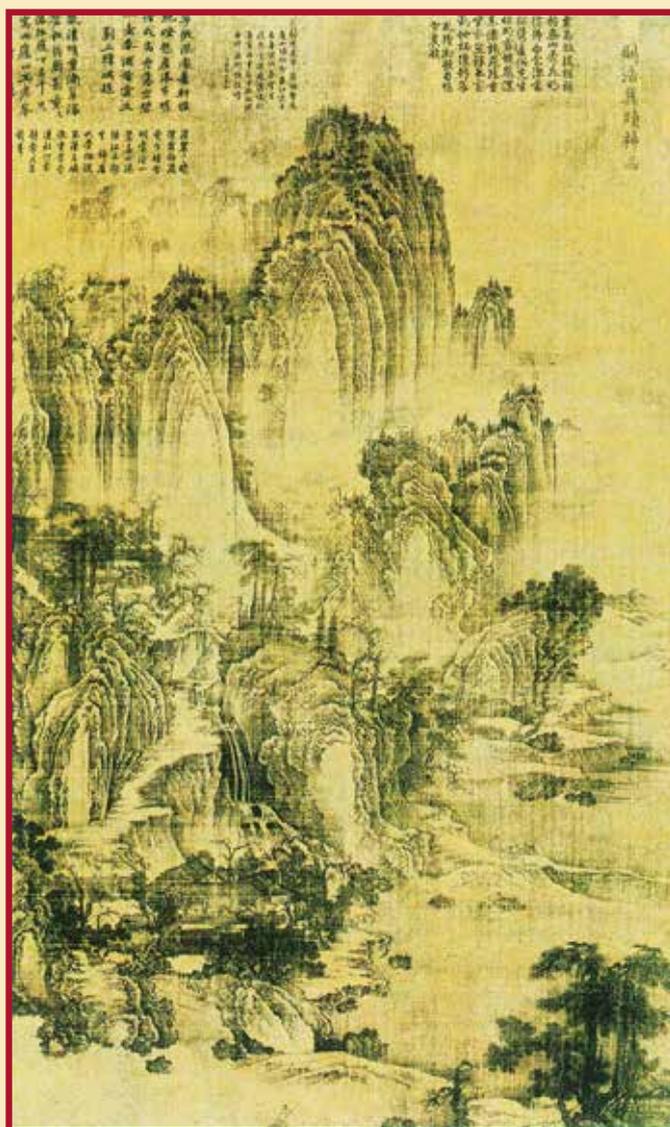


# QUADERNI

*del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*

## LETTERATURE CINESI

A cura di SIMONA CAPPELLARI e GIORGIO COLOMBO  
*Guest editor* MARCO CERESA



# QUADERNI

*del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*

## LETTERATURE CINESI

A cura di Simona Cappellari e Giorgio Colombo

*Guest editor* Marco Ceresa

---

*Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*  
*Pubblicazione dell'Associazione Giuseppe Acerbi*  
numero 15 anno 2015

*Direttore scientifico*  
Giorgio Colombo

*Direttore responsabile*  
Stefano Iori

*Comitato di redazione*  
Giorgio Colombo, Direttore  
Simona Cappellari  
Ola Catulini  
Rosanna Colognesi  
Angelo De Rossi  
Andrea Garbin  
Arminda Redini  
Tiziana Rodella  
Eva Serafini Danesi  
Elisa Varini  
Ester Varini

*Segreteria di redazione*  
Presso la Biblioteca comunale di Castel Goffredo  
Piazza Matteotti, 7  
46042 Castel Goffredo (MN)  
Tel. 0376 780161  
Fax: 0376 777227  
e-mail: bibliocg@libero.it

*Associazione Giuseppe Acerbi*  
*Consiglio Direttivo*  
Piero Gualtierotti, Presidente  
Simona Cappellari  
Ola Catulini  
Rosanna Colognesi  
Monica Raschi  
Tiziana Rodella  
Eva Serafini Danesi  
Ester Varini  
Nicola Vergna

*Segretaria del Premio e dell'Associazione Giuseppe Acerbi*  
Rosanna Colognesi

Autorizzazione del tribunale di Mantova  
n. 10 del 25/09/2005

ISBN: 978-88-6867-123-5

*Stampa:* Tipolitografia Soldini

*In copertina:*

*Il monte Lu.* Rotolo verticale, inchiostro nero su seta. Epoca delle Cinque Dinastie e dei Dieci Regni, attribuito a Jing Hao.  
(Museo Nazionale del Palazzo, Taipei)

Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
XXII e XXIII edizione - Letterature Cinesi

*Comitato d'Onore*

Giorgio Bernardi Perini (Accademia Nazionale Virgiliana)  
Ernesto Ferrero (Salone del libro di Torino)  
Luciano Ghelfi (Giornalista parlamentare - RAI2)  
Enrico Grazioli (Vice Direttore "Gazzetta di Modena")  
Alfonso Rocco Linardi (Galleria Museo Palazzo  
Valenti Gonzaga Mantova)  
Enzo Lucchini (Dirigente Struttura Evoluzione del sistema  
socio-sanitario Lombardo)  
Gian Paolo Marchi (Università di Verona)  
Alberto Marengi (Presidente Confindustria di Mantova)  
Mattia Palazzi (Sindaco di Mantova)  
Alessandro Pastacci (Presidente Provincia di Mantova)  
Stefano Scansani (Direttore de "La Nuova Ferrara")  
Marco Tonelli (Assessore Cultura del Comune di Mantova)  
Francesca Zaltieri (Assessore Cultura della Provincia di  
Mantova)

*Presidente del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*  
Alfredo Posenato

*Consulenti scientifici d'area*  
Marco Ceresa

*Consulenti scientifici*  
Bruno Mazzoni  
Roberto Navarrini  
Anna Casella Paltrinieri  
Francesca Romana Paci  
Renata Salvarani  
Luigi Tassoni

*Presidente della Giuria*  
Francesca Romana Paci

*Giuria scientifica*  
Duilio Caocci  
Anna Casella Paltrinieri  
Antonio Castorina  
Giovanni Cipriano  
Giorgio Colombo  
Edgarda Ferri  
Lauri Lindgren  
Marco Lunghi  
Bruno Mazzoni  
Francesca Romana Paci  
Maurizio Rizzini  
Renata Salvarani  
Luigi Tassoni

**Premio Letterario Giuseppe Acerbi**  
Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli

*XXII Edizione - 2014*

*XXIII Edizione - 2015*

**Letterature Cinesi**





---

# Sommario

PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI  
2014-2015  
LETTERATURE CINESI

CASTEL GOFFREDO: GIUSEPPE ACERBI E IL PREMIO

Saluto del Sindaco	Alfredo Posenato	10
Saluto dell'Istituto Confucio	Marco Ceresa - Li Shuqing	11
Saluto del Presidente della Provincia di Mantova	Alessandro Pastacci	12
Saluto del Presidente dell'Associazione Wanquan Diecimila sorgenti	Gloria Wang Zheng	13
Sulle orme di Marco Polo e Ibn Battuta	Rosanna Colognesi	14
Il Progetto Cin Ma	Maurizio Rizzini	22

## PARTE PRIMA

XXII Edizione - 2014

LETTERATURA E CULTURA CINESE

<i>Canzone sull'aria "Come un sogno"</i>	Li Qingzhao	33
<i>Io amo questa terra</i>	Ai Qing	33
Introduzione	Giorgio Colombo	34
La lingua cinese	Magda Abbiati	39
Tre fasi della letteratura cinese contemporanea	Nicoletta Pesaro	46
Tradurre: leggere, interpretare, riscrivere	M. Gottardo - M. Morzenti	52
Il "revival delle religioni" nella Cina d'oggi	Ester Bianchi	58
La <i>chinoiserie</i> in Europa dal XVII al XIX secolo	Simona Cappellari	63
Meraviglia e paura: la <i>chinoiserie</i> nella cultura italiana	Marco Ceresa	72
Pittori cinesi alle Biennali di Venezia	Giorgio Colombo	78
Amnesie, borsette e mostri: tendenze del cinema cinese contemporaneo	Corrado Neri	83
Una cronologia puntinistica della storia cinese antica e moderna	Lorenzo Andolfatto	88

## GLI AUTORI SELEZIONATI

Han Han	Patrizia Riviera	100
Hong Ying	Federica Passi	102
Yu Hua	Nicoletta Pesaro	107
Zhang Jie	Maria Gottardo	111

---

## MOTIVAZIONI DEL VOTO ALL'OPERA

<i>Senza parole</i> di Zhang Jie	Duilio Caocci	114
<i>La donna vestita di rugiada</i> di Hong Ying	Antonio Castorina	114
<i>Senza parole</i> di Zhang Jie	Giorgio Colombo	114
<i>Le tre porte</i> di Han Han	Edgarda Ferri	115
<i>Vivere!</i> di Yu Hua	Lauri Lindgren	115
<i>Vivere!</i> di Yu Hua	Marco Lunghi	116
<i>Vivere!</i> di Yu Hua	Bruno Mazzoni	118
<i>Senza parole</i> di Zhang Jie	Francesca Romana Paci	118
<i>Vivere!</i> di Yu Hua	Maurizio Rizzini	121
<i>Vivere!</i> di Yu Hua	Luigi Tassoni	122

## L'AUTORE PREMIATO

Premio Letterario Giuseppe Acerbi - Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli

Yu Hua

Intervista

Nicoletta Pesaro 126

---

## PARTE SECONDA

### PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI

XXIII Edizione - 2015

#### LETTERATURA CINESE MIGRANTE

Le altre Cine	Daniele Beltrame	131
---------------	------------------	-----

#### GLI AUTORI SELEZIONATI

Dai Sijie	Daniele Beltrame	164
Qiu Xiaolong	Daniele Beltrame	166
Xiaolu Guo	Daniele Beltrame	168

#### MOTIVAZIONI DEL VOTO ALL'OPERA

<i>La Cina sono io</i> di Xiaolu Guo	Duilio Caocci	170
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Anna Casella	170
<i>La Cina sono io</i> di Xiaolu Guo	Antonio Castorina	171
<i>La Cina sono io</i> di Xiaolu Guo	Giovanni Cipriano	171
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Giorgio Colombo	172
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Edgarda Ferri	173
<i>Le lacrime del lago Tai</i> di Qiu Xiaolong	Lauri Lindgren	173
<i>Le lacrime del lago Tai</i> di Qiu Xiaolong	Marco Lunghi	174
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Bruno Mazzoni	175
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Francesca Romana Paci	175
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Maurizio Rizzini	178
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Renata Salvarani	180
<i>Balzac e la Piccola Sarta cinese</i> di Dai Sijie	Luigi Tassoni	180

#### GLI AUTORI PREMIATI

Premio Letterario Giuseppe Acerbi - Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli Intervista a Dai Sijie	Andrea Casazza	184
---	----------------	-----

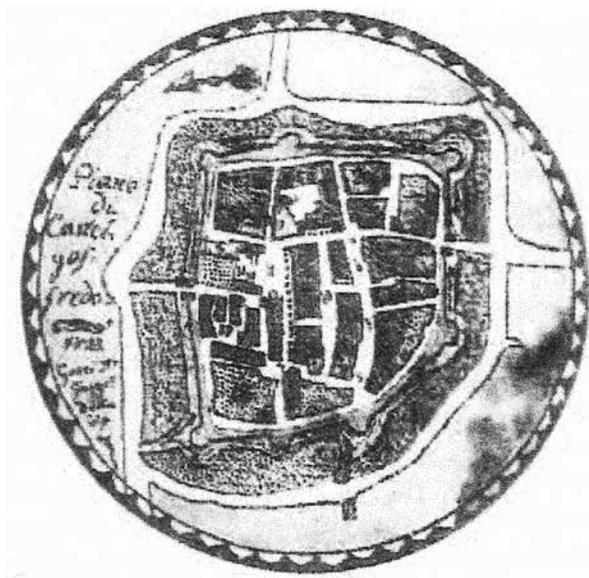
#### PREMIO SPECIALE GIUSEPPE ACERBI PER LA LETTERATURA GIOVANE

Intervista a Xiaolu Guo	Antonio Castorina	186
Albo d'oro		188



# Castel Goffredo:

## Giuseppe Acerbi e il Premio



Pianta (1823) di Castel Goffredo, Comune Promotore del Premio, città natale di Giuseppe Acerbi

---

Alfredo Posenato

## Saluto del Sindaco

A nome della Amministrazione della Città di Castel Goffredo e di tutta la cittadinanza do il benvenuto alla Cina ed ai suoi cittadini presenti a questo importante evento.

Il Premio Acerbi, istituito dalla Amministrazione di Castel Goffredo nel 1993, celebra quest'anno la sua 23esima edizione che per la prima volta vede per protagonista il medesimo Paese per due anni consecutivi. Questa scelta, che solo in apparenza può apparire bizzarra, si è resa necessaria per tentare di esplorare più in profondità l'immenso patrimonio letterario della Cina e tentare, attraverso questo esercizio, di favorire la comprensione e la conoscenza di una Nazione così grande, lontana e diversa rispetto ai nostri abituali riferimenti.

Infatti, sebbene proprio un Italiano (Marco Polo) abbia aperto la conoscenza dell'allora impero cinese ai popoli occidentali, ancora oggi la comprensione della cultura, della letteratura e dei costumi cinesi sono, almeno per la grande maggioranza dei popoli occidentali, del tutto superficiali e non di rado intrisi di credenze e pregiudizi che certo non incoraggiano allo scambio di conoscenze.

Già nella precedente edizione del Premio Acerbi sia i critici che la giuria popolare hanno avuto occasione di apprezzare lo stile e l'intensità narrativa degli autori partecipanti: sono certo che anche in questa occasione vi sarà non meno entusiasmo e gradimento verso gli autori che partecipano al concorso ed ho motivo di ritenere che queste ultime edizioni del nostro Premio resteranno per sempre nella memoria di chi ha avuto il privilegio di assistervi.

Non posso non rallegrarmi che, ancora una volta, il Premio Acerbi assuma la funzione di ponte fra due popoli dalle culture assai diverse, che nella differenza sanno trovare forti stimoli di reciproco confronto e comprensione, col rinnovato augurio che la letteratura sappia supplire alle manchevolezze della politica e della diplomazia.

Un grazie sincero da parte di tutta Castel Goffredo alla Cina, ai suoi autori, all'Istituto Confucio di Venezia e all'Associazione Acerbi, che tanto hanno fatto per consentire la buona riuscita di questo evento, con l'augurio di presto rivedervi in quel di Mantova e Castel Goffredo.



Stemma del Comune di Castel Goffredo

---

Marco Ceresa - Li Shuqing

## Saluto dell'Istituto Confucio

L'Istituto Confucio presso l'Università Cà Foscari di Venezia è particolarmente orgoglioso di sostenere il Premio Acerbi perché questa iniziativa incarna lo spirito stesso della nostra istituzione. Gli istituti Confucio nascono, infatti, sotto l'egida del Ministero dell'Istruzione della Repubblica Popolare Cinese con lo scopo di diffondere la lingua e la cultura cinesi nel mondo, attraverso l'organizzazione di corsi di lingua, mostre, convegni, eventi culturali, premi letterari. In qualità di Direttore dell'Istituto Confucio di Venezia sono grato al Premio Acerbi,

威尼斯大学孔子学院为能给予国际G. ACERBI文学奖提供支持感到自豪。因为孔子学院的宗旨就是增进世界各国人民对中国语言，文化的了解，加强中国与世界各国教育文化等的交流合作，发展中国与各国的友好关系，促进世界多元文化的发展。从中国国家主席习近平到李克强总理，副总理等各级官员都对孔子学院的工作给予有力的支持。习主席说过，“世界各国人民创造的灿烂文化是人类共同的宝贵财富。我们应通过交流互鉴和创造性发展，使之在当今世界焕发出新的生命力。”

孔子学院在不同国家、地区通过不同形式举办语言课程，文化、艺术展览，各种国际会

议，文化活动，文学奖、艺术奖等等，来成为名副其实的连接中国人民和世界人民的纽带，成为中国联通世界的桥梁。作为威尼斯大学孔子学院的院长，我们感谢G. ACERBI文学奖组委会为促进来自世界各地的作家进行无地域，无种族和政治限制的全方位交流所作出的巨大努力和贡献。它和孔子学院的宗旨如此契合，使我们能够顺利完成共同的使命。我们希望，这一卓有成效的合作能超越时空和奖项本身，以有利于提高意大利当地和中国社区间的相互了解的形式继续下去，让意中文化之花永远盛开。



威尼斯大学孔子学院  
Istituto Confucio  
presso l'Università  
Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia  
Dipartimento  
di Studi sull'Asia  
e sull'Africa Mediterranea

---

Alessandro Pastacci

## Saluto del Presidente della Provincia di Mantova

È stata una felice intuizione quella dell'Associazione Giuseppe Acerbi di voler dedicare due anni dell'attività del Premio Letterario Internazionale Giuseppe Acerbi alla letteratura e cultura della Cina, con l'intento di far conoscere gli straordinari aspetti storici, artistici, culturali ed economici del grande Paese asiatico, senza tralasciare i vari aspetti della Cina moderna, vista con gli occhi degli scrittori migranti, protagonisti della XXIII edizione.

Accanto alle iniziative culturali promosse dall'Associazione Acerbi, da sempre sostenuta in molte delle sue iniziative anche dalla Provincia di Mantova, dal 2013, grazie anche alla collaborazione dell'associazione Mantovana Cinesi, abbiamo attivato rapporti con diverse realtà cinesi, tra cui Yangzhou, Haiian, Quinghai e in particolare con l'isola di Hainan. L'obiettivo è sondare la possibilità di instaurare scambi commerciali, culturali e turistici tra la loro realtà e la nostra. Le premesse ci sono: loro sono interessati a farsi conoscere da noi come possibile meta turistica e commerciale e allo stesso tempo sono molto affascinati dalla nostra storia, dalla nostra cultura e ammirano le produzioni alimentari e la stessa enogastronomia italiana e mantovana.

Proprio quest'anno ricorre il 45° anniversario delle relazioni diplomatiche tra Cina e Italia. Due paesi che hanno visto crescere il volume degli scambi

commerciali del 10 per cento lo scorso anno e un forte e rapido aumento degli investimenti cinesi in Italia. Attualmente, sempre grazie alla collaborazione tra la Provincia e la comunità cinese che da anni si è radicata nel territorio virgiliano, sono in corso contatti tra imprese dei due paesi. Da eventuali collaborazioni potrebbero nascere interessanti opportunità di sbocchi commerciali.

La Provincia di Hainan ad agosto ha effettuato un road show in Italia per promuoversi: in quell'occasione, essendo stato invitato, ho notato un forte interesse per il design ovviamente, ma anche per il food italiano di altissima qualità. Per questo mi hanno invitato in Cina, assieme a una delegazione di imprenditori, a proporre i nostri prodotti e a promuoverli anche in vista della fiera internazionale dedicata alla cucina italiana che si terrà a Haikou, la città più importante dell'isola di Hainan, nel 2016. Proprio grazie alle relazioni instaurate, abbiamo aperto un canale per la promozione dei nostri prodotti che credo potrà offrire interessanti opportunità ai produttori mantovani interessati a farsi conoscere sul mercato cinese. Come Provincia punteremo a far conoscere sempre di più il nostro territorio. Una maggiore conoscenza reciproca non potrà che dare benefici ad entrambi.



PROVINCIA DI MANTOVA  
SETTORE CULTURA  
SETTORE ATTIVITÀ PRODUTTIVE  
SERVIZI - TURISMO

---

Gloria Wang Zheng

## Saluto del Presidente dell'Associazione Wanquan Diecimila sorgenti

Ringrazio l'Associazione Giuseppe Acerbi che ha deciso di volgere l'attenzione del Premio Acerbi alla letteratura e cultura del mio Paese, la Cina, dove sono nata ed ho vissuto gli anni giovanili della mia vita. Oggi vivo in Italia, un Paese che mi ha accolto e dove ho potuto costruire con l'aiuto dei miei familiari una casa ed un futuro per i miei figli.

Per noi cittadini cinese d'oltremare è una grande festa poter presentare le nostre radici culturali e poter incontrare ed avere ospiti, anche nelle nostre case, scrittori importanti come Yu Hua, nel 2014 e Xiaolu Guo nel 2015. Siamo pieni di orgoglio unito ad un filo di nostalgia per la Cina.

È per noi motivo di grande soddisfazione che le edizioni 2014 e 2015 del premio letterario Giuseppe Acerbi siano state dedicate agli scrittori cinesi e che le opere presentate abbiano ottenuto un importante riconoscimento dalla critica italiana e dai lettori stessi.

Permettetemi di cogliere quest'occasione per sottolineare che non solo la letteratura cinese riscuote sempre più consensi a livello mondiale ma attira un sempre maggiore interesse di studiosi linguisti da tutto il mondo, in quanto rappresenta l'aspetto esotico di una delle lingue nazionali parlate più antiche.

Si sa che il cinese è difficile, ma una volta superato l'ostacolo della paura di conoscere lingue straniere incomprensibili, lontane, apparentemente complicate, si arricchisce immensamente la

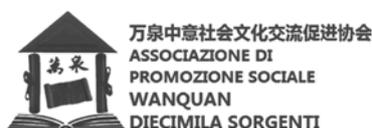
conoscenza del mondo e il proprio bagaglio culturale.

Se la lingua, l'economia e la politica rendono difficili, e a volte allontanano i rapporti Italia-Cina, la cultura invece li avvicina: abbiamo percepito questa vicinanza nei vari incontri organizzati dall'Associazione Giuseppe Acerbi nelle due edizioni dedicate al grande Paese asiatico e nel Mulan Festival, una manifestazione culturale sulla Cina che ha accolto migliaia di spettatori a Castiglione delle Stiviere e a cui anche l'Associazione Acerbi è stata presente.

Importante e simbolico è stato l'impatto che Yu Hua ha portato tra i cittadini cinesi residenti nel mantovano: come è noto i cinesi sono dei diligenti lavoratori, il lavoro occupa il 90% della loro vita, per alcune famiglie persino l'educazione dei figli viene trascurata a causa dell'impegno lavorativo, a pochi è concesso il piacere della lettura.

L'Associazione Diecimila sorgenti ha diffuso tra la comunità cinese la notizia dello scrittore vincitore del Premio Acerbi sia sui giornali cinesi che in Italia, ha distribuito volantini nelle scuole, nei locali pubblici, nelle strade...

Vogliamo far passare questo messaggio: «è ora di aprire il cuore e la mente alla cultura, di incoraggiare le giovani generazioni a studiare, a partecipare agli eventi culturali e ad aprire gli occhi sul mondo. Ed incontrare scrittori come Yu Hua e Xiaolu Guo è un'ottima occasione per cominciare».



---

Rosanna Colognesi

## Sulle orme di Marco Polo e Ibn Battuta: il lungo viaggio del Premio Acerbi alla scoperta della letteratura cinese

Nella lingua araba, il viaggio (Safar) è sinonimo di rivelare. Quindi il viaggio è considerato come la situazione che permette all'uomo di rivelare ciò che è nascosto in esso, misurando e testando così la sua resistenza, la sua fede e la sua conoscenza.

Ibn Battuta, vissuto dal 1304 al 1377, ha lasciato un racconto che inizia con un sogno: sulla strada per il pellegrinaggio, mentre dorme sul terrazzo di un "Zawiya" (marabout) (cella di monaco) in Egitto, si è visto trasportato sulle ali di un uccello gigante che si stava dirigendo verso la Mecca, poi nello Yemen e poi sempre più lontano verso l'Oriente in una terra verde scura, per essere poi abbandonato lì. Questo sogno porterà Ibn Battuta a diventare il più grande viaggiatore medioevale che esplorò terre allora pressochè sconosciute, giungendo anche in Cina. Dirà più tardi: «Ringrazio Dio di avermi dato ciò che desideravo quaggiù, cioè di percorrere la terra e di essere andato, credo, più lontano di chiunque. Resta l'altra vita, ma ho una grande speranza nella misericordia di Dio».

Prima di lui, ci fu Marco Polo, discendente di una famiglia di commercianti veneziani che, intraprese il suo lungo viaggio verso la Cina, da lui denominata Catai, nel 1271 ritornandone dopo circa 20 anni con un patrimonio di ricchezze, esperienze straordinarie e conoscenza.

Periodo particolarmente fecondo ed interessante del viaggio è costituito dagli anni che il commerciante veneziano trascorse al servizio del Gran Khan Khubilai che gli affidò importanti incarichi diplomatici e commerciali; di questo periodo Marco Polo narrò nella sua opera *Il Milione*, che tutti gli studiosi definiscono essere una «Vera e propria

enciclopedia geografica, riunisce in un volume le conoscenze essenziali sull'Asia che erano disponibili alla fine del Medio Evo». Oltre che una relazione di viaggio, è anche un trattato storico-geografico. È stato definito «la descrizione geografica, storica, etnologica, politica, scientifica (zoologia, botanica, mineralogia) dell'Asia medievale». Le scritture di viaggio di epoca premoderna sono spesso il prodotto della collaborazione di due distinte figure. Il viaggiatore medievale, garante dei contenuti informativi, è di solito un uomo d'azione, privo di educazione letteraria e pertanto incapace di redigere un rendiconto ordinato e stilisticamente compiuto della propria esperienza. Ecco perché in molti casi il soggetto viaggiatore deve avvalersi dei servizi e delle specifiche competenze di un uomo di lettere, cioè di qualcuno che sia in grado di maneggiare lo strumentario retorico della composizione scritta. Anche il *Milione* non fa eccezione a questa tendenza generale: esso risulta infatti dalla cooperazione di un viaggiatore-narratore, il veneziano Marco Polo, e di un letterato-estensore, il pisano Rustichello da Pisa. Entrambi prigionieri di guerra dei Genovesi e rinchiusi nelle carceri della Superba lavorarono alla stesura del testo negli anni 1298-1299.

