa. La finestra della stanza degli ospiti era chiusa, sul vetro erano attaccati vecchi giornali, all'interno della stanza sembravano esserci dei movimenti, ma nessuna voce. Per curiosità volevo sapere cosa stesse succedendo dentro alla stanza, mi impegnai a trovare un foro nella carta di giornale appiccicata sul vetro. Per l'appunto scoprii un buchino fatto da un mozzicone di sigaretta nell'angolo in basso a destra, il foro era estremamente piccolo, probabilmente era sfuggito al padrone quando aveva appiccicato la carta di giornale sui vetri. Appoggiandomi al vetro mi misi a guardare dentro dal buco e vidi una scena per me scioccante.

Yao Qiong era in piedi al centro della stanza completamente nuda, era in equilibrio su una gamba sola, l'altra gamba era sollevata e superava l'altezza delle spalle, la mano dello stesso lato sosteneva il ginocchio, era una postura d'allenamento, Yao Qiong stava spesso così nella foresta, se avesse levato la mano che sosteneva il ginocchio e l'avesse alzata allo stesso livello della gamba alzata, sarebbe stata una figura ricorrente sulla scena.

Il viso di Yao Qiong era rivolto alla finestra, la testa era abbassata. Mi stava proprio davanti, completamente nuda. Era la prima volta che vedevo da distanza così ravvicinata una donna nuda, questo mi fece mancare il respiro, mi sentivo come se l'aria non riuscisse a passare. La luce di mezzogiorno del lucernario pioveva giù violenta sul capo di Yao Qiong, rendendo quasi trasparente il suo corpo, la luce del sole trasformava i suoi peli in fili dorati. Una bellezza nuda minacciosa. Il corpo nudo di Yao Qiong, con una potenza in grado di disintegrare tutto, mandò in frantumi il mio apprezzamento dei

corpi delle altre donne, me compresa. Sono certa che in questa vita non vedrò mai più un corpo nudo così meraviglioso.

Nell'angolo qualcosa si mosse, vidi che era una persona, Guo Dayan, stava seduto sulla panca nell'angolo, vestito.

## V

### Lumbini<sup>1</sup>

Xu Xiaobin

È stato proprio dopo quella memorabile alluvione di detriti che arrivai lì. La morfologia del luogo era ormai completamente cambiata. Una distesa di fango color mattone continuava a sgorgare come lava incandescente; l'imponente montagna – crollata come un domino – aveva assunto la forma di un alligatore acquattato. E mentre sbalordito mi avvicinavo piano piano a quella località che in passato era stata panoramica, ignoravo completamente che stavo in realtà entrando nelle fauci dell'enorme alligatore rosso.

Il fascino che questo luogo aveva su di me risaliva lontano nel tempo. A quando da piccolo leggevo di nascosto i testi delle medie di mia sorella maggiore. Da allora non ho più potuto dimenticare che nel sud della Cina ci fosse una “ricca e splendida Luojiashan”. Il nome Luojiashan è pieno di mistero e misticismo.<sup>2</sup> Secondo la tradizione, a Luojiashan si cela una presenza non conoscibile dagli uomini – è un luogo tale e quale al giardino di Lumbini. Il giardino di Lumbini ha dato i natali a Sakyamuni, c'è un lago azzurro azzurro blu blu e ci sono alberi di Sal dalle chiome lussureggianti. Per certo, c'è anche una specie di fiore enorme e un po' inquietante, con un colore vivido ed intenso e la cui forma ricorda una palla ellittica infuocata. La parte posteriore dei petali ed i pistilli assumono una raffinata colorazione argento scuro, come se fossero stati spruzzati di polvere d'argento. Questo fiore fiorisce tutto l'anno. I petali cadono nel lago azzurro azzurro blu blu, affondano nelle sue acque che poi sprigionano profumo tutt'intorno. Per questo il lago viene anche chiamato Lago Profumato.

Però ora Luojiashan non esisteva più. Né mai più esisterà. La famosa Luojiashan

<sup>1</sup> Titolo originale: *Lanpini cheng*. Comparso per la prima volta nel 1996 sulla rivista *Zhongshan*, 3. Il testo di *Lanpini cheng* al quale mi sono riferita per la traduzione è compreso nella raccolta di opere di Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji* (Raccolta delle opere di Xu Xiaobin), Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 90-99.

<sup>2</sup> Letteralmente *foxing*, cioè la natura del Buddha - qui tradotto come “misticismo” - è un termine specifico del Buddhismo Mahayana che ha avuto particolare fortuna nel Buddhismo Chan.

del passato era divenuta un cumulo di terra rossa sgretolata. Non potevo fare altro che lamentarmi della crudeltà del cielo da sopra un cumulo di terra rossa. Ma allo stesso tempo c'era un filo di gioia: se il mio aereo non avesse fatto ritardo e la mia corriera avesse viaggiato senza intoppi, temo che farei già parte di questa terra rossa.

Mi venne il dubbio che quel fiore fosse una componente della terra rossa. Questo perché in passato la terra di lì, così come le rocce delle montagne, non era nient'affatto rossa. Il fiore dopo essere stato polverizzato dal fiume di detriti e fango era diventato un liquido appiccicoso e vivido che, penetrando nel terreno, ne aveva modificato il colore. Davvero speravo che dal cielo cadesse una pioggia scrosciante che si portasse via il terrificante liquido rosso.

Quando entrai nelle fauci dell'alligatore anche il cielo si era fatto rosso. Come se si stesse preparando un uragano. Mi accorsi stupito che l'orologio da polso aveva smesso di funzionare, cosicché non sapevo se stava per sollevarsi la foschia mattutina o per calare la sera. Avevo solo il presentimento che stesse per accadere qualcosa.

Solo in seguito mi resi conto che delle fiamme erano all'origine del rosso intenso del cielo. Le fiamme si facevano via via meno intense, vidi anzi con chiarezza che si trattava di un piccolo fuoco d'accampamento in mezzo al buio sconfinato. Accanto al fuoco una persona seduta. Una donna vestita di stracci intenta a scaldarsi.

Le fiamme illuminano lo strano volto della donna. I suoi occhi sono molto distanti, la forma degli occhi e la loro distanza ricordano molto quelli di un cervo, ma non ne possiedono la mitezza. Il minuscolo naso delicato e la bocca enorme sono ravvicinati, nessuno dei tratti della donna è regolare, tuttavia nel complesso ha una strana bellezza animale. I suoi lunghi capelli neri neri come pece le ricoprono il corpo, a prima vista sembrano la pelliccia di un animale, mentre il vestito inconsistente e ridotto a brandelli dall'uso risulta ormai scolorito. Un seno indomabile sbuca fuori dalla pelliccia nera nera. L'areola dal colore vivace sembra un fiore di vilucchio sbocciateole sul petto. Mi guarda ed il suo stupore non è inferiore al mio. Stiamo così, uno di fronte all'altra, e davvero vorrei chiederle: Ehi, sei un essere umano o un fantasma?

Dopo un bel po', il suo sguardo si distoglie dal mio viso, seduta si abbraccia le ginocchia, visibilmente contrariata. Il primo ad aprire bocca sono naturalmente io, dico: mi scusi, nelle vicinanze c'è un albergo dove alloggiare? Va bene anche un ostello, e se

non è fattibile, anche un motel può andare. Dopo un'occhiata sdegnosa, mi dice che nel raggio di 100 *li*<sup>3</sup> ci sono solo montagne, la valanga ha fatto crollare la montagna, di gente non c'è nemmeno l'ombra, figuriamoci un posto dove alloggiare?! Io dico allora sei l'unica superstite? Scuote la testa senza rispondermi. Ad osservarla attentamente, anche se i suoi vestiti sono ridotti a stracci, il viso non è affatto sciupato, e dato che la fame e la sete si sono fatte insopportabili, provo ancora a chiederle se sa dove posso trovare del cibo. Sentite queste parole, mi rivolge un'altra occhiata gelida. Quegli occhi di cervo assumono un'espressione sadica. Hai fame? Annuisco. Hai sete? Dico: sì. Vuoi mangiare e bere? La rabbia mi brucia in petto, il suo atteggiamento mi fa pensare al modo calcolato di una nobildonna che gioca con un cagnolino o un gattino. Ma non c'è nulla da fare, probabilmente la mia già misera vita è nelle mani di questa donna. Provando ad accennare un sorriso le dico che sono digiuno da molto tempo, che avevo bevuto quando ero ancora sull'aereo, e che, a dirla tutta, avevo bevuto una bibita, una di quelle che ti fanno venire ancora più sete.

Dopo avere ascoltato, abbassa gli occhi e si mette a riflettere. Quando abbassa lo sguardo si evidenziano due grandi palpebre che rendono i suoi occhi ancora più simili a quelli di un cervo. Poi si alza in piedi, soltanto quando si solleva mi accorgo che sia sopra che sotto la vita sono appesi solo dei sottilissimi brandelli di stoffa. I lunghi capelli simili ad una pelliccia nera invece le arrivano quasi ai piedi, vista da lontano potrebbe sembrare una pelliccia di zibellino, ma da vicino, quando i lunghi capelli si scostano ai movimenti di piedi e mani, riesco a vedere, a tratti e per una frazione di secondo, il pelo pubico che le cresce folto fino all'ombelico, e la cosa mi procura grande imbarazzo.

Quando si alza in piedi sembra farmi un gesto con la mano. Non capisco se sia di richiamo o rifiuto. Dopodiché, prende un ramo a caso e lo accende al fuoco e, tenendolo sollevato, si gira e s'addentra nelle profondità delle fauci dell'alligatore. Vista di spalle, mi ricorda nuovamente un animale, ad una folata di vento tutti i suoi capelli simili ad una nera pelliccia si sollevano pieni di vigore, al riverbero del fuoco è come se milioni di fili metallici solcassero la terra rossa, sollevando una luminosa coltre di polvere.

La seguo con esitazione. Mi accorgo velocemente che non mi è rimasta altra scelta.

---

<sup>3</sup> Vedi nota 3 a p. 196.

Nel profondo dell'oscurità la torcia è una luce minuscola, la donna piegando il busto si raccoglie i lunghi capelli. Il suo corpo bruno nudo riluce vivido sotto la torcia. Resto fermo in piedi, in quel mentre vedo la donna prendere vestiti e gioielli da un baule di legno lì vicino. Tira fuori una lunga gonna bianca il cui tessuto sembra seta. La indossa rapidamente sul corpo nudo, poi prende un gioiello che pare color avorio. Mentre si mette tutto questo, la donna ha un atteggiamento difficile da descrivere. Da ultimo si sistema i capelli a lato del viso.

Per tutto il tempo non credo ai miei occhi. L'animale selvatico e riottoso di poco prima, tutto d'un tratto, è scomparso. La donna che mi compare davanti fa pensare ad Esmeralda, la bellissima ragazza gitana di "Notre Dame de Paris". La donna si volta, guardandomi appena alza il fuoco e si dirige verso la buia profondità. All'imbocco di una grotta il fuoco si spegne. Cadono gocce d'acqua dall'alto. Davanti c'è una coltre di nebbia piena d'acqua. Improvvisamente mi sento completamente bagnato, mi appare innanzi una brillante luminescenza acquosa, di seguito sento il rumore di remi che battono la superficie dell'acqua, il barcaiolo senza dubbio sta remando con cautela, i colpi sull'acqua sono piuttosto deboli. Della donna non c'è più traccia, c'è solo un equipaggio che rema silenziosamente sull'acqua, un folto gruppo di persone vestite di grigio che sembrano spettri nell'atto di traghettare tristemente sull'altra riva.<sup>4</sup> Quando i miei occhi si sono progressivamente abituati al buio, vedo che la superficie dell'acqua nella grotta è estesa, ci potrebbero procedere cinque barche affiancate. Tutte le persone a bordo stanno in completo silenzio. I movimenti dell'equipaggio sembrano un gioco di ruolo, complicato e con una logica interna. Rimango impalato a lungo, una barca mi arriva davanti remando silenziosamente, delle persone mi porgono un indumento grigio che indosso senza pensarci, dopo tutti i miei movimenti cominciano a sembrarmi automatici. I remi battono sull'acqua delicatamente e ritmicamente, mi guardo attorno perso, un'aria gelida avvolge tutto il mio corpo: la barchetta su cui sono salito è ricavata da bianche ossa e le persone vestite di grigio tutt'intorno sono mummie incartapecorite!

Comunque ormai non ho scelta. Non posso saltar giù dalla barca ed immergermi in quell'acqua luminescente. Posso solo pregare il cielo che sia tutto un sogno, sperare di potermi svegliare all'improvviso da un incubo come mi succedeva quand'ero piccolo.

---

<sup>4</sup> *Bi'an*, l'altra riva, è anche un termine specifico del Buddhismo.

Soltanto il barcaiolo continua ad avere movimenti rigidi. Tento di parlargli, ma lui si comporta come se non sentisse. Fino a che, giunti sull'altra riva, lui volta il capo verso di me e farfuglia: scendere, siamo arrivati a Lumbini.

Porta una maschera di bronzo, non riesco a vedere il suo viso.

Da dietro una fitta coltre di vegetazione spunta Lumbini. Proprio al centro della cinta muraria c'è appeso un orologio enorme. Il grande orologio diffonde un blu umido nella notte stellata. Solo ora vengo a sapere che è già mezzanotte.

L'intera struttura di Lumbini è un giardino in rovina. Non so dove siano andati a finire gli alberi di Sal di un tempo. Restano solo statue mutilate di testa e braccia. Ci sono statue sparse ovunque tutt'intorno alla città. Al centro si staglia un palazzo dalle luci scintillanti.

Davanti alla porta del palazzo c'è un grosso parcheggio. Lì ci sono automobili di ogni tipo e di ogni status. File e file, simili a coleotteri acquattati. Entro e un custode con un cappello alto mi fissa freddamente. Sento un intenso profumo di cibo. Quest'odore penetra lentamente nel mio corpo, provo un'ebbrezza incontenibile. Da ogni scorcio della sala da pranzo vedo della gente che mangia in quantità e che mastica con ostentazione. Io li guardo con gli occhi pieni di desiderio, a tratti immagino di avventarmi come un'aquila, eppure loro non percepiscono assolutamente la mia esistenza. Con disperazione mi guardo attorno avvilito: due occhi mi stanno fissando con freddezza, occhi molto distanti tra loro, occhi belli e selvatici come quelli di un cervo.

Lei è qui! Mi aspetta nel salone del ristorante vicino a dei fiori sistemati in vasi di giada. Mi sorride con disprezzo, dice tu stai dietro di me hai capito?, entra assieme a me, ma non dire una parola. Se aprì il becco, vedi di sparire il prima possibile. Me lo dice in modo molto brutale e rude. Ma data la fame, non posso fare altro che ingoiare l'umiliazione, accidenti, a questo punto potrei arrendermi a qualsiasi nemico per una galletta di mais!

La seguo in una sala riservata. Ci sono delle persone vestite di grigio che mangiano attorno ad un tavolo rotondo. Una cameriera serve i piatti, avanti e indietro con un *qipao* di seta a tinta unita, cremisi. Dopo aver buttato giù un po' di bicchieri di vino, le persone vestite in grigio diventano più vivaci, con la faccia dal colorito



rubicondo e lucida come uno specchio, si fanno brindisi l'uno con l'altro, pronunciando ogni genere di "parole da vino". Portate di frutti di mare crudi, serpenti e animali vivi arrivano a fiume, ininterrottamente. Ogni sorta di gengive e lingue meccaniche e feroci si muovono senza tregua, tra breve avrebbero ridotto quelle pietanze vivaci e fresche a scarti. La donna entrando fa un cenno, di assenso con il capo verso di loro con degnazione, vedo alcuni nel gruppo trasalire per un attimo, ma questa reazione scompare in un nonnulla, la donna porge la mano ad un tipo con la testa grossa vestito di grigio, il suo gesto è estremamente manierato e malizioso. Testa-grossa le bacia la mano con grande garbo, come un gentleman da film, questo bacio è come un marchio di certificazione che automaticamente immette la donna sul mercato. Le persone vestite in grigio la invitano a prender posto. Imitandola mi siedo anch'io al suo fianco, il fatto che lei attiri l'attenzione fa risultare la mia presenza non troppo essenziale, mi consente anche di dedicarmi con gioia a mangiare, mangio zuppa di serpente e mangio pesce barometro, mangio carne di cervo e mangio tartaruga dal guscio morbido, mangio tanto, tantissimo, fino a che, una volta sazio, non oso alzare il capo per un sacco di tempo; poi, quando finalmente prendo il coraggio di sollevare la testa, mi accorgo che tutte le persone stanno masticando, tutte le labbra di tonalità diverse luccicano ed emettono rumori discordanti di masticazione. La donna accanto a me ha la testa quasi immersa in una zuppa di drago volante,<sup>5</sup> il rumore che produce sorseggiando la zuppa è estremamente sonoro, sembra il suono di una tromba in mezzo a tanti bassi.

Solo adesso, all'improvviso, prendo coscienza di una cosa: il motivo per cui la donna riesce a sopravvivere è che ha trovato questa città di Lumbini. Ma ho un dubbio sepolto dentro di me: è come se la donna non conoscesse nessuna delle persone nella città, come fa allora a godere di tutte quelle prelibatezze e leccornie in totale libertà?

Alcune belle cameriere stanno inginocchiate come fiori sui tappeti tutt'intorno, fluttuando come vento avanti e indietro, rimpiazzano le stoviglie raffinate, stoviglie che sono tutte lorde di rimasugli di cibo, avanzi di cibo che porteranno le fetide secrezioni delle persone vestite in grigio qua e là in ogni luogo della città. Dopo le bevande e la frutta, le persone vestite di grigio prendono a pulirsi i denti, il tartaro va a finire ovunque, vedo chiaramente una macchia di tartaro appiccicata sul *qipao* di una ragazza bella come giada. Le persone vestite di grigio, mentre si puliscono i denti, emettono

---

<sup>5</sup> Volatile selvatico impiegato prevalentemente nella cucina del nord est.

strani suoni sibilanti risucchiando il tartaro. A questo punto, Testa-grossa-vestito-di-grigio fa un gesto a quella ragazza bella come giada, la ragazza gli si avvicina di tutta fretta e lo sorregge per il braccio mentre si alza. La vita della ragazza ondeggia ostentatamente come una banderuola color albicocca che segnala un'osteria da lontano.

Il divieto rigido della donna non riesce assolutamente a bloccare la tentazione della bandiera albicocca. Stando loro dietro silenziosamente, arrivo davanti ad una porta di luna squisitamente intagliata, una pesante tenda di velluto color porpora si apre lentamente, vedo il disgustoso uomo vestito di grigio tirar fuori dei soldi e lasciarli su un letto d'avorio finemente intarsiato, dopodiché solleva lo sguardo, i suoi occhi sono pieni di un gelido desiderio sessuale. La ragazza si china inginocchiandosi, lui allunga una mano per aprirle il vestito. I seni della ragazza sono pieni, freschi e belli come frutti. Testa-grossa-vestito-di-grigio con le sue due manacce scure e rudi glieli tormenta e glieli palpa a suo piacere e godimento, la ragazza solleva il corpo seguendo le disposizioni di lui, con la bocca emette un gemito continuo. Testa-grossa-vestito-di-grigio sembra stanco, si mette steso e la ragazza si affretta ad inginocchiarsi ai piedi del letto e, lasciando scoperti i due seni arrossati per gli sfregamenti, lo massaggia.

Vorrei quasi urlare. Inaspettatamente, un pugno di pezzi di carta raggrinziti ha un tale potere magico, può ridurre una ragazza bellissima e rispettabile ad umiliarsi così. Non posso sopportarlo, desidero davvero lanciarmi ed afferrare i capelli sporchi dell'uomo vestito di grigio e lasciargli un segno indelebile su quella faccia orrenda! L'uomo vestito di grigio sembra totalmente soddisfatto, si mette una sigaretta in bocca con scioltezza e la ragazza si precipita a recuperargli un accendino, l'uomo in grigio lo accende rapidamente ed il fuoco infiamma all'istante i capelli della ragazza. Una fiamma argento scuro si appicca crepitando sui capelli arricciati della ragazza. Questa è la prima volta che l'uomo in grigio allarga il viso in un sorriso gelido, scoprendo due file sinistre di denti gialli. Nel panico la ragazza continua a sorridere tutta tremante, sempre che quell'espressione si possa definire un sorriso. Non riesco a trattenermi proprio più, mi lancia ad afferrare quella mazzetta di pezzi di carta sporchi dal letto d'avorio e la getto con ferocia contro la faccia dell'uomo in grigio e poi, impiegando tutte le forze che ho in corpo, gli sferro un pugno in pieno viso. Mentre mi lancia, sento il profumo di fiori rari della ragazza. In contemporanea al mio scatto incontenibile, non posso fare a meno di pensare che la mia azione è esattamente come quella degli eroi di

tutti i romanzi, che salvano la bella per poter così ottenere presto le sue grazie. Tuttavia, mi accorgo molto in fretta che quello che ottengo in realtà sono le gengive appuntite della ragazza, lei, infatti, azzanna il mio polso come una pantera, quindi con una voce che sembra uno strappo strilla: venite! Venite! Correte ad afferrare questo pazzo! Così un gruppo di persone vestite di grigio entra come uno sciame di locuste, colto di sorpresa agito il polso morsicato per opporre un'inutile resistenza, le persone vestite di grigio ci mettono poco a prendermi e mi stanno appiccate addosso come piume di struzzo, intanto Testa-grossa-vestito-di-grigio ride senza batter ciglio, lentamente avvicina l'accendino acceso alla parte inferiore del mio corpo. Io chiudo gli occhi rassegnandomi al destino. Il polso mi sanguina, ma il sangue non scorre nemmeno lontanamente abbondante come nel mio cuore, e con così tanto dolore.

Poi, in che momento la donna sia entrata non me lo ricordo già più. In breve, la donna dopo essere entrata fa un sorriso a Testa-grossa-vestito-di-grigio, un sorriso molto imperioso. L'accendino di Testa-grossa-vestito-di-grigio, dopo aver tremolato un po', tutto d'un tratto si spegne. La donna gli dice ti sei dimenticato con chi sono venuta a pranzo la volta scorsa? Testa-grossa-vestito-di-grigio, come se fosse stato congelato, dice mi ricordo. La donna dice se te lo ricordi, bene. Quindi la donna, indicandomi, dice questa persona l'ho portata io, non fatemi sfigurare, d'accordo? Testa-grossa-vestito-di-grigio rimane a lungo senza parlare. Dopodiché, alla fine, solleva il capo e dice: questo tizio si intromette troppo, in base alle nostre leggi di Lumbini, bisognava dargli una lezione. La donna dice non tocca a te. La donna, mentre parla, si leva lo spillone che le ferma i capelli e scioglie una chioma nera corvina simile ad una pelliccia. Guardandomi con sarcasmo, dice tu hai violato la legge di Lumbini e devi ricevere una punizione.

La donna, con lo spillone, mi lascia dei segni indelebili sulla schiena. Incide una mappa di Lumbini. Il magnifico disegno potrebbe essere un capolavoro di un maestro di tatuaggi. Ogni tratto si mischia al mio sangue. Dato che è intriso del mio sangue il disegno è estremamente vivido. Oramai non sento più il dolore. Sanguino e sudo copiosamente tra le esclamazioni dei presenti che stanno intorno, tengo gli occhi spalancati dall'inizio alla fine. Gli occhi mi bruciano per il sangue e il sudore, ma nonostante questo vedo chiaramente la scena di quella ragazza bella come giada che raccoglie i pezzi di carta sporca, è talmente concentrata e intenta nel prenderli da

dimenticare che il suo abito è aperto e davanti a tutti si è scordata la vergogna o non sa nemmeno cosa sia.

Il fermo immagine che alla fine si è stampato nella mia memoria sembra essere questo: tutto all'improvviso perse colore. Dopo che i colori erano venuti meno, il risultato non fu assolutamente il bianco e nero. Era una cosa vaga che scorreva, appiccicosa e densa che faceva perdere coscienza ai sensi umani spossati. Si trattava nettamente di un'immagine che riguardava laghi di vino e foreste di carne, le numerose persone vestite di grigio riassunsero il loro precedente aspetto di mummie. Mentre le ragazze belle come giada improvvisamente divennero vecchie con la pelle rugosa. Agli angoli della bocca delle vecchie colava saliva appiccicosa e densa, che si incrostava negli angoli, si stiravano a vicenda le rughe scavate e profonde e si catturavano i pidocchi. Prendevano i pidocchi e se li mettevano in bocca come un gruppo di scimmie. Lo scrocchio che facevano masticando era molto sonoro.

Quando mi ripresi dallo stato di incoscienza, mi accorsi che ero ancora steso nelle grandi fauci dell'enorme alligatore rosso. La luce del focolare accanto a me era ormai attenuata. La donna con nulla addosso era ancora nascosta dai lunghi capelli simili ad una pelliccia nera. Spalancai gli occhi e mi sforzai di ricordare tutto. La donna picchiettandomi la spalla mi disse come ad un bambino: ora sei davvero bello. Con questa pelle puoi entrare a Lumbini quando vuoi. Solo allora mi venne in mente il magnifico tatuaggio, andai a toccarlo col dorso della mano, riuscivo a sentire i contorni che si allungavano e si rigonfiavano. Questa donna completamente nuda mi stava vicinissimo, ma io non provavo il minimo desiderio. Guardandola con distacco le dissi grazie di avere sfamato il mio stomaco. Anche se il prezzo è stato esorbitante. Comunque è dall'inizio che ho un dubbio, cioè una sensazione, mi è sembrato che tu non conoscessi assolutamente nessuna delle persone di Lumbini, allora come puoi entrare e mescolarti alla loro cerchia ed essere ammessa tra loro? Dopo avermi fissato con uno sguardo tagliente, la donna disse tu sei veramente una persona intelligente. Io non conosco davvero nessuno di quelli. Però ho un abito da sera appropriato, sono bella e sensuale, grazie a questo potrei avere a che fare direttamente col capo della città. La prima volta che ho scoperto Lumbini ero affamata da non vederci più, come te. Irruppi nel banchetto tutta da sola, proprio perché non conoscevo nessuno, tutte le persone

sedute mi presero per quella che nella loro immaginazione era la donna del capo. Ed è così, senza preoccuparmi di mangiare e vestire e senza difficoltà, che ho continuato a vivere. Nessuno di loro ha scoperto le mie carte, in mezzo a loro sono incredibilmente carismatica e misteriosa.

Rimasi a bocca aperta senza parlare per un bel pezzo. Dopo un bel po', sentii freddo, mi feci vicino vicino al fuoco, il volto della donna illuminato dal fuoco era come la terra rossa. Dissi io ho ancora una domanda, la donna inarcando le sopracciglia con impazienza mi disse domanda pure, ma questa è l'ultima. Dissi mi fa strano che tu non abiti a Lumbini, lì sei trattata come una principessa, mentre qui, vivi come una selvaggia, non sei nemmeno vestita, che bisogno hai di andarti a cercare sofferenze? La donna rimase di stucco, prese a ridere sonoramente. Ridendo disse che imbecille! Mi sa che appena fa giorno tu prendi ti vesti e te ne vai! Non hai percezione che Lumbini è sporchissima? E che il vestito che ti metti arrivato lì non è una maschera che bisogna togliersi ogni tanto? Tutte le volte che torno devo lavarmi e rilavarmi, col timore che qualcosa di sporco mi sia entrato nel corpo! Ora sono sazia e mi sono dissetata, nuda col corpo pulito sto seduta qui a scaldarmi al fuoco, ed è davvero la cosa più bella al mondo!

La fissai con ripugnanza. Dissi benissimo. Anch'io penso che così sia bellissimo. Però io credo che se non andassi a Lumbini per mangiare irresponsabilmente sarebbe anche meglio, quello si chiamerebbe essere davvero puliti.

Gli occhi da cervo della donna sembrarono essere attraversati da un filo di dispiacere. Ma molto velocemente si riempirono del suo solito ghigno gelido. La donna disse sei uno stupido sei davvero ingiusto! Non solo sei un cretino ma sei anche un ingrato, ti sei dimenticato che poco fa eri affamato come un lupo! Eri così affamato che ti era rimasta solo la forza di mostrare il bianco degli occhi, mi sa che se ti avessi lasciato mordere la punta del mio alluce l'avresti fatto! Adesso hai mangiato e bevuto, hai ripreso le forze! Hai il coraggio di farmi a pezzi! Parla ancora! Di anche cose peggiori! Faresti meglio a dire che faccio la puttana e che voglio pure un monumento eretto alla mia castità!

Rimasi azzittito. Comunque la si mettesse lei mi aveva salvato la vita. La cosa strana era che mentre si arrabbiava non aveva affatto un'espressione di rabbia. Alla luce del fuoco lei era come madre terra tremila anni prima che si scaldi al fuoco in una

grotta calcarea primitiva. Lei aveva vissuto per tremila anni, perciò la rabbia si era già disciolta nel magma sotterraneo.

Il vento fece montare il fuoco come una cascata, i suoi milioni di capelli ondeggiavano trasparenti come fili metallici. Il cielo che faceva da sfondo divenne anch'esso rosso mattone come la terra. Il suo corpo nudo color rosso divenne incomparabilmente puro. All'improvviso compresi il significato linguistico di purezza.

La città decaduta di Lumbini era piena di sozzura, ma c'era cibo per assicurarsi da vivere. Quello che davano quel cielo e quella terra rossi era soffrire fame e freddo, ma puliti e liberi. Così la donna era come il serpente a due teste della mitologia greca, poteva avanzare in qualsiasi direzione.