Sia Marco Polo che Ibn Battuta hanno raccontato l'esperienza dei loro viaggi attraverso la stesura di un libro: *Il Milione* e la *Rihla*.

Gran parte della narrazione delle due opere è dedicata alla descrizione delle città, della forma di governo, della loro popolazione, della religione. Estremamente affascinante è il modo, quasi opposto, in cui i due si avvicinano alle diverse culture che incontrano durante i loro viaggi. Per Ibn Battuta è

faticoso vivere nel *diverso* ed egli soffre visibilmente a contatto di tradizioni, usanze e leggi che non sono uguali alle sue. Il vero e proprio shock culturale non è invece sentito dall'europeo e cristiano Marco Polo che applica al *diverso* le elastiche griglie culturali di origine e lascia ampio spazio alla curiosità. Con uno stile che oggi potremmo definire catalogico, il veneziano descrive tutto ciò che ha visto e vissuto, rivolgendosi direttamente ai suoi contemporanei, per spiegarsi meglio o per avvisarli dell'omissione di qualche informazione che avrebbe potuto spaventarli. Egli, figlio di una mentalità medievale, che però cominciava a desiderare di uscire da monasteri e castelli per aprirsi al mondo, tiene i suoi lettori per mano in questo suo grande viaggio e i lettori si lasciano condurre senza fare resistenze, impegnandosi per capire i punti più difficili o strani e per superare i problemi legati alla traduzione.



La stessa cosa abbiamo fatto noi del Premio Acerbi: in un viaggio durato però due soli anni, abbiamo cercato di prendere per mano i nostri lettori, accompagnandoli non alla scoperta di un territorio, né dei risvolti antropologici ad esso collegati, bensì alla scoperta di un patrimonio culturale estremamente ricco, un caleidoscopio in cui si intersecano, si fondono, si confrontano in epoche successive religione, filosofia, poesia, letteratura, arte, musica e ogni espressione della mente e del genio dell'uomo. Un vero labirinto su cui ci siamo solo affacciati, esaminando la parte più recente, anzi contemporanea, della letteratura, lasciando agli esperti che collaborano alla realizzazione del

volume che è dedicato alla Cina l'arduo compito di offrire, sia pure con brevi flash, un parziale sguardo all'universo della cultura cinese.

Protagonista della edizione 2014 è stata la narrativa: romanzi scritti da autori cinesi, viventi, residenti in Cina, famosi sia in Patria che all'estero, le cui opere sono state tradotte in italiano e anche in molte altre lingue. Infatti, a partire dagli anni '70, dopo la morte di Mao Zedong, avvenuta nel 1976, si assiste all'apertura della Cina verso il mondo occidentale, ad una certa ripresa dei rapporti culturali internazionali e quindi anche alla pubblicazione in Europa e negli Stati Uniti di opere fino ad allora soggette a censura. La scelta, tra gli innumerevoli romanzi presi in considerazione dal comitato scientifico e dal consiglio direttivo del Premio, è stata quanto mai laboriosa e alla fine sono stati selezionati i libri di Yu Hua, *Vivere!*, Feltrinelli Editore, 2009  
Zhang Jie, *Senza parole*, Salani Editore, 2008  
Han Han, *Le tre porte*, Metropolis Asia Editore, 2013  
Hong Ying, *La donna vestita di rugiada*, Garzanti Editore, 2012

Tutti libri diversi per contenuto e stile narrativo; i primi due presentano però un denominatore comune: sono entrambi frutto di una riflessione sulla storia della vita delle famiglie dei protagonisti ed offrono al lettore uno spaccato della Cina e della struttura sociale del Paese asiatico al tempo della rivoluzione maoista.

Yu Hua in *Vivere!* narra la triste saga familiare e la vita di un vecchio paesano- Fugui – che un giovane addetto alla raccolta di ballate popolari incontra in un villaggio, mentre è intento ad arare il proprio campo di riso con un bufalo nei pressi di un villaggio, in qualche parte del sud della grande repubblica cinese.

La vita di Fugui e della famiglia è una lunga sequela di morti, malattie ed incidenti. Alla fine egli è l'unico superstite. Fondamentalmente ottimista e fiducioso nella provvidenza, Fugui continua a vivere, come indica il titolo del romanzo, questa sua tribolata condizione umana, forse anche sotto l'influenza delle grandi religioni dell'oriente. Si può dire che *Vivere!* è un testo che meglio degli studi storici ci illumina sulla realtà dei cambiamenti avvenuti in Cina.

Anche Zhang Jie pone il suo romanzo *Senza parole*

sullo sfondo della storia recente della Cina, nel cui contesto dispone gli incontri e gli abbandoni, i trionfi e le cadute dei personaggi di questo romanzo che attraversa la storia delle vite di tre donne. Il testo sembra più orientato a mostrare realisticamente una serie di eventi che a denunciare le conseguenze dei repentini mutamenti delle istituzioni. Pur in presenza di una storia densa di sofferenza, difficoltà e dolore, non si può non apprezzare la delicatezza e la compostezza con cui vengono presentati gli stretti legami tra il destino dei personaggi e, in particolare, quello tormentatissimo della protagonista, e la pressione che gli eventi del secolo scorso hanno esercitato sul popolo cinese.

Altro autore estremamente interessante è Han Han, candidato con il romanzo *Le tre porte*.

Scrittore giovanissimo e famoso in Cina anche per la sua poliedricità artistica, è infatti oltre che scrittore, musicista, regista e blogger, ha esordito nel panorama letterario in italiano con *Le tre porte* nel 2011, cui ha fatto seguito nel 2012 *Verso Nord unonoveottootto*.

Un cenno ora sul quarto romanzo selezionato, *La donna vestita di rugiada*, romanzo in cui ogni cosa si rivela diversa da ciò che sembra. La storia si svolge a Shanghai, città divisa tra concessioni straniere e l'occupazione nipponica, che sembra non accorgersi di un mondo indirizzato a passi da gigante verso il baratro e che non vuole scorgere ciò che si profila all'orizzonte: la seconda Guerra mondiale e l'imminente attacco giapponese agli Stati Uniti. Il romanzo è un susseguirsi di colpi di scena in cui si manifestano tradimenti e atti di lealtà, di coraggio e di miseria umana che ben descrivono il decadimento dei valori e l'impotenza degli uomini in balia di forze estreme.

La giuria popolare e quella scientifica hanno espresso il loro voto sabato 5 luglio 2014 ed hanno decretato vincitore del Premio Acerbi 2014 Yu Hua per il romanzo *Vivere!* che ha ottenuto il consenso della grande maggioranza di entrambe le giurie. Yu Hua è stato invitato ed è venuto a Castel Goffredo a Novembre; durante il suo soggiorno ha incontrato i lettori, gli studenti delle scuole di Castel Goffredo, Montichiari, Asola e la sezione di giuria presso l'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Castiglione delle Stiviere; inoltre ha partecipato a numerosi

incontri con il pubblico, sia a Castel Goffredo, che a Castiglione delle Stiviere, che a Mantova. Lo abbiamo apprezzato per la sua grande disponibilità, pazienza, affabilità con cui ha risposto a tutte le domande che, nelle varie occasioni, gli sono state poste.

Luglio 2014 è stato anche portatore di una grande novità: il Premio Acerbi è uscito dagli angusti confini castellani e si è presentato al pubblico di Sirmione con *Libriamoci!*, nato da un'idea della segretaria che ha coinvolto nell'organizzazione il Comune di Sirmione ed ha successivamente curato, con la collaborazione di Simona Cappellari e Ola Catulini, la stesura dei testi e la regia dell'intero spettacolo ispirato alla vita di Giuseppe Acerbi. Ovviamente la parte del leone è toccata all'attore che ha brillantemente ricoperto il ruolo di Giuseppe Acerbi, Ermanno Nardi, e agli artisti che si sono susseguiti sulla scena: Olivia Kwong con i suoi balli della tradizione cinese, gli attori Silvia Pipa e Daniele Furnari, i ballerini dell'Happy Days Passion School, il duo lirico Serena Aprile-Massimiliano Giovanardi e l'ensemble jazz di Davide Caldognetto. Ha magistralmente condotto la serata Luciano Ghelfi Giornalista di Rai2.

Numeroso ed entusiasta il pubblico che affollava Piazza Carducci, una delle più scenografiche piazze della nota località gardesana e soddisfatti anche gli amministratori del comune di Sirmione per la realizzazione di uno spettacolo di alto livello artistico e culturale, tanto che hanno auspicato si potesse ripetere anche nel 2015, come di fatto è stato.

L'estate 2014 è stata particolarmente ricca di eventi, infatti il Festivalletteratura su richiesta dell'Associazione Acerbi, aveva invitato la scrittrice Zhang Jie a Mantova per un evento che si doveva tenere venerdì 5 settembre; il giorno seguente Zhang Jie era attesa a Castel Goffredo dove era stata organizzato una festa in suo onore.

Purtroppo, per motivi di salute, Zhang Jie non ha potuto affrontare il viaggio dagli Stati Uniti all'Italia ma, come suol dirsi, "the show must go on" e sabato 6 settembre, l'Associazione Acerbi è tornata al Parco la Fontanella di Castel Goffredo, storica sede di tante, importanti manifestazioni del Premio Acerbi, proponendo un nuovo evento: lo spettacolo *Sotto la luna della Cina*, che si è collocato tra le numerose

manifestazioni organizzate nel 2014.

Dopo il successo dello spettacolo *Libriamoci*, portato in scena a Sirmione nel mese di luglio, l'Associazione ha voluto offrire anche ai propri concittadini la possibilità di conoscere da vicino non solo la letteratura, ma anche la musica e la danza della Cina, in un alternarsi di performance italiane e cinesi.

Ha aperto la serata il discorso della scrittrice Zhang Jie, presente in video-conferenza, a cui il Direttivo del Premio Acerbi ha assegnato il Premio Speciale per la carriera 2014; dopo il saluto e le parole di ringraziamento dell'autrice, il presidente dell'Associazione Acerbi, Piero Gualtierotti, ha consegnato il trofeo a Simona Scandellari, addetta stampa della casa editrice Salani, che lo ha fatto pervenire alla vincitrice.

Terminata la parte strettamente culturale, spazio agli artisti!

Al jazz di Davide Caldognetto è seguita la musica del gu zheng, strumento musicale della tradizione cinese, magistralmente eseguita dalla musicista Nie Xin e il canto argentino del soprano Zeng Ming che ha affascinato il pubblico con la sua carismatica personalità e bellezza. E dopo la musica e il canto, si sono esibiti gli artisti dell'Associazione "La sfera" di Carpenedolo, che hanno proposto danze yoga e numeri dell'arte marziale cinese thai chi.

Ai ballerini cinesi si sono contrapposti i ballerini italiani Renata Rodella ed Elia Bandera, vice campioni mondiali di danze standard, titolari e maestri della scuola di ballo "My Way" di Piubega, che hanno eseguito con estrema maestria ed eleganza affascinanti balli come il tango e il valzer viennese. Italia-Cina due culture, due mondi oggi, forse, contrapposti, che però potrebbero diventare complementari.

E con un titolo come "Sotto la luna della Cina" non si poteva terminare la serata se non offrendo al pubblico un assaggio della "Torta della luna" dolce tipico di questa importante festività cinese, seconda solo al Capodanno, che cadeva proprio il 6 settembre.

In una magica notte di plenilunio, cinesi e italiani si sono riuniti per brindare alla famiglia, all'amicizia, all'unione e alla concordia tra le persone: tutti valori fondanti di una società civile.

Dopo una breve pausa, le manifestazioni finali dell'edizione 2014 sono riprese a novembre con l'arrivo in Italia del vincitore: Yu Hua.

Il celebre scrittore è stato ospite a Mantova dell'Accademia Nazionale Virgiliana, giovedì 6 novembre. Nella sede di via Accademia si è infatti svolto l'incontro dal titolo *Essere scrittori nella Cina d'oggi*. A dialogare con Yu Hua erano presenti Marco Ceresa, direttore dell'Istituto Confucio presso l'Università Ca' Foscari di Venezia; Nicoletta Pesaro, docente del medesimo Ateneo nonché traduttrice del romanzo premiato; Maria Giuseppina Gottardo dell'Università di Bergamo. L'incontro è stato coordinato da Simona Cappellari dell'Università di Verona, vicepresidente dell'Associazione Giuseppe Acerbi. A completare il pomeriggio letterario si è svolto il concerto dal titolo *Voci dalla Cina* cui è seguito un happy hour offerto dal Club "Le fornelle" di Mantova; la padrona di casa, signora Graziella Avaltroni, e le socie del club si sono intrattenute con Yu Hua, manifestando un sincero interesse per la cultura e lo stile della vita in Cina ed hanno offerto agli ospiti un sontuoso, apprezzatissimo, buffet di specialità mantovane.

Il giorno successivo, venerdì 7 novembre, Yu Hua ha incontrato il pubblico e i lettori della giuria popolare al Camelliae Tea Lounge di Castiglione delle Stiviere. L'evento è stato animato dalla lettura di alcuni brani tratti dal romanzo *Vivere!* e da alcuni spezzoni del film omonimo del regista Zhang Yimou. Il pomeriggio è stato condotto da Elena Madella. L'iniziativa in terra aloisiana è nata dalla preziosa sinergia tra l'Associazione di promozione sociale Wanquan Diecimila Sorgenti, l'Associazione Equatore, l'Associazione cinese di Mantova e, capofila, l'Associazione Giuseppe Acerbi.

Sabato 8 novembre gran finale a Castel Goffredo. Nella sala consiliare di piazza Mazzini, ha avuto luogo la cerimonia di consegna del Premio Acerbi 2014. Un pubblico numeroso e attento ed un coro di bambini cinesi hanno accolto il vincitore. Dopo i saluti delle autorità locali e cinesi, presente la codirettrice dell'Istituto Confucio di Venezia, Gui Qin in rappresentanza del Governo cinese, sono seguite le relazioni di Marco Ceresa, e di Nicoletta Pesaro, traduttrice del romanzo, Maria Giuseppina Gottardo dell'Università di Bergamo, Francesca

Romana Paci, presidente della giuria scientifica del Premio Acerbi, e Giorgio Colombo, direttore dei *Quaderni del Premio Acerbi*. A consegnare il trofeo è stato il sindaco Alfredo Posenato. Il pomeriggio castellano è stato allietato da applauditi intermezzi musicali che hanno avuto come protagonisti il soprano Giulia Perusi, il baritono Mai Wei Jian, il mezzosoprano Chen Shu Heng e il soprano Bian Hui che hanno eseguito brani del repertorio classico cinese e italiano sulle note del pianista Ruben Ferrari. Il lungo ed impegnativo tour letterario di Yu Hua in terra mantovana, si pensi ai 6 incontri con gli studenti, più di 700, alle 4 manifestazioni, alle interviste e altro, si è concluso con la cena di gala organizzata presso il ristorante Villa Europa con la collaborazione dei Rotary Club di Castiglione delle Stiviere, Desenzano del Garda e del Lyons Club del Chiese.

Con il saluto a Yu Hua, straordinario personaggio che ha regalato a piene mani la sua disponibilità, la sua pazienza, la sua cortesia verso tutti coloro che l'hanno avvicinato, si è conclusa una bella edizione del Premio Acerbi che ha convinto gli organizzatori a continuare in questa “*esplorazione della Cina*”, magari osservandola da altri punti di vista, cercando di scoprire, attraverso i romanzi di nuovi scrittori, qualcosa di più, di nuovo, che possa aiutare il lettore a capire meglio il lontano che vive tra di noi.

Con questo obiettivo il Direttivo dell'Associazione Acerbi ha scelto la **letteratura cinese migrante** come protagonista dell'edizione 2015 del Premio Acerbi, per poter cogliere “*l'altra Cina*”, quella conosciuta e vissuta dagli scrittori che hanno lasciato il loro Paese d'origine, si sono trasferiti nelle più svariate aree geografiche del mondo, immergendosi in culture diverse senza però dimenticare le loro radici.

Si può dire che la letteratura “migrante”, espressa da autori di prima e anche seconda generazione, che non scrivono solo in cinese, ma anche nella lingua del Paese che li ospita, sia un tipo di letteratura emergente, a cavallo tra mondi diversi che costituisce un ponte gettato tra una cultura antica ed altre, altrettanto antiche e ricche, ma spesso contrapposte. Ci si potrebbe chiedere come è nata questa nuova corrente letteraria, quali sono i motivi che hanno spinto e tuttora spingono gli scrittori sulla via di un volontario esilio. L'argomento è stato affrontato

da diversi studiosi e sinologi che hanno cercato di tratteggiare una storia della migrazione cinese che è cominciata circa un secolo fa ed è strettamente legata alla storia della Cina.

Prima della Seconda Guerra Mondiale gli immigrati cinesi erano in gran parte lavoratori che venivano a lavorare in Europa con vari contratti da subordinati. Dopo la nascita della Repubblica Popolare Cinese si assiste a un nuovo tipo di migrazione, quella interna, organizzata dal governo maoista che, per rieducare i dissidenti e i non allineati alle direttive governative, li costringe al trasferimento nelle regioni più lontane, impenetrabili ed arretrate del Paese. Per gli emigrati da rieducare è stato sicuramente un periodo difficile dal quale però sono usciti rafforzati con la consapevolezza dell'importanza e del valore della solidarietà e della cultura. È questo il messaggio che lascia Daj Sijie nel suo romanzo *Balzac e la Piccola Sarta cinese* che ha vinto la XXIII edizione del Premio Acerbi.

Nei primissimi anni '50 la chiusura politica della RPC praticamente azzerò l'emigrazione dalla Cina e solo con l'apertura del paese asiatico al mondo avvenuta nella seconda metà degli anni '70 ripresero a gran ritmo i flussi migratori: migliaia e migliaia di persone contrarie al regime, di giovani e di intellettuali, hanno lasciato la Cina, diretti verso i Paesi del vicino oriente, gli USA, l'Australia e l'Europa. Una forte motivazione potrebbe essere stata la prospettiva di una maggiore libertà, di un facile successo e arricchimento, cosa che si è poi dimostrata infondata. Forse è stata l'intraprendenza dei primi emigrati, provenienti dalla regione dello Zhejiang a spingerli in questa avventura di massa, la stessa che ha portato alcuni di loro ad accumulare discrete ricchezze, dopo anni ed anni di durissimo lavoro. Nell'ultimo periodo non è la povertà in sé che spinge migliaia e migliaia di cinesi ad emigrare, quanto piuttosto una mancanza di opportunità di lavoro, di un futuro certo, della presa di coscienza dei problemi di carattere politico, ecologico e sociale che ancora oggi, come e forse più di ieri, gravano sul paese asiatico e preoccupano soprattutto le giovani generazioni che, influenzate dai media e dalla comunicazione globale, vedono l'occidente come un miraggio di benessere e di libertà.

È questo quanto emerge dai romanzi degli autori

inizialmente selezionate e da quelli candidati che ci offrono un nuovo genere letterario che va oltre l'autobiografico e lo storico e prende in considerazione temi di grande attualità come l'economia, l'ecologia, l'organizzazione politica e sociale.

Gli autori selezionati, nati in Cina ma emigrati negli USA, in Francia e in Inghilterra, hanno lasciato la loro lingua madre per scrivere nella lingua del Paese che li ospita, quindi in inglese e francese dimostrando così di avere assimilato la cultura e il patrimonio linguistico delle loro nuove patrie.

Questi gli scrittori selezionati:

**XIAOLU GUO**, *La Cina sono io*, Editrice Metropoli d'Asia, Milano - anno 2014

**QIU XIAOLONG**, *Le lacrime del lago Tai*, Editrice Marsilio, Venezia - anno 2013

**DAI SIJIE**, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, Editrice Adelphi, Milano - anno 2004

Come anticipato, il romanzo vincitore è risultato *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie che ha riscosso la maggior parte dei voti espressi dalla giuria scientifica.

Attraverso le dure esperienze di due ragazzi, figli di "sporchi borghesi", che vengono sottoposti al programma di rieducazione di Mao Zedong e devono abbandonare la loro città natale per recarsi su una montagna, denominata la "Fenice del Cielo", per essere "educati" da contadini analfabeti che conoscono solo l'arte dei campi, Dai Sijie tratta un argomento molto importante, quale la vita priva di libertà ed assurda imposta al popolo dalla dittatura comunista in Cina, e ne mostra automaticamente l'"antidoto": la cultura. Il dittatore comunista, proibendo tutti i libri occidentali e costringendo, soprattutto i giovani, alla lettura solo dei libri che inneggiano al regime e del famoso Libro Rosso di Mao, ha in effetti rinvigorito il desiderio di leggere i libri vietati e l'aspirazione alla libertà di decidere della propria vita.

Per i laghi e i fiumi inquinati della Cina, questa è la dedica che Qiu Xiaolong sceglie per *Le lacrime del lago Tai* e che anticipa subito quello che sarà il tema di scottante e sconvolgente attualità dell'intero romanzo: le mastodontiche proporzioni del disastro ambientale della Cina, che intacca pesantemente i diritti umani dei suoi abitanti a cui viene in pratica

negata la possibilità di vivere in un ambiente altamente inquinato.

Protagonista del romanzo è Chen Cao, eccentrico e sensibile ispettore di polizia, che adora le discussioni filosofiche così come il buon cibo, e che, forse, avrebbe preferito la carriera di poeta e traduttore a quella di poliziotto. Si potrebbe dire che convivano in lui due anime che lo rendono particolarmente capace e sensibile nel gestire i rapporti umani e nello stesso tempo nel cercare di arginare un sistema, di cui emergono tutte le debolezze e che è sempre più vicino al collasso per un male vecchio come l'uomo: la cupidigia.

Diversamente da quanto avvenuto negli scorsi anni, la giuria popolare ha dimostrato di apprezzare tutte le opere proposte e, in modo particolare, il romanzo di Xiaolu Guo, *La Cina sono io*, che ha ricevuto il maggior numero dei voti "popolari".

«*Carissima Mu, sta sbucando il sole, vecchio bastardo! Mi sento vuoto e inerme. Nell'anima non ho niente, se non l'immagine di te.*»

Così si apre il romanzo di Xiaolu Guo, scrittrice e regista cinese che vive dal 2002 in Inghilterra e che ha scelto l'inglese per scrivere.

I tre personaggi principali del libro sono Kublai Jian, musicista punk espulso dalla Cina per attività antirivoluzionarie. Questo è il suo nome d'arte. Solo alla fine del romanzo si saprà la sua vera identità.

Deng Mu, la sua ragazza, poetessa, studiosa delle letterature occidentali

Iona Kirkpatrick giovane e inquieta traduttrice dal cinese di origine scozzese che si lascia assorbire, resta irretita dalle vite che non sono le sue, dai due innamorati separati da forze più grandi di loro.

Tutto il romanzo ruota intorno a questa dichiarazione, «*La Cina sono io*», e intorno al Manifesto che è la causa dell'esilio di Jian. «*La Cina sono io. La Cina siamo noi. Il popolo. Non lo Stato*» - era la conclusione orgogliosamente sbandierata nel Manifesto che Jian aveva distribuito a piene mani al termine del suo ultimo concerto. Al termine della sua vita in Cina.

Si potrebbe però dire che vera protagonista dell'intero romanzo è la lingua: Jona a volte non capisce, chiede aiuto al professore con cui ha studiato all'Università, è stuzzicata, a volte fino

all'exasperazione, dalla barriera linguistica, dalla molteplicità di significati che una frase può avere. È la lingua che, per prima, mette il lettore-traduttore davanti all'evidenza di un mondo del tutto diverso dal nostro. Iona Kirkpatrick interpreta per noi la storia di Jian e quella di Mu. Il fascino del romanzo di Xiaolu Gu è nella varietà dei testi, nelle storie diverse raccontate da personaggi diversi con esperienze diverse. Le lettere di Jian a Mu e quelle di Mu a lui, come messaggi affidati ad una bottiglia nel mare della vita, e poi il diario dei due amanti, nonché una narrativa in terza persona che ci racconta le peripezie di Jian per raggiungere le Francia. In quel malloppo di carte senza ordine che Iona deve tradurre, ci sono anche stralci di vita del passato dei vari personaggi che compaiono nel romanzo e la descrizione degli avvenimenti di Piazza Tian'am men nel 1989, il massacro di studenti che ha spazzato le speranze di un cambiamento significativo. Possiamo dire che *La Cina sono io* è una storia della Cina di oggi e di ieri, una storia di passioni e di ideali, un confronto velato tra Oriente e Occidente. C'è molto da criticare nell'Oriente, ma anche nell'Occidente così come lo vediamo attraverso gli occhi di Jian e Mu.