Molti anni dopo, per un'occasione fortuita, io ed un famoso archeologo andammo in missione di ricerca all'estero. Un giorno lui scopri il tatuaggio sulla mia schiena. Inaspettatamente, cominciò a gridare come uno studente di scuola media: oddio, questa è Lumbini, è la mappa del giardino di Lumbini! Chi ti ha fatto il tatuaggio? È stupendo, stupendo!

Scattò moltissime fotografie al mio tatuaggio. La cosa strana è che le fotografie, una volta sviluppate, erano una serie di immagini sfuocate. L'ennesima volta che mi fece il terzo grado, gli raccontai la mia storia. Il suo sorriso scomparve di colpo. Presa una sigaretta, se la fumava lentamente e mi guardava con le sopracciglia inarcate. Alla fine mi disse: "La città di Lumbini è scomparsa trecento anni prima di Cristo".

A Lumbini c'era un lago azzurro azzurro blu blu che profumava tutta l'aria intorno, c'era un fiore enorme e un po' inquietante, c'era poi un albero di Sal con la chioma frondosa e fitta, maestosa e lussureggiante.

## APPENDICE:

### LETTERA DI HONG YING<sup>1</sup>

#### About the Verdict

On the 3rd of December, 2002, a newspaper correspondent called me telling me that my novel *K* had been pronounced as "violating the reputation of the plaintiff's ancestors" (Defamation of the Dead). This is the first court banning of a novel in China. The penalties are as following:

1. The novel *K* is indefinitely not allowed to be reproduced, published, or released in any form;
2. I have to pay 100,000 yuan as "spiritual consolation" to the plaintiff, and the co-defendants *Writer Magazine* and *Sichuan Youth Daily* have to pay 30,000 yuan each. I also have to pay 20,828 of the plaintiff's "financial loss", (each of the co-defendant 6913). The 10,000 yuan I received from *Writer Magazine* is regarded as "illegal income" and has to be confiscated by court (which the plaintiff did not seek in her complaint). The plaintiff's legal case fee of 5510 yuan has to be paid by me too.
3. I have to publish a public apology in 30 days to the plaintiff's ancestors. The wording of the apology is to be examined by the Court. I refuse to do so, the Court will publish in "relevant" newspapers a statement, and I have to bear the cost.

Altogether I have to pay 140,000 yuan (not including the charge on the publication of the verdict). But the negotiation of the film rights within China has to be suspended, which causes a much greater financial loss.

#### About the novel *K*

I wrote the novel in the years 1997-1999. It was first published in Taiwan by Erya Publishing House in May 1999. In Mainland China its condensed form was serialized in *Writer Magazine*, and its digest in *Sichuan Youth Daily*.

The Dutch and Swedish editions appeared in 2000, the English edition in summer 2002, and the French, German, Spanish and Italian editions are to appear early 2003, to be followed by the Hebraic, Slovenian and Greek editions.

The novel is about a young British poet Julian Bell's efforts to join the Chinese Revolution and his love affairs with a married woman in China before WWII. Julian Bell is the scion of the Bloomsbury Set, son of Vanessa Bell and nephew of Virginia Woolf. He hesitates between the love affair and his ideal of joining the revolution, and in the end he finds both of them — the Chinese love and the Chinese Revolution — too intense for his British liberalism. He quits and sails back to Europe. Still in turmoil, he goes to Spain and is killed by a German bomb. At the same time, the Chinese woman, in a suicidal unconsciousness, meets him again and their love reaches its final consummation.

Chen Xiaoying, a lady residing in London, saw the Chinese version and claimed that the female protagonist and her husband were her parents, and brought a case of "defamation of the dead" to the Haidian Middle Court in Beijing in Spring 2001. The case was not accepted. Then she brought the case to Changchun, Manchuria, where the magazine *Writer* is based.

---

<sup>1</sup> Vedi nota 39 p. 17 di questo lavoro.

## My Defence

The Verdict from the court reads: "The novel depicts the plaintiff's father as 'impotent', and her mother as 'licentious by nature', and fabricates on many occasions details of extra-marital sex life between her mother and Julian Bell, disregarding the performance of the real historical persons and the fair social evaluation".

The verdict speaks for itself. However, I have the following points to make:

1. The female protagonist Lin or K (that is, Lover No. 11) is a combination of a few women whom I tried to understand. There is hardly any mentioning of Lin's husband, least of all his "bed skills". The only thing that is said of him is his restrained manner in coping with the potential scandal, and his tactful handling of the final "exposure" so that the Briton resigns instead of bringing humiliation to everyone. Julian Bell had a number of lovers while he was in China. This character Lin, not particularly modeled on one, is indeed highly praised in the novel for her active attitude on sex. That is exactly what I wanted to express — Woman is not by nature passive in sex. The accusations of "impotence" or "licentiousness" do not have any support from the text. These were charges brought by the plaintiff and the Court Verdict accepts them as they are.

2. The plaintiff claims that she is the only daughter of the two characters in the novel. In the Identification Paper issued by the Chinese Embassy in London, her year of birth is 1935. In the documentary proof she presented to the Court, there is a biography of Julian Bell's which states the woman "had a daughter ten years old". The age is so widely different that makes one suspect the identity of the plaintiff.

3. On the same Identification Paper, Chen Xiaoying claims that she is Head of the International Department of the Great-Britain China Friendship Association. There is not such an association. None of the similar societies or associations has an International Department, and Chen Xiaoying's name does not appear on the list of the leading members of any of such an association. This is her effort to politicise the whole matter — making it a case that could cause influence "among China's faithful friends".

To sum up, my novel does not defame anyone's ancestors. The accusations are groundless.

### This Is a Political Verdict

Not only did the plaintiff make herself a politically important person. She also made use of a lot of connections in the political establishment (which is a coalition of veteran revolutionaries and veteran counter-revolutionaries), and let them put in words to the authorities in order to crush a free-lance novelist from a city slum. Those "veterans" have done their best to help by doing much back-door manoeuvring and open hostilities, for instance, pulling my name down from a prize short-list.

The Verdict is dated 19 of November, but neither I nor the co-defendants received anything till I was told by a newspaper correspondent, who had got the news from the plaintiff. The magazine is less than one mile from the court, but it received the Verdict many days later than the plaintiff in London. Days before the Court trial in Manchuria, the widely and freely distributed newspaper *China Reading* under the Guangming News System twice published long essays condemning me, written by a Research Fellow of Chinese Literature Archives. But the paper refused to publish my refutation of the obvious distortion of facts.

Finally, the court trial was held in 24 June 2002, and the Verdict was not issued (according to the date on it) till 19 November, immediately after the Party Congress.



All I can say is that this is a politicised trial, not fair at all, which creates an ugly precedent of banning novels through the legal system. The Verdict goes even further than what the plaintiff asked. For instance, the plaintiff did not demand that my "illegal income" (what *Writer* paid for printing my novel) should be confiscated. Can it still be regarded as a civil law case?

Hong Ying

# GLOSSARIO<sup>1</sup>

- Ai bi si canku* 爱比死残酷  
 Ba Jin 巴金  
*Bai she* 白蛇  
 Baihua wenyi chubanshe 百花文艺出版社出版  
*Baimao nü* 白毛女  
 ban zizhuan 半自传  
 baogao wenxue 报告文学  
 Bei Nuo 北诺  
 Beijing Jiaotong Daxue 北京交通大学  
*Beijing wenxue* 北京文学  
 bi'an 彼岸  
 bianyuan 边缘  
*Bianzou* 变奏  
 Bing Xin 冰心  
 Bu xiaojie 不小姐  
 Buling 卜零  
 Can Xue 残雪  
 Cao Qiqiao 曹七巧  
 Cao Xueqin 曹雪芹  
 changpian xiaoshuo 长篇小说  
 Chen 陈  
 Chen Chuan 陈川  
 Chen Ran 陈染  
 Chi Li 池莉  
 Chi Zijian 迟子建  
 chufa 出发  
 Chun Shu 春树  
 chuncui de zizhuan 纯粹的自传  
 chungong 春宫  
 da 大  
 Dai Houying 戴厚英  
 Daier xiaojie 黛二小姐  
*Dajia* 大家  
 Ding Ling 丁玲  
 Dong Xi 东西  
 duanpian xiaoshuo 短篇小说  
 duanxiu 断袖  
 duishi 对食  
 Fang Fang 方方  
 fei de ganjue 飞的感觉  
*Fei du* 废都  
*Feixiang yu xiazhui* 飞翔与下坠  
 feizhuliu wenxue 非主流文学  
 fentao 分桃  
 fenxi 分析  
 foxing 佛性  
 ganjue 感觉  
*Gangshang de shiji* 岗上的世纪  
 Gansu renmin chubanshe 甘肃人民出版社  
 Gao Xingjian 高行建  
 Ge Fei 格非  
 geming xiandai jingju 革命现代京剧  
 geming xiandai wuju 革命现代舞剧  
 gerenhua 个人化  
 gerenhua xiezuo 个人化写作  
*Guangxi wenyi* 广西文艺  
 Guo Dayan 郭大眼  
*Guocheng* 过程  
 Guomindang 国民党  
 Hai Nan 海男  
 Han Wudi 汉武帝  
 He 禾  
 hen xianfeng 很先锋  
*Heping niandai* 和平年代  
*Hong dengji* 红灯记  
*Hong lou meng* 红楼梦  
 Hong Ying 虹影  
*Hongse niangzijun* 红色娘子军  
 houxinshiqi wenxue 后新时期文学

<sup>1</sup> Il glossario comprende in ordine alfabetico tutti i termini cinesi che compaiono nel testo, fatta eccezione per i titoli delle numerose opere cinesi, per i quali si rimanda alla bibliografia, e per i nomi di luogo. I termini sono ordinati alfabeticamente per pronuncia. Sono forniti i nomi di persona che compaiono nel testo, escludendo quelli che compaiono nelle traduzioni integrali dei racconti. Si sono immessi i caratteri cinesi dei nomi delle riviste e delle case editrici che sono citate nel testo, ma non di tutte quelle che compaiono in bibliografia. La trascrizione è conforme al sistema *pinyin*, senza indicazione del tono sillabico. I caratteri cinesi sono nella forma semplificata (*jiantizi*).

Hua Mulan 花木兰  
 Hua Mulan jingyu 花木兰境遇  
 Huacheng 花城  
 huangse 黄色  
 Huangshan zhi lian 荒山之恋  
 Huguang 弧光  
 huiyi 回忆  
 Jia Pingwa 贾平凹  
 Jiang 江  
 Jiang Qing 江青  
 Jiang Zidan 蒋子丹  
 jiantizi 简体字  
 jiemei qingyi 姐妹情谊  
 Jin ping mei 金瓶梅  
 Jin suo ji 金锁记  
 jingyan 经验  
 Jinxiugu zhi lian 锦绣谷之恋  
 jingzi 镜子  
 jiushi niandai nüxing wenxue 九十年代女性  
 文学  
 Kangnaixin julebu 康乃馨俱乐部  
 Kongzhong de zuyin 空中的足音  
 Kuaizi xiaojie 筷子小姐  
 Kujie 苦界  
 Lao Hei 老黑  
 laoniandai 老年代  
 li 里  
 Li Guowen 李国文  
 Liao 蓼  
 Lin 林  
 Lin Bai 林白  
 Lin Baiwei 林白薇  
 Lin Duomi 林多米  
 Ling nüshi 零女士  
 Ling shan 灵山  
 Liu Heng 刘恒  
 Liu Suola 刘索拉  
 liusan wenxue 流散文学  
 Long Yang zhi pi 龙阳之癖  
 Lu Xun Wenxue Xueyuan 鲁迅文学学院  
 Luo Guanzhong 罗贯中  
 Luori 落日  
 Ma Yuan 马原  
 Maban cheng 马帮城  
 Mao 猫  
 Mao Dun 矛盾  
 Mian Mian 棉棉  
 migong 迷宫  
 miren 迷人  
 mosheng 陌生  
 Mugin 母亲  
 nan 男  
 nanren zhongxin 男人中心  
 Ni Aoao 倪拗拗  
 nü 女

nüquanzhuyizhe 女权主义者  
 nüshiren 女诗人  
 nüxing 女性  
 nüxing si xiaoshuo 女性私小说  
 nüxingzhuyi 女性主义  
 nüxingzhuyi xiezuó 女性主义写作  
 nüxingzhuyizhe 女性主义者  
 nüzuojia 女作家  
 P cheng P 城  
 pinyin 拼音  
 Qinghua Daxue 清华大学  
 Qingnian wenxue 青年文学  
 qingniandai 青年代  
 qipao 旗袍  
 riji xiezuó 日记写作  
 rijiti 日记体  
 Rulin waishi 儒林外史  
 Ruomu 若木  
 San lian 三恋  
 San sheng shi 三生石  
 sanwen 散文  
 Shafei nüshi de riji 莎菲女士的日记  
 Shan shang de xiao wu 山上的小屋  
 Shanghai baobei 上海宝贝  
 Shanghai Huadong Shifan Daxue 上海华东  
 师范大学  
 Shanghai wenxue 上海文学  
 shanghen wenxue 伤痕文学  
 shangshan xiexiang 上山下乡  
 Shen Rong 谌容  
 shenmi duixiang 神秘对象  
 shenmigan 神秘感  
 shenti xushi 身体叙事  
 shenti xushixue 身体叙事学  
 Shi 石  
 Shi Naian 施耐庵  
 Shi xiaojie 是小姐  
 shiguang liushi le wo yiran zai zheli 时光  
 流逝了我依然在这里  
 shijian 时间  
 Shiyue 十月  
 Shouhuo 收获  
 Shuihu zhuan 水浒传  
 si xiaoshuo 私小说  
 Si Yiwen 司绮纹  
 sibu 私部  
 sirenhua xiezuó 私人化写作  
 sirenxing 私人性  
 Su Lihua 苏丽华  
 Su Xiu 苏修  
 suibi 随笔  
 Suisui 岁岁  
 Sun Ganlu 孙甘露  
 ta 她  
 Tang Yeping 唐业平