Dato il valore artistico e l'attualità dei romanzi candidati, sarebbe veramente bello, anche se utopistico per motivi di carattere economico, poter avere ospiti alle prossime manifestazioni di novembre tutti e tre gli scrittori candidati! Infatti, nonostante la collaborazione, anche economica, del comune di Sirmione, buona parte delle risorse residue del bilancio del 2014 e che avevamo ancora a disposizione, sono state assorbite dallo spettacolo *Va dove ti porta il Premio* che è stato presentato nella città gardesana domenica 5 luglio e che ha visto presente, oltre ad un vasto pubblico, un numeroso gruppo di cittadini castellani.

Anche in questa occasione il viaggio del Premio ha toccato, oltre all'Italia e alla Cina, Paesi visitati dal Premio Acerbi, come la Spagna e il Brasile, presentando alcuni aspetti della cultura e delle arti delle varie nazioni. Ospite d'onore della serata è stata la cantante Barbara Casini che, nel pomeriggio aveva ricevuto a Castel Goffredo il Premio Speciale 2015 per la diffusione della musica brasiliana in Italia. È stato questo un modo per riavvicinarci e completare, almeno in parte, la conoscenza della

cultura brasiliana, iniziata nel 1995 con il Premio Letterario dedicato alla letteratura del Brasile e che aveva visto vincitore, con l'opera *Vaste emozioni e pensieri imperfetti*, lo scrittore e regista Rubem Fonseca.

Ha dato lo start a *Va dove ti porta il Premio* la giovane voce di Marta Giovanardi che ha eseguito la popolare canzone "Voglio vivere così" mentre Nadia Engheben, dopo il ricordo di due grandi personaggi della storia di Sirmione quali il poeta Catullo e la cantante Maria Callas, ha deliziato il pubblico con la romanza *Casta diva* tratta dalla Norma di Bellini. Lo spettacolo, brillantemente condotto da Luciano Ghelfi, è continuato in un alternarsi di performance di artisti cinesi, come il baritono Wei Xu e la ballerina Olivia Kwong, spagnoli come Maria Angeles Henestrosa che si è esibita in un appassionato flamenco e italiani come Dario Bonetta, interprete delle poesie e dei brani letterari presentati, e Marco Vaccari, maestro di arti marziali, senza dimenticare poi il pianista Massimiliano Giovanardi, e l'ensemble jazz con Davide Caldognetto alla chitarra, Mauro Sereno al contrabbasso, Sergio Mazzi alla batteria per finire con il violinista Stefano Zeni.

Si può affermare che grande protagonista della serata sia stata la musica che ha accompagnato tutte le esibizioni ed ha avuto il suo gran finale con le canzoni brasiliane: la voce dolce e suadente di Barbara Casini, accompagnata dalle note della sua chitarra e dalla ensemble jazz di Davide Caldognetto, ha catturato il pubblico immergendolo nelle magiche atmosfere brasiliane, suggerite anche dalle belle immagini proposte da Paolo de Angelis e visualizzate sul grande schermo che ha fatto da sfondo alla scenografia e su cui sono state proiettate le più suggestive immagini di Castel Goffredo, di Sirmione, della Spagna, del Brasile e della Cina.

In segno di tangibile ringraziamento a coloro che hanno fornito le belle immagini di Castel Goffredo proposte al pubblico, Piero Gualtierotti ha consegnato una targa ricordo al Presidente del Foto Club Castello, Gino Veneri.

Con luglio si è chiuso il ciclo delle manifestazioni estive; l'attività dell'Associazione Acerbi, dopo una breve pausa, è ripresa con la raccolta dei testi che costituiranno il volume 15 dei *Quaderni del Premio Acerbi*, volume particolarmente corposo ed

impegnativo, che condenserà due annate dense di ricerche importanti, di scoperte e di incontri. Scrivo queste note a metà settembre: c'è ancora da organizzare il programma delle manifestazioni finali del Premio Acerbi 2015, previste per i giorni 5, 6, 7 novembre. Saranno giornate molto impegnative che porteranno lo scrittore vincitore nelle scuole e negli istituti di Castel Goffredo, Montichiari, Asola, Mantova, Castiglione delle Stiviere, con tappe nelle sezioni di giuria, incontri con le autorità e in centri

culturali come l'*Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova* per terminare sabato 7 novembre a Castel Goffredo con la consegna del Premio Acerbi al vincitore e un incontro conviviale, a cui tutti sono invitati a partecipare, per accomiatarci dalla Cina che ora, forse, anche alla luce delle ultime notizie che ci giungono dai paesi asiatici, cominciamo a capire e sentiamo più vicina.

Segretaria del Premio Giuseppe Acerbi



Yu Hua e il direttivo dell'Associazione Acerbi

---

Maurizio Rizzini

# Il Progetto Cin Ma (Cavallo D'Oro) dell'Ingegnere Spartaco Muratori (1897-1979) Mantovano ed Italiano amico della Cina

## 1. Biografia sintetica fino all'approdo in Cina

Accadde che l'Ingegnere Spartaco Muratori, (Mantova 01.01.1897 - Lavagna (Ge) 23.12.1979), ad un punto saliente della sua complessa vita e della storia Italiana giungesse in Cina.<sup>1</sup> Nel 1915 volontario nella I Guerra Mondiale, interrompe gli studi di Ingegneria iniziati a Roma e tornato si laurea in elettromeccanica specializzandosi poi in costruzioni aeronautiche a Torino (1923); per lavoro, ricerca di libertà ed apertura è nel 1927 in Australia e nel 1928 in India; rientrato in Italia a Chiavari, collegamento nel 1937 quale antifascista e comunista fra l'organizzazione clandestina basata a Genova ed il Centro Estero del Partito Comunista d'Italia (PCd'I) di Parigi, arrestato nella primavera del 1939 e condannato dal Tribunale Speciale a 30 anni di reclusione nel marzo del 1940. Liberato nel giugno del 1944 dal carcere di San Geminiano, è attivo nella resistenza con la 23<sup>a</sup> brigata Garibaldi che prosegue poi sotto la V<sup>a</sup> Armata. Dalla liberazione assume ruoli importanti per la rinascita del Paese. Nel 1945 (-giugno) opera come tecnico entro la Commissione alleata per la ricostruzione industriale quale fiduciario della risorta Confederazione Generale del Lavoro (CGdL) come Conf.ne Gen.le Italiana del Lavoro (CGIL) in allora unitaria. Diviene Amministratore delegato della Società Naz.le Metanodotti (SNAM) (1946-1950). Su indicazione di Eugenio Reale (1905-1986), viene individuato come la persona adatta a stabilirsi a Pechino (Beijing) per istituire connessioni commerciali ed economiche con quel Paese (anche) per conto del Partito Comunista Italiano (PCI). Vi giunge (al più

tardi) nel luglio del 1952 e vi resta fino alla fine del 1956 (~ fine settembre), come uomo di fiducia e rappresentante della società Comet del *trader* Dino Gentili (1901-1984).

Sui rapporti ufficiosi Italia-Cina di allora mediati da quelli vicini ai partiti della sinistra, è molta la libellistica più che la saggistica – non solo coeva – che si sforza di demolire ed inquinare con insinuazioni varie, un lavoro denso, complesso, che pur essendo per forza di cose commerciale, è qualche cosa di molto più articolato ed ampio, precursore di rapporti economici, sociali e culturali fra Cina ed Italia, che una recentissima storiografia ed analisi economica stanno mettendo in luce. Due giovani studiosi, LORENZO M. CAPISANI (2013), VALERIA ZANIER (2014), andando al di là della panflettistica anticomunista e delle visioni di parte, documentano in particolare come S. Muratori sia stato molto di più di un agente di partito e che abbia con pazienza, tenacia ed un lavoro faticoso operato perché potessero nascere quei legami, coltivati poi in condizioni relativamente più facili da altri subito dopo e conclamati un decennio più tardi, con il riconoscimento della Repubblica Popolare Cinese. Questa attenzione nuova, riscopre elementi dell'interesse profondo di S. Muratori per la Cina che si aggiungono e complementano quelli trovati da me.<sup>2</sup>

## 2. Linee essenziali di un percorso di ricerca e studio

Nei lontani anni 1974-1975 fui contattato come funzionario del Comune di Mantova da alcuni dei

suoi famigliari per la donazione alla Città (che non avvenne) di una notevole collezione d'arte Cinese, realizzatasi come narrato a § 2.4. . La dimensione artistica, più che il collezionare, è costitutiva e la si vede anche dentro a Cin Ma. (Cfr. *infra*)

Quando nel 2009 fui invitato a studiarne la figura e l'opera in vista di un suo riconoscimento pubblico, partì in particolare dalle vicende Cinesi.<sup>3</sup> Nel Settembre incontrai in modo dapprima nebuloso, il "Progetto Cin Ma (Cavallo d'oro)," (in Inglese). Affioravano citazioni: "Project Chin-Ma", "Golden Horse", 'Muratori,' 'Chievvari,' ecc., che riguardavano, tra le forme di veicoli diversi da quelli di locomozione su ruote, i '*walking vehicles*' 'veicoli camminanti' (o a leve), su 'gambe' – "appoggi discontinui." Interrogando a proposito del progetto un famigliare usciva un altro segmento del racconto. Si ricordava che non avendo avuto i mezzi per sperimentare o brevettare un tipo di veicolo in particolare per la navigazione extraterrestre e lunare, la Nasa aveva fatto propria l'invenzione, 'plagio' non del tutto infondato, ma da cercare altrove. Iniziai a studiare progetto ed accoglienza, in due direzioni colloquanti: esame tecnologico specifico; valore di quanto evocato più ampiamente dal Nome stesso. L'occasione offerta dal Premio e dal *Quaderno* dedicati alla Cina per gli anni 2014-2015, ha spinto ad un supplemento di ricerca riproponendo ed affinando la domanda principale: se *Jinma* fosse solo un elemento esornativo od un omaggio ad un Paese amato, o qualcosa di ulteriore; se e quali elementi più profondi di Cina e della relazione Cina-noi, vi siano nell'*intenzione* del Progetto ed attraverso l'esperienza di S. Muratori. In breve qui alcuni esiti, considerando sempre assieme alla dimensione tecnologica anche quella simbolica - estetica compresa - e quella sociale ed etica.

Già nel 2009-2010 si aprivano con rimandi reciproci ed interni, alcuni principali fili di ricerca.

## 2. 1. il valore del progetto di veicolo alternativo a quello su ruote

MURATORI lo presenta la prima volta entro il *First International Congress on the Mechanics of Terrain-Vehicle Systems*, Torino, Saint Vincent, 12-16 giugno

1961, a cui partecipa in qualità di *discussant* del contributo di JOSEPH E. SHIGLEY [1909-1994], *The mechanics of walking vehicles*, una delle autorità del campo (come si dice) e di quel tempo.<sup>4</sup> A ridosso di, e nello sviluppo che ne segue – Società Scientifiche, *Journals* e altri *World Congresses* - è citato da altri. Alcuni della ventina di tecnologi e scienziati (per altrettanti lavori) che lo tengono in conto, sono M. G. BEKKER [1905–1989], (padre del Lunar Rover); R. A. LISTON [1926-2010] (del US Army Land Locomotion Research), I. I. ARTOBOLEVSKII [1905-1977] (e coll.) (Accademia delle Scienze Sovietica); ALI A. SEIREG [1927-2003] (Ingegnere Egiziano che conclude la sua carriera alla Wisconsin-Madison University) ed allievi.

**2.1.1.** Per il *Project Chin Ma* vi è come al solito - entro precisi paradigmi in evoluzione - un valore intrinseco riconosciuto, negato o riestimato, assieme alla parziale obliqua cattura di idee e le schermaglie tipiche di ogni contesa scientifica.<sup>5</sup> Interesse e considerazione, per altro dentro ai tre campi principali in cui si articola questa impresa, sembra nascere dal suo attento ed accurato esame dei passi del cavallo e dal dispositivo principale da lui congegnato per la realizzazione del movimento, il sistema di attuatori idraulici cilindri pistoni assieme al *rotore* oleodinamico per unire e coordinare il lavoro delle gambe, secondo i diversi passi. Vien detto che non vi è quasi nulla di nuovo sotto il sole se si guarda alla storia delle macchine e dei meccanismi, ma è quasi indubitabile che Muratori sia stato il primo, in quel contesto, a [ri-]proporre quella soluzione, i cui pro e contro, alcuni dei quali avanzati e discussi dal figlio Giovanni dialogando con lui, dobbiamo omettere qui. (Cfr. per un'estensione di senso **2.2.3.**)

La visione di S. Muratori è per l'uso pacifico, per il conseguimento di condizioni di maggior benessere e per una conquista di altri mondi come espansione dell'umanità, per quanto valga o possa essere criticata da chi lo voglia l'idea di progresso od evoluzione.

## 2.2. Il senso di Cin Ma (*Jin Ma*)

### 2.2.1. La (mancata) citazione del Progetto Cin Ma da parte Cinese.

Nonostante ripetuti tentativi, non ho trovato (finora) alcun tecnologo Cinese che citi il Progetto Cin Ma, anche se molte delle fonti viste per il § 2.1. (che lo citano), sono state tradotte o sono presenti nella Biblioteca Nazionale Cinese. Chiedendo all'Ing. Giovanni M. se qualche tecnologo od ingegnere Cinese lo avesse considerato, mi ha risposto «Poiché mi risulta che, a suo tempo, era stato comunicato a molte persone, non soltanto in Cina, penso che forse sia finito in posti sbagliati, o non sia stato compreso. Da questo non è possibile trarre conclusioni e neppure elementi che diano qualche fiducia.» (lettera 05.09.2015) Ciò sembra dirci che la diffusione fu prevalentemente in Cina, e che nella numerosa corrispondenza con amici Cinesi, una volta ordinata, potrebbe esservi qualche traccia, pur se le condizioni ambientali e storiche non erano forse in allora propizie, anche con motivi validi. Ma il senso di questa operazione e del modo secondo il quale S. Muratori si è rapportato alla Cina, c'è tutto: in parte è dentro al progetto, ed in parte nelle *cues* che aprono al contesto.

Interpellando l'aprile scorso a questo proposito A. A. Frank (1933-), statunitense d'origine Cinese nato a Tsinan (ora Jinan) Cina, non ho ottenuto una risposta precisa. Mi sono rivolto a lui anche perché è l'unico tecnologo del periodo e del gruppo indicato nel § 2.1., che richiami il nesso con il lontano passato Cinese; cenna ma non tratta della storia e leggenda che contemplano i buoi di legno (*mu niu*) ed i cavalli slittanti (*liu ma*), macchine quadrupedi.<sup>6</sup> «Una delle più antiche macchine camminanti, secondo la leggenda, fu costruita durante la dinastia Ming Huang (220-265 dC). Un gruppo di cavalli di legno fu costruito presumibilmente per portare rifornimenti per l'esercito.» (1968, 1). Il rinvio è al *Romance of Three Kingdoms*, traduzione Inglese (1959) del *Sanguo yan yi*, di GUANZHONG LUO, (ca. 1330-ca. 1400), scritto nel XIV secolo entro la Dinastia Ming (1368-1644 d.C.), il cui Capitolo 12, narra di Zhuge Liang (181-234) che costruisce Buoi (o Giovenchi) e Cavalli Meccanici. Si apre da qui un campo che interessa sia per ritrovare eventuali attenzioni a Cin Ma e sia per il confronto di disegni.

### 2.2.2. Significato dei tentativi di ricostruzione dei quadrupedi artificiali del passato Cinese

L'interesse per questo passato è nato e risorto continuamente. L'esito del tentativo di Wang Zheng (1571-1644)<sup>7</sup> di ricostruirli è bocciato da Joseph Needham [1900-1995] e Xianzhou Liu [1890-1975]; ciò si inquadra nella loro visione che ritiene che queste macchine fossero la carriola cinese a ruota centrale, veicolo di grande valore ancora al tempo in cui elaborano le loro profonde riflessioni (anni 1950-1960).

Vicino a noi l'interesse riparte con Wang Jian (Chein) di Urumqui (Xinjiang – Cina) che circa il 1986, costruisce i modelli del Carro con Cavallo di Legno di Lu Ban (macchina precedente, 480 AC) - ed il bue di legno di Zhuge Liang, basandosi su un meccanismo di movimento a 8 barre (YAN: 2007, 273). Si accorge del suo lavoro Hong-Sen Yan di Taiwan già nel 1993; nasce una cooperazione e si sviluppa un enorme lavoro di un gruppo che prende in esame anche Wang Zheng e Xianzhou Liu. I tecnologi di vaglia che seguono questo processo, riportano questi tentativi - con entusiasmo forse mal posto od eccessivo<sup>8</sup> - al precedente «Cavallo Meccanico» di L. A. Rygg (1893)<sup>9</sup>, (MOON: 2007, 272-3); con scetticismo alla «Stopochidjasczaja Machina (Feet Walking Machine)» – Macchina Plantigrada (1870) – di P. L. Tchebyshev [1821-1894] (ZIELINSKA: 2004, 357); con una punta critica, indicando che questi tentativi sono una interpretazione che si basa sulla tecnologia che si conosce e che si ha a disposizione, una proiezione più che una riscoperta - Y.-G. CHEN E M.-H. HSU (2007) *Searching Ancient Inventions from Modern Techniques-A Research of Walking Horses with 8-Link Type Leg Mechanisms* -, essendo per altro dubbio – come indicato qui sopra - che sia invenibile nel passato cinese l'origine della tecnologia convocata, per il trasporto.

Cin Ma si stacca da ciò e da qui ed è diverso.

### 2.2.3. La specificità di Cin Ma: il Cavallo, il Nome ed il Veicolo

Cercando a partire dal Web, emersero i sensi di Cin Ma (*Jin Ma*), dal cavallo ideale di epoca Han della Valle di Fergana, alla leggenda sulla fondazione di Kunming: uno dei due archi è dedicato ad un Cavallo d'oro; una marca di trattori 'tradizionali',

su ruote, ecc. Acquisita dall'Istituto Parri di Milano la copia dell'opuscolo (Ottobre 2009)<sup>10</sup>, si otteneva una sottolineatura del senso preminente, quello dell'*automaton* ideale per il movimento ed il trasporto, il Cavallo d'oro, o di Bronzo dorato, Celeste, Volante, ecc. ecc.

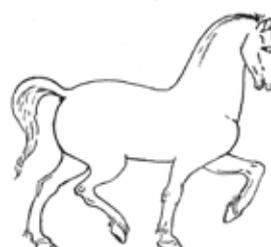
Nel frontespizio vi è un nesso immagine-testo-calligrafia dal carattere Cinese. Il titolo è in ideogrammi (*Jin Ma* o *Jinma*) che precedono un'immagine stilizzata di un cavallo a cui dà il senso della sua potenza nel passo del trotto, presa da una fonte iconografica cinese, a cui in Italiano si aggiunge "Progetto" ed in Cinese traslitterato "Cin Ma" tradotto "(cavallo d'oro)." (e Project Chin Ma (golden horse) nella ed. in Inglese)

La raffigurazione richiama fortemente l'esemplare del "Cavallo di Bronzo dorato" della Dinastia Han Occidentale (200 a.C. - 9 d.C), ritrovato nell'area del Mausoleo dell'Imperatore Wu Ti (Di) (141-87 a.C.), Xingping (Provincia Shaanxi), ma non può essere questa la fonte, poiché la statua è stata dissotterrata nel 1981. Vi sono però altri reperti, rappresentazioni, *rubbings* [ricalcature], dipinti, e qualcuno di questi forse presente nella Collezione Muratori, della stessa epoca o di una successiva (Tang 618 - 917), che realizzano la struttura di forza ed il valore simbolico ed

immaginario del cavallo, ed è questo il punto. La struttura interna del Progetto non riguarda affatto il mimare analogico, puro e semplice del cavallo, ma ne individua le linee di forza e cerca di realizzarle. Muratori scrive nella Introduzione, che lo studio fu fatto «[...] cercando di scoprire le verità latenti del moto dei quadrupedi per poi ricavarne un veicolo razionale che si muovesse come un obbediente e possente animale da soma adatto a spostarsi anche dove non si possono usare veicoli a ruote.» (1960: s.i.p.)

**SPARTACO MURATORI**  
Ingegnere  
Piazza Cavour, 4 - 3 CHIAVARI (Italia)

金馬



**PROGETTO CIN MA (cavallo d'oro)**

*Frontespizio*  
Spartaco Muratori, *Progetto Cin Ma*, Chiavari, 1960.

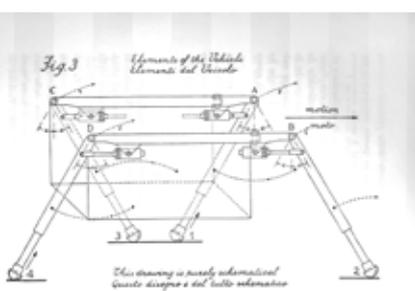


Fig. 3 "Elementi del Veicolo" [commento] "Questo disegno è del tutto schematico," da Spartaco Muratori, *Progetto Cin Ma*, Chiavari, 1960.

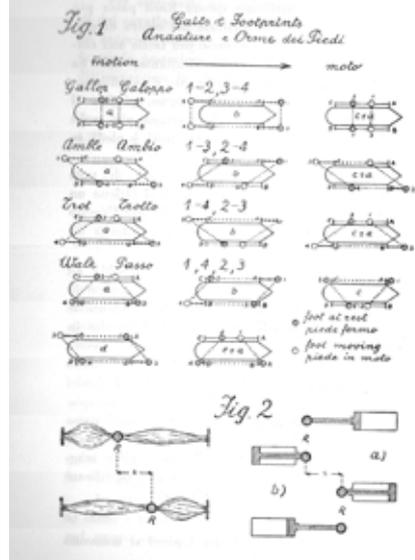


Fig. 1 "Andature e Orme dei Piedi." Fig. 2 ["Sistema di due muscoli opposti - Sistema pistone cilindro"], da Spartaco Muratori, *Progetto Cin Ma*, Chiavari, 1960.



Cavallo - Arte cinese, dinastia Yuan - 1280-1368  
Catalogo Mostra di Pittura Cinese Tradizionale (Collezione S. Muratori), Chiavari 1963.

A questa chiarezza di design contribuisce la Nominazione, che tende ad un *brand*. Comparando il nuovo veicolo con l'Automobile, nella ed. in It., viene detto: «Differenziale, freni, ruote, gomme, alberi, e parti connesse nonché numerosi altri piccoli componenti *non servono per questo veicolo*; necessitano invece piedi, gambe, cilindri e pistoni, una potente pompa da olio, tubazioni, valvole varie, serbatoio.» (p. 32) In quella in Inglese «[...] *have no use for a Chin Ma, [...]*» (p. 31) (corsivi miei)

I quattordici disegni, parte integrante del Progetto, sono estremamente chiari ed esteticamente belli e le numerose didascalie sono in Inglese ed Italiano (in quest'ordine) ed estendono le 35 pagine di testo.

Questa abilità sono parte integrante di una visione estetica ed una sensibilità artistica (Cfr. § 2.3.) che sottendono anche il Progettare, e si coniugano a «veicolo razionale.»

#### Elementi del Veicolo

Sarà studiata ora la possibilità di fare un veicolo meccanico che possa muoversi come un cavallo immaginario, avente organi semplici e movimenti regolari; se ne faranno schizzi e descrizioni come se fosse costruito in modo e forma definiti benchè la soluzione riferita sia solo una delle diverse possibili e sia stata scelta solo al fine di renderne più facile la descrizione, la spiegazione e la comprensione. (1960, 5)

Ciò si lega agli scopi del Progetto ed ai vincoli rispetto ai bisogni ed alle risorse di cui occorre tener conto per rimodularlo, introducendosi anche una dimensione etico-sociale, a partire da un passo dell'Introduzione posto strettamente di seguito:

Lo scopo fondamentale fu di aiutare lo sviluppo di quelle aree vergini o sotto sviluppate, esistenti in po' in tutto il mondo, sprovviste di strade, troppo costose da costruire, come nelle zone semidesertiche o montagnose dove pure ci sono talvolta piste e sentieri sui quali da tempo immemorabile si svolge un lento traffico con animali da carico o con uomini portatori.

Il figlio Giovanni, come cennato *supra*, dibatte con lui la struttura proposta e prefigura una forma diversa che richiama un elefantino e propone un punto più alto a cui incernierare le gambe. Spartaco M. ribadisce la sua soluzione ed «è stato così che mi ha spiegato che il veicolo doveva esser capace

di percorrere dei sentieri difficili e adatto alla Cina come era allora.» (lettera 05.09.2015). Nel testo la Cina non è mai menzionata, segno probabile di estensione a partire da là al mondo intero. Vi è solo un passo che è attribuibile al Paese. Nel «Raffronto con animali da carico,» delle caratteristiche di Cin Ma, «[...] inoltre questo veicolo è anche adatto a trascinare carri o ad arare come i buoi ed i bufali.» (1960, 33), un segno di attenzione al mondo agricolo Asiatico e Cinese in particolare. Per la visione più ampia, «Di essere indifferente ad ogni sorta di tempo e clima e di avere per «habitat» il mondo intero.» (cit.: 34)

In questi luoghi ed in Cina dove in allora mancavano i denari, si propongono con ingegnosità soluzioni tecnologiche economiche, sostitutive dei dispositivi che già esistono e che si conoscono ma che sono relativamente troppo costosi, come le valvole elettriche per la distribuzione dell'olio sotto pressione, optando per un distributore meccanico dotato di un rotore, ecc. ecc. (1960, 23) (descritto *supra* § 2.1.1.), ed utilizzando il controllo umano con il minimo dispendio ergonomico, anticipazione della prospettiva detta della 'tecnologia appropriata ed appropriabile'.

Da qui si apre un quadro di interesse tecnico-sociale ampio e di contesto. Torniamo però addietro di un passo per riprendere la dimensione artistica ed estetica.

### 2. 3. L'amore per l'arte Cinese ed il suo senso

Nel 1963, presentata da lui in un essenziale Catalogo e con un allestimento curato dall'amico Emanuele Rambaldi (1903-1968), pittore ed incisore che visse a Chiavari, si tiene (ivi) a Palazzo Torriglia, dal 7 al 22 Aprile 1963, la "Mostra di Pittura Cinese Tradizionale." Richiamata la proposta di donazione (*supra* § 2.) questo evento propone il nesso fra amore per la Cina e la sua arte e l'appartenenza alla società civile di due importanti luoghi d'Italia, Chiavari<sup>11</sup> e Mantova. Parla della Mostra la Rivista *Emporium* (a 64, n. 6, vol 137, n. 822, giugno 1963, 268-269)<sup>12</sup> inserendo alcune illustrazioni, una delle quali è il cavallo (Dinastia Yuan) nella tavola annessa. Vi è

distanza non solo storica fra questi dipinti di cavallo e quelle forme delle due epoche precedenti convocate per l'esame di Cin Ma, ma ponendosi nel Catalogo l'illustrazione avanti a tutto il testo e percependo l'emozione che suscita, differente dal senso di decadenza prevalente in questa maniera, si sente qui l'interesse, la plasticità, la libertà conferita da questo meraviglioso animale. Un'altra illustrazione, «Ragazzo con Bufalo» oltre ad evocare oggi quale avrebbe potuto essere l'infanzia del protagonista di *'Vivere!* (di YU HUA), richiama il valore e la fatica del lavoro e la relazione uomo-animale in un arco di tempo enormemente lungo e che era presente ancora (ed oltre) il periodo trascorso da Muratori in Cina. Qui torniamo a quanto sospeso al punto *supra*, all'ultima pista di ricerca che ha il valore di estendere e legare, in particolare il contenuto di questa.

#### 2. 4. L'amore per la Cina e la sua cultura ed il rispetto per i Cinesi.

Un personaggio polivalente di grande spessore con cui S. Muratori è stato ed è rimasto in contatto anche al ritorno, è il neozelandese Rewi Alley (1897-1987), uno degli amici stranieri della Cina, dove vive per 60 anni.<sup>13</sup>

Si incontrano a Lanchow [Lanzhou, cap.le Provincia di Gansu] il 6 Settembre 1956; la descrizione e le riflessioni di ALLEY (1957), sono molto rilevanti.

[...] entrò Spartaco Muratori, direttamente da Pechino oggi per aereo e nel suo percorso per vedere le grotte di Dunhuang. Spartaco Muratori è un ingegnere italiano che fu incarcerato da Mussolini per essere un Comunista. Grande appassionato di cultura Cinese, si è unito a me in più di una spedizione nei negozi di antiquariato a Pechino nel corso degli ultimi anni, quindi è stato piacevole vederlo su in questo nord-ovest nella sua via, come tanti altri questa estate, a vedere le favolose pitture murali di Dunhuang, forse la più estesa galleria d'arte antica (*early*) nel mondo d'oggi. Spartaco ha fissato un orario per venire domani pomeriggio ed esaminare la nostra scuola, [...] (:36-37)

Il giorno successivo (7 Settembre), arriva in visita a Lanchow Fan Wen Hai, uno dei primi allievi di Rewi Alley a cui era molto legato e di cui descrive

gli avanzamenti nel lavoro e nella vita sociale e familiare, dipingendo così anche la realtà dei villaggi contadini, delle cooperative di lavoro, dell'avanzamento industriale. Fan Wei Hai farà da interprete a Spartaco e dal contesto successivo all'episodio che riporto di seguito assieme, si evince che il tipo di interesse suo avesse questo spettro più ampio e profondo.

Sono le quindici, e Spartaco Muratori è venuto a visitare la scuola. Egli era interessato in primo luogo alla cottura del mattone ed a come era ottenuto il mattone blu, poiché in Europa c'è solo quello rosso. Fan Wen Hai, che si è unito al gruppo di visitatori, era in grado di spiegare facilmente nel suo Inglese tecnico di Sandan [Shandan], perché ne aveva cotti un milione circa a Sandan [*ndr* sede dell'attività formativa seguita anni prima]. Il Dr Chou Siao Dung usò il suo più fluente Inglese quando in ospedale giungemmo a domande mediche. (:37)

Quest'altro passo denso di motivi precede le ultime osservazioni:

Un altro gruppo di diplomati, elettricisti, oggi se ne va, e 300 nuovi studenti arriveranno presto. L'avvenire porterà sempre più macchine e diverse sicché è così importante produrre lavoratori che possano far fronte a qualsiasi situazione in un tempo di mutate tecniche industriali, e il problema di come produrre il lavoratore creativo è una sfida per gli educatori. Il nostro visitatore [Spartaco] fu molto interessato a tutto ciò che vedeva e continuammo a parlarne a cena a casa mia fino a quando la sua auto venne dalla città e ci separammo. È stato in Cina per alcuni anni e sta tornando a casa, fra poco così è contento di osservare le cose e rendere le sue impressioni più durature possibili prima di andarsene. (id)

La prima parte è notevole perché la scuola, dice ANNE-MARIE BRADY, adotta un approccio di educazione tecnologica (ed umana) che unisce, occhio, mano e cervello, secondo un'orientamento che ha una storia profonda in Russia, Scandinavia e Usa, e che è posto in una *enclave* avendo adottato la Cina in quegli anni il sistema di educazione sovietico di apprendimento a memoria, meccanico, diverso se non ostile a quella forma di educazione integrata e cooperativa. S. Muratori sembra mostrare attraverso il suo interesse una indipendenza di giudizio. (2003, 59).

Si coglie che S. Muratori, non è un semplice viaggiatore ma sa interrogarsi anche a partire da 'artefatti', su come il lavoro umano affrancato dalla fatica (e dallo sfruttamento) possa diventare strumento di intelligenza creativa, estendendo la riflessione anche al lavoro detto di riproduzione sociale, in cui la sanità gioca un ruolo fondamentale. Come nota Alley prende ogni elemento di senso.

Rewi e Spartaco si reincontrano brevemente e si congedano all'aeroporto il 9 Settembre 1956. (1957, 40) Questo è l'ultimo dei viaggi di quel periodo, agognati ma realizzati solo in parte perché preso dai doveri e dalle costrizioni della sua missione. CAPISANI, sulla scorta di lettere sue ritrovate nell'Archivio Dino Gentili, traccia precedenti progetti e postposte realizzazioni, che riguardano altri luoghi deputati e pieni di senso, come «Chungking, Chengtu e Kunming» (2013, 424-425). L'atteggiamento cooperativo è dato da altri elementi precisi e concreti. Muratori si ripromette da subito (1952) di tenere corsi di Italiano e Spagnolo per il personale Cinese della Comet. (id.)

Dall'inizio alla fine, estetica-scienza pura ed applicata (od arte)-etica vanno assieme, entro il viaggiare ed il soggiornare. Lavoro, tecnologia, arte e relazioni umane vanno di pari passo, e si impernano su 'Cin Ma'.

Vi è una frase densa di Giovanni Muratori, che condensa il tutto; ci informa inoltre che l'amore per la Cina e la sua cultura, nascono in suo padre quando era molto giovane, e con l'interesse alla scrittura. Mettiamo per ora qui il punto.

Ho capito che c'era una continuità in una vita attiva iniziata con lo studiare ingegneria a Roma nel 1915, avendo in parallelo intrapreso lo studio del cinese di cui resta ancora una testimonianza in una serie di cartoncini che portano, tracciati in inchiostro di china, i modelli di molti caratteri. La grande guerra e la partenza da volontario hanno interrotto i piani iniziali, ripresi non appena possibile e coronati da una laurea in ingegneria elettromeccanica e dalla specializzazione in costruzioni aeronautiche. Tuttavia la Cina è sempre rimasta presente nello sfondo, fino al 1951, anno del primo viaggio a Pechino.<sup>14</sup> (lettera 05.09.2015)

già dell'Università di Verona



Cavallo di Bronzo Dorato  
Dinastia Han occidentale (206 a.C. - 9 d.C.)  
cm 62 x 76 - statua dissotterata a Maoling, Xingping  
(Provincia Shaanxi) nel 1981  
Maoling Museum  
Immagine presa da [http://gia.info.gov.hk/general/200806/23/P200806230257\\_photo\\_411511.JPG](http://gia.info.gov.hk/general/200806/23/P200806230257_photo_411511.JPG)  
Sito della Esposizione "Heavenly Horse - The Horse in Chinese Art and Culture", Hong Kong 16 Luglio 13 Ottobre 2008, Hong Kong Museum of History, in occasione della Sezione di Equitazione delle Olimpiadi tenutasi in quella città.

#### Riferimenti bibliografici

- ALLEY REWI (1957). *Human China: a diary with poems.* Christchurch, New Zealand Peace Council.  
BRADY ANNE-MARIE (2003), *Friend of China: The Myth of Rewi Alley.* London, New York, RoutledgeCurzon.  
CAPISANI LORENZO M. (2013), *Dino Gentili, la Comet e il dialogo commerciale fra Italia e Cina (1952-1958)*, in "Studi Storici" n. 2, pp. 419-447.  
CHEN Y.-G, HSU M.-H. (2007), *Searching Ancient Inventions from Modern Techniques-A Research of Walking Horses with 8-Link Type Leg Mechanisms*, in *12th IFToMM World Congress* (Besançon (France), June18-21, 2007)

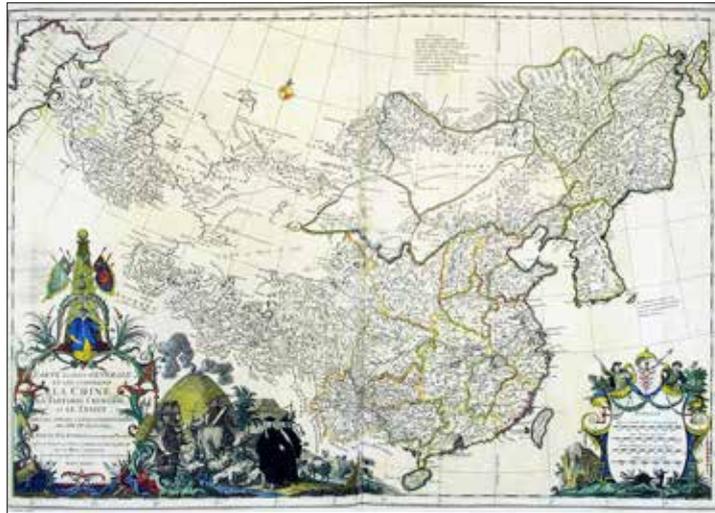
- FRANK ANDREW ALFONSO (1968). *Automatic control systems for legged locomotion machines. Ph.D. Th., Univ. of Southern California*, Los Angeles, California [May 1968 USCEE Report 273].
- MOON FRANCIS C. (2007), *The Machines of Leonardo Da Vinci and Franz Reuleaux. Kinematics of Machines from the Renaissance to the 20<sup>th</sup> Century*. Dordrecht, The Netherlands, Springer.
- MURATORI SPARTACO Ingegnere (1960.1). *Progetto Cin Ma (cavallo d'oro)*. Chiavari (Italia).
- MURATORI SPARTACO Grad. aer. & mech. engineer (1960.2). *Project Chin Ma (golden horse)*. Chiavari (Italy)
- MURATORI SPARTACO (1963), [s.t. e s.i.p.] *Presentazione in Catalogo della Mostra di pittura cinese tradizionale* (Chiavari, Palazzo Torriglia 7-22 aprile 1963). S.A.G.A. (dono dell'Ing. Giovanni M.)
- YAN HONG-SEN (2007), *Reconstruction Designs of Lost Ancient Chinese Machinery*. Dordrecht The Neederlands, Springer.
- ZANIER VALERIA (2014) *ENI's Role in China—Italy “non—governmental diplomacy” during Cold War*, Paper presented at the *World Business History Conference*, (Frankfurt am Main, 16—17 March 2014.)
- ZIELIŃSKA TERESA (2004), *Development of Walking Machines; Historical Perspective*, in Marco Ceccarelli (ed.), *International Symposium on History of Machines and Mechanisms*, Springer Netherlands, pp. pp. 357-370.

- 1 Quanto riportato è limitato dallo spazio a disposizione; eventi e date sono stati ricostruiti e verificati su molte fonti di cui ometto origine e descrizione.
- 2 Altri di notevole valore e resi noti per la prima volta mi sono stati comunicati dal figlio Ing. Giovanni nell'agosto-ottobre di quest'anno e lo ringrazio di cuore.
- 3 Ringrazio Brunetto Muratori per avermi spronato a ricercare.
- 4 In POLITECNICO DI TORINO, CNR, UNITED STATES - ARMY LAND LOCOMOTION RESEARCH (1962), *First International Congress on the Mechanics of Terrain-Vehicle Systems, Torino, Saint Vincent, 12-16 giugno 1961, Meccanica dei sistemi suolo-veicolo. Atti del I Convegno Internazionale del Movimento Fuori Strada*. Torino: Edizioni Minerva Tecnica, pp. 304-320. MURATORI SPARTACO (1961/192) in *Discussions*, ivi, pp. 321-322.
- 5 Giovanni Muratori mi ha donato il 25 settembre di quest'anno l'edizione in Inglese dell'opuscolo. Il fatto che sia stato preso in considerazione, può dipendere da ciò, ma va considerato a maggior ragione che questa edizione corrisponde a quella in Italiano, dichiarando S. Muratori, nella Introduzione «Questo studio originale ebbe inizio da alcune osservazioni casuali e da qualche scintilla di ispirazione e venne completato in alcuni anni di lavoro. Fu fatto dall'A alla Z da una singola persona [...]» (1960:s.i.p.) ed è anch'essa priva di Bibliografia. Senza convocare qui la possibile giustificazione - Cin Ma testimonia Giovanni M. nacque in Cina e le fonti scarseggiavano, ecc. -, è il suo contenuto che aveva valore facendo aggio sulla relativa irrivalenza accademica.
- 6 Per la ricerca, sono utili le rese in Inglese 'Wooden oxen' e 'Gliding Horses'.
- 7 Assieme al gesuita JOHANN TERRENZ (SCHRECK) (1576-1630), formula il *Yuanxi Qiqi Tushuo Luzui* (Collected Diagrams and Explanations of the Wonderful Machines of the Far West) (1627).
- 8 L'osservazione critica vale nel contesto: il cavallo meccanico, è mosso da pedali spinti da un uomo, è quindi a motore umano "human engine". Una critica rivolta al meccanismo di movimento idraulico del *Project Chin Ma*, si avvale dell'equiparazione per altro infondata con il sistema del Cavallo Meccanico di Rygg. Entro quadri più ampi o più profondi, meccanismi, parti più complesse di macchine, possono essere accolti, reinterpretrati e trasformati per sbocchi e soluzioni *morfologicamente* positive.
- 9 Visibile sul Sito dell'Ufficio Brevetti Usa No. 491,927, oltre che su <http://cyberneticzoo.com/>.
- 10 Ringrazio per la copia Andrea Via. Proviene dalla collezione privata di Ferruccio Parri ('Maurizio') [1890-1981], probabilmente donato a lui.
- 11 Il Chiavarese Ettore Lanzarotto, Presidente dell'Istituto Colombiano di Genova, presenta il Catalogo della Mostra e scrive *La mostra di pittura cinese tradizionale*, in "Genova. Rivista Mensile del Comune", anno XLIII, n. 4, Aprile 1963.
- 12 Si può ora trovare in Rete su [http://www.artivisive.sns.it/progetto\\_emporium.html](http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html)  
<http://www.artivisive.sns.it/galleria/>
- 13 Cfr. la dedica a lui di NEEDHAM JOSEPH, LING WANG (collaborator) (1965), *Science and Civilisation in China*. Volume 4 *Physics and Physical Technology*, Part 2 *Mechanical Engineering*. Cambridge [u.a.], Cambridge University Press. Alley lo coadiuva con fotografie e disegni ripresi dalle iscrizioni e dagli affreschi delle grotte di Dunhuang, per comprovare la datazione dei finimenti a collare del cavallo, una straordinaria anticipazione tecnologica della Cina rispetto all'Occidente. ZHANG JIE in *Senza parole* (2008, 68), parlando del Signor Lu, quale fondatore 'dell'Associazione per la Cooperazione Industriale,' aggiunge in nota: «Comitato promotore dell'associazione cinese per la cooperazione industriale», organizzazione fondata nel 1938 insieme, tra gli altri, al giornalista americano Edgar Snow e al neozelandese Rewi Alley con lo scopo di promuovere lo sviluppo dell'industria in Cina e sostenere la lotta contro l'invasione giapponese (N.d.A.)»
- 14 Spartaco M. segue a Roma il Corso di Lingua e Letteratura Cinese del sinologo e matematico Giovanni Enrico Eugenio Vacca (1872–1953) assistente e collaboratore di G. Peano (email di G. Muratori, 13.10.2015). Conversando con lui sulla datazione, egli propone la seconda metà del 1951 - al più tardi la fine dell'anno. (Comunicazione personale del 25.09.2015) Se ciò fosse confermato cambierebbe il senso della relazione di S. Muratori sia con il PCI sia con Dino Gentili (Cfr. § 1.).



# Letteratura e cultura cinese

*XXII Edizione - 2014*



Mappa antica



Impero Qing prima dei trattati ineguali  
(notare soprattutto il confine est e nord-est)



Impero Qing dopo i primi trattati ineguali, ma prima del 1895  
(Taiwan è ancora cinese e non giapponese)

---

Li Qingzhao, poetessa (1081-1141)

李清照 (1081-1141)

***Canzone sull'aria "Come un sogno"***

如夢令

Sempre ricordo il padiglione sul fiume al tramonto.  
Dove ebbri smarrimmo la via del ritorno.  
Saziati, l'ora ormai tarda, volgemo la prua della barca,  
E per errore finimmo incagliati nel fitto dei loti.  
Forza col remo! Forza col remo!  
Spaventato, uno stormo di aironi si alzò in volo.

常記溪亭日暮。  
沈醉不知歸路。  
興盡晚回舟，  
誤入藕花深處。  
爭渡。爭渡。  
驚起一灘鷗鷺。

*Li Qingzhao ci shangxi* 李清照词赏析  
(Analisi delle canzoni di Li Qingzhao),  
a cura di Liu Yu 刘瑜, Guangxi jiaoyu  
chubanshe, Nanning, 1990

Ai Qing (1910-1996)

艾青(1910-1996)

***Io amo questa terra***

我爱这土地

Se fossi un uccello  
io canterei con la voce arrochita  
questa terra battuta dalle tempeste  
questi fiumi vorticosi gonfi della nostra collera  
questo vento furioso che soffia incessante  
e l'alba dolcissima ch si fa strada fra i boschi...  
- poi morirei  
e anche le piume si decomporrebbero nella terra.

假如我是一只鸟，  
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱：  
这被暴风雨所打击的土地，  
这永远汹涌着我们的悲愤的河流，  
这无止息地吹刮着的激怒的风，  
和那来自林间的无比温柔的黎明……  
——然后我死了，  
连羽毛也腐烂在土地里面。

Perchè i miei occhi sono sempre colmi di lacrime?  
Perchè io ho per questa terra un amore profondo...

为什么我的眼里常含泪水？  
因为我对这土地爱得深沉……

*Ai Qing, Bandito e poeta. 25 poesie con testo cinese a fronte*, a cura di Anna Bujatti, Milano, Scheiwiller, 1990.

---

Giorgio Colombo

## Introduzione

Quando il nome della Cina è stato proposto come soggetto per il Premio Acerbi ho subito pensato a quale grande responsabilità stavamo affrontando: il più popoloso paese del mondo, 1,36 miliardi di persone, il terzo per estensione, con una lingua ideografica, morfosillabica, cioè con unità sillabiche dotate di significato (come quando noi scriviamo e pronunciamo un numero, 1, 2... - vedi il contributo di M. Abbiati e le difficoltà della traduzione nell'intervento di M. Gottardo e M. Morzenti), con scritture che risalgono agli ossi oracolari del 1700-1040 a. C., con figure come Confucio (Kong-Fuzi, maestro Kong) VI-V sec. a. C., utilizzato durante tutta la lunga storia cinese sino all'attuale Xi Jinping, Presidente della Repubblica Popolare Cinese, "il sogno cinese", sino ai numerosi Istituti Confucio, per l'insegnamento della lingua e della cultura cinese, presenti nelle maggiori Università italiane; e per continuare con questo elenco minimo, ancora il *Daoismo* o Taoismo da Lao-Tze, ca. VI sec. a.C., autore del *Dao, La via*, una insieme di insegnamenti tuttora praticati da religiosi e allievi, non solo in Cina, ma sparsi ovunque nel mondo, spesso uniti a certe forme di buddismo e culti popolari ...e saltiamo pure alle terribili guerre del '900, al Grande Timoniere e, per tornare all'oggi con un sorriso e una sorpresa, alla finte *guardie rosse* del *Red Classic Restaurant* di Pechino e a Dai Congrong, studiosa e linguista, che da vari anni sta traducendo *Finnegans Wake*, l'ultimo lavoro di Joyce, il più difficile anche per un lettore europeo. Dunque Cina, un mondo a sé, certo, ma sempre più aperto al mondo, e una Cina fuori dai propri confini: non solo gli abitanti di un grande nazione, ma i cinesi sparsi nel mondo, le numerose China Towns ovunque attive e ben riconoscibili, e per noi, per il nostro angolo linguistico-culturale, anche quegli artisti, cineasti, scrittori plurilingui, che in

vario modo, pur vivendo lontani dal loro Paese, partecipano della cultura cinese, ai quali abbiamo dedicato un secondo anno di lavoro e la seconda parte di questo Quaderno. Scrittori sia 'dissidenti', come Ma Jian o Gao Xingjian, sia 'migranti' come Yan Geling, Ha Jin, Li Yiyun, Dai Sije (vedi, anche più avanti, il contributo di Nicoletta Pesaro). Il lettore ci perdonerà. Non intendevamo affrontare la Storia letteraria (con la s maiuscola) della Cina, ma alcuni punti della sua contemporaneità con l'aiuto di alcuni scrittori tradotti in italiano e distribuiti ai nostri soci, per giungere, attraverso una giuria scientifica, a esprimere un giudizio e a configurare una graduatoria. Scelte sempre indirizzate da specialisti delle differenti letterature (come è *abitudine anche dei nostri Quaderni precedenti*). Il nostro ringraziamento va principalmente al prof. Marco Ceresa, Direttore dell'Istituto Confucio di Venezia e guida nella scelta dei temi e dei collaboratori di questo Quaderno. E vengo alla traduzione, il passaggio indispensabile di ogni comunicazione in generale, che è sempre una trasposizione di qualcosa da qui a là, e quindi di una lingua ad un'altra lingua, il passaggio dal *prototesto* al *metatesto*, come scrivono le già menzionate Maria Gottardo e Monica Morzenti in *Tradurre: leggere, interpretare, riscrivere*. La copia tradotta non è mai il calco dell'originale: «originale e traduzione sono due progetti distinti, che implicano intenzioni e contesti diversi». Tra lo scrittore e il lettore c'è un terzo, il traduttore, che solitamente l'editoria italiana tende a trascurare. Traduttore che ha poi un compito particolarmente arduo quando deve passare da una lingua 'sillabica' e 'tonale', come quella cinese ad una lingua 'letterale', 'alfabetica' complessivamente atona come quella italiana. Per esempio in cinese un'unità minima di senso può significare "odio" o "rimpianto": solo il contesto potrà chiarire il significato. Il traduttore dovrà scegliere, magari

introducendo sfumature che lo scrittore non aveva previsto. Così la conclusione è chiara: «L'equilibrio tra l'aderenza al *prototesto* e il suo adattamento alla cultura d'arrivo è molto sottile, ma raggiungerlo è il compito più importante del traduttore nella sua funzione di promotore e facilitatore dell'incontro tra culture».