taoli 逃离  
 Tiancheng 天成  
 Tie Ning 铁凝  
 tiyan 体验  
 tongxinglian 同性恋  
 Wang Anyi 王安忆  
 Wang Hongwen 王洪文  
 Wang Meng 王蒙  
 Wang Shuo 王朔  
 Wanli yehuo bian 万历野获篇  
 wanshengdai 晚生代  
 Wazu 佉族  
 Wei 韦  
 wenti ertong 问题儿童  
 Wenyi bao 文艺报  
 wo 我  
 Wo de qingrenmen 我的情人们  
 wo jiu shi wo gushi zhong de wo 我就是我故事中的我  
 wo shi na ge jiao Ma de hanren, wo xie xiaoshuo 我是那个叫马的汉人，我写小说  
 Wo shi shui? 我是谁?  
 wo yao baofu 我要报复  
 women nüren 我们女人  
 wu 巫  
 Wu jingzi 吴敬梓  
 Wushui shang de feizao pao 污水上的肥皂泡  
 Xia Jingqu 夏敬渠  
 xiandai 现代  
 xianfeng wenxue 先锋文学  
 xianfeng xiaoshuo 先锋小说  
 xianggu 像姑  
 xianghuo xiongdi 香火兄弟  
 xiao 小  
 Xiao Liu 小六  
 Xiao Xingxing 肖星星  
 Xiao Cheng zhi lian 小城之恋  
 xiaoren 小人  
 xiaoshuo 小说  
 xin tiyan xiaoshuo 新体验小说  
 xin zhuangtai xiaoshuo 新状态小说  
 xinshengdai 新生代  
 xinshiqi 新时期  
 Xu Kun 徐坤  
 Xu Lan 须兰  
 Xu Xiaobin 徐小斌  
 Xuanming 玄溟  
 Xugou 虚构  
 xugou de haizi 虚构的孩子  
 Xueji 雪霁  
 xueji 血祭  
 xungen wenxue 寻根文学  
 xuyu 絮语  
 Yan Geling 严歌苓  
 yangbanxi 样板戏  
 Yao Qiong 姚琼  
 Yao Wenyuan 姚文元  
 Yesuo puyan 野叟曝言  
 yi ge canque de shidai li de canque de ren 一个残缺的时代里的残缺的人  
 Yi ge chuntian de tonghua 一个春天的童话  
 Yi Lei 伊雷  
 yi nüxing zhong xin 以女性中心  
 yi xue dai mo 以血代墨  
 Yin Lichuan 尹丽川  
 yinsi 隐私  
 yinsi wenxue 隐私文学  
 yiyu de shenqi 异域的神奇  
 Yu 羽  
 Yu Hua 余华  
 Yu Luojin 遇罗勉  
 Yu Manzhen 余曼贞  
 Yunnan renmin chubanshe 云南人民出版社  
 yuyan nüwu 语言女巫  
 Zha Jianying 查建英  
 Zhai Yongming 翟永明  
 Zhang Ailing 张爱玲  
 Zhang Chunqiao 张春桥  
 Zhang Jie 张洁  
 Zhang Junzhao 张军钊  
 Zhang Kangkang 张抗抗  
 Zhang Mengda 章孟达  
 Zhang Xin 张欣  
 Zhang Zhen 张真  
 Zhao Mei 赵玫  
 zhiqing 知青  
 Zhiqu weihushan 智取威虎山  
 zhishi qingnian 知识青年  
 Zhongguo dianshiju zhizuo zhongxin 中国电视剧制作中心  
 Zhongguo shehui kexue xueyuan 中国社会科学院  
 Zhongguo shehui kexue xueyuan wenxuesuo 中国社会科学院文学所  
 Zhongguo wenhua bao 中国文化报  
 Zhongguo zuoxie zuojia chubanshe 中国作协作家出版社  
 zhongniandai 中年代  
 zhongpian xiaoshuo 中篇小说  
 Zhongyang caizheng jinrong xueyuan 中央财政金融学院  
 Zhongyang dianshi tai 中央电视台  
 Zhou Weihui 周卫慧  
 Zhu Liang 朱凉  
 Zhu Wen 朱文  
 ziji de fangjian 自己的房间  
 zilian 自恋

ziwo guanzhu 自我关注

zizhuanti 自传体

Zong Pu 宗璞

Zuojia 作家

zuoja 作家

## BIBLIOGRAFIA

- Ai Chun 艾春, "Cong yi wei nü zuojia de zaoyu tanqi" 从一位女作家的遭遇谈起 (Parlando dell'incontro con una scrittrice cinese), in *Wenxue ziyou tan*, 1, 1997, pp. 54-58.
- Ai Xiaoming 艾晓明, "Dangdai Zhongguo nü zuojia de chuanguo guanhuai he ziwo xiangxiang" 当代中国女作家的创作关怀和自我的想象 (La dedizione alla creazione e l'immaginazione di sé nelle scrittrici della Cina contemporanea), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 6, 1997, pp. 21-27.
- Baccolini, R. – M. G. Fabi – V. Fortunati – R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997.
- Barlow, Tani, "Gender and Identity in Ding Ling's *Mother*", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. 1-24.
- , (a cura di), *Gender Politics in Modern China. Writing and Feminism*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Benstock, Shari (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, London, Routledge, 1988.
- Bezlova, Antoaneta, "Erotic novel sparks heated debate", in *World Wide Web*, <<http://www.atimes.com/china/CI20Ad01.html>>, verificato il 01.07.2003.
- Bi Yi 薛毅, "Guanyu geren zhuyi huayu" 关于个人主义话语 (A proposito delle parole dell'individualismo), in *Shanghai wenxue*, 4, 1999, pp. 76-79.
- Bono, Paola, "Scritture del corpo"; in Paola Bono (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000, pp. 7-20.
- , (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000.
- Brée, Germaine, "Autogynography", in James Olney (a cura di), *Studies in Autobiography*, New York, Oxford University Press, 1988, pp. 171-179.

- Bryant, Daniel, "Making it Happen: Aspects of Narrative Method in Zhang Kangkang's *Northern Lights*", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. 112-134.
- Can Xue, *Dialogues en paradis*. Trad. di Françoise Naour, Paris, Gallimard, 1991.
- , "La capanna sulla montagna". Trad. di Maria Rita Masci, in *Linea d'ombra*, 45, 1990.
- Carletti, Sandra Marina, "La narrativa cinese degli ultimi venti anni", in *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura. Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina, 2000, pp. 35-53.
- Chen Dongyuan 陈东原, *Zhongguo funü shenghuo shi* 中国妇女生活史 (Storia delle vite delle donne cinesi), Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1928.
- Chen Hanrong 陈菡蓉, "Qingting ziwo" 倾听自我 (In ascolto di sé), in *Dangdai zuojia pinglun*, 2, 1999, pp. 85-92.
- Chen Hui 陈慧, "Lun 90 niandai sanwen de ji zhong leixing" 论 90 年代散文的几种类 (Trattazione di alcuni generi di *sanwen* degli anni '90), in *Dangdai wentan*, 6, 2001, pp. 36-39.
- Chen Juntao 陈骏涛, "Jiliao he bu anfen de wenzue tansuo" 寂寥和不安分的文学探索 (Una ricerca letteraria silente e fuori dagli schemi), in *Wenzue pinglun*, 6, 1992, pp. 23-29.
- , "Siren kongjian he gonggong kongjian – Nüxing xiezu lunyi" 私人空间和公共空间—女性写作论议 (Spazio privato e spazio pubblico – Trattazione sulla letteratura femminile), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/wx\\_hsl/dangdai/wgh/wgh\\_001.htm](http://www.white-collar.net/wx_hsl/dangdai/wgh/wgh_001.htm)>, verificato il 15.11.2003.
- Chen Maiping, "On the Absence of the Self: From Modernism to Postmodernism?", in Wendy Larson - Anne Wedell-Wedellsborg (a cura di), *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 1993, pp. 78-90.
- Chen Ran 陈染, "Bai niao zhengming – Hao fengjing" 百鸟争鸣—好风景 (Che cento uccelli cantino – Un bel panorama), in *Wenzue ziyou tan*, 4, 2000, pp. 118-120.
- , "Breaking Open". Trad. di Paola Zamperini, in Patricia Sieber (a cura di), *Red Is Not the Only Color. Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between*

- Women, Collected Stories*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, pp. 49-71.
- , “Bu xiezuó de zìyóu” 不写作的自由 (La libertà di non scrivere), in *Wenxue zìyóu tán*, 1, 2000, pp. 50-52.
- , *Buke yanshuo* 不可言说 (Non dicibile a parole), Beijing, Zuojia chubanshe, 2000.
- , *Canhen* 残痕 (Cicatrici), Xi'an, Shanxi lüyou chubanshe, 1999.
- , “Chaoxingbie yishi yu wo de chuanguo” 超性别意识与我的创作 (La coscienza oltre il genere e le mie creazioni letterarie), in *Zhongshan*, 93, 1994, pp. 105-107.
- , “Chen Ran jianjie” 陈染简介 (Breve introduzione a Chen Ran), in *World Wide Web*, <<http://www.shuku.net:8080/novels/mingjwx/chenranwx/chenran06.html>>, verificato il 02.07.2003.
- , “Dingxiangli zhang'ai” 定向力障碍 (Ostacoli ad orientarsi), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 48-56.
- , *Duzi zai jia* 独自在家 (Sola a casa), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998.
- , “Fan hutong qingjie” 反胡同情结 (Il sentimento anti-hutong), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 20-23.
- , “Ganjue huise” 感觉灰色 (Sentire il grigio), in *Zuojia zazhi*, 8, 2001, p. 91.
- , “Gudu lücheng” 孤独旅程 (Viaggio solitario), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 87-114.
- , “Hei, bie name sangqi” 嘿, 别那么丧气 (Ehi! Non ti scoraggiare così), in *Qingnian wenxue*, 11, 1985.
- , “Il mito infranto”. Trad. di Clara Bulfoni, in *A Oriente*, Milano, 2003, n. 9, pp. 42-45.
- , “Kong de chuang” 空的窗 (La finestra vuota), in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 242-257.
- , *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng* 另一只耳朵的敲击声 (Il suono di un altro orecchio che bussa), Beijing, Zuojia chubanshe, 2001.



- , “Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng” 另一只耳朵的敲击声 (Il suono di un altro orecchio che bussa), in Chen Ran, *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, pp. 37-96.
- , “Pokai” 破开 (Spaccatura), in Chen Ran, *Ling yi ge erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, pp. 152-189.
- , *Shengsheng duanduan* 声声断断 (Fiumi di parole), Beijing, Zuoja chubanshe, 2000.
- , “Shiji bing” 世纪病 (Il male del secolo), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, pp. 1-21.
- , *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), Beijing, Zuoja chubanshe, 1996.
- , “Suiyin” 碎音 (Acciacatura), in *Shouhuo*, 5, 1997, pp. 61-68.
- , “Sunshine Between the Lips”, in Howard Goldblatt (a cura di), *Chairman Mao Would not Be Amused: Fiction from Today's China*, New York, Grove Press, 1995, pp. 112-129.
- , “Wo de Gerenhua” 我的‘个人化’ (Il mio *Individualismo*), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 206-209.
- , *Women neng fou yu shenghuo hejie* 我们能否与生活和解 (Possiamo riconciliarci con la vita?), Beijing, Zuoja chubanshe, 2001.
- , “Wuchu gaobie” 无处告别 (Nessun posto per dirsi addio), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 67-115.
- , “Wunü yu ta de meng zhong zhi men” 巫女与她的梦中之门 (La strega e la porta dei suoi sogni), in *Huacheng*, 5, 1993, pp. 125-133.
- , “Xiao zhen de yi duan chuanshuo” 小镇的一段传说 (Una leggenda del villaggio), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, pp. 176-191.
- , “Xiaoshi zai yegu” 消失在野谷 (Sparire in una valle selvaggia), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuoja chubanshe, 2001, pp. 115-135.
- , *Yu wangshi ganbei* 与往事干杯 (Brindisi col passato), Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996.
- , “Yu wangshi ganbei” 与往事干杯 (Brindisi col passato), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-66.

- , “Yunyou xun” 云游寻 (Ricerca errante), in *Huacheng*, 4, 2001, pp. 65-67.
- , “Zenxing yishi” 潜性逸事 (Aneddoto sulla calunnia), in *Shouhuo*, 3, 1993, pp. 156-170.
- , *Zhan zai wu ren de fengkou* 站在无人风口 (Soli in mezzo ad una corrente d'aria), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.
- , *Zhi pianer* 纸片儿 (Pezzetti di carta), Beijing, Zuojia chubanshe, 2001.
- , “Zhi pianer” 纸片儿 (Pezzetti di carta), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 192-210.
- , “Zouguo de lu” 走过的路 (La strada fatta), in *Zuojia zazhi*, 7, 2001, pp. 29-31.
- , *Zuichun li de yangguang* 嘴唇里的阳光 (La luce del sole tra le labbra), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992.
- , “Zuichun li de yangguang” 嘴唇里的阳光 (La luce del sole tra le labbra), in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 258-276.
- , *Zuichun li de yangguang* 嘴唇里的阳光 (La luce del sole tra le labbra), Beijing, Zuojia chubanshe, 2001.
- , “Zuojia de Gerenhua” 作家的‘个人化’ (L'Individualismo dello scrittore), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 161-163.
- Chen Ran et alii 陈染等, *Mihuan huayuan* 迷幻花园 (Il giardino incantato), 2 voll., Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 1997.
- Chen Ran 陈染 - Xiao Gang 萧钢, “Ling yi shan kaiqi de men” 另一扇开启的 (Un'altra porta aperta), in Chen Ran, *Siren shenghuo*, Beijing, Zuojia chubanshe, 1996, pp. 247-277.
- Chen Sihe 陈思和, “Jiushi niandai Zhongguo xiaoshuo de bianhua” 九十年代中国小说的变化 (Cambiamenti nella narrativa cinese degli anni '90), in *Zhongguo niandai dangdai wenxue yanjiu*, 1, 1996, pp. 38-41.
- , “Lin Bai lun” 林白论 (Trattazione di Lin Bai), in *Zuojia*, 5, 1998, pp. 107-111.
- , “Suipian zhong de shijie” 碎片中的世界 (Il mondo nei frammenti), in *Huacheng*, 6, 1996, pp. 201-205.

- , “Xin de xiezuozu kongjian de tuozhan” 新的写作空间的拓展 (Espansione di un nuovo spazio della scrittura), in Chen Sihe, *Zhongguo dangdai wenxue shi jiaocheng*, Shanghai, Fudan Daxue chubanshe, 2002, pp. 350-362.
- , *Zhongguo dangdai wenxue shi jiaocheng* 中国当代文学史教程 (Corso di storia di letteratura contemporanea cinese), Shanghai, Fudan Daxue chubanshe, 2002.
- Chen Xiaomei (a cura di), *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, New York, Oxford University Press, 1995.
- Chen Xiaoming 陈晓明, “Bianyuan zhi lu: chuanyue juxing yuyan de nüxing xiezuozu” 边缘之路: 穿越‘巨型寓言’的女性写作 (Una strada ai margini: la scrittura femminile passa attraverso il “mito della grandezza”), in Lin Bai, *Qingtai*, Beijing, Huayi chubanshe, 1994, pp. 1-5.
- , “Bu ke yuyue de shengming zhi qing” 不可逾越的生命之轻 (L’insuperabile leggerezza dell’esistenza), in *Dangdai zuojia pinglun*, 6, 1995, pp. 34-36.
- , “Chedi de qingsu: zai shenghuo de jintou” 彻底的倾诉: 在生活的尽头 (Rivelandosi completamente: agli estremi della vita), in *Zuojia*, 12, 1994, pp. 72-76.
- , “Chuanguo bu kezhi de yuyan jidi” 穿过不可知的语言极地 (Attraversando l’inconoscibile regione polare della lingua), in *Dangdai zuojia pinglun*, 1, 1998, pp. 20-25.
- , “Hai Nan: siben zhe de bairimeng” 海男: 私奔者的白日梦 (Hai Nan: sogni ad occhi aperti di una fuggitiva), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 132-137.
- , “Hong Ying: youdu de kangnaixin” 虹影: 有毒的康乃馨 (Hong Ying: il garofano velenoso), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 148-158.
- , *Houxiandai de jianxi* 后现代的间隙 (Lo spazio del postmoderno), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000.
- , “Jiyi yu huanxiang jixian” 记忆与幻想极限 (Il ricordo e gli estremi dell’immaginazione), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang Wenyi chubanshe, 1995, pp. 354-361.