Ora, rimandando alla indispensabile cronologia ragionata curata da Lorenzo Andolfatto, passo al contributo di Nicoletta Pesaro, e ne riprendo il titolo: *Tre fasi della letteratura cinese contemporanea*: 1) Letteratura del Quattro maggio 1919, fine della guerra, protesta studentesca per le decurtazioni territoriali subite dalla Cina con il Trattato di Versailles, nazionalismo e apertura internazionale, 2) la Nuova era, post maoismo dopo l'80, 3) Ultima decade del '900. La prima fase è caratterizzata dallo sviluppo del romanzo romantico e poliziesco, e dall'abbandono del linguaggio aulico in favore di uno più vicino al parlato, *babiua*, confronto, anche in poesia e in teatro, con le altre tradizioni, prevalenza della individualità, il "piccolo io" rispetto alla collettività del "grande io". La seconda fase vede "la febbre" dei "poeti oscuri", una modernità non dimentica delle radici, contro il furore maoista e il nuovo occidentalismo dei consumi, con l'esaltazione della emotività e della innovazione linguistica, una libertà che si scontra nei tragici avvenimenti di *Tian'an men* 1989, da cui ne esce impoverita sia nella prospettiva politica che nella sperimentazione artistica, abile però nel districarsi tra le pressioni dello Stato e quelle del mercato, sviluppando il personalismo degli autori, "letteratura dei teppisti", "scrittura del corpo", e il sensazionalismo delle fantasmagorie, con ampio uso della rete informatica. La ricchezza culturale cinese è arricchita dalla diaspora cinese e dal pluringuismo che ne deriva. Di fronte alla spinta internazionalista dei fenomeni culturali e di mercato, in modo differente si presenta la diffusione delle pratiche religiose, oggi in netta ripresa, attinenti ai grandi numeri delle collettività residenti. Lasciando da parte le religioni 'straniere' - musulmani Iuguri, buddhisti tibetani, cristiani - si tratta di una ripresa religiosa, pur all'interno di controlli e divieti, che si muove attraverso vicinanze e mescolanze di suggerimenti diversi - ne scrive Ester Bianchi - il Daoismo e il Buddhismo tradizionali,

ma anche i vari culti locali insieme ai «medium esperti nella scrittura ispirata, divinatori ed esorcisti, indiscriminatamente e tenendo conto della propria esigenza del momento». Una *religio* non come appartenenza ad un partito esclusivo, ma come partecipazione a quelle pratiche che affrontano in concreto, di volta in volta, le difficoltà e le speranze di ciascuno.

Ritorniamo al passato. Della *chinoiserie* in Italia e in Europa ne scrivono Marco Ceresa e Simona Cappellari. Ceresa sembra quasi rispondere ad una domanda che Elémire Zolla si poneva nella presentazione del catalogo della Biennale del 1993: «Perché gli artigiani di cineserie svedesi, fiorentini, inglesi non riuscirono a immettersi interamente nei ritmi cinesi?». Perché la «cineseria è una forma di 'rappresentazione dell'altro', e come tale, non è mai completamente innocente, ovvero priva di un intento critico o politico, né è una riproduzione mimetica della realtà. Il rapporto non è paritario, ... ma rispecchia sempre un'egemonia di potere... sull'oggetto rappresentato», nel quale riscontrare la grazia, magari un po' stucchevole, la complessità esagerata e la paura, la minaccia del 'pericolo giallo'. Tre esempi, scrive Ceresa, illustrano in Italia questi luoghi emotivi: lo sguardo innocente di Marco Polo, le decorazioni *alla cinese* dei palazzi veneziani, delle residenze sabaude torinesi e delle regge napoletane e infine il potere arbitrario e crudele nella figura di Turandot, da Gozzi a Puccini. «Una prospettiva egemonica che vede l'Occidente in posizione dominante e la Cina in posizione subordinata». Dunque la risposta di Ceresa in qualche modo corregge il dubbio di Zolla: non si tratta di comprensione limitata, di una conoscenza insufficiente, ma di un rapporto di forza solo a partire dal quale s'incardinano le conoscenze, le reciprocità, le emozioni.

Il rapporto con l'alterità, comunque intesa, è anche uno scambio, un acquisto di saperi, di gusti, di visioni, di comportamenti che hanno interessato un bel tratto di storia europea. È il profilo che ci presenta Simona Cappellari, a cominciare dalle merci trasportate dalle navi, prima Portoghesi e Spagnole e poi, in modo più continuativo, dalle Compagnie Olandese e Inglese delle Indie Orientali, dalla fine '500 in avanti, tanto da instaurare una nuova moda

duratura con la richiesta di oggetti cosiddetti cinesi (mescolati con provenienze giapponesi e indiane), lacche, ceramiche, tessuti, arazzi, ricami, argenterie, mobili, parasoli, paraventi..., e da creare nuove manifatture europee che producessero buone o passabili imitazioni degli originali. È uno dei più riusciti innesti di due culture rimaste per secoli lontane (dei viaggi di Marco Polo e di Ibn Battuta ne scrive Rosanna Colognesi. A questi seguirà l'arrivo dei missionari gesuiti e, tra tutti, la figura di Matteo Ricci) con le inevitabili differenze, manipolazioni, asservimenti, distruzioni, ma anche mescolanze felici e risultati nuovi. Venezia, già ricordata da Ceresa, ne è un buon esempio. Cappellari scrive di «sensibilità barocca... un miscuglio eterogeneo di motivi orientali ed europei, che potremmo più propriamente definire esotici». Tra Sei e Settecento si sviluppa una curiosità plurilinguistica, una gara nelle soluzioni spettacolari condotta dalle corti e dalle famiglie aristocratiche alle quali si aggiunge progressivamente una borghesia intraprendente e ambiziosa. Architetti, mobiliere, pittori, decoratori, sarti, parrucchieri gareggiano nelle soluzioni più strabilianti. Lo stile prende un nome allusivo: Rococò. Nei parchi si intravedono pagode che si specchiano graziosamente in laghetti, interrotti da gorgoglianti cascatelle. È l'inizio del giardino all'inglese, contrapposto alla geometria all'italiana; il via alla drammaticità romantica ... giungendo sino alla rivolta culturale di fine '800, Whistler, Gauguin, Van Gogh, ricca di curiosità cino-giapponesi.

Sulla recente produzione cinematografica cinese Corrado Neri distingue i film celebrativi e di propaganda da quelli d'intreccio, tra i quali deve per forza iniziare con Zhang Yimou, il regista di *Vivere!* tratto dal romanzo di Yu Hua, vincitore del Premio Acerbi di quest'anno e del precedente *Lanterne Rosse*, la Cina degli anni 20 del '900, un grande successo mondiale. Tra i più giovani registi non mancano certo quelli che curano la qualità, lo stile dell'inquadratura e del montaggio, critici sulla Cina moderna, i film d'autore, ma la produzione più numerosa cerca il successo del grande pubblico, anche nelle serie TV e in rete, con il giallo-noir o gli amori, tradimenti, ambizioni delle grandi famiglie, con sfoggio di effetti speciali, spesso sui modelli di Taiwan e Hong Kong, cercando di contenere

l'invasione Hollywoodiana e di mantenere una propria identità.

Nelle occasioni espositive internazionali di Venezia si incontrano ovunque artisti cinesi, sia provenienti dalla Cina sia da collezionisti e Gallerie d'arte dei più diversi Paesi, in movimenti e scambi continui. Una vivacità a compensazione del lungo silenzio del periodo maoista. Già aveva dato un annuncio, alla Biennale dell'84, con due artisti cinesi, Bonito Oliva, che vi ritorna, insieme ad Elémire Zolla, in modo più significativo, con la 45° Biennale del '93, "Passaggio a Oriente", e da allora ritroviamo figure significative cinesi ogni biennio sino alla partecipazione ufficiale della Repubblica Popolare Cinese con un proprio Padiglione nazionale nel 2003. La vicenda la racconto io stesso, a partire da un interessante 'realismo cinico' e *Pop* sfottente sino alle più aggiornate sperimentazioni dell'oggi e alle vivaci polemiche intorno alla figura di Weiwei. Le loro opere sono battute nelle maggiori aste, esposte in gallerie e musei, richieste dai grandi collezionisti, valutate secondo i criteri internazionali del mercato mondiale. Da dove vengono, dove vanno, dove stanno i pittori cinesi di oggi è altrettanto difficile da stabilire come da qualsiasi altro artista di qualsiasi altra parte del mondo. È opportuno ricercarvi ancora una qualche specifica cineseria?

Vengo ora alla seconda parte del Quaderno, ad una Cina fuori dai confini cinesi. Ne scrive Daniele Beltrame dividendola in due parti; la prima, *Le altre Cine*, Taiwan, Hong Kong e Macao. Taiwan occupata dai giapponesi, viene invasa nel 1947 dal *Guomindang*, 'Partito popolare della Cina', di Chiang Kai-Shek, in fuga dai maoisti del continente, col sogno di un ritorno che non si verificherà mai. La dittatura, già ammorbida dal figlio, si trasforma in una repubblica democratica aperta a vivaci scambi internazionali anche con la Cina continentale. Hong Kong, fiorente colonia inglese, è ritornata recentemente, insieme a Macao, ex colonia portoghese, sotto il controllo della Repubblica Popolare Cinese in regime di 'Amministrazione speciale'.

La seconda parte, 'La diaspora cinese', ci introduce ai reiterati tentativi di espatrio sempre molto osteggiati dal potere imperiale, anche con la pena di morte, nonostante i quali le aree asiatiche circostanti

vengono popolate da consistenti gruppi di cinesi. Lascio al lettore la descrizione particolareggiata di comunità cinesi importanti anche in Europa e negli USA, il 'cinese d'oltremare', lo *huaren*, specialmente dopo la fine del Celeste Impero. Rivolgendoci all'Italia, bisogna attendere gli anni '50 per il formarsi di piccole comunità cinesi che negli anni '90 arriveranno a superare le 20.000 unità e a concentrarsi là dove lo consentiva l'attività lavorativa, pelletteria, stoffe, sartoria, cucina, anche se in ritardo rispetto alle grandi capitali come Parigi, Londra, New York. Diverso è il caso dei dissidenti che, per le turbolenze storiche ben note, oggi lontane, hanno dovuto abbandonare il loro Paese. Forse uno dei casi più clamorosi è il premio Nobel per la letteratura nel 2000 all'esule in Francia che ho già citato, Gao Xingjian. Alcuni hanno perso la cittadinanza e insieme il permesso di rientro, ma molti altri ora si spostano liberamente, lavorando in Cina, o a Taiwan, Seul, Stoccolma e nelle altre capitali già nominate, New York, Londra, Parigi.... Si tratta di scrittori almeno bilingui, che spesso ritornano nei loro racconti sui tempi delle guerre, delle sofferenze e delle persecuzioni. Naturalmente per quegli altri artisti che lavorano sulle immagini, pittori, scultori, e anche registi 'doppiati', le traduzioni e i trasferimenti sono più semplici. Lo dico per quei contributi, nei nostri Quaderni, che si estendono a settori altri rispetto alla scrittura d'invenzione; in questo numero, le riflessioni sull'ambientazione/decorazione, sul cinema e la pittura, le pratiche religiose. Ma il Premio Acerbi si occupa in prevalenza di scritture e scrittori, sia di quelli operanti (anche) in Cina, accompagnati dalle schede di Patrizia Riviera, Federica Passi, Nicoletta Pesaro, Maria Gottardo, sia di quelli espatriati, con le schede a cura di Daniele Beltrame, senza contare le dichiarazioni di preferenza della giuria scientifica. Certo la necessità di ridurre il grande numero delle pubblicazioni originali in pochi numeri tradotti rendono le scelte necessariamente limitate. Spero che gli interventi degli studiosi qui riuniti possano ovviare, almeno in parte, a questa difficoltà, e, in ogni caso possano stimolare noi e i nostri lettori a saperne di più, perché la cultura media (dove io mi trovo, credo, in buona compagnia) è vissuta in

una profonda ignoranza rispetto al mondo cinese, passato e presente, spesso raggiunto attraverso quello giapponese. Nella seconda metà del '900 il Presidente Mao è stato sventolato sulle bandiere dei giovani sessantottini, insieme al Che e al Vietnam, per sostituire il comunismo artritico dell'URSS, prima di arrivare alle serigrafie pop di Warhol e alle guardie rosse del '*Red classic Restaurant*' di cui accennavo all'inizio. Dal 1976, data della morte di Mao in poi, con l'avvento di Deng Xiaoping, la storia cinese, messo il Grande Timoniere in soffitta, o in Museo, prende poco per volta la strada che ora quasi tutti conoscono, anche perché nelle nostre abitudini quotidiane abbiamo a che fare spesso e piacevolmente con il cinese della porta accanto.

Vorrei aggiungere che la Cina è anche il luogo, per gli europei, delle fantasie orientali, la *Civiltà di delizie alla corte del Gran Cane*, dove anche la crudele Turandotta di Gozzi alla fine sposa l'amato principe Calaf. E in questa mescolanza di sogni e realtà si situa l'incredibile progetto del *Cavallo d'oro- Cin Ma* dell'ingegnere Spartaco (!) Muratori, in Cina dal 1952 al 1956, riportato con giusto distacco e precisione da Maurizio Rizzini: «Fare un veicolo meccanico che possa muoversi come un cavallo immaginario, avente organi semplici e movimenti regolari». No, non una bella favola che avrebbe potuto scrivere Italo Calvino, ma un progetto presentato il 12-16 giugno 1961 al *First International Congress on the Mechanics of Terrain-Vehicle Systems* di Saint Vincent!

Ritorno ora, come si dice, coi piedi per terra: lo scorrere, il vagare del tempo. Ritorno alle considerazioni che Lorenzo Andolfatto premette alla sua cronologia, a quel «gioco di aspettative e di immaginari che l'opera e l'autore concorrono insieme ai loro fruitori a rafforzare o a decostruire». Non solo un trasferimento di 'storie', di due totalità, la storia della Cina e la mia storia, ma un trasferimento di scritture, ciò di cui si occupano anche le autrici de '*La traduzione*', un gioco di alterità e di rimbalzi che si rincorrono: dall'immaginazione, dal progetto mentale dell'autore alla sua traduzione in scrittura, dalla scrittura in quella lingua (magari di ciò che rimane nel tempo dopo i tagli e le perdite) alla traduzione in altra lingua e in altri tempi, dall'altra lingua alle letture e ulteriore rielaborazione

immaginativa: «figure complesse di identità e differenza – scrive Andolfatto citando Bhabha Homi K.- passato e futuro, interno ed esterno, inclusione e esclusione». Un testo, tante tessiture. Sono questi gli straordinari passaggi di *alterità* che attraversano *l'io*, con le sue difese, i suoi timori, i suoi desideri. Un 'io' non solo in solitudine, ma pure come identità collettiva. Dunque ben altro che un piacevole

diversivo. *La scrittura-lettura* è, può diventare, uno di questi trasferimenti. Non vorrei esagerare, ma piuttosto ricordare che il nostro Premio non vorrebbe essere soltanto un nobile passatempo, un utile luogo d'informazione, ma un esercizio di confronto, un insieme di passaggi e di sguardi nei quali cresce la nostra soggettività.



Secondo imperatore dinastia Qing 1661-1722

---

Magda Abbiati

## La lingua cinese

### **Il cinese è una lingua sino-tibetana**

La gran parte degli studiosi concorda nel riconoscere l'appartenenza del cinese al ceppo delle lingue sino-tibetane. Aspetti morfologici e fonologici fondamentali lo ricollegano alle altre lingue di questa grande famiglia: al pari di esse, il cinese è una lingua isolante (le cui parole sono forme invariabili, prive di qualsivoglia flessione), monosillabica (caratterizzata da morfemi, le unità minime dell'enunciato dotate di senso, costituiti da singole sillabe) e tonale (i cui morfemi, nella loro realizzazione fonetica, sono contraddistinti da specifiche curve melodiche).

### **Il cinese è una lingua isolante**

In cinese tutte le parole sono invariabili: non esistono flessioni o altri indicatori formali di caso, numero, genere, tempo e modo, né vi siano accordi e concordanze, declinazioni e coniugazioni. Le informazioni relative sono fornite solo in caso di vera necessità e qualora il contesto più ampio non sia di per sé sufficiente a renderle trasparenti. Ad esempio, quando sia utile e opportuno, l'accezione singolare o plurale dei nomi viene resa esplicita mediante quantificatori ("uno", "alcuni" ecc.), mentre tempo e modo dei verbi possono essere segnalati attraverso forme avverbiali, ausiliari modali, particelle.

L'invariabilità delle parole e l'assenza di terminazioni specifiche rende pressoché impossibile stabilire a priori se la data forma sia un nome, un verbo, un aggettivo o altro, ed è alla luce del contesto in cui essa si presenta, in ragione della funzione sintattica che in quel contesto ricopre, che se ne evince il valore grammaticale. Corollario di ciò è la possibilità che una stessa parola ricorra, in contesti diversi, con valori grammaticali diversi: *biànhuà* "cambiare/cambiamento", *xīn* "nuovo/appena".

Certo i parlanti italiani, abituati al pesante apparato morfologico della loro lingua che impone

di contrassegnare sistematicamente categorie grammaticali quali numero, genere, persona, tempo e modo, stentano a capacitarsi di come sia possibile la comunicazione in assenza di indicatori tipo la flessione, da loro ritenuti indispensabili per esprimere compiutamente il proprio pensiero e intendere con chiarezza quello altrui. Ed è del tutto comprensibile che si sentano a mal partito quando si trovino a fare i conti con una lingua le cui caratteristiche sono affatto diverse da quelle a loro consuete.

Si spiega così il pregiudizio che voleva la lingua cinese priva di grammatica e coglieva, nei suoi parlanti, un difetto di attitudine al ragionamento ipotetico-deduttivo e al pensiero scientifico, di cui la mancanza di forme verbali condizionali pareva fosse prova evidente.

Invero, l'invariabilità delle parole non influisce minimamente sulla compiutezza del sistema grammaticale cinese, né limita l'efficacia della lingua quale strumento di comunicazione. Come ogni altro idioma, il cinese si serve di proprie strategie per comporre le frasi e dispone di accorgimenti specifici (primi fra tutti l'ordine dei costituenti e l'uso di particelle grammaticali) per segnalarne la struttura grammaticale e renderne interpretabile il significato. Assai povera di contrassegni morfologici e indicatori formali, la lingua cinese tende anche, per sua natura, alla stringatezza e all'essenzialità, rifugge da ogni forma di ridondanza e ricorre come prassi normale all'elisione. Stanti queste peculiarità, un ruolo linguistico centrale assolve la conoscenza che il parlante e l'interlocutore condividono del mondo esterno (il contesto extra-linguistico) e del discorso in atto (il contesto linguistico); molto spesso è dal contesto che dipende la corretta interpretazione della frase, perché è il contesto che in prima istanza ne condiziona l'assetto, determinandone forma e compiutezza: una frase, estrapolata dal contesto,

può perdere non solo di significato, ma anche di accettabilità grammaticale. E proprio l'importanza del contesto quale chiave per l'interpretazione semantica degli enunciati è uno dei tratti più caratterizzanti del sistema grammaticale cinese, il quale ci appare tanto fluido e duttile proprio perché non governato dalle norme rigide a cui la nostra lingua ci ha assuefatti.

### Il cinese è una lingua monosillabica

I morfemi, le più piccole unità di senso, sono il materiale di cui sono fatte le parole. I morfemi cinesi, nella stragrande maggioranza, corrispondono foneticamente a singole sillabe, e poiché un tempo le parole erano costituite pressoché tutte da singoli morfemi, la lingua cinese era allora un esempio quasi perfetto di lingua monosillabica.

Al presente essa può dirsi tale solo per quanto riguarda i suoi morfemi, ciascuno dei quali corrisponde ancora a un suono sillabico, mentre non può più dirsi tale per quanto attiene alle parole, perché oltre a una minoranza di unità monosillabiche, costituite da un morfema e una sillaba (*xiǎo* "piccolo", *shuō* "dire"), esiste ormai una maggioranza di forme polisillabiche, che constano di due o più morfemi e di due o più sillabe (*xiǎoshuō* "romanzo", *xiǎoshuōjiā* "romanziera"). In generale si può dire che le parole siano oggi composte da tanti morfemi quante sono le rispettive sillabe e, all'inverso, da tante sillabe quanti sono i rispettivi morfemi.

Un simile cambiamento rispetto al passato è il portato di un processo di semplificazione della struttura delle sillabe, attuatosi nel corso di secoli e risultato in una drastica riduzione della loro varietà e del loro numero. Alla semplificazione ha corrisposto un incremento dei morfemi omofoni, via via che sillabe precedentemente distinte convergevano in un medesimo suono, il quale veniva così a trovarsi associato a un crescente numero di significati (*s-ta* → *syo* → *shū* "scrivere", *s-tuk* → *syuwk* → *shū* "secondo fratello minore").

Attualmente la lingua cinese offre ben pochi suoni ai suoi parlanti: si contano in effetti poco più di 400 sillabe (o circa 1.200, considerando le distinzioni tonali). Per avere un'idea di quanto poche esse siano, si tenga presente che i morfemi comunemente utilizzati sono stimati essere all'incirca 4.800, il che

significa che nella gran parte dei casi (si calcola ben oltre i tre quarti del totale) le singole sillabe sono associate a più morfemi, che sono quindi tra loro omofoni. Ad esempio, alla sillaba *lì* corrispondono, tra gli altri, i morfemi "forza", "beneficio", "sperimentare", "castagna", "granello", "stare in piedi", "esempio", "severo".

Ma come può un materiale fonetico tanto scarso permettere una comunicazione orale efficace? È possibile grazie a una sempre più marcata tendenza al polisillabismo che si è venuta sviluppando nel tempo e che è andata a compensare il progressivo impoverimento sillabico in atto. Se da un lato la semplificazione delle sillabe si traduceva in un crescente numero di morfemi omofoni, dall'altro l'emergere di parole formate da più sillabe ne favoriva la differenziazione, sciogliendone l'ambiguità e garantendone l'intelligibilità: *lì* → *liliang* "forza" ≠ *lì* → *jīnglì* "sperimentare" ≠ *lì* → *lìyì* "beneficio" ≠ *lì* → *lìzi* "castagna" ≠ *lì* → *kēlì* "granello" e così via. Si stima che attualmente le parole monosillabiche raggiungano appena il 5% del totale, mentre quelle bisillabiche superino l'80% e quelle costituite da tre o più sillabe ammontino al 15% circa.

### Il cinese è una lingua tonale

I toni sono particolari modulazioni della voce ottenute contraendo i muscoli della laringe durante la fonazione. Le variazioni melodiche che contraddistinguono ciascun tono sono effetto di variazioni nell'altezza, nell'intensità e nella durata del suono articolato. Il cinese è considerato una lingua tonale, essendo il tono un costituente fondamentale della sillaba. Quattro sono i toni standard in cinese, a ciascuno dei quali corrisponde una specifica curva melodica contrassegnata, nella trascrizione delle sillabe in lettere latine, da un accento la cui forma ne descrive schematicamente l'andamento.

Il primo tono è modulato a un'altezza costante, collocabile nel terzo superiore della naturale estensione di voce del parlante: *mā* (come la nostra affermazione modulata in tono sospeso e acuto: "Sìì...").

Il secondo tono cresce, da un'altezza collocabile a un livello intermedio della naturale estensione di voce del parlante, fino quasi a raggiungerne il limite superiore: *má* (come la nostra affermazione

modulata in tono interrogativo: “Sì?”).

Il terzo tono si mantiene dapprima prossimo al limite inferiore della naturale estensione di voce del parlante per poi risalire fino a raggiungere un livello appena superiore a quello intermedio: *mǎ* (come la nostra affermazione modulata in tono dubitativo: “Sì!?”).

Il quarto tono scende, da un'altezza vicina al limite superiore della naturale estensione di voce del parlante, fino quasi a toccarne il limite inferiore: *mà* (come la nostra affermazione modulata in tono assertivo: “Sì!”).

In cinese, dunque, le sillabe esprimono foneticamente i morfemi, incorporando uno dei quattro toni di cui sopra; in determinati casi, però, esse possono perdere il loro tono originario ed essere modulate al cosiddetto tono neutro, che consiste in una emissione di voce atona e breve: *ma*.

Da più parti ci si chiede se il cinese sia sempre stato una lingua tonale o se sia diventato tale a partire da una certa fase della sua evoluzione. A questo interrogativo manca a tutt'oggi una risposta certa, ma secondo l'ipotesi più accreditata i toni sarebbero derivati da distinzioni consonantiche, si sarebbero cioè sviluppati quando le sillabe che terminavano con date consonanti (per lo più sonore) cominciarono a essere articolate a una altezza più elevata oppure crescente, mentre le sillabe che terminavano con altre consonanti (per lo più sorde) venivano modulate a un'altezza più bassa oppure decrescente. In seguito, con la progressiva semplificazione delle sillabe e la caduta di molte terminazioni consonantiche, le variazioni di altezza da queste indotte nella modulazione delle sillabe si sarebbero assestate, dando vita ai toni veri e propri.

### La scrittura cinese non è alfabetica

La scrittura cinese è diversa dalle scritture cosiddette fonetiche perché non si avvale di un alfabeto. Nelle scritture alfabetiche i segni grafici, le lettere, rappresentano suoni privi di significato, mentre nel sistema di scrittura cinese le unità grafiche, i cosiddetti caratteri, rappresentano associazioni di suono e significato. Per comprendere meglio la differenza tra i due sistemi di scrittura, si pensi ai numeri scritti in lettere o in cifre: nel primo caso i singoli segni sono portatori di suono (u + n + o, d + u

+ e, t + r + e), nel secondo caso sono invece portatori di suono e di senso (1, 2, 3), come i caratteri cinesi. Proprio la fusione in un solo segno di tre unità (unità grafica, unità di senso, unità di suono), e quindi la sistematica corrispondenza tra carattere, morfema e sillaba, costituisce la particolarità più distintiva del sistema di scrittura cinese.

I caratteri cinesi sono dunque associati fonologicamente a sillabe; ciononostante la scrittura cinese non può dirsi sillabica, dato che a una medesima sillaba corrispondono per iscritto caratteri differenti, i quali distinguono i diversi significati che quella sillaba può esprimere (*lì*: 力 “forza”, 利 “beneficio”, 历 “sperimentare”, 栗 “castagna”, 粒 “granello”, 立 “stare in piedi”, 例 “esempio”, 厉 “severo” ecc.).

Come definire allora il sistema di scrittura cinese? Considerando la corrispondenza esistente tra carattere, morfema e sillaba, e la relazione non biunivoca che sussiste tra carattere e sillaba, la grafia cinese può definirsi una scrittura morfo-sillabica, ovvero una scrittura le cui unità grafiche rappresentano sillabe dotate di significato.

### Le unità morfo-sillabiche della scrittura cinese

L'originario monosillabismo della lingua cinese spiega la peculiarità del suo sistema di scrittura che vuole le unità grafiche separate le une dalle altre da pari distanza. A differenza delle nostre lettere, che si legano in forma lineare a formare parole separate, i caratteri cinesi sono tra loro distanziati, senza che nessuna indicazione sia fornita riguardo ai confini tra le singole parole (non sarà superfluo precisare che queste sono costituite da tanti caratteri quanti sono i rispettivi morfemi e le rispettive sillabe).

I caratteri sono insiemi di punti e di linee (i cosiddetti tratti) che nel loro insieme presentano una forma idealmente quadrata; quelli più semplici si compongono di un singolo tratto, mentre i più complessi arrivano a sommarne oltre sessanta. Tradizionalmente scritti in verticale, incolonnati da destra a sinistra in pagine che si susseguono in ordine inverso rispetto a quello a noi consueto, nella Cina popolare vengono ora disposti orizzontalmente da sinistra a destra, in pagine ordinate come nei nostri libri e giornali. Nel loro complesso i caratteri cinesi si aggirano intorno alle 60.000 unità, numero

esorbitante che consente, se raffrontato al totale di circa 1.200 sillabe distinte, di cogliere pienamente le dimensioni del fenomeno dell'omofonia. A titolo di esempio, anche considerando unicamente le 3.500 unità incluse nella *Lista dei caratteri d'uso frequente* pubblicata nel 1988, le sillabe risultano associate a un solo carattere nel 31,5% dei casi, ad almeno due caratteri nel 68,5% e a sei o più caratteri nel restante 15,8% .

In realtà i caratteri cinesi sono tanto numerosi perché nel computo viene fatta rientrare qualunque unità storicamente attestata, a partire da quelle presenti nei più antichi documenti scritti pervenutici (iscrizioni su ossa oracolari risalenti al XIII secolo a. C.). Ciò non significa però che si tratti in tutti i casi di caratteri realmente in uso oggi: in effetti, *la Lista dei caratteri correnti*, anch'essa pubblicata nel 1988 come quella precedentemente citata dei caratteri d'uso frequente, ne elenca complessivamente solo 7.000.

Ma quanti di questi 7.000 caratteri i parlanti cinesi conoscono davvero? Va da sé che il numero di caratteri conosciuti varia sensibilmente da individuo a individuo; la soglia minima perché si possa parlare di alfabetizzazione si colloca intorno alle 2.000 unità e per la lettura di un quotidiano è in genere sufficiente la conoscenza di 2.500-3.000 caratteri, anche se l'accesso a testi più specialistici può richiedere, come è ovvio, la padronanza di un vocabolario anche di gran lunga più vasto.

E quanto tempo serve per imparare a leggere e a scrivere? Ai bambini cinesi è richiesta la padronanza di circa 1.000 caratteri al termine del secondo anno delle elementari e di circa 2.500 a conclusione dei sei anni del primo ciclo scolastico; 3.500-4.000 sono invece quelli che come minimo si debbono padroneggiare al momento di conseguire una eventuale laurea di primo livello. Del resto, per quanto alfabetizzato e colto sia un cinese, ben difficilmente può possedere un bagaglio di caratteri superiore alle 6.000-7.000 unità, e potrà sempre capitargli di imbattersi in forme di cui non conosce la grafia o la pronuncia, e che quindi non sa scrivere o non sa leggere.

Va detto, però, che il numero dei caratteri conosciuti non è pari a quello delle parole che si sanno scrivere. Queste infatti, essendo ormai il lessico cinese per

la gran parte polisillabico, sono composte per lo più dalla combinazione di sillabe e caratteri che ricorrono anche, defferentemente combinati, in altre parole, cosicché la memorizzazione di nuove unità grafiche comporta una crescita esponenziale delle parole che si è in grado di mettere per iscritto. Ad esempio, una volta imparata la grafia dei quattro caratteri in parentesi (中 *zhōng* "centro, tra", 国 *guó* "paese, stato", 人 *rén* "persona", 大 *dà* "grande"), si potranno scrivere almeno quattro parole composte (中国 *Zhōngguó* "Cina", 中国人 *Zhōngguó rén* "(persona) cinese", 中人 *zhōngrén* "intermediario", 大人 *dàrén* "adulto"); e quando si sarà appresa la grafia di altri tre caratteri (工 *gōng* "lavoro, lavorare", 家 *jiā* "casa, famiglia", 作 *zuò* "fare"), le parole composte che si sapranno scrivere aumenteranno di altre sette almeno (工人 *gōngrén* "operaio", 工 *réngōng* "artificiale", 国家 *guójiā* "paese", 人家 *rénjiā* "famiglia", 大家 *dàjiā* "tutti", 作家 *zuòjiā* "autore, scrittore", 工作 *gōngzuò* "lavoro, lavorare").

### Quale futuro per i caratteri cinesi?

La natura non fonetica del sistema di scrittura cinese impone quindi l'uso di un gran numero di unità grafiche le quali, dovendo ciascuna differenziarsi da ogni altra, presentano un grado di complessità assolutamente sconosciuto alle lettere di qualsiasi alfabeto. I caratteri cinesi sono difficili da memorizzare, faticosi da usare e perciò, per molti versi, poco funzionali alle esigenze del mondo moderno. È naturale chiedersi perché mai un simile sistema di scrittura non sia stato abbandonato a favore di uno di tipo alfabetico.

In verità, proposte di riformare la grafia sono state più volte avanzate in Cina fin dagli ultimi anni del XIX secolo, quando prese il via un acceso dibattito tra fautori della conservazione del sistema di scrittura esistente e sostenitori della sua sostituzione con un sistema fonetico. Il dibattito si protrasse per decenni e pose le basi per le scelte operate in tema di politica linguistica dopo la fondazione della Repubblica popolare nel 1949. Fu allora ufficialmente stabilita quale lingua nazionale la lingua basata sulla pronuncia del dialetto di Pechino, sul lessico del gruppo dialettale settentrionale e sulla norma grammaticale che si era venuta consolidando nella produzione letteraria moderna, i cui esordi datano

alle prime decadi del secolo scorso. Per favorire la diffusione in tutto il paese di questa lingua (che sarebbe divenuta l'odierna lingua standard) si ritenne necessario, da un lato, rendere più accessibile la scrittura e, dall'altro, adottare un sistema di indicazione dei suoni.

A tal fine in due riprese, nel 1956 e nel 1964, si procedette a semplificare un totale di 2.238 caratteri che, ridotti nel numero dei tratti e resi così più agevoli da memorizzare e tracciare, vennero sostituiti nell'uso alle corrispondenti forme tradizionali; nel 1958 fu anche approvato un sistema di trascrizione della pronuncia, noto come *pīnyīn*, costituito da ventisei lettere latine.

La scelta di mantenere i caratteri, anche se in parte in forma abbreviata (quelli correntemente in uso nella RPC si compongono in media di una decina di tratti e di rado superano i venti) e introdurre un metodo di resa fonetica delle unità grafiche, seppure come ausilio didattico anziché quale forma di scrittura autonoma, fu una sorta di mediazione tra le due opposte posizioni già in precedenza emerse nel corso del dibattito e tra i pro e i contro riconosciuti al sistema di scrittura morfo-sillabico.

È indubbio che i caratteri cinesi siano un grosso impedimento all'alfabetizzazione e, più in generale, all'istruzione, dato che solo per imparare a leggere e a scrivere i bambini cinesi investono, alle scuole primarie, almeno il triplo del tempo richiesto ai bambini occidentali. Per di più i caratteri, rappresentando significati anziché suoni, non stimolano in alcun modo il superamento delle differenze fonetiche che costituiscono il principale ostacolo alla mutua comprensione tra parlanti di dialetti diversi.

A fronte di questi svantaggi, però, la scrittura cinese offre indiscutibili vantaggi, primo fra tutti quello di fungere da *trait d'union* tra epoche diverse e varietà dialettali diverse. I caratteri, infatti, incorporando morfemi, veicolano il significato in modo diretto, senza ricorso alla mediazione del suono, come avviene invece nelle scritture alfabetiche: è pertanto relativamente facile per un cinese comunicare per iscritto anche con coloro con i quali la comunicazione orale è compromessa da barriere dialettali, ed è per lui in linea di massima più semplice comprendere un testo di 2.000 anni fa di quanto non lo sia per

un italiano. In virtù di questa capacità di fare da ponte nello spazio e nel tempo, la scrittura cinese ha potuto cementare nei millenni l'unità linguistica del paese, rivelandosi un potentissimo fattore di coesione e continuità culturale, come testimoniato dall'unanime riconoscimento dell'esistenza di una lingua cinese unica, seppure diversificata storicamente e geograficamente in vari stili e forme. Un secondo grande vantaggio della scrittura cinese è quello di consentire una estrema stringatezza, grazie alla possibilità di differenziare graficamente i morfemi omofoni: l'immediatezza semantica dei caratteri permette infatti allo stile scritto di fare ampio uso di parole monosillabiche e contenere al massimo il ricorso a particelle grammaticali. La straordinaria attitudine alla concisione che ne deriva, fulcro di un periodare quanto mai incisivo, terso ed elegante nella sua essenzialità, verrebbe azzerata all'istante se la scrittura tradizionale fosse sostituita da una grafia alfabetica, con l'effetto di prosciugare della linfa vitale di cui si alimentano il gusto, l'apprezzamento e lo stile letterari da essa plasmati.

In verità, se nonostante i suoi svantaggi il sistema di scrittura cinese ancora sopravvive è perché costituisce uno strumento assolutamente idoneo a esprimere per iscritto un idioma con le caratteristiche e le peculiarità della lingua cinese.

Anche per questa ragione negli ultimi decenni è stata accantonata ogni ipotesi di fonetizzazione della grafia o di ulteriori semplificazioni dei caratteri, e sempre più ampio consenso ha riscosso invece l'idea di ottimizzare il sistema esistente, circoscrivendo e stabilizzando il numero dei caratteri in uso: in linea con la priorità accordata allo sviluppo economico e tecnologico, la preoccupazione maggiore in campo linguistico è stata quella di sfruttare al meglio la specificità della scrittura morfo-sillabica così da renderla il più rispondente possibile alle esigenze in tali settori.

### **L'ottimizzazione del sistema di scrittura**

La pubblicazione nel 1988 della lista dei 3.500 caratteri d'impiego frequente e di quella dei 7.000 caratteri correnti, aveva come obiettivo la razionalizzazione del sistema di scrittura. Come appurato da indagini statistiche condotte negli

ultimi decenni, il 99,9% di tutte le occorrenze dei caratteri è coperto da 3.800 unità grafiche distinte, mentre per coprirne il 99,999% ne sono necessari 6.600: con tutta evidenza i 3.500 caratteri della prima lista bastano a soddisfare le esigenze della normale comunicazione scritta, laddove i 7.000 della seconda consentono, con sole poche eccezioni, la composizione di qualunque testo, anche assai specialistico.

Ovviamente, volendo circoscrivere a 7.000 il numero delle unità grafiche in uso, bisognerebbe abbandonare un numero cospicuo di caratteri i quali, per quanto d'impiego irrilevante in termini statistici, trovano comunque un certo utilizzo nei nomi propri e negli scritti eruditi. L'abbandono di tali caratteri non costituirebbe però un problema se,

come proposto, essi fossero sostituiti con caratteri omofoni o con sinonimi inclusi nella lista delle 7.000 unità d'uso corrente.

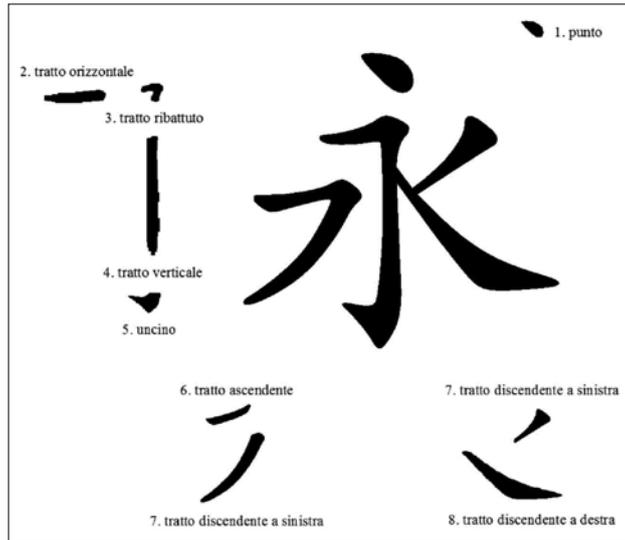
Per certo, un inventario di caratteri radicalmente ridotto ne faciliterebbe di molto l'impiego, per altro già enormemente agevolato dalla messa a punto, nei primi anni '90, del sistema di codifica Unicode per il trattamento elettronico delle lingue. Da allora l'informatica è divenuta un formidabile alleato al servizio della scrittura morfo-sillabica cinese che, grazie ad essa, è riuscita ad affrontare e vincere le sfide della modernità senza snaturarsi, bensì riaffermando con forza la propria prerogativa di simbolo più emblematico e pregnante dell'identità cinese.

Università di Venezia

1. Calligrafo al lavoro presso il Tempio di Confucio a Qufu (provincia dello Shandong)



2. Parte di opera calligrafica di Wang Xianzhi (344-386)



3. Il carattere *yong* “eterno” che contiene in sé gli otto tratti fondamentali della grafia cinese



4. L'evoluzione dei caratteri dalle origini a oggi

## Tre fasi della letteratura cinese contemporanea

La letteratura del Novecento in Cina presenta in apparenza grandi cesure, così come la sua configurazione storiografica: fine dell'Impero, regime maoista, avvento delle riforme denghiane. In realtà, se è innegabile l'impatto sulla creazione letteraria dei grandi eventi storici e politici e dei sommovimenti ideologici e sociali, vanno tuttavia colte le numerose continuità nella discontinuità, gli eterni ritorni, la coesistenza dialettica di tradizione e modernità in ciascuna fase, l'osmosi culturale e artistica che attraversa e viola tali cesure.

Nella complessità del percorso letterario degli ultimi cento anni, si possono evidenziare fasi più "dialogiche", in cui il pensiero e l'arte cinesi sono entrati più in contatto, "contaminandosi", con tendenze e culture "altre": lungi dall'esprimere dunque una sintesi onnicomprensiva e cronologicamente completa, si intende qui evidenziare queste fasi, senza ignorare che esse alimentarono e a loro volta furono alimentate da elementi appartenenti a periodi di maggiore chiusura e autoreferenzialità del sistema letterario. Si accennerà alle analogie e dissimmetrie che legano la fase di feconda apertura della Cina nei primi decenni del secolo scorso – comunemente sintetizzata con l'espressione letteratura del Quattro maggio<sup>1</sup> – e la cosiddetta Nuova Era (che coincise con l'apertura riformista post-Mao, negli anni '80 del XX secolo); per poi suggerire al lettore qualche annotazione sulla svolta che la letteratura cinese contemporanea ha compiuto a partire dall'ultima decade del Novecento: all'impegno morale e al culturalismo delle prime due fasi, è subentrato un processo di globalizzazione e commercializzazione della letteratura, che, grazie anche alle spinte individualistiche, all'egemonia di tecnologia e nuovi media, all'ipertrofia del mercato e al risveglio di un neonazionalismo culturale, ha condotto all'attuale variegato e controverso panorama.

Per gran parte del Novecento la Cina vide e utilizzò la letteratura come modalità sia di rappresentazione sia di trasformazione di se stessa e delle proprie aspirazioni nazionali e sociali. Perduto il suo ruolo di naturale elemento costitutivo del sistema politico (con l'abolizione nel 1905 degli esami imperiali, sistema di reclutamento nei vari livelli dell'amministrazione imperiale), il letterato del primo Novecento trovò una sua collocazione attiva e simbolica nelle forme associative e nel networking rappresentato dalle società letterarie (PESARO: 2009, 700), nella redazione di riviste (spesso ispirate a specifiche correnti e teorie), nella traduzione di opere da tutte le letterature mondiali e nella partecipazione ai dibattiti culturali e politici del tempo. Una profonda affinità sociale e culturale tra giovani studenti di questa generazione (spesso formati in Giappone o, in minor misura, in Occidente) determinò il sorgere di una classe intellettuale aperta alle influenze esogene, impregnata da un lato di nazionalismo e dall'altro di cosmopolitismo culturale, che impresse un'allure più internazionale e a volte sperimentale alla creazione letteraria precedente la fondazione della Repubblica popolare cinese (1949).

Nei primi anni del secolo scorso, la straordinaria proliferazione delle riviste letterarie (fenomeno che, *mutatis mutandis* raggiunse un nuovo picco negli anni '80 e caratterizza tuttora il modello di produzione e consumo letterario cinese) e il progressivo allargarsi del bacino di lettori a un pubblico urbano mediamente alfabetizzato e colto favorirono da un lato la pubblicazione seriale di romanzi di genere che incontravano il gusto romantico (romanzi "delle anatre mandarinate e farfalle") o d'indagine (i cosiddetti "retroscena oscuri", filone paragonabile ad alcune forme di romanzi del crimine). Dall'altro, in questa tendenza generale sviluppatasi nelle maggiori

città e nella capitale Pechino, si innestò la grande elaborazione politico-culturale promossa da buona parte dell'élite colta, il Movimento del Quattro maggio, i cui potenti vettori furono una radicale riforma linguistica (il passaggio dalla lingua letteraria di epoca imperiale, *wenyan* 文言, riservata ai generi elitari, a una forma vernacolare più vicina al parlato, il *baihua* 白话) e l'adozione di ideali democratici e di modernità spesso identificata nella superiorità economica e politica delle nazioni occidentali. Lo scontro/incontro di civiltà sin dalla metà del secolo precedente aveva infatti innescato nella élite cinese dinamiche di emulazione e sfida, nel duplice tentativo di far progredire il paese sul piano del prestigio internazionale, a livello socioeconomico, ma anche scientifico e culturale.

Ciò si tradusse, in questa fase di accesa vivacità, in un'accentuata eterogeneità di stili, e nell'adozione di tecniche narrative e poetiche che meglio rappresentassero l'impulso soggettivo/rivoluzionario che pervadeva la cultura e la società del tempo. Se in passato gli studiosi hanno sopravvalutato l'iconoclastia e il rifiuto della tradizione, l'importanza dello stimolo esterno proveniente dalle letterature occidentali è oggi riportata nell'alveo di una evoluzione soprattutto endogena, che attinse in realtà dalla tradizione, per creare, semmai, un immaginario condiviso o comunque comparabile con altre civiltà del mondo, definendo la generazione di autori del Quattro maggio come "radical comparatists" (D. WANG: 2015, xv). Una sorta di "criticismo di genere" (per usare l'espressione di BACHTIN: 1979, 447) destrutturò la gerarchia delle categorie letterarie in favore della narrativa, suscitando nondimeno una profonda innovazione anche in poesia, il genere più prestigioso nella storia letteraria cinese, e nel teatro. La fine dell'Impero e la formazione di uno stato repubblicano – proteso verso la modernizzazione ma travagliato dal peso del passato, da divisioni e guerre interne, da un'endemica crisi economica, nonché dalla presenza di potenze coloniali che ne occupavano e gestivano spazi vitali (tra cui ampie zone della fiorente città di Shanghai) – furono il contesto storico e in qualche misura la causa di questa irripetibile stagione letteraria nella quale si evidenziarono nuove forme espressive: la sperimentazione del racconto, espressione di

istanze individuali (rappresentazione del *xiao wo* 小我, "piccolo io" o soggetto individuale) contro il consolidato modello del grande romanzo scandito da capitoli e paragrafi ben identificati (*zhanghui* 章回) e la nascita di una poesia moderna svincolata dai dettami formali, che avevano vincolato la versificazione classica con un preciso codice estetico ed etico, riservato all'élite mandarinale.

Solo per citare alcuni esempi paradigmatici, i racconti dello scrittore-icona della Cina moderna, Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), spiccano per il linguaggio affilato e allegorico, e per la profondità dell'indagine socio-psicologica. Dal cannibalismo simbolico di "Diario di un pazzo" (Kuangren riji 狂人日记, 1918) all'amara impasse delle figure di intellettuali o contadini impigliati nella paralisi storica e nel dilemma identitario nazionale, Lu Xun trasse ispirazione in particolare dalla letteratura russa per parodiare e reinventare generi letterari tradizionali, destabilizzando ironicamente l'autorevolezza del narratore, e introducendo, per la prima volta, personaggi medi, umili, nel ruolo di protagonisti; altrimenti, un soggettivismo romantico, derivato dalla fusione tra l'atteggiamento poetico, lo stile del saggio personale e tecniche freudiane, caratterizza la narrativa di Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945) e Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), così come nella bellezza architettonica, pittorica e musicale della poesia di Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946) si ritrovano da un lato la ricerca di perfezione formale dall'altro il senso tragico di poeti sia occidentali sia cinesi d'epoca Tang. Negli anni '30 la tradizione del romanzo si rinnovò con Lao She 老舍 (1899-1966), abile narratore dagli influssi dickensiani, che, mantenendo le distanze dall'incipiente egemonia del realismo critico, seppe infondergli una dimensione psicologica più individuale, incline all'umorismo, alla cura del piccolo dettaglio umano sul grande sfondo sociale, per esempio nel capolavoro *Xiangzi il cammello* (Luotuo xiangzi 骆驼祥子, 1937). Elementi del modernismo occidentale riecheggiano in poesia o nei racconti della "nuova sensazione", un filone narrativo fiorito nella città di Shanghai elevandola a metonimia e metafora della modernità. Non solo, la contaminazione si fece evidente anche in autori più vicini alla tradizione: il lirismo rarefatto e lo stile introspettivo alla Woolf di Fei Ming 废名

(1901-1967) si iscrive in una visione naturalistica di origine daoista e buddhista, sbiadendo i confini tra poesia e narrativa. E l'indugiare della tradizione si rinnova nei racconti pastorali, misti a moderna ironia, di Shen Congwen 沈从文 (1902-1988). Nell'ultimo scorcio del periodo, due scrittrici assai diverse tra loro, Xiao Hong 萧红 (1911-1942) e Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995), con opere dedicate rispettivamente alle tragiche sorti delle contadine del nordest e alla difficile emancipazione delle piccole borghesi di Shanghai, segnarono l'apice mai raggiunto prima, e forse tuttora impareggiabile, della scrittura femminile del Novecento.

Tutto questo rivela una capacità di assimilazione e reinvenzione che non rifiutò affatto il retaggio tradizionale e costruì, piuttosto, modelli significativi di eteroglossia culturale integrandovi elementi e suggestioni esotici, ampiamente introdotti tramite la traduzione nel primo arco di secolo. Lo sguardo di questi testi, per la prima volta concentrato sull'individuo, testimonia quella rivoluzione del sentire che fu il Movimento del Quattro maggio: si disegnava una nuova configurazione delle relazioni umane, incentrata su giovani uomini e donne agenti della transizione identitaria e di una forte espressione emotiva, costantemente in lotta/negoziazione con i potenti residui della società confuciana nella quale ancora indugiava la Cina. L'altro versante della loro produzione è la manifestazione di una cogente coscienza politico-sociale, il *da wo* 大我, un "grande io" inteso come soggetto collettivo. "The obsession with China" (Hsia: 1961) caratterizzò a lungo lo scrittore cinese: l'idea di ricoprire una missione storica nei confronti dei mali endemici del paese e il tentativo di identificare la debolezza del carattere nazionale sono tratti tuttora presenti in alcuni dei principali autori odierni, come Mo Yan, Yu Hua, Ma Jian, Yan Lianke (LOVELL: 2008, 19), sebbene in costoro alberghi un maggior distacco dal ruolo didascalico e paternalistico della voce autoriale. Sul piano linguistico, il *baihua*, rinnovato sulla base di una rimodulazione della lingua vernacolare storicamente appannaggio di teatro e narrativa, risentì spesso dello sperimentalismo e talora di calchi sintattici europeizzanti.

La progressiva politicizzazione del campo letterario, dovuta all'aggravarsi della situazione sia

nazionale sia internazionale e alla contrapposizione sempre più aspra tra Comunisti e Nazionalisti, sfociò nell'irrigidimento sancito dai *Discorsi su Arte e Letteratura* di Mao Zedong, un simposio tenuto nel 1942 che, fino a tutti gli anni '70 del secolo, impose forti limiti formali e ideologici alla creazione letteraria, in base all'etica-estetica del realismo socialista. Fu un trentennio difficile e spesso omologante per la letteratura, ma non mancano opere di rilievo, nella loro dimensione storico-sociale, come *La canzone della giovinezza* (Qingchun zhi ge 青春之歌, 1958) di Yang Mo 杨沫 (1915-1995), che attraverso il *bildung* dell'eroina comunista ridisegna e celebra la fondazione della Repubblica popolare nei termini del "romanticismo rivoluzionario" o i racconti di tormentata adesione alla nuova Cina di intellettuali come Ru Zhijuan 茹志鹃, Lu Wenfu 陆文夫 e Wang Meng 王蒙, poi riemersi nell'era letteraria post-Mao.