- , “Lin Bai: chongxie nüxing xianshi” 林白: 重写女性现实 (Lin Bai: riscrivendo la realtà femminile), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 115-123.
- , “Mianqiang de jiefang: houxinshiqi nüxing xiaoshuo gailun” 勉强的解放: 后新时期女性说概论 (La liberazione forzata: introduzione alla narrativa femminile del post-nuovo periodo), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 8, 1994, pp. 67-78.
- , “Nanren zhuan: yuyan de wangxiangzheng huo jiegou nanren” 《男人传》: 语言的妄想症或解构男人 (*Nanren zhuan: paranoia linguistica oppure interpretazione degli uomini*), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/News/20000823/200008230042.Html>>, verificato il 25.10.2003.
- , “Nei yu wai de zhihuan: chongxie nüxing xianshi” 内与外的置换: 重写女性现实 (Il dislocamento del dentro e del fuori: la riscrittura della realtà femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 3, 1998, pp. 163-165.
- , “Nüxingzhuyi: women xuyao de shenhua” 女性主义: 我们需要的神话 (Il femminismo: un mito di cui abbiamo bisogno), in Chen Xiaoming, *Xiaoshuo shiping*, Kaifeng, Henan Daxue chubanshe, 2001, pp. 147-149.
- , “Sirenxing yu dangdai Zhongguo xiaoshuo de bianyi” 私人性与当代中国小说的变异 (Il privato e le variazioni della narrativa cinese contemporanea), in Chen Xiaoming, *Xiaoshuo shiping*, Kaifeng, Henan Daxue chubanshe, 2001, pp. 307-312.
- , “Xianfengpai zhi hou: jiushi niandai de wenxue liuxiang ji qi weiji” 先锋派之后: 九十年代文学流向及其危机 (Dopo l’Avanguardia: crisi e tendenze della letteratura negli anni ‘90), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1997, pp. 35-53.
- , *Xiaoshuo shiping* 小说时评 (Editoriale sulla narrativa), Kaifeng, Henan Daxue chubanshe, 2001.
- , “Xu Kun de xieshi: fanbenzhizhuyi de huangdangan” 叙坤的写实: 反本质主义的荒诞 (Il realismo di Xu Kun: il senso dell’assurdo dell’anti-essenzialismo), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 159-166.

- , “Xu Xiaobin: shixing de nüxing suminglun — Guanyu Xu Xiaobin de suixiang” 叙小斌: 诗性的女性宿命论 — 关于叙小斌的随想 (Xu Xiaobin: il fatalismo poetico femminile — Riflessioni libere su Xu Xiaobin), in Chen Xiaoming, *Houxiandai de jianxi*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000, pp. 124-131.
- , “Yuwang ru shui: xingbie de shenhua” 欲望如水: 性别的神话 (Desiderio come acqua: il mito dei sessi), in *Zhongshan*, 4, 1993, pp. 137-143.
- Cheng Guangwei 程光炜, “Hai Nan chuangzuo nianbiao” 海男创作年表 (Elenco cronologico delle opere di Hai Nan), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/01-author/h/01hai\\_nan/chuangzuo.htm](http://www.white-collar.net/01-author/h/01hai_nan/chuangzuo.htm)>, verificato il 27.09.2000.
- Chi Li 池莉, “Ni shi yi tiao he” 你是一条河 (Tu sei un fiume), in Chi Li, *Ni shi yi tiao he*, Beijing, Zhongguo wenxue chubanshe, 1995, pp.1-79.
- Chow, Rey, *Woman and Chinese Modernity. The politics of Reading between West and East*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- Chun Shu 春树, *Beijing wawa* 北京娃娃 (La bimba di Pechino), Beijing, Yuanfang chubanshe, 2002.
- Cixous, Hélène, “Il riso della medusa”. Trad. di Catia Rizzati, in R. Baccolini – M. G. Fabi – V. Fortunati – R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 221-245.
- Croll, Elisabeth, *Changing Identities of Chinese Women*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1995.
- Dai Jinhua 戴锦华, “Chen Ran: geren he nüxing de shuxie” 陈染: 个人和女性的书写 (Chen Ran: la scrittura dell’individuo e della donna), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1996, pp. 46-67.
- , “Qiyu yu tuwei — jiushi niandai nüxing xiezu” 奇遇与突围—九十年代女性写 (Incontri inaspettati e cerchi spezzati — La scrittura femminile degli anni ’90), in *Wenxue pinglun*, 5, 1996, pp. 95-102.
- , “Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties”, in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 191-206.
- , “Xu Kun: xixi zhushen” 徐坤: 嬉戏诸神 (Xu Kun: i numi del gioco), in Xu Kun, *Zaoyu aiqing*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1997, pp. 314-326.

- , “Ziwo chanrao de mihuan huayuan” 自我缠绕的迷幻花园 (Il giardino incantato dell'io disturbato), in *Dangdai zuojia pinglun*, 1, 1999, pp. 46-67.
- Deng Xiaomang 邓晓芒, “Dangdai nüxing wenxue de wuzhi” 当代女性文学的误置 (Le pecche della letteratura femminile contemporanea), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 8, 1999, pp. 165-172.
- Ding Fan 丁帆 - Qi Hong 齐红, “Yueliang de shenhua” 月亮的神话 (Il mito della luna), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1994, pp. 92-95.
- Ding Kenan 丁克南, “Hudie de yiwei” 蝴蝶的意味 (Il significato della farfalla), in Hai Nan, *Hudie shi zenyang biancheng biaoben de*, Haikou, Nanhai chubanshe, 1998, pp. 1-5.
- Dirlik, Arif - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Dolby, William, *A History of Chinese Drama*, London, Paul Elek, 1976.
- Duke, Michael S. (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989.
- , “Introduction: Modern Chinese Women Writers”, in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. VII-VIII.
- Ensinger, Kathrin, *Leben und Fiktion – Autobiographisches im erzählerischen Werk der chinesischen Autorin Lin Bai*, Münster, Lit Verlag, 1999.
- “Ershi shiji nüxing xiezuoyu funü jiefang” 20世纪女性写作与妇女解放 (La scrittura femminile nel ventesimo secolo e la liberazione della donna), in *World Wide Web*, <<http://www.szed.com/tqb/20030310/ca207712.htm>>, verificato il 23-10-2003.
- Fang Fang, *Il sole del crepuscolo*. Trad. di Corinna Tomasi Jixin-lo, Milano, Garzanti, 2001.
- Fang Ling 方铃, “Chen Ran xiaoshuo: nüxing wenben shiyan” 陈染小说: 女性文本实验 (La narrativa di Chen Ran: sperimentazione femminile del testo), in *Dangdai zuojia pinglun*, 1, 1995, pp. 76-85.
- Foucault, Michel, *La volontà de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Freud, Sigmund, *Il sogno*, Torino, Editore Boringhieri, 1975.

- Friedman, Susan Stanford, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", in Shari Benstock (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Practice*, London, Routledge, 1988, pp. 34-62.
- Gao Xingjian, *La montagna dell'anima*. Trad. di Mirella Fratamico, Milano, Rizzoli, 2002.
- Ge Fei 格非, *Yuwang de qizhi* 欲望的旗帜 (La bandiera del desiderio), Yuxing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996.
- Goldblatt, Howard (a cura di), *Chairman Mao Would not Be Amused: Fiction from Today's China*, New York, Grove Press, 1995.
- Gottardo, Maria – Monica Morzenti (a cura di), *Rose di Cina*, Roma, Edizioni E/O, 2003.
- Greselin, Federico, *Album di famiglia*, Venezia, Cafoscarina, 2002.
- Hagenaar, Elly, *Stream of Consciousness and Free Indirect Discourse in Modern Chinese Literature*, Leiden, CNWS, 1992.
- Hai Nan 海男, *Aiqing zhuan* 爱情传 (Biografia dell'amore), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001.
- , "Banli" 伴侣 (Partner), in *Shouhuo*, 6, 1990, pp. 89-93.
- , "Bentao de nüyao" 奔逃的女妖 (La strega in fuga), in Chen Ran et alii, *Mihuan huayuan*, Beijing, Zhongguo wenlian chubanshe, 1997, vol. 1, pp. 265-348.
- , *Bianjiang linghun shu* 边疆灵魂书 (Il libro dell'anima della frontiera), Shanghai, Xuelin chubanshe, 2001.
- , "Chufa zhe shouji" 出发者手记 (Diario delle partenze), in *Shiyue*, 2, 1997, pp. 197-200.
- , "Cong zigong tuoyingerchu" 从子宫脱颖而出 (Dall'utero venire brillantemente alla luce), in Hai Nan, *Zise biji*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 1-12.
- , *Dai zhe miankong de ren* 带着面孔的人 (La persona con la maschera), Nanjing, Jiangsu Wenyi chubanshe, 1998.
- , *Fengkuang de shiliushu* 疯狂的石榴树 (Folle melograno), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.
- , *Gouyin* 勾引 (Seduazione), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 2001.

- , *Hai Nan wenji* 海男文集 (Raccolta delle opere di Hai Nan), 3 voll., Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001.
- , “Huanhuan zhangkai de jiandao” 缓缓张开的剪刀 (Forbici che si aprono lentamente), in *Huacheng*, 11, 1999, pp. 51-75.
- , *Hudie shi zenyang biancheng biaoben de* 蝴蝶是怎样变成标本的 (Come le farfalle sono diventate una specie), Haikou, Nanhai chubanshe, 1998.
- , “Jinse” 禁色 (Colore proibito), in *Huacheng*, 3, 2000, pp. 146-152.
- , “Jiyi yu chufa” 记忆与出发 (Ricordi e partenze), in Hai Nan, *Zise biji*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 205-212.
- , *Kongzhong huayuan* 空中花园 (Il giardino in cielo), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.
- , *Mei tui nüren* 美腿女人 (La donna dalle belle gambe), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001.
- , “Miandui jingzi” 面对镜子 (Di fronte allo specchio), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/wx\\_author/h/hai\\_nan/shme/shme029.htm](http://www.white-collar.net/wx_author/h/hai_nan/shme/shme029.htm)>, verificato il 07.07.2001.
- , *Nanren bie qiao men* 男人别敲门 (Uomini non bussate alla porta), Beijing, Zuoqia chubanshe, 2001.
- , *Nanren zhuan* 男人传 (Biografia dell'uomo), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000.
- , *Ni huo zhe ma* 你活着吗 (Sei vivo?), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2000.
- , *Ni shuo kaishi ba* 你说开始吧 (Dai il via!), Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2000.
- , “Nongzhuang shangkong de hong niao” 农庄上空的红鸟 (L'uccello rosso nel cielo del villaggio), in Hai Nan, *Fengkuang de shiliushu*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995, pp. 365-374.
- , *Nüren zhuan* 女人传 (Biografia della donna), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1999.



- , *Qinai de jianyue zhe* 亲爱的践约者 (Caro chi mantiene le promesse), Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2000.
- , “Renjian xiaoxi” 人间消息 (Notizie dal mondo), in *Zhongshan*, 6, 1989.
- , *Shengming shengjing* 生命圣经 (La bibbia dell’esistenza), Beijing, Zuojia chubanshe, 1998.
- , *Shenti zhuan* 身体传 (Biografia del corpo), Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 2001.
- , “Siben zhe” 私奔者 (La fuggitiva), in Hai Nan, *Hai Nan wenji*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2001, vol. 2, pp. 186-228.
- , “Siwang” 死亡 (La morte), in Hai Nan, *Zise biji*, Xi’an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 213-221.
- , “Wo shi shui?” 我是谁? (Chi sono io?), in Hai Nan, *Kongzhong huayuan*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995, pp. 135-139.
- , “Wo weishenme xiezuo” 我为什么写作 (Perché scrivo), in *World Wide Web*, <[http://www.white-collar.net/01-author/h/01-hai\\_nan/pinglun2.htm](http://www.white-collar.net/01-author/h/01-hai_nan/pinglun2.htm)>, verificato il 09.04.2003.
- , *Xiangcun zhuan* 乡村传 (Biografia della campagna), Beijing, Kunlun chubanshe, 2002.
- , *Xin mo* 心魔 (Il demone del cuore), Beijing, Dongfang chubanshe, 2001.
- , *Xinfeng li de jiaotang* 信封里的教堂 (La chiesa nella busta), Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2000.
- , *Zise biji* 紫色笔记 (Note rosa), Xi’an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998.
- , “Zui’e” 罪恶 (Colpevole), in *Shouhuo*, 6, 1993, pp. 177-207.
- , “Zuotian de gaogenxie” 昨天的高跟鞋 (Le scarpe coi tacchi di ieri), in *Huacheng*, 1, 2002, pp. 119-150.
- He Guimei 贺桂梅, “Geti de shengcun jingyan yu xiezuo” 个体的生存经验与写作 (L’esperienza dell’esistenza individuale e la scrittura), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1996, pp. 62-66.
- , “Yidian zhi guang — Xu Xiaobin fangtanlu” 伊甸之光—徐小斌访谈录 (La luce dell’Eden - Intervista a Xu Xiaobin), in *Huacheng*, 5, 1998, pp. 118-125.

- Hegel, Robert E., "An Exploration of the Chinese Literary Self", in Robert E. Hegel - Richard C. Hessney (a cura di), *Expressions of the Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 2-30.
- Hong Kingston, Maxine, *La donna guerriera*. Trad. di D. Vezzoli. Milano, Bompiani, 1982.
- Hong Ying 虹影, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao), Bochum, Jekt Verlag, 1999.
- , "A Nan" 阿难 (Ananda), in *Changbian xiaoshuo zhuanhao*, 12, 2001, pp. 73-106.
- , *Beipan zhi xia* 背叛之夏 (L'estate del tradimento), Taipei, Taiwan wenhua xinzhi chubanshe, 1992.
- , "Bensang" 奔丧 (Di ritorno a casa per il funerale), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 286-307.
- , "Caoshen zhe shouji" 操神者手记 (Appunti presi in mezzo ai guai), in *Jintian*, 4, 1998, pp. 240-250.
- , "Carnation Club", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 89-151.
- , "Chinese Women's Writing About Love Between Women", in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao), Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 153-164.
- , "Fang du nüren" 放毒女人 (L'avvelenatrice), in *World Wide Web*, <<http://cul.sina.com.cn/s/2003-01-08/25623.html>>, verificato il 16.03.2003.
- , *Figlia del fiume*. Trad. di Federica Passi, Milano, Mondadori, 1998.
- , "Guer Xiao Liu" 孤儿小六 (Piccola Liu, l'orfana), in Hong Ying, *Zang shouzhi — Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 139-143.
- , "Guilai nüren" 归来女人 (La donna del futuro), in *World Wide Web*, <<http://jrjz.com.cn/zxzl/wxkw/gzsh/1999.8/1999.8.01.htm>>, verificato il 4.11.2000.
- , "Hong qingting" 红蜻蜓 (Libellula rossa), in Hong Ying, *Zang shouzhi — Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 384-391.
- , *Ji'e de nüer* 饥饿的女儿 (La figlia della fame), Chengdu, Sichuan Wenyi chubanshe, 2000.

- “Jing yu shui” 镜与水 (Lo specchio e l'acqua), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 109-119.
- , “Jinnian Yu Hong yanjiu” 近年余虹研究 (Una ricerca recente su Yu Hong), in Hong Ying, *Zang shouzhì – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 114-128.
- , *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002.
- , *L'estate del tradimento*. Trad. di Rosa Lombardi, Milano, Mondadori, 1997.
- , “Likoufu jiulou” 利口福酒楼 (Il ristorante Likoufu), in *Shanghai wenxue*, 11, 2000, pp. 41-44.
- , “Na nian de tianye” 那年的田野 (Il campo quell'anno), in Hong Ying, *Zang shouzhì – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 379-384.
- , “Neihua” 内画 (Dipinto interno), in *Jintian*, 4, 1995, pp. 47-59.
- , “Pianpian” 翩翩 (Leggera), in Hong Ying, *Zang shouzhì – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 134-138.
- , *Shiba jie* 十八劫 (Il disastro dei diciotto anni), Shanghai, Shanghai Wenyi chubanshe, 1998.
- , *Shuang ceng ganjue* 双层感觉 (Sensazione duplice), Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996.
- , *Summer of Betrayal*. Trad. di Martha Avery, London, Bloomsbury, 1997.
- , “The Bridge with a Secret”, in *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Herbert Batt - Henry Zhao, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 19-27.
- , “The Field”. Trad. di Susan McFadden, in Howard Goldblatt (a cura di), *Chairman Mao Would not Be Amused: Fiction from Today's China*, New York, Grove Press, 1995, pp. 18-24.
- , “The Saddled Deer”, in Hong Ying, *A Lipstick Called Red Pepper* (a cura di Henry Zhao). Trad. di Desmond Skeel, Bochum, Jekt Verlag, 1999, pp. 75-87.
- , “Tianji” 天机 (Disegno divino), in *Shanghai wenxue*, 5, 2001, pp. 33-35.
- , *Weixian nianling* 危险年龄 (L'età pericolosa), Guilin, Lijiang chubanshe, 2001.
- , “Wo de pengyou shi honghu” 我的朋友是红狐 (La mia amica è una volpe rossa), in *World Wide Web*, <<http://jrjz.com.cn/zxzl/wxkw/gzsh/1999-8/1999-8-02.htm>>, verificato il 04.11.2000.

- , “Wo wei ai xiezuo” 我为爱写作 (Scrivo per amore), in Hong Ying, K, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, pp. 4-8.
- , “Xi yapian de nüren” 吸鸦片的女人 (La fumatrice d’oppio), in *Jintian*, 4, 1997, pp. 193-222.
- , “Xuanji zhi qiao” 玄机之桥 (Il ponte con un segreto), in Hong Ying, *Zang shouzhi – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 80-88.
- , “Yi zhen qian jin” 一镇千金 (Un paese, mille pezzi d’oro), in *Jintian*, 4, 2000, pp. 231-241.
- , *Yixiang ren shouji* 异乡人手记 (Appunti di uno straniero), Kunming, Yunnan Renmin chubanshe, 1995.
- , “Yumi de zhoyu” 玉米的咒语 (L’incantesimo del granturco), in Hong Ying, *Zang shouzhi – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 367-378.
- , “Zai Dongjing baifang yishi wucheng zhe Zhou Shuren” 在东京拜访一事无成者周树人 (In visita a Tokyo da un inconcludente Zhou Shuren), in *World Wide Web*, <<http://cul.sina.com.cn/s/2003-01-08/25619.html>>, verificato il 19.03.2003.
- , “Zai xifang, zuo yi ge zhongwen zuojia” 在西方, 做一个中文作家 (Scrivere in cinese in Occidente), in Hong Ying, K, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, pp.1-3.
- , *Zang shouzhi – Ping gaizi* 脏手指一瓶盖子 (Dita sporche – Tappo di bottiglia), Guilin, Lijiang chubanshe, 2001.
- , “Zang shouzhi – Ping gaizi” 脏手指一瓶盖子 (Dita sporche – Tappo di bottiglia), in Hong Ying, *Zang shouzhi – Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 100-113.
- Huang Lin 荒林, “Lin Bai xiaoshuo: nüxing yuwang de xushi” 林白小说: 女性欲望叙事 (La narrativa di Lin Bai: la narrazione del desiderio femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 1, 1997, pp. 168-174.
- Huang, Martin W., *Literati and Self-Re/presentation*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Huot, Marie Claire, “Chen Ran’s Western footnotes”, in Marie Claire Huot, *China’s New Cultural Scene*, Durham, Duke University Press, 2000, pp. 36-41.
- , *China’s New Cultural Scene*, Durham, Duke University Press, 2000.

- , *La Petite Révolution Culturelle*, Arles, Editions Philippe Picquier, 1994.
- , “Xu Kun theme parks”, in Marie Claire Huot, *China's New Cultural Scene*, Durham, Duke University Press, 2000, pp. 41-48.
- Jin Wenye 金文野, “Nüxingzhuyi wenxue de neihan” 女性主义文学的内涵 (Le connotazioni della letteratura femminista), in *Dangdai wentan*, 5, 2000, pp. 46-47.
- Jin Yanyu 金燕玉, “Luoyi yu shiju” 罗衣与诗句 (Indumenti di seta e versi poetici), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1999, pp. 157-161.
- Jing Wang, *High Culture Fever*, Beijing, Berkeley, University California Press, 1996.
- “Jiushi niandai: Zhongguo nüxing wenxue xin huati” 90年代: 中国女性文学新话题 (Anni '90: nuove tematiche della letteratura femminile cinese), in *World Wide Web*, <<http://www1.sarawak.com.my/org/hornbill/cn/essay/0012.htm>>, verificato il 15-10-2003.
- Johansen, Deborah, “Chinese Women Literature: Past and Present”, in *World Wide Web*, <<http://www.radcliffe.edu/quarterly/200201/china3.html>>, verificato il 20.01.2003.
- Ko, Dorothy, *Teachers of the Inner Chambers*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Kubin, Wolfgang, “Writing with Your Body: Literature as a Wound – Remarks on the Poetry of Shu Ting”, in Tani Barlow (a cura di), *Gender Politics in Modern China. Writing and Feminism*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 137-150.
- Larson, Wendy, “Women and the Discourse of Desire in Postrevolutionary China: The Awkward Postmodernism of Chen Ran”, in Arif Dirlik - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 2000, pp. 337-357.
- , *Women and Writing in Modern China*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Larson, Wendy - Anne Wedell-Wedellsborg (a cura di), *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus University Press, 1993.
- Le Shuo 乐铄, “90 niandai nüxing si xiaoshuo xingbie ruoshi” 90年代女性私小说性别弱视 (I punti deboli della visione del sesso nella narrativa privata femminile degli anni '90), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 10, 1999, pp. 27-31.

- Leung Lai-fong, "In Search of Love and Self: the Image of Young Female Intellectuals in Post-Mao Women's Fiction", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. 135-151.
- Li Hui 黎慧, "Geren, xingbie, zhongzu: jiushi niandai nüxing xiezuo" 个人, 性别, 种族: 九十年代女性写作 (Individuo, sesso, razza: la narrativa al femminile degli anni '90), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1996, pp. 72-80.
- Li Jiefei 李洁非, "Tamen de xiaoshuo" '她们' 的小说 (La narrativa al femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1997, pp. 89-104.
- Li Yuntuan 李运抃, "Jiushi niandai changbian xiaoshuo: geren yanshuo yu lishi fuxian" 九十年代长篇小说: 个人言说与历史浮现, in *Wenxue pinglun*, 4, 2001, pp. 84-90.
- Lin Bai 林白, "Anhun Shajie" 安魂沙街 (Requiem a Shajie), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 147-155.
- , *Boli chong* 玻璃虫, Beijing, Zuoja chubanshe, 2000.
- , "Chuan yu ge" 船与歌 (La barca e la canzone), in *Qingnian zuojia*, 1985, 5.
- , "Cong he bian dao an shang" 从河边到岸上 (Dal fiume alla riva), in *Renmin wenxue*, 5, 1986.
- , "Dasheng kuqi" 大声哭泣 (Pianto disperato), in *Shouhuo*, 1, 1990.
- , *Deerwo de yueguang* 德尔沃的月光 (La luna di Delvaux), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.
- , "Er Pi sha zhu" 二皮杀猪 (Er Pi ammazza il maiale), in *Renmin wenxue*, 4, 2002, pp. 50-52.
- , "Gatta: giorni d'ebbrezza", in Maria Gottardo - Monica Morzenti (a cura di), *Rose di Cina*, Roma, Edizioni E/O, 2003, pp. 94-99.
- , "Hong lü lan sanchongzou" 红绿蓝三重奏 (Il trio rosso, verde e blu), in *Guangzhou wenxue*, 5, 1986.
- , *Huilang zhi yi* 回廊之椅 (La panca nel loggiato), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.
- , "Huilang zhi yi" 回廊之椅 (La panca nel loggiato), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 156-187.

- , “Kongzhong de suipian” 空中的碎片 (Frammenti in aria), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 235-239.
- , *Lin Bai wenji* 林白文集 (Raccolta delle opere di Lin Bai), 4 voll., Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997.
- , “Liushui Lin Bai” 流水林白 (Lin Bai, acqua che scorre), in *Zuojia*, 4, 1994, pp. 20-24.
- , “Mao de jiqing shidai” 猫的激情时代 (L'età delle passioni di Mao), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 308-312.
- , *Meigui guodao* 玫瑰过道 (Il corridoio delle rose), Wuhan, Hubei cishu chubanshe, 1993.
- , “Piaosan” 飘散 (Fluttuare), in *Huacheng*, 5, 1993.
- , “Pianto disperato”. Trad. di Silvia Pozzi, in *A Oriente!*, Milano, 2003, n. 9, pp. 96-105.
- , “Ping zhong zhi shui” 瓶中之水 (L'acqua nella bottiglia), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 188-227.
- , *Qiang, huo yi meng wei ma* 枪, 或以梦为马, Beijing, Huawen chubanshe, 2001.
- , “Qiang shang de yanjing” 墙上的眼睛 (L'occhio sulla parete), in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-10.
- , *Qingtai* 青苔 (Muschio), Beijing, Huayi chubanshe, 1994.
- , “Qingtai yu huoche de xushi” 青苔与火车的叙事 (Il racconto del muschio e del treno), in *Zuojia*, 4, 1994.
- , “Riwu” 日午 (Mezzogiorno), in *Shanghai wenxue*, 6, 1991.
- , “Shishang si yuan” 时尚四愿 (Quattro desideri alla moda), in *Zuojia zazhi*, 10, 2001, pp. 22-23.
- , “Shouwang kongxin suiye” 守望空心岁月 (Gli anni a guardare il vuoto), in *Huacheng*, 4, 1995.
- , *Shuo ba, fangjian* 说吧, 房间 (Parla! Stanza), Yangzhong, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997.

- , *Sichou yu suiyue* 丝绸与岁月 (La seta e gli anni), Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 1996.
- , *Siwang de jiaxiang* 死亡的假想 (Fantasie di morte), Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 1998.
- , *Tongxin ai zhe bu neng fenshou* 同心爱者不能分手 (Non lasciate i vostri innamorati), Guilin, Lijiang chubanshe, 1993.
- , “Tongxin ai zhe bu neng fenshou” 同心爱者不能分手 (Non lasciate i vostri innamorati) in Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 26-58.
- , *Xiang gui yiyang miren* 像鬼一样迷人 (Affascinante come un fantasma), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998.
- , “Xunzhao guangming de xinyuan” 寻找光明的心愿 (Alla ricerca del desiderio di luce), in *Wenxue ziyou tan*, 5, 2001, pp. 148-149.
- , “Yi ge ren de zhanzheng” 一个人的战争 (La guerra di una persona sola), in Lin Bai, *Lin Bai wenji*, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, vol. 2, pp. 1-225.
- , “Yuci: yi xue dai mo” 语词：以血代墨 (Parole: il sangue al posto dell'inchiostro), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 221-222.
- , “Zai xiezuozhong faxian ziji de ganguan” 在写作中发现自己的感官 (Scoprire i propri organi di senso con la scrittura), in Lin Bai, *Xiang gui yiyang miren*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 233-235.
- , *Zhiming de feixiang* 致命的飞翔 (Il volo del destino), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996.
- , “Zhiming de feixiang” 致命的飞翔 (Il volo del destino), in *Zhiming de feixiang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1996, pp. 68-106.
- , *Zidan chuanguo pingguo* 子弹穿过苹果 (La pallottola attraverso la mela), Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995.
- , “Zidan chuanguo pingguo” 子弹穿过苹果 (La pallottola attraverso la mela), in Lin Bai, *Zidan chuanguo pingguo*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, pp. 311-350.