Nonostante alcuni autori riuscissero comunque a mantenere lo spirito riformista del Quattro maggio (per es. Zhao Shuli 赵树理, lo "scrittore contadino") tentando un difficile adeguamento ai rigidi canoni maoisti, una sorta di stasi caratterizza le forme letterarie del regime, pur fermentando clandestinamente un certo spirito di soggettivismo ribelle e creatività che emergerà solo alla fine del trentennio.

Per certi versi erede del Quattro maggio, che vide affermarsi uno spirito lirico (in parte rielaborato dalla



Lu Xun (1881-1936)

tradizione) in un contesto epico (D. WANG: 2015), fu il primo decennio seguito alla morte di Mao Zedong (1976): un periodo di straordinario fermento, denominato *wenhua re* 文化热 “febbre culturale”, in cui si produsse di nuovo il tentativo di gettare per la Cina le basi di una identità proiettata verso il mondo. Se il realismo socialista (o la sua versione parossistica denominata “romanticismo rivoluzionario”) e la visione strumentale della letteratura durante il maoismo determinarono un’ideologizzazione acuta della parola, neutralizzando ogni approccio soggettivo e sperimentale, tra la fine degli anni ’70 e i primi anni del decennio successivo, con l’avvento di una visione più ecumenica e ricettiva, si moltiplicarono gli intrecci e gli echi provenienti dalla cultura occidentale. Sorse così un’elaborazione complessa e spesso intellettualistica che fece fiorire soprattutto la poesia, il teatro e la narrativa breve. Si pensi alle prove dei “poeti oscuri” che gradualmente disciolsero la violenza dell’ideologia nella violenza di un’appropriazione trasgressiva e individuale della lingua. Come nel Quattro maggio, fu rivalutato il ruolo dei sentimenti, i linguaggi poetici vennero ricodificati in termini di una rappresentazione personale, interiore, della realtà. Il concetto di umanesimo e di soggettività, al centro della filosofia del tempo grazie alle teorizzazioni di Liu Zaifu 刘再复 (n. 1941) e Li Zehou 李泽厚 (n.1948), restituirono alla letteratura un ruolo egemone nella società. A differenza tuttavia del Quattro maggio, lo sguardo e la ricerca furono puntati, da allora in poi, verso il futuro, tesi a immaginare una modernità cinese autonoma, non più solo emulativa, bensì alternativa al modello eurocentrico (J. WANG: 1996, 48). Questa inclinazione dialettica favorì la narrativa della *xungen* 寻根, “ricerca delle radici”: una controversa rivalutazione dei valori tradizionali negati prima dal furore maoista e ora sfidati dal nuovo occidentalismo. Concetti del pensiero o dell’estetica antica, folklore, tradizione locale, dialetti furono ripresentati e sottoposti a un’analisi che tenesse conto della nuova posizione che la Cina auspicava occupare, in risposta sì all’invasione del modello economico-culturale occidentale, ma anche con forte intento e accento autocritico. Da un lato ne è esempio la “Trilogia dei re” di Acheng 阿城 (n.1949), in cui l’autore, attraverso le figure

simboliche del giocatore di antichi scacchi cinesi, il maestro controcorrente e il proto-ambientalista che combatte per salvare un albero secolare durante la Rivoluzione culturale, rivendica un modello di modernità fondato su valori di un umanesimo prettamente cinese; dall’altro il romanzo breve *Pa pa pa* (Ba Ba Ba, 1985) di Han Shaogong disegnava una geografia contraddittoria dei valori storicamente attribuiti alle comunità rurali. L’espressione “febbre culturale” indica dunque la volontà di ridare centralità all’essere umano come soggetto e oggetto di attività culturale, l’animata atmosfera mondializzante e la sete d’innovazione formale che contraddistinsero l’arena intellettuale in quegli anni. Se le decadi del Quattro maggio furono, per alcuni critici, emblema di una modernità ricercata e incompiuta, altri sostengono invece che per scelte stilistiche e criticismo sociale e storico, fu il maoismo a interpretare la vera modernità cinese, pertanto costoro definiscono la letteratura degli anni ’80 come effettivo approdo a un’esperienza già postmoderna, cogliendo nella “poesia oscura” (menglong shi 朦胧诗) e nella narrativa d’avanguardia i modelli espressivi tipici di quel fenomeno (YANG: 2002). Yu Hua 余华 (n. 1960), Ge Fei 格非 (n. 1964) e Su Tong 苏童 (n. 1963), in particolare, giovani scrittori della Cina sudorientale, esordirono con racconti e novelle il cui linguaggio surreale e spesso astruso e l’uso irrazionale della violenza, fisica e psicologica, sancivano l’estremo divorzio tra parola e significato, tra testo e realtà. Anche in questo caso dietro ai riconoscibili modelli di Kafka, Borges e Faulkner, si intravede una rielaborazione di schemi e suggestioni di origine interna: nel freddo cinismo dei racconti da entomologo di Yu Hua, o nella terribile allegoria del cannibalismo di Mo Yan 莫言 (n. 1955) ne *Il Paese dell’alcol* (Jiuguo 酒国 (1992), ritroviamo infatti l’implacabile critica di Lu Xun e l’espressionismo di Xiao Hong.

A modificare irreversibilmente il mondo letterario cinese e a porre fine all’idealismo della Nuova Era furono senz’altro i fatti tragici di Tian’an men del giugno 1989 e la conseguente accelerazione delle riforme economiche, che, con il sorgere di una letteratura commerciale sempre più slegata dalla politica, trasformarono la creazione in produzione letteraria e la ricezione in consumo. E tuttavia, la

vera frattura tra questa era intrisa d'umanesimo e culturalismo (in ciò simile per certi versi allo spirito del Quattro maggio) e gli anni '90 si consuma proprio nel fenomeno più dirompente e vistoso che suggellò quello stesso decennio, l'avanguardia, il cui valore metaforico di reiterazione astratta del trauma – evoca senza mai citarli orrori e violenze della Rivoluzione culturale (YANG: 2002) – si estingueva nella ripetizione concreta del trauma costituita dalla violenta fine della protesta studentesca. L'antitesi tra valori culturali e occidentalismo veniva dunque esautorata di ogni significato, laddove era il significante a sostituirsi ad esso.

L'esito fu una scrittura pacificata rispetto agli eccessi linguistici dell'avanguardia, e ancorata al quotidiano, come i primi romanzi di Yu Hua, e lo stile del neorealismo che si afferma nei primi anni '90. A cavallo tra queste due importanti decadi si pone la figura di Wang Shuo che ben rappresenta la crisi del modello illuministico e intellettualistico del XX secolo anticipando le tendenze del XXI, in cui la letteratura, stretta fra Stato e mercato, tentando di interloquire con entrambi, darà crescente risalto a una rappresentazione sempre più grottesca e fantasmagorica del reale, all'individualismo, alla liquidità crossmediale del testo fra riviste, cinema, TV, Internet e videogiochi. I suoi romanzi di giovani scapestrati, cinicamente dediti a sopravvivere nell'incipiente economia socialista di mercato, ponevano al centro il singolo e il suo rapporto conflittuale con se stesso, e con la società, separando dolorosamente ma definitivamente il *xiao wo* dal *da wo*.



Wang Shuo (1958 -)

La letteratura nazionale ha ricevuto un ulteriore suggello dal Premio Nobel conferito nel 2012 a Mo Yan (dopo quello assai controverso a Gao Xingjian 高行健 nel 2000, esule in Francia). I suoi romanzi da *Il clan del sorgo rosso* (Hong gaoliang jiazu 红高粱家族, 1987; trad. it.) al recente *La rane* (Wa 蛙, 2009; trad. it 2012) continuano a fornire immagini complesse e polifoniche della storia cinese moderna, in una interessante rivisitazione della narritività tradizionale.

Seppur più marginalmente, la pluralità degli stili e dei canali di diffusione attuali concede spazi anche all'introspezione e alla sperimentalità in ambito teatrale e poetico, con un arcipelago di autori e correnti operanti in sincronica dissonanza. In questa terza fase si è delineato il concetto di letteratura come "performance", atto saturo di personalismo e costantemente attento ai suoi esiti commerciali: dapprima la "letteratura dei teppisti" (*liumang wenxue* 流氓文学) di Wang Shuo 王朔 (n. 1958), la "scrittura del corpo" (*shenti xiezu* 身体写作) di autrici come Chen Ran 陈染 (n. 1962) e Lin Bai 林白 (n. 1958) che, a metà anni '90, oscillano tra privatezza e marketing (PESARO: 2009, 741); a questo esibizionismo letterario rispondono in parte anche opere di Yan Lianke 阎连科 (n. 1958) come *Servire il popolo* (Wei renmin fuwu 为人民服务, 2005; trad. it 2006) e il *Sogno del Villaggio dei Ding* (Dingzhuang meng 丁庄梦, 2005; trad. it. 2011), che sfidano o forse provocatoriamente invocano il suggello della censura con la satira sul Partito e lo scandalo dell'AIDS nelle campagne cinesi; sino alla formazione di un vero e proprio star-system di adolescenti scrittori milionari (Han Han 韩寒, Guo Jinming 郭敬明). Ancora, nella polifonia degli ultimi anni, vanno citati sostenitori di una letteratura "pura", equidistante da Stato e mercato, come lo scrittore ormai di culto Wang Xiaobo 王小波 (1952-1997), che si rifà in alcuni tratti a Calvino, e gli autori del gruppo *duanlie* 断裂 (letteralmente "rottura"), che rifiutano ogni legame con il contesto e la storia letteraria, sia cinese sia straniera, e ogni rapporto con la funzione commerciale della scrittura, criticando al contempo l'intellettualismo di certe tendenze passate come l'avanguardia. Questa nuova fase della letteratura appare quindi come una complicata rete di esplorazioni e proiezioni,

alla narrativa critica dei grandi scrittori come Yu Hua e Mo Yan, che affonda il dito nelle piaghe del reale con raffigurazioni paradossali e grottesche, si affiancano i fenomeni dell'evasione trans-mediale, il boom dei romanzi di genere (fantascienza, giallo, fantasy) – si pensi per esempio al successo di Mai Jia 麦家 (n.1964) con i suoi romanzi thriller – e, soprattutto, l'enorme fenomeno della letteratura in rete, che conta milioni di utenti e numerosissimi autori, una esplosione di generi e sottogeneri, tra cui spicca, per profondità di tematiche e successo di pubblico, il genere semifantastico e semistorico del viaggio spaziotemporale.

Va citata, infine, la contrapposizione sempre più dinamica tra il concetto di *sinicità* e *sinofonia*, ovvero è in atto un'ampia discussione sui margini e la definizione della letteratura cinese: da un lato la visione sino-centrica e nazionalistica della politica culturale di Pechino, dall'altro la poliedricità di scrittori di lingua o cultura cinese che scrivono invece fuori dalla Cina, una diaspora letteraria che comprende i dissidenti – Ma Jian, Gao Xingjian – e i

migranti – Yan Geling, Ha Jin, Dai Sijie, Xiaolu Guo, Qiu Xiaolong e Li Yiyun - per fare solo alcuni nomi importanti. Da questa dialettica probabilmente sortiranno nuove e ibride configurazioni letterarie nei prossimi anni.

Università di Venezia



Yiyun Lin (1972 - )

### Riferimenti bibliografici

- BACHTIN, MICHAÏL (1979), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- HSIA, C.T. (1961; 1999<sup>3</sup>), *A History of Modern Chinese Fiction*, Minneapolis, Indiana University Press.
- LOVELL, JULIA (2012), *Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s*, "The Journal of Asian Studies", 71:1, pp. 7-32.
- PESARO, NICOLETTA (2009), *Letteratura cinese moderna e contemporanea*, in G. Samarani e M. Scarpari, *Cina. Verso la modernità-Farrà*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 693-745.
- WANG, DAVID (2015), *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*, New York, Columbia University Press.
- WANG, JING (1996), *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.
- YANG, XIAOBING (2002), *The Chinese Postmodern: Trauma, and irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

1 Il Movimento del Quattro maggio nacque da una protesta studentesca di carattere politico nazionalista, in seguito alle decurtazioni territoriali subite dalla Cina con il Trattato di Versailles (1919). Passò quindi a definire una stagione sociale e culturale di rinnovamento, nazionalismo progressista e apertura internazionale. La definizione tuttavia può creare distorsioni, poiché per lungo tempo l'espressione Quattro maggio ha assunto una connotazione fortemente ideologica, legata alla storiografia comunista, che non rende giustizia alla complessità del discorso culturale e della produzione letteraria del periodo (dal primo decennio agli anni '40 del Novecento).

---

Maria Gottardo e Monica Morzenti

## Tradurre: leggere, interpretare, riscrivere

Intesa in senso lato come trasposizione da un sistema di significazione a un altro, la traduzione pervade la vita dell'uomo, dall'apprendimento della lingua madre, al processo della conoscenza, alla comunicazione. Forse è la sua onnipresenza nella quotidianità a far sì che essa sia percepita come un'attività naturale, semplice o addirittura automatica, e forse è questa percezione a fornire all'editoria e al mondo culturale in genere il pretesto per considerare anche la traduzione interlinguistica un'operazione meccanica, che richiede in più, rispetto alle costanti operazioni di interpretazione quotidiana, soltanto una buona conoscenza di un altro sistema linguistico. Riferendoci alla traduzione letteraria, è evidente come il lavoro del traduttore sia raramente menzionato quando si commenta un'opera straniera, quasi che il passaggio dal prototesto al metatesto avvenga da solo per magia, e originale e traduzione siano un tutt'uno. Ciò avviene anche in paesi come l'Italia, dove le opere tradotte costituiscono una quota rilevante delle pubblicazioni e ci si aspetterebbe quindi una maggiore sensibilità. La scarsa attenzione nei confronti del processo in realtà sotteso a questo passaggio, e ampiamente descritto nella sua complessità dagli studi traduttologici negli ultimi decenni, nuoce naturalmente al traduttore, che non vede valorizzato il proprio lavoro con tutte le conseguenze che ne derivano, dal trattamento economico alla quasi impossibilità di aver voce in capitolo sul destino della sua opera e di interloquire con coloro che, in fondo, sono i *sui* lettori. Ma nuoce soprattutto alla traduzione stessa, sempre relegata al ruolo di Cenerentola a servizio dell'opera originale, strumentale alla pubblicazione del libro ma priva di una sua collocazione nel sistema letterario, spogliata, nella realtà dei fatti, dello status di opera originale che le spetta in quanto

opera creativa, nuova e unica. Sebbene vincolata al testo di partenza in modo più stretto di altre forme derivate (versioni cinematografiche, teatrali, musicali e simili), la traduzione è infatti a tutti gli effetti un'opera originale, non solo perché ha una forma diversa dal prototesto e da tutte le sue altre possibili versioni, ma anche perché originale e traduzione sono due progetti distinti, che implicano intenzioni e contesti diversi: la ricezione di un romanzo nella cultura che l'ha prodotto non sarà mai identica a quella di una sua traduzione in un'altra lingua e in un'altra letteratura. Collocandosi sul confine dove s'incontrano due sistemi linguistici e culturali diversi, la traduzione è di per sé un'opera di mediazione che comporta un'inevitabile manipolazione del prototesto e produce quindi una sua originale riscrittura, basata sulle scelte interpretative e traduttive che il suo autore fa per permettere l'incontro tra culture, e sui condizionamenti che il canone letterario e valoriale del luogo e del momento in cui traduce esercitano su di lui. Ne consegue che sottovalutare o tacere il lavoro del traduttore nuoce anche al lettore che, idealmente, ha il diritto di sapere quanto, come e perché il 'terzo incomodo' che si frappone tra lui e la sua lettura ha filtrato o manipolato il testo. Ecco il motivo per cui sarebbe auspicabile che ogni traduzione fosse corredata da una prefazione nella quale il traduttore abbia modo di spiegare le sue scelte di fondo e perché poter scrivere un intervento come questo che dà spazio a un lavoro tanto invisibile è così prezioso.

Nel definire la traduzione una riscrittura non si vuol dire che sia un libero rifacimento, prodotto della creatività e dell'estro individuale. L'etica professionale impone il massimo rispetto di forma e contenuto del prototesto, per garantire il

quale il traduttore, leggendo l'opera, svolge un'analisi approfondita del testo, individuandone l'intenzione, gli elementi dominanti e secondari, stile, registri, ritmi, suoni, la sua collocazione nel periodo e nella produzione dell'autore. Tuttavia, davanti all'oggettiva diversità di cultura e modalità espressive tra le due lingue coinvolte, sulla base di quest'analisi il traduttore è costretto a compiere delle scelte che influiranno su come il prototesto apparirà nella lingua d'arrivo, quindi sulla sua riscrittura. Quali sono queste scelte?

Innanzitutto, quando si traduce ci si deve rassegnare a non poter riprodurre tutto ciò che si è colto nel prototesto, a lasciare, cioè, quello che nel linguaggio tecnico si chiama «residuo traduttivo» e che corrisponde, amplificato, a ciò che va perduto nella realtà di qualsiasi tipo di comunicazione. Il traduttore dovrà scegliere quali elementi del testo mettere in risalto e quali tacere, decidendo, per esempio, di sacrificare la corrispondenza semantica per riprodurre un ritmo o di eliminare un effetto stilistico per garantire la scorrevolezza della narrazione. È comprensibile che più le lingue coinvolte sono diverse, come nel caso di cinese e italiano, più saranno le scelte di riscrittura che s'imporranno al traduttore, prima fra tutte come e quanto far sentire al lettore il modo in cui il testo 'suona' nell'originale. Limitandoci qui a una descrizione molto sommaria, il cinese è una lingua isolante in cui le parole, prive di 'fronzoli' morfologici, si stagliano nitide nei loro contorni. Presenta inoltre un ordine dei costituenti della frase piuttosto rigido e una marcata tendenza alla paratassi nell'organizzazione del periodo, tutti tratti che gli conferiscono una qualità iconica, quasi cinematografica: le frasi si susseguono come una serie di immagini e l'iconicità della lingua è rafforzata, oltre che dalla particolare scrittura logografica, da un ricchissimo lessico molto minuzioso nella sua capacità descrittiva e da un importante uso di immagini sonore e figure ritmiche, create da onomatopee, allitterazioni, rime, schemi tonali e metrici derivanti dalla poesia classica, parallelismi e simmetrie. La trasposizione fedele del periodare cinese, con le frasi giustapposte come le sezioni di una canna di bambù, per usare l'immagine con cui i cinesi descrivono la propria lingua, produce una

scrittura piatta, sciatta e monotona in italiano, che invece ama l'abbondanza di subordinate intrecciate come rami di chiome frondose. Dall'altro lato, riprodurre l'esuberanza del lessico e la ricchezza dei diversi espedienti retorici del cinese rende l'italiano troppo elaborato, artefatto e ridondante. Queste differenze profonde che, com'è evidente, non coinvolgono soltanto le strutture linguistiche ma le due diverse estetiche che da esse derivano, rendono impossibile far sentire la vera voce del prototesto? Torneremo a breve su questa domanda.

Oltre a queste scelte stilistiche, molte sono anche le scelte strettamente interpretative che si impongono nel processo traduttivo. Non ci riferiamo a errori d'interpretazione, sempre in agguato ma mai giustificabili, bensì all'oggettiva possibilità di interpretazioni diverse, dovuta al fatto che il testo letterario è per sua natura aperto, pieno di sfumature, ambiguità e polisemie, essendo scritto nel linguaggio naturale, intrinsecamente impreciso e connotativo. Mantenere le stesse sfumature, ambiguità e polisemie nel metatesto è impossibile, a parte qualche fortunato caso, poiché non esiste la perfetta sinonimia ed equivalenza tra le lingue. Esiste nel linguaggio tecnico, dove le unità lessicali sono termini precisi ed esatti che convenzionalmente si corrispondono da lingua a lingua, ma il testo letterario è composto da quelle che Leopardi definisce parole poetiche, parole che più si adattano al poeta e allo scrittore perché «più vaghe ed esprimenti idee più incerte o un maggior numero di idee» (2000: 53). Se anche nella comunicazione in una stessa lingua accade di non concordare persino sull'interpretazione di qualcosa di visibile come le gradazioni di colore, è evidente quanto sia complesso riprodurre, per esempio, le esatte sfumature di gioia, felicità e allegria tra lingue e culture diverse (Abbiati 2014). Il «maggior numero di idee» espresso da un vocabolo, poi, è fonte di grandi dilemmi perché, dal momento che lo spettro semantico delle parole polisemiche raramente si sovrappone perfettamente nelle diverse lingue, il traduttore si trova costretto a dare un'interpretazione che, per quanto ponderata, indirizza il lettore verso una soltanto delle direzioni che sono possibili nel prototesto. In cinese, un esempio tra i tanti è la parola 恨 *hèn*, che racchiude in sé

i significati di «odio» e «rimpianto», sentimenti che non convivono in uno stesso lessema in italiano. Il contesto ovviamente suggerisce un significato o l'altro, ma talvolta ciò non avviene, involontariamente o per intenzione dello scrittore, e le altre possibilità restano comunque sullo sfondo, evocate dalla parola che le contiene. La scelta di un traduttore fornisce al lettore del metatesto soltanto una delle possibili alternative, bloccando tutte quelle che rimangono invece aperte per il lettore del prototesto. Un altro esempio è la parola 戒 *jiè* che compare nel titolo del racconto "Lussuria" (*Se-jie* 色·戒) della scrittrice Zhang Ailing (1920-1995). 戒 *jiè* significa «cautela», ma anche «rinuncia» in senso buddista e infine «anello», il gioiello protagonista della scena culminante del racconto. La decisione dell'editore di tradurre nel titolo italiano soltanto la prima parte del titolo cinese, 色 *sè* «lussuria», ha tolto noi traduttrici dall'imbarazzo di sacrificare un'ambiguità evidentemente creata ad hoc dall'autrice tramite l'uso di questa parola. Disambiguare le ambiguità intenzionali o involontarie del prototesto, che non risiedono soltanto nel lessico ma si nascondono in tutte le pieghe della lingua, non è tuttavia necessariamente un impoverimento della ricchezza del testo, ma può svelare altre sue potenzialità, perché la scelta del traduttore mentre blocca il ventaglio di interpretazioni originale può aprirne un altro nella lingua d'arrivo. In questo senso confortano il traduttore le parole di Eco che, commentando la sua esperienza di autore tradotto, afferma: «E se talvolta avvertivo delle impossibilità [...], più spesso ancora avvertivo delle possibilità: vale a dire che avvertivo come, al contatto con l'altra lingua, il testo esibisse potenzialità interpretative che erano rimaste ignote a me stesso, e come talora la traduzione potesse migliorarlo [...]» (1995: 142). È il potere rivelatore della traduzione, dell'incontro tra lingue e culture che, compenetrandosi, si arricchiscono. Infine, un altro terreno d'intervento e di riscrittura è la trasmissione dei riferimenti culturali del prototesto, soprattutto quando la cultura d'origine è ancora pressoché ignota nella comunità ricevente, com'è il caso della cultura cinese in Italia. Oltre ai riferimenti espliciti, è necessario tener conto anche del 'non detto', cioè di tutto quel contesto familiare

al lettore del prototesto e quindi taciuto dall'autore, ma ignoto al lettore del metatesto e indispensabile per permettergli di comprendere e apprezzare. Qui varie sono le domande che il traduttore si pone prima di scegliere una soluzione: quanto contare sulla curiosità del lettore e sulla sua disponibilità a cercare da solo le informazioni che gli servono (alcune accessibili ora banalmente anche su internet), oppure quanto intervenire direttamente nel testo con brevi aggiunte non invasive che facilitino la comprensione, o ancora quando invece corredare la traduzione di apparati come glossari, schemi storici o note, strumenti non amati dagli editori e, in fondo, neppure dai traduttori che aspirerebbero a trasmettere tutto attraverso il testo, ma oggettivamente utili, oltre che necessari, nel caso di civiltà ancora molte lontane. Il traduttore può anche decidere di eliminare alcuni aspetti culturali, perché renderli appesantirebbe troppo il metatesto interrompendo il fluire naturale della narrazione o perché troppo ostici, incomprensibili o addirittura inaccettabili nella cultura d'arrivo. Anche questa è una scelta.