- , “Zuobian shi qiang, youbian shi qiang” 左边是墙, 右边是墙 (A sinistra il muro, a destra il muro), in *Shanghai wenxue*, 10, 1987.
- , “Zuojia haishi nüzuojia” 作家还是女作家 (Scrittrice o scrittrice donna), in Lin Bai, *Siwang de jiaxiang*, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 1998, pp. 230-231.
- Lin Bai 林白 - Chen Cun 陈村, “Women na aiqing mei banfa” 我们拿爱情没办法 (Siamo senza soluzioni per l'amore), in *Shouhuo*, 4, 2001, pp. 70-91.
- Lin Bai 林白 - Lin Zhou 林舟 - Qi Hong 齐红, “Xinling de shouwang yu shixing de feixiang” 心灵的守望与诗性的飞翔 (La cura dell'anima ed il volo poetico), in *Huacheng*, 5, 1996, pp. 126-132.
- Liu Hailin 刘海琳, “Lun jiushi niandai nüxing zizhuanti - Xiaoshuo chuanguo de zilian qingxiang” 论九十年代女性自传体—小说创作的自恋倾向 (A proposito dell'autobiografismo femminile degli anni '90 - La tendenza narcisistica della narrativa), in *Dangdai wentan*, 3, 2001, pp. 31-34.
- Liu Jianwei 柳建伟, “Linglei xiezuozhe chonggui gudian - Hong Ying «Ji'e de nüer» de dutexing” 另类写作者重归古典虹影《饥饿女儿》的独特性 (Un altro genere di scrittura di ritorno al classico - L'unicità de *La figlia della fame* di Hong Ying), in *World Wide Web*, <<http://www.3stonebook.com/xsb3/xsb175.htm>>, verificato il 16.04.2001.
- Liu, Lydia H., “The Female Tradition in Modern Chinese Literature: Negotiating Feminisms across East/West Boundaries”, in *Genders*, 12, 1991, pp. 22-44.
- Liu Zaifu 刘再复, “Hong Ying: shuangchong ji'e de nüer” 虹影: 双重饥饿的女儿 (Hong Ying: doppiamente figlia della fame), in Hong Ying, *Ji'e de nüer*, Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2000, pp. 315-317.
- Lu Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism, and Oppositional Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Lu Wenbin 路文彬, “Fangu yu pipan - Zhongguo dangdai xiaoshuo wushi nian lun” 反顾与批判—中国当代小说五十年论 (Guardarsi indietro e criticare - A proposito di cinquant'anni di narrativa cinese contemporanea), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 12, 1999, pp. 54-60.
- Lu Xun, “Il sacrificio di capodanno”, in Lu Xun, *Fuga sulla luna*. Trad. di Primerose Gigliesi, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1973, pp. 181-201.

- Luo Fengyun 罗风云, "Chenzhong de chibang, piaoling de maoyu – dui Xu Xiaobin xiaoshuo zhong nüxing de jiedu" 沉重的翅膀, 飘零的羽毛——对徐小斌小说中女性的解读 (Ali pesanti, piume cadenti – Una lettura delle donne nella narrativa di Xu Xiaobin), in *World Wide Web*, <www.njpinglun.com/2002-3/hysk/hysk01-lfy-czdcb.htm>, verificato il 24.06.2003.
- Ma Lin 马琳 - Yi Huihui 尹慧慧, "Zhongguo dangdai nüxing xiaoshuo de shixing ping" 中国当代女性小说的诗性品格 (Lo stile poetico della narrativa cinese femminile contemporanea), in *Dangdai wentan*, 3, 2001, pp. 3-6.
- Ma Maoyang 马茂洋, "Bu tan Siren shenghuo" 不谈《私人生活》 (Senza parlare di *Vita privata*), in *Wenxue ziyou tan*, 2, 1997, pp. 58-62.
- Mao Mao 毛毛, "Jingzi li de yingzi he tiankong" 镜子里的影子和天空 (L'ombra ed il cielo nello specchio), in *Dangdai wentan*, 1, 1996, pp. 29-34.
- Masi, Edoarda, "Dalla Ricerca delle Radici al Realismo Magico: Mo Yan", in *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura. Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina, 2000, pp. 15-23.
- McDougall, Bonnie S. - Anders Hansson (a cura di), *Chinese Concepts of Privacy*, Leiden, Brill, 2002.
- Meng Fanhua 孟繁华, "Taoli yishi yu nüxing suming" 逃离意识与女性宿命 (Fuga dalla coscienza e il fatalismo femminile), in *Dangdai zuojia pinglun*, 6, 1996, pp. 31-39.
- Mian Mian 棉棉, *Nove oggetti di desiderio*. Trad. di Maria Rita Masci, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001.
- Miller, Lucien - Chang Hui-chuan, "Fiction and Autobiography: Spatial Form in *The Golden Cangue* and *The Woman Warrior*", in Michael S. Duke (a cura di), *Modern Chinese Women Writers – Critical Appraisals*, New York, M. E. Sharpe, 1989, pp. 25-43.
- Naour, Françoise, "Clefs pour Can Xue", in Can Xue, *Dialogues en paradis*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 7-31.
- Olney, James (a cura di), *Studies in Autobiography*, New York, Oxford University Press, 1988.

- Pan Yan 潘延, "Lishi, ziwo yu nüxing wenben" 历史, 自我与女性文本 (La storia, l'io ed il testo femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1999, pp. 71-75.
- Pozzi, Silvia, "Individualized Writing: Women Writers Blooming in China. The Art of Flying and Lin Bai", in *Annali*, Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. 59, 1999, pp. 251-272.
- , *Lin Bai: una donna che sposa se stessa*, Tesi di Laurea in Lingue e Civiltà Orientali, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2000.
- Sang, Tze-lan Deborah, "At the Juncture of Censure and Mass Voyeurism. Narratives of Female Homoerotic Desire in Post-Mao China", in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 8.4, 2002, pp. 523-552.
- , "Chao xingbie yishi yu tongxingai" 超性别意识与同性爱 (La coscienza oltre il genere e l'omosessualità), in Chen Ran, *Buke yanshuo*, Beijing, Zuoqia chubanshe, 2000, pp. 101-140.
- , "Feminism's Double: Lesbian Activism in the Mediated Public Sphere of Taiwan", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 132-161.
- , "Gender-Trascendent Consciousness and *Private Life*", in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. 200-224.
- , "Lin Bai's Narratives of Female Homoerotic Desire", in D. Tze-lan Sang, *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. 175-199.
- , "Restless Longing", in *World Wide Web*, <[http://www.ias.nl/iiasn/29/IIASNL29\\_6\\_Restless.pdf](http://www.ias.nl/iiasn/29/IIASNL29_6_Restless.pdf)>, verificato il 28.03.2003.
- , *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Santangelo, Paolo, *Emozioni e desideri in Cina. La riflessione neoconfuciana dalla metà del XIV alla metà del XIX secolo*, Bari, Laterza, 1992.
- Shen Jiada 沈嘉达, "Xinxin renlei de xiezuo moshi" '新新人类' 的写作模式 (Il modello di scrittura del "nuovo genere umano"), in *Dangdai wentan*, 5, 2000, pp. 44-45.

- Shu Jinyu 舒晋瑜, "Xu Kun: xiezuozhang.wo zouchu hunyin de yinying" 徐坤: 写作让我走出婚姻的阴影 (Xu Kun: la scrittura mi ha fatto uscire dall'ombra del matrimonio), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/news/20020124/200201240002.html>>, verificato il 10.07.2003.
- , "Yi bu fanxiaoshuo de zuopin" 一部反小说的作品 (Un'opera anti-narrativa), in *World Wide Web*, <[http://www.fujian-window.com/fujian\\_w/news/fjrb/gb/content/2000-09/08/content-3659.htm](http://www.fujian-window.com/fujian_w/news/fjrb/gb/content/2000-09/08/content-3659.htm)>, verificato il 02.07.2001.
- Sieber, Patricia (a cura di), *Red Is Not the Only Color. Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between Women, Collected Stories*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001.
- Sun Ganlu 孙甘露, *Qing nüren caimi 请女人猜谜* (Donne risolvete l'indovinello), Changchun, Shidai wenyi chubanshe, 2001.
- Tan Xiang 谭湘, "Liang xing duihua - Zhongguo nüxing wenxue fazhan qianjing" 两性对话—中国女性文学发展前景 (Dialogo tra i due sessi - Prospettive di sviluppo della letteratura femminile cinese), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 3, 1999, pp. 51-61.
- Tang Liqun 唐利群, "Feisheng yu zhuiluo: jiushi niandai nüxing wenxue de huabeilun" 飞升与坠落: 九十年代女性文学的化悖论 (Il volo e la caduta: il paradosso della letteratura femminile degli anni '90), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 12, 1999, pp. 48-49.
- Tao Dongfeng 陶东风, "Sirenhua xiezuozhang: yiyi yu wuqu" 私人化写作: 意义与误区 (La scrittura del privato: significati ed errori), in *Huacheng*, 1, 1997, pp. 195-201.
- Tao Dongfeng 陶东风 - Lin Bai 林白, "Sirenhua xiezuozhang yu nüxing zuojia" 私人化写作与女性作家 (La scrittura del privato e le scrittrici), in *Wenxue shijie*, 5, 1996, pp. 49-51.
- Tie Ning 铁凝, "Meigui men" 玫瑰门 (La porta delle rose), in *Wenxue siji*, 3, 1988.
- Visser, Robin, "Privacy and Its Ill Effects in Post-Mao Urban Fiction", in Bonnie S. McDougall - Anders Hansson (a cura di), *Chinese Concepts of Privacy*, Leiden, Brill, 2002, pp. 171-194.

- Vitiello, Giovanni, "Asians of the Same Intent", in *World Wide Web*, <[http://www.ias.nl/iasn/29/IIASNL29\\_6\\_Vitiello.pdf](http://www.ias.nl/iasn/29/IIASNL29_6_Vitiello.pdf)>, verificato il 28.03.2003.
- Wan Fang 万方, "Zai jie nan tao" 在劫难逃 (Non c'è via di scampo), in *World Wide Web*, <<http://www.bwsk.com/xd/w/wanfang/zjnt/>>, verificato il 10.11.2003.
- Wan Zhi (a cura di), *Breaking the Barriers: Chinese Literature Facing the World*, Stockholm, The Olof Palme International Center, 1997.
- Wang Anyi 王安忆, *Amore in una valle incantata*. Trad. di Gabriella Capasso, Lecce, Argo, 1995.
- , "Nüzuoja de ziwo" 女作家的自我 (L'io della scrittrice), in Wang Anyi, *Piaopo de yuyan* 漂泊的语言, Beijing, Zuoja chubanshe, 1996, pp. 414-420.
- Wang Gan 王干, "Gaobie bashi niandai de guangrong yu mengxiang. Xu Kun xiaoshuo lun" 告别八十年代光荣与梦想—徐坤小说论 (Addio alle glorie e ai sogni degli anni '80. La narrativa di Xu Kun), in *Wenxue pinglun*, 5, 1996, pp. 107-110.
- , "Nüren weishenme xiezuo" 女人为什么写作 (Perché le donne scrivono), in *Dajia*, 3, 2002, pp. 106-110.
- , "Zhanli de chengshi, chengzhang de nüxing" 颤栗的城市, 成长的女性 (Città tremanti, donne mature), in *Dajia*, 1, 2003, pp. 26-28.
- Wang Gan 王干 - Dai Jinhua 戴锦华, "Nüxing wenxue yu gerenhua xiezuo" 女性文学与个人化写作 (Letteratura femminile e scrittura individualista), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1996, pp. 61-71.
- Wang Guangming 王光明, "Nüxing wenxue: gaobie 1995" 女性文学: 告别 1995 (Letteratura femminile: salutando il 1995), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 2, 1997, pp. 27-33.
- Wang Guangming 王光明 - Huang Lin 荒林, "Liang xing duihua: Zhongguo nüxing wenxue shiwu nian" 两性对话: 中国女性文学十五年 (Dialogo tra i due sessi: quindici anni di letteratura femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 11, 1997, pp. 81-88.
- Wang Hongtu 王宏图, "Siren jingyan yu gonggong huayu" 私人经验与公共话语 (L'esperienza privata e la lingua comune), in *Shanghai wenxue*, 5, 1997, pp. 73-79.

- , “Weixian de youhui – Feiteng de ye – Xingcun zhe” 危险的幽会·沸腾的夜·幸存者 (Rendez-vous pericoloso – Notte bollente – I sopravvissuti), in *Dangdai zuojia pinglun*, 3, 1994, pp. 87-91.
- Wang Lingzhen, *Modern and Contemporary Chinese Women's Autobiographical Writing*, PhD Dissertation, Ithaca, Cornell University, 1998.
- , “Rethorizing the Personal: Identity, Writing, and Gender in Yu Luojin's Autobiographical Act”, in *Positions*, 6:2, 1998, pp. 395-438.
- Wang Meng 王蒙, “Hou de yihou shi xiaoshuo” 后的以后是小说 (Dopo i post c'è la narrativa), in Xu Kun, *Regou*, Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996, pp. 1-5.
- , “Mosheng de Chen Ran” 陌生的陈染 (L'estranea Chen Ran), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996, pp. 1-4.
- Wang Ning, “The Mapping of Chinese Postmodernity”, in Arif Dirlik - Zhang Xudong (a cura di), *Postmodernism in China*, Durham and London, Duke University Press, 2000, pp. 21-40.
- Wang Shuo 王朔 - Chen Ran 陈染, “Wang Shuo Chen Ran duihua” 王朔陈染对话 (Wang Shuo e Chen Ran a confronto), in Chen Ran, *Women neng fou yu shenghuo hejie*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 252-266.
- Wang Xiaobo 王小波, “Yishu yu guanhuai ruoshi qunti” 艺术与关怀弱势群体 (L'arte e la cura delle minoranze), in *Zhonghua dushu bao*, 28.02.1996.
- Wang Xiaoming 王晓明 et alii 等, “Jiushi niandai de nüxing – Geren xiezu” 九十年代的女性—一个人写作 (Donne degli anni '90 – La scrittura dell'individuo), in *Wenxue pinglun*, 5, 1999, pp. 48-61.
- Wang Yiyan, “Twenty-two Evenings in Spring”, in *World Wide Web*, <<http://www.chinatoday.com.cn/English/e20032/3cu7.htm>>, verificato il 20.07.2003.
- Wang Yuping 王玉屏, “Hai Nan de yuyan mofa” 海男的语言魔法 (La magia della lingua di Hai Nan), in *Dangdai wentan*, 1, 2002, pp. 6-8.
- Wang Zheng, “Three Interviews: Wang Anyi, Zhu Lin, Dai Qing”, in Tani Barlow (a cura di), *Gender Politics in Modern China. Writing and Feminism*, Durham, Duke University Press, 1993, pp. 159-208.

- Watson, Julia, "Shadowed Presence: Modern Women Writers' Autobiographies and the Other", in James Olney (a cura di), *Studies in Autobiography*, New York, Oxford University Press, 1988, pp. 180-189.
- "Women's Culture and Writing in the 1990s", in *World Wide Web*, <<http://chineseculture.about.com/library/weekly/aa101000a.htm>>, verificato il 20.07.2003.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London, Harcourt, Brace and Jovanovich, 1929.
- Wu Xiaoman 吴小曼, "Hong Ying: ni yizhi dui wenrou tuoxie" 虹影: 你一直对温柔妥协 (Hong Ying: fai sempre un compromesso con la delicatezza), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 346-351.
- Wu Xuan 吴炫, *Zhongguo dangdai wenxue pipan* 中国当代文学批判 (Critica della letteratura contemporanea cinese), Shanghai, Xuelin chubanshe, 2001.
- Xi Huiling 西慧玲, "Ningmou ziwo - Shuxie linghun" 凝眸自我一抒写灵魂 (Concentrarsi sull'io - Esprimere l'anima), in *Dangdai wentan*, 3, 2001, pp. 24-26.
- Xiao Hua 晓华 - Zhu Zheng 注政, "Bu qi lixing - Huainian duanpian" 不弃理性—怀念短篇 (Non abbandonare gli ideali - Ricordarsi del racconto breve), in Hong Ying, *Zang shouzhi - Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 392-398.
- Xiao Ying 肖鹰, "Jiushi niandai Zhongguo wenxue: quanqiu hua yu ziwo rentong" 九十年代中国文学: 全球化与自我认同 (Letteratura cinese degli anni '90: globalizzazione e riconoscimento dell'io), in *Wenxue pinglun*, 2, 2000, pp. 103-111.
- , "Nüxing beiju de jiesuo zhe" 女性悲剧的解锁者 (La rivelatrice della tragedia femminile), in *Dangdai wentan*, 5, 2001, pp. 35-39.
- Xu Kun 徐坤, "Baihua" 白话, in Xu Kun, *Nüwa*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, 130-196.
- , "Chinese Women's Literature Since 1995", in *Review of Japanese Culture and Society*, December 1996, pp. 23-27.
- , "Chongchong lianmu mizhe deng" 重重帘幕密遮灯 (La lampada oscurata dal tendaggio pesante), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 9, 1997, pp. 52-59.
- , *Chuntian de ershier ge yewan* 春天的二十二个夜晚 (Ventidue notti di primavera), Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe, 2002.

- , “Congci yue lai yue mingliang” 从此越来越明亮 (Da ora in poi sempre più brillanti), in *Beijing wenxue*, 11, 1995, pp. 4-18.
- , “Nüxing xiezuò: duanlie yu jiehe” 女性写作: 断裂与接合 (Scrittura femminile: fratture e congiunzioni), in *Zuojia*, 7, 1996, pp. 70-75.
- , *Nüwa* 女娲, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995.
- , *Regou* 热狗 (Hotdog), Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996.
- , “Regou” 热狗 (Hotdog), in *Regou*, Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996, pp. 169-232.
- , *Shuangdiao yexingchuan: jiushi niandai de nüxing xiezuò* 双调夜行船: 九十年代的女性写作 (Melodie bitonali su una barca notturna: la scrittura femminile degli anni '90), Taiyuan, Shanxi jiaoyu chubanshe, 1999.
- , “Xianfeng” 先锋 (Avanguardia), in Xu Kun, *Nüwa*, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 1995, 197-263.
- , “Yinwei chenmo tai jiu” 因为沉默太久 (Poiché siamo rimaste in silenzio troppo a lungo), in *World Wide Web*, <<http://www.booktide.com/News/20000717/200007170033.Html>>, verificato il 28.03.2003.
- , *Zaoyu aiqing* 遭遇爱情 (Incontro con l'amore), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1997.
- Xu Xiaobin 徐小斌, “Dui yi ge jingshenbing de huanzhe diaocha” 对一个精神病的患者调查 (Rapporto su una malata di mente), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 4, pp. 3-76.
- , “Dunhuang yi meng” 敦煌遗梦 (I sogni persi di Dunhuang), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 5, pp. 3-185.
- , *Dunhuang Dreams*, Beijing, Zhongguo Wenxue chubanshe, 1998.
- , “He liang an shi shengming zhi shu” 河两岸是生命之树 (Su entrambe le rive del fiume crescono gli alberi della vita), in *Shouhuo*, 5, 1983.
- , “Lanpini cheng” 蓝毗尼城 (Lumbini), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 90-99.



- , “Linglei du hua” 另类读画 (Un altro genere di lettura pittorica), in *Zuojia zazhi*, 8, 2001, pp. 16-18.
- , “Linglei du hua” 另类读画 (Un altro genere di lettura pittorica), in *Zuojia zazhi*, 9, 2001, pp. 88-90.
- , “Mihuan huayuan” 迷幻花园 (Il giardino incantato), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 60-89.
- , “Mori de yangguang” 末日的阳光 (Il sole della fine), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 247-276.
- , “Qian li nanxun” 千里难寻 (Difficile da trovare in mille li), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 3, pp. 271-431.
- , *Qiangwei de ganguan* 蔷薇的感官 (Gli organi di senso delle rose), Beijing, Huayi chubanshe, 1998.
- , “Qing shouxia zhe shu xianhua” 请收下这束鲜花 (Ti prego di accettare questo mazzo di fiori freschi), in *Shiyue*, 6, 1981.
- , *Ru ying sui xing* 如影随形 (Ti seguo come la tua ombra), Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu chubanshe, 1995.
- , “Ruomu” 若木, in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 226-246.
- , *Shijimo fengjing* 世纪末风景 (Panorama di fine secolo), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1996.
- , “Shuangyu xingzuo” 双鱼星座 (La costellazione dei pesci), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 3-59.
- , *Taiyang shizu* 太阳氏族 (Il clan del sole), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2000.
- , “Taoli yishi yu wo de chuanguo” 逃离意识与我的创作 (In fuga dalla coscienza e la mia creatività), in *Dangdai zuojia pinglun*, 6, 1996, pp. 45-48.
- , “Tianlai” 天籁 (Suoni della natura), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 137-166.
- , “Wangshi suo yi” 往事琐忆 (Sciocchi ricordi del passato), in *Shouhuo*, 3, 1993, pp. 98-105.

- , “Wo suorenshi de Zong Pu” 我所认识的宗璞 (La Zong Pu che conosco io), in Xu Xiaobin, *Shijimo fengjing*, Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1996, pp. 205-210.
- , “Wo xie Yushe” 我写《羽蛇》 (Scrivendo Yushe), in *Xiezu*, 11, 2001, pp. 40-41.
- , *Xiyu shenhua* 西域神话 (Il mito delle Regioni Occidentali), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2001.
- , *Xu Xiaobin wenji* 徐小斌文集 (Raccolta delle opere di Xu Xiaobin), 5 voll., Beijing, Huayi chubanshe, 1998.
- , “Xuanji zhi si” 玄机之死 (La morte della verità arcana), in *Shiyue*, 4, 1997, pp. 111-23.
- , “Xueji” 雪霁 (Non nevicca più), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 2, pp. 200-211.
- , “Yunan hangcheng zhong de xiangyan – Guanyu Lanpini cheng yu Miyao de gushi” 遇难航程中的飨宴—关于《蓝毗尼城》与《密钥的故事》 (Il banchetto nell’incidente aereo – A proposito di “Lumbini” e de “La storia della chiave segreta”), in Xu Xiaobin, *Qiangwei de ganguan*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, pp. 145-147.
- , *Yushe* 羽蛇, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1998.
- , “Yu zhong huayuan” 雨中花园 (Il giardino sotto la pioggia), in Xu Xiaobin, *Xu Xiaobin wenji*, Beijing, Huayi chubanshe, 1998, vol. 1, pp. 327-367.
- , “Zuo juanren de Kong Shimu” 做绢人的孔师母 (Kong Shimu che fa uomini in seta), in *Shiyue*, 4, 2000, pp. 37-52.
- Xu Zhiwei 徐志伟, “Jianlun jiushi niandai xiaoshuo chuanguo qingxiang” 简论九十年代小说创作倾向 (Breve trattazione delle opere di narrativa degli anni '90), in *Wenxue pinglun*, 5, 2001, pp. 66-71.
- Yang Lixin 杨莉馨, “Shenti xushi de lishi wenhua yujing yu meixue tezheng” ‘身体叙事’ 的历史文化语境与美学特征 (Caratteristiche estetiche, lingua, cultura e storia della “narrazione del corpo”), in *Zhongguo bijiao wenxue*, 1, 2002, pp. 56-68.

- Yang Mei-hui Mayfair, "From Gender Erasure to Gender Difference: State Feminism, Consumer Sexuality, and Women's Public Sphere in China", in Mayfair Mei-hui Yang, *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 35-68.
- (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Yang Yang 杨扬, "90 niandai wenxue guanxi de bianhua" 90年代文学关系的变化 (Mutamenti dei rapporti letterari negli anni '90), in *Shanghai wenxue*, 8, 1999, pp. 72-75.
- Yeh Chih-ying, "The Development of Female Consciousness in the Contemporary Literature of Mainland China", in *Issues & Studies*, XXVI, 1, 1990, pp. 107-117.
- Yi Dian 一点, "Jiannan de miandui" 艰难的对 (Affrontando la cosa con difficoltà), in *Zhonghua dushu bao*, 24.01.1996.
- "Yifan tushu guan - Duzhe pinglun - Siren shenghuo" 亦凡图书馆—读者评论—私人生活 (Biblioteca Yifan - Critica dei lettori - Vita Privata), in *World Wide Web*, <<http://www.shuku.net/pinglun/s/2062.html>>, verificato il 12.07.2003.
- Yi Guang 易光, "Shixing xiezu: xushi de jiongpo he dui xushi chuantong de panli" 诗性写作: 叙事的窘迫和对叙事传统的叛离 (La scrittura poetica: povertà di narrazione e ribellione alla tradizione della narrazione), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 5, 1999, pp. 112-119.
- Yuan Baoguo 原宝国 - Wu Yile 吴义勒, "Chuanyue yuyan de wuzhan" 穿越语言的雾障 (Attraversando la nebbia della lingua), in *Dangdai wentan*, 1, 2000, pp. 37-40.
- Zhai Huiqing 翟慧清, "90 niandai nüxing xiezu zhong de 'xin lishi' jingguan" 90年代女性写作中的'新历史'景观 (Il panorama della "nuova storia" nella scrittura femminile degli anni '90), in *Dangdai wentan*, 6, 2000, pp. 21-23.
- Zhang Jie 张洁, "Ai, shi bu neng wangji de" 爱, 是不能忘记的 (L'amore non può essere dimenticato), in *Beijing wenyi*, 1, 1979.
- Zhang Jingyuan 张京媛 (a cura di), *Dangdai nüxingzhuyi wenxue piping* 当代女性主义文学批评 (Critica letteraria del femminismo contemporaneo), Beijing, Beijing Daxue chubanshe, 1992.

- Zhang Xinying 张新颖, "Ye shuo siren xiezuo" 也说私人写作 (Parliamo anche della scrittura privata), in *Wenxue ziyou tan*, 6, 1997, pp. 90-91.
- Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Zhang Ying 张英, "Huilai de yanzi – Hong Ying fangtanlu" 回来的燕子—虹影访谈录 (La rondine che fa ritorno – Intervista a Hong Ying), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 333-345.
- Zhang Yiwu 张颐武, "Dangxia xiezuo" 当下写作 (La scrittura istantanea), in Xu Kun, *Regou*, Beijing, Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996, pp. 335-342.
- , "K ji qita – Hong Ying fangtanlu" 《K》及其他—虹影访谈录 (K e altro – Intervista a Hong Ying), in Hong Ying, *K*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2002, pp. 268-284.
- , "Xu Xiaobin: yongyuan de lixiangzhuyizhe" 徐小斌: 永远的理想主义者 (Xu Xiaobin: l'eterna idealista), in *World Wide Web*, <[www.booker.com.cn/big5/paper88/1/class008800001/hwz7480.htm](http://www.booker.com.cn/big5/paper88/1/class008800001/hwz7480.htm)>, verificato il 24.06.2003.
- Zhang Zhen, "The World Map of Haunting Dreams: Reading Post-1989 Chinese Women's Diaspora", in Mayfair Mei-hui Yang (a cura di), *Spaces of Their Own*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 308-336.
- Zhao Shule 赵树勤, *Zhaoxun Xiawa – Zhongguo dangdai nüxing wenxue toushi* 找寻夏娃—中国当代女性文学透视 (Alla ricerca di Eva – Prospettive della letteratura femminile cinese contemporanea), Changsha, Hunan Shifan Daxue chubanshe, 2001.
- Zhao Xifang 赵稀方, "Zhongguo nüxingzhuyi de kunjing" 中国女性主义的困境 (Le difficoltà del femminismo in Cina), in *Wenyi zhengming*, 4, 2001, pp. 74-79.
- Zhi An 止庵, "Guanyu liusan wenxue, Taibitece shi yiji yiguo aiqing de duihua" 关于流散文学, 泰比特测试以及异国爱情的对话 (Un confronto sulla letteratura della diaspora, la prova Tebbit e l'attaccamento ad un paese straniero), in *Changbian xiaoshuo zhuanhao*, 12, 2001, pp. 107-110.
- , "Tan Hong Ying" 谈虹影 (Parliamo di Hong Ying), in Hong Ying, *Weixian nianling*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 7-11.

“Zhong Ri nüzuojia huiyi” 中日女作家会议 (Convegno di scrittrici cinesi e giapponesi), in *Baihuazhou*, 1, 2002, pp. 4-33.

Zhong Xueping, “Sisterhood? Representation of Women’s Relationships in Two Contemporary Chinese Texts”, in Tonglin Lu (a cura di), *Gender and Sexuality in Twentieth Century Chinese Literature and Society*, Albany, Suny Press, 1993, pp. 157-173.

Zhou Jianglin 周江林, “Ling yi zhi shouzhi xiang aichou” 另一只手指向哀愁 (Un altro dito che indica l’angoscia), in Hong Ying, *Zang shouzhi — Ping gaizi*, Guilin, Lijiang chubanshe, 2001, pp. 1-6.

Zhou Ke 周柯, “Jiliao er bu anfen de wenxue tansuo” 寂寥而不安分的文学探索 (Una ricerca letteraria silente e fuori dagli schemi), in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 311-320.

Zhou Weihui 周卫慧, “Parla! Parla!”. Trad. di Clara Bulfoni, in *Mondo cinese*, 109, Ottobre-Dicembre 2001.

——, *Shanghai baby*. Trad. di Yuan Huaqing, Milano, Rizzoli, 2001.

Zhou Yanfang 周艳芳, “Shiji mo: nüxing wenxue huayu de fugui yu chongfeng” 世纪末: 女性文学话语的复归与重逢 (Fine secolo: corsi e ricorsi della lingua letteraria femminile), in *Zhongguo xiandai dangdai wenxue yanjiu*, 5, 1997, pp. 54-60.

Zhu Fang 朱方, “Xu Xiaobin: feixiang de niaoer” 徐小斌: 飞翔的鸟儿 (Xu Xiaobin: un uccello in volo), in *World Wide Web*, <<http://www.booker.com.cn/gb/paper54/1/class005400034/hwz103343.htm>>, verificato il 04.04.2003.

Zhu Wen 朱文, *Shenme shi laji, shenme shi ai?* 什么是垃圾, 什么是爱? (Cosa è spazzatura, cosa è amore?), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 1998.