La traduzione è un atto di comunicazione e perciò nelle decisioni che è chiamato a prendere, il traduttore si muove sempre tra due poli: il rispetto per quanto e come ha scritto l'autore e le capacità di ricezione del lettore, con il quale la traduzione, per svolgere la sua funzione comunicativa, deve stabilire un rapporto dialogico. Questa dualità di riferimenti s'incarna in due macrostrategie traduttive che, prima dei recenti sviluppi teorici, con nomi diversi e diverse motivazioni si sono fronteggiate in netta contrapposizione in tutta la storia della traduttologia sin dai tempi di Cicerone e San Girolamo: traduzione «libera» contro traduzione «letterale», «bella infedele» contro «brutta fedele», «addomesticante» contro «estraniante». La prima strategia, orientata sul testo d'arrivo, si propone di smussare o eliminare le asperità del prototesto, adattandole alle consuetudini linguistiche e ai valori della cultura a cui la traduzione è rivolta; la seconda, orientata sul prototesto, intende al contrario rendere visibile la natura di 'traduzione' del metatesto, trasponendovi deliberatamente le differenze culturali e formali dell'originale, rispettandone tutti

i contenuti e perseguendo un'aderenza maggiore anche alle sue strutture linguistiche e stilistiche. Tornando alla domanda sulla possibilità di far sentire la voce di un testo cinese, la risposta può essere data solo in termini relativi. È evidente che nella trasposizione molti interventi sono imposti dall'oggettiva diversità delle lingue e nonostante modificano il ritmo naturale dell'originale, sono indispensabili per rendere il testo anche solo leggibile. Tuttavia, se il traduttore si pone come obiettivo non la perfetta scorrevolezza e accettabilità del suo lavoro nella cultura d'arrivo ma la resa della diversità del prototesto, potrà forzare, con cautela ma anche con un po' di coraggio, la lingua del metatesto per far sì che essa accolga nuovi modi espressivi, accettando i possibili stridii che la novità e l'ibridazione comportano. La decisione di come e quanto operare questa forzatura deve essere il frutto di una costante negoziazione basata sulla valutazione degli elementi concreti del testo e della realtà dei potenziali lettori della traduzione, adottando, nella realtà della pratica, criteri più flessibili di quelli proposti dall'antinomia tra le strategie teoriche sopra illustrate. Dovrà essere considerato il peso degli elementi estraniati all'interno del prototesto in rapporto al costo di soluzioni troppo dissonanti per la fruibilità del metatesto, valutando quando le asperità linguistico-culturali possano o addirittura debbano essere mantenute - per esempio nel caso in cui costituiscano la cifra stilistica dell'autore - e quando invece sia preferibile privilegiare la scorrevolezza dell'italiano per rendere giustizia alla scorrevolezza del prototesto. La negoziazione non si limita, naturalmente, agli aspetti sintattici e ritmici della lingua, ma anche ai suoi riferimenti culturali, tra i quali, per esempio, le espressioni idiomatiche che costellano la prosa cinese arricchendola di immagini della tradizione dotta e popolare. Il traduttore deve decidere di volta in volta se è opportuno sostituirle con corrispondenti della lingua d'arrivo oppure se è possibile tradurle letteralmente, costringendo il lettore a fare associazioni che non gli sono familiari ma che possono rivelargli qualcosa di più della sensibilità che sottende la letteratura 'altra' che ha deciso di affrontare. Anche mantenere alcuni *topoi* della narrativa cinese - per esempio la presenza massiccia

del corpo con tutte le sue funzioni, secrezioni, rumori e odori - è possibile se si è disposti a sfidare le regole del canone letterario italiano che relega certe descrizioni solo a particolari ambientazioni e registri. L'equilibrio tra l'aderenza al prototesto e il suo adattamento alla cultura d'arrivo è molto sottile, ma raggiungerlo è il compito più importante del traduttore nella sua funzione di promotore e facilitatore dell'incontro tra culture: se produce una traduzione così scorrevole da non sembrare neppure una traduzione, forse avrà manipolato troppo il prototesto, eliminandone tutte le peculiarità e appiattendolo sulla cultura d'arrivo; se, al contrario, la sua scrittura risulterà troppo ostica e innaturale, probabilmente avrà superato il punto di rottura della lingua d'arrivo producendo il tanto temuto «traduttese», calco non meditato del ritmo dell'originale, oppure non avrà considerato a sufficienza le capacità ricettive del lettore, alienandolo con l'inserimento di troppi elementi estraniati. In entrambi i casi la traduzione non avrà svolto pienamente la sua funzione.

La possibilità di far sentire la voce del prototesto dipende anche da un altro fattore fondamentale, ossia il condizionamento esercitato sul traduttore dall'insieme dei valori ideologici, morali, letterari ed estetici che dominano il periodo e il luogo in cui lavora. La necessità da parte del sistema dominante di esercitare un controllo sulla traduzione (e la sua marginalizzazione nel mondo letterario è una potente forma di controllo) deriva in fondo dalla tacita consapevolezza del ruolo che essa svolge non solo nella comunicazione interculturale ma anche nella creazione della cultura, grazie al suo potere di scuotere il canone consolidato permettendo ad altre idee, valori e stili espressivi di scalfirlo o addirittura penetrarlo. Molti sono gli esempi dell'influenza profonda che la traduzione ha avuto sullo sviluppo delle società occidentali. Per quanto riguarda la Cina, basti pensare al ruolo della traduzione dei *sutra* in quella grande rivoluzione del pensiero che fu l'introduzione del buddismo, o all'importanza della traduzione di opere occidentali nell'epocale passaggio dalla società imperiale alla modernità all'inizio del secolo scorso, oppure ancora alla linfa vitale che essa ha rappresentato per la rinascita

della letteratura dopo il periodo maoista negli anni Ottanta. Il condizionamento esercitato dai gruppi o istituzioni che finanziano la traduzione si concretizza, oltre che nella scelta delle opere da tradurre, anche nelle norme che regolano il come tradurle. Non pochi sono stati i casi in cui tali norme hanno prodotto manipolazioni pesanti del contenuto del prototesto, con omissioni, aggiunte e interpretazioni volutamente fuorvianti volte a riformulare il messaggio dell'originale per rispondere a esigenze ideologiche. Ma a parte questi veri e propri scandali della traduzione, che tuttavia dimostrano ancora una volta come essa sia, anche in senso aberrante, un'opera originale, le norme dettate dagli agenti che sovrintendono la traduzione, primi fra tutti gli editori, influiscono sulle scelte traduttive, poiché riflettono il grado di rigidità e protezionismo del canone della lingua d'arrivo e di conseguenza la sua disponibilità a lasciarsi contaminare dalla cultura del prototesto. Disponibilità che è direttamente proporzionale alla posizione della cultura del prototesto nel sistema socio-politico e culturale d'arrivo. In Italia, purtroppo, la Cina è guardata ancora con diffidenza e pregiudizio, temuta, più che ammirata, per i suoi recenti successi economici, criticata per il suo sistema politico, poco o per niente conosciuta nella sua dimensione culturale, generalmente ridotta a un fiabesco passato avvolto in nebbie esotiche. La scarsa considerazione della cultura di partenza comporta una minor apertura degli editori e dei lettori, rispetto alla traduzione da altre letterature ritenute più 'alte', ad accogliere sperimentazioni linguistiche volte a una resa più fedele del prototesto e ad accettare possibili dissonanze dal canone estetico e valoriale d'arrivo. I canoni sono tuttavia sempre in evoluzione come lo sono anche, di conseguenza, le norme che regolano la ricezione della traduzione, che cambiano con l'aumentare della conoscenza, dei contatti, dei rapporti di forza tra culture. E fortunatamente, guardando indietro ai più di dieci anni di esperienza come traduttrici, notiamo che sta crescendo, almeno in alcuni editori italiani, sia il coraggio nella scelta delle opere cinesi da tradurre sia il rispetto delle loro peculiarità

stilistiche. Questo grazie all'ineluttabile e provvida evoluzione dei tempi, ma forse anche al lavoro di molti di noi traduttori che, amando i nostri testi, abbiamo continuato instancabilmente a negoziare le norme traduttive per far accettare traduzioni sempre più trasparenti.

Il ritratto del traduttore che abbiamo tracciato non è certo idilliaco, anzi sottolinea il travaglio del suo lavoro, descrivendolo quasi come una passione. In effetti tradurre è una 'passione', ma in tutte le possibili interpretazioni della parola: sofferenza e fatica, ma anche interesse vivissimo e trasporto. A ripagare la fatica, infatti, c'è il fascino irresistibile di entrare in un testo con una profondità che la sola lettura di solito non permette, di viscerarlo in ogni suo aspetto, vivendo per mesi nei luoghi che descrive, insieme ai personaggi che lo popolano, cercando di immaginarli, di vederli mentre si muovono, di sentirli pensare e parlare. C'è passione nello sforzo di rendere quei luoghi e quei personaggi, nelle prime pagine ancora un po' sfumati e impacciati, sempre più vividi, reali, disinvolti anche nella versione italiana. È un piacere sbrogliare una frase contorta, trovare la 'parola giusta', la soluzione per un gioco di parole, persino tornare sui propri passi, con una nuova sicurezza, quando nuovi elementi del testo illuminano su brani già tradotti: sono tutti frutti della pazienza del traduttore, altra parola chiave il cui spettro semantico spazia dalla sofferenza alla tenacia, alla cura meticolosa. È una gioia, infine, quando rileggendo la traduzione ci si rende conto di aver fatto il massimo per usare la propria voce con rispetto, senza permetterle di prevaricare su quella dell'autore e dei suoi personaggi. Sempre consapevoli, tuttavia, dei limiti della sensibilità soggettiva e delle costrizioni esterne, con la modestia di considerare il proprio lavoro non come 'la' traduzione, ma 'una' delle possibili traduzioni dell'opera, che invecchierà e sarà affiancata, auspicabilmente, da una nuova versione capace di aprire nuove prospettive e suggerire nuovi punti di vista.

Università di Bergamo

## Riferimenti bibliografici

- ABBIATI MAGDA (2014), *Lo spettro della felicità. Corrispondenza lessicale ed equivalenza semantica*, in Magda Abbiati e Federico Greselin (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 23-44.
- ECO UMBERTO (1995), *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in Siri Neergard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, pp. 121-146.
- EVEN-ZOHAR ITAMAR (1978), *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem*; trad. it. S. Traini (1995), *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in Siri Neergard (a cura di) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, pp.225-238.
- LEFEVERE ANDRÉ (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.
- LEOPARDI GIACOMO (a cura di Fabiana Cacciapuoti) (2000), *Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa. Edizione tematica dello Zibaldone dei Pensieri*, Roma, Donzelli.
- MORINI MASSIMILIANO (2007), *La traduzione. Teorie Strumenti Pratiche*, Milano, Sironi.
- OSIMO BRUNO (2004), *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli.
- TOURY GIDEON (1998), *A handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'*. "Current Issues in Language and Society", V, 1-2, pp. 10-31, disponibile in <[http://www.tau.ac.il/~toury/works/GT-Handful\\_Norms.htm](http://www.tau.ac.il/~toury/works/GT-Handful_Norms.htm)> (22.12.2014).
- VENUTI LAWRENCE (1995), *The Translator's Invisibility: A history of translation*; trad. it. M. Guglielmi (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando.
- VENUTI LAWRENCE (1998), *The scandals of translation*, London, Routledge; trad. it. A. Crea, R. Fabbri, S. Sanviti (2005), *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza*, Rimini, Guaraldi.
- WANG NING e SUN YIFENG a cura di (2008), *Translation, globalisation and localisation. A Chinese perspective*, Clevedon, Multilingual Matters.
- ZHANG AILING 张爱玲 (1983), *Se·jie 色·戒*, in *Wangran ji 惘然记*, Taipei, Huangguan wenhua; trad. it. M. Gottardo e M. Morzenti (2007), *Lussuria*, Milano, BUR.

---

Ester Bianchi<sup>1</sup>

## Il “*revival* delle religioni” (zongjiao fuxing 宗教复兴) nella Cina d’oggi

Parallelamente agli sviluppi politici, alla crescita economica e ai cambiamenti sociali – o forse in parte come reazione agli stessi – è evidente che la Cina Popolare sta vivendo oggi anche un generalizzato *revival* religioso che coinvolge in modo diverso città e campagna, le varie tradizioni, i diversi gruppi etnici, le diverse zone geografiche, le diverse generazioni e i diversi ceti sociali e che, seppure meno evidente della modernizzazione, chi visita oggi la Cina non faticherà a riconoscere.

Un *revival* che è possibile apprezzare all’interno dei templi, delle moschee e delle chiese, ma che si lascia scorgere anche altrove: sui cruscotti dei taxi, spesso protetti da un qualche amuleto buddhista o talismano daoista; tra gli scaffali delle librerie, che concedono sempre più spazio alle pubblicazioni religiose; al polso della signora in cui ci si imbatte per strada, ornato dai grani di un rosario buddhista; all’interno delle moderne abitazioni cinesi, raramente prive di un qualche segno religioso; nei negozi e ristoranti, dove sono tornati a campeggiare Buddha e divinità popolari, o a un tavolino sui bordi di una via cittadina, su cui si scorgono testi di fisiognomica, tessere del *Classico dei Mutamenti* e altri strumenti divinatori.

Un fenomeno, quello del *revival* religioso, ancora poco noto in Occidente, dove a fare notizia sono le difficoltà a professare la propria fede e i veri e propri soprusi a cui possono essere sottoposti i cristiani cinesi, i buddhisti tibetani o gli uiguri di fede islamica.<sup>2</sup> Benché, ciò nonostante, il *revival* sia di fatto apprezzabile anche in ambienti cristiano-cattolici e musulmani, si farà qui riferimento esclusivamente al Buddhismo e al Daoismo, perché a essi si ricollega il 90% di chi, in Cina, professa una qualche fede religiosa. A questi cittadini che manifestano apertamente e inequivocabilmente il

proprio credo, si sommano poi tutti coloro che, pur non dichiarandosi atei, non si sentono di riconoscere formalmente la propria appartenenza a una delle chiese ufficiali.

Storia e legislazione: la politica della libertà di credo La Cina moderna è stata teatro di eventi drammatici e di cambiamenti epocali che hanno avuto enormi ripercussioni sulle religioni. I primi segni di un cambiamento in atto emersero già nella seconda metà del XIX secolo: la rivolta dei Taiping (1849-1864) distrusse templi e monasteri in quella che è stata definita “la prima ondata iconoclasta dell’epoca moderna”; inoltre, nel 1898, durante le “Riforme dei cento giorni”, molte proprietà monastiche furono confiscate per l’istituzione di scuole e altri enti di pubblica utilità. Entrambe queste tendenze si ripresentarono nel corso di tutto il XX secolo, minacciando la sopravvivenza stessa delle religioni cinesi (GOOSSAERT 2009).

Ma veniamo subito alla Repubblica Popolare Cinese. La libertà di credo fu sancita dall’Articolo 5 del Programma comune adottato dalla Prima conferenza politica consultiva del popolo cinese (settembre 1949) ed è stata riproposta nelle varie edizioni della Costituzione, per quanto sia stata disattesa in diversi momenti del periodo maoista. L’idea che la religione fosse un fenomeno temporaneo che si sarebbe esaurito spontaneamente con il superamento di determinate contraddizioni sociali permise inizialmente la sopravvivenza delle attività religiose che non fossero d’intralcio ai programmi di governo. Tuttavia, tra gli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta il numero dei luoghi di culto buddhisti e daoisti calò sensibilmente, passando da 60.000 a circa 8.000 unità (LEUNG 2005: 899). Qualsiasi forma di libertà di credo cessò durante la Rivoluzione Culturale, quando i religiosi

furono costretti a tornare al secolo e gran parte del patrimonio culturale e religioso fu gravemente danneggiato quando non irrimediabilmente distrutto.

Alla fine degli anni settanta è stata inaugurata una nuova fase storica per le religioni cinesi, giunta significativamente assieme all'ammissione ufficiale del declino della lotta di classe. La nuova politica è stata promulgata nel 1982 dal "Documento 19" del PCC e subito ribadita nell'Articolo 36 della Costituzione, che recita:<sup>3</sup> «La Repubblica Popolare Cinese promuove la libertà di credo religioso. Nessun organo dello stato, nessuna organizzazione pubblica e nessun individuo può costringere i cittadini ad avere o non avere un credo religioso, né può fare delle discriminazioni fra cittadini che abbiano o non abbiano fede in una religione. Lo stato protegge le attività religiose regolari. Nessuno può avvalersi della religione per attività che disgregano l'ordine sociale, danneggino la salute dei cittadini o interferiscano con il sistema educativo statale».

Il "Documento 19" dichiara controproducenti le politiche repressive nei confronti della religione e propende per una linea di tolleranza spiegata sul piano ideologico con l'assunto che la religione scomparirà da sé non appena sarà maturata la società socialista.<sup>4</sup> Si noti che ai membri del partito non è comunque concesso di aderire a una qualche religione, benché secondo Richard Madsen (2011) una discreta percentuale degli stessi (15%) si dedichi privatamente a pratiche religiose.

La libertà di pratica e culto è garantita alle istituzioni afferenti a una delle religioni ufficiali (Buddhismo, Daoismo, Islam, Cattolicesimo e Protestantismo), tutte sottoposte al ferreo controllo dello Stato (presente sul territorio attraverso una rete di associazioni religiose o uffici governativi) e tenute a professare la propria lealtà alla patria, come bene esemplificano i 'cartelli patriottici' con la scritta "Ama il paese, ama la religione" (*ai guo ai jiao* 爱国爱教) spesso affissi all'interno dei monasteri, templi e luoghi di culto autorizzati della Repubblica Popolare Cinese.<sup>5</sup>

Le nuove politiche hanno portato a immediati sviluppi già nel corso degli anni ottanta e novanta. I risultati a lungo termine si sono rivelati negli anni 2000, quando si è avuto un aumento esponenziale

del numero dei credenti, che può essere letto anche alla luce di un cambiamento di attitudine nei confronti della propria fede da parte di molti cinesi. Questo almeno sembra trasparire dai pochi sondaggi disponibili.

### I numeri del *revival* delle religioni

Contare i devoti delle religioni cinesi non è un'impresa semplice. Innanzitutto, almeno fino a pochi anni fa, le autorità governative erano piuttosto reticenti a fare un censimento dei credenti. In secondo luogo, molti cinesi non osano dichiarare apertamente la propria fede, vuoi perché le repressioni del periodo maoista sono ancora troppo vicine, vuoi perché continua a sussistere il divieto per i membri del partito. La terza ragione, su cui tornerò in seguito, è legata alla natura del sentimento religioso dei cinesi, che spesso non si riconoscono in una specifica fede pur partecipano a pratiche e riti diversi a seconda delle circostanze.

Fino a pochi anni fa le stime ufficiali volevano che vi fossero in Cina circa 100 milioni di fedeli in una delle cinque religioni autorizzate. In altri termini, si riteneva che i credenti fossero fra l'8% e il 10% della popolazione. La svolta si è avuta nel 2007, quando un'indagine condotta dalla Huadong shifan daxue 华东师范大学 di Shanghai ha rivelato che il 31,4% dei cittadini con un'età maggiore ai 16 anni si considerava religioso; questa stima, che alzava il numero dei credenti a circa 300 milioni di persone, è stata in seguito confermata e fatta propria dalle autorità governative.<sup>6</sup>

Infine, nel 2010 l'Accademia delle Scienze Sociali di Pechino ha reso noti nel "Libro blu sulle religioni" i risultati di nuovi sondaggi, secondo cui solo il 15% dei cinesi si dichiarerebbe non-religioso,<sup>7</sup> a fronte del 59% del 1993 (ZUCKERMAN 2007). Ne consegue che l'85% della popolazione cinese pratica una qualche forma di religione. Degno di nota, in questo contesto, anche il netto aumento delle ordinazioni monastiche, che stanno gradualmente riportando la percentuale dei religiosi ai numeri della prima metà del XX secolo (BIANCHI 2014, Ji 2012: 12-15).

Questi dati, benché parziali, rimangono significativi perché lasciano intravedere l'entità del *revival* delle religioni, un fenomeno che non può più essere

considerato marginale e trascurabile da chi si occupi della Cina contemporanea.

Significati e valenze politiche

A prescindere da considerazioni generali sul ruolo delle politiche meno repressive nei confronti delle religioni o sulla generalizzata crisi ideologica prodottasi in seguito all'apertura dell'economia di mercato, è evidente che il *revival* del Daoismo, del Buddhismo e dei culti locali si inserisce nel contesto del rinvigorimento della tradizione del passato in atto nella Cina contemporanea.

Il recupero di forme culturali dotate di un forte carattere identitario è osservabile nei più svariati ambiti (da quello religioso all'etica, dalle belle arti alla produzione cinematografica, solo per citarne alcuni) e, come sottolineato da Maurizio Scarpari (2015), sembra caratterizzare anche molte delle scelte politiche recenti. In altri termini, senza nulla togliere alla componente spontanea e proveniente 'dal basso' del fenomeno del *revival* delle religioni, è evidente che esso è sostenuto, quando non voluto e alimentato, dal governo centrale e da quelli locali. Per tutti gli anni novanta del secolo scorso e in modo ancora più evidente in questo inizio di secolo, la leadership della Cina sembra avere considerato positivamente la crescita delle religioni tradizionali cinesi, riconoscendo in esse elementi di stabilità sociale (Laliberté 2011b). Più nello specifico, nel discorso politico attuale le religioni sono rivalutate sulla base del loro potenziale ruolo nella creazione di una "società armoniosa". Buddhismo e Daoismo sono definiti 'pilastri della tradizione cinese' e sono oramai considerate parti importanti del patrimonio culturale nazionale.

Questioni di ordine economico non sono estranee al fenomeno qui analizzato. Mi riferisco in particolare alle entrate garantite dal turismo religioso, capace di muovere ingenti capitali anche dall'estero. Si consideri inoltre che le donazioni dei laici sono spesso investite dai religiosi in opere socialmente utili (orfanotrofi, case di riposo per anziani, ospedali, donazioni in caso di calamità ecc.), rivelandosi di grande utilità per i governi locali (JI - GOOSSAERT 2011).

Infine, André Laliberté (2011a) ha messo in luce anche la potenziale efficacia delle religioni tradizionali cinesi nella gestione dei rapporti con

Taiwan e, per quanto concerne il Buddhismo, nei rapporti diplomatici con gli altri stati asiatici di fede buddhista.

### **Modalità e contenuti del *revival***

Il *revival* delle religioni riguarda prevalentemente il Buddhismo e il Daoismo istituzionali, che si riconoscono nelle rispettive Associazioni nazionali. La maggior parte dei monasteri buddhisti appartiene alla tradizione dottrinale della Terra Pura, la forma più popolare e devozionale del Buddhismo cinese, o alla pratica congiunta della Terra Pura con il Chan 禅, benché stiano riemergendo centri esclusivamente Chan e stia gradualmente prendendo piede il Buddhismo moderno, impegnato socialmente e 'non confessionale' di cui si fa promotore Shi Xuecheng 释学诚, Presidente dell'Associazione Buddhista. Quanto al Daoismo, al giorno d'oggi continuano a esistere le due tradizioni dei Maestri Celesti, attivi soprattutto nel sud-est e in stretto contatto e scambio con i rappresentanti della medesima tradizione attivi a Taiwan, e della Perfezione Totale, più diffusa nel nord e nell'ovest del paese e a cui afferisce Li Guangfu 李光富, attuale Presidente dell'Associazione Daoista.

D'altro lato negli ultimi anni si è registrata anche una ripresa della religione popolare e dei culti locali, con un'evidente ridefinizione e riduzione dei confini che separano le pratiche religiose dalle 'superstizioni' (CHAU 2005, GOOSSAERT - PALMER 2010: 241-270). Così, i templi locali, ma sempre più spesso anche quelli buddhisti e daoisti, sono tornati teatro di pratiche e culti popolari finalizzati a ottenere aiuto o protezione celeste a prescindere dal *pantheon* di appartenenza del santo o della divinità a cui ci si rivolge.

Quest'ultimo aspetto ci porta a interrogarci sul concetto stesso di *zongjiao* 宗教 ("religione"), un termine di origine occidentale e di per sé fortemente connotato, che definisce la religione come un sistema strutturato di credenze e di pratiche e implica appartenenza esclusiva a una specifica chiesa. Se è vero, come ha osservato Vincent Goossaert (2009), che la sua introduzione ha determinato un cambiamento nel modo di intendere e vivere la fede per molti cinesi,<sup>8</sup> d'altro lato sussiste ancora in Cina un generalizzato atteggiamento non-esclusivista nei confronti delle proprie pratiche e credenze religiose.

Nella Cina tardo imperiale la religione aveva sede nei templi locali e di fatto metteva insieme, senza per questo volerli fondere, Buddhismo e Daoismo, ritualità confuciana e culti locali. Ovviamente Buddhismo e Daoismo erano già delle vere e proprie religioni istituzionalizzate, dotate di un clero organizzato, di una propria liturgia, di un canone scritturale e di centri d'ordinazione e formazione. Qui, religiosi e laici adottavano forme di appartenenza esclusiva e potevano essere considerati buddhisti o daoisti in senso stretto.

Significativamente, in epoca recente nei templi e monasteri si è assistito a un sempre maggiore coinvolgimento attivo del laicato, pronto a manifestare un legame esclusivo con un dato lignaggio o una religione attraverso la devozione al maestro e/o l'accettazione di specifici precetti. Sebbene questo fenomeno possa essere considerato per certi versi radicato nel passato, l'entità che ha assunto di recente deve molto all'affermazione in Cina di idee moderne e occidentali sull'appartenenza religiosa. È soprattutto per costoro che sono organizzati i tanti ritiri di preghiera e meditazione che, nei mesi estivi o durante le festività, raccolgono all'interno delle mura monastiche centinaia (o persino migliaia) di praticanti buddhisti o daoisti (JI - GOOSSAERT 2011: 525-539).

D'altronde, ieri come oggi la maggior parte della popolazione si rivolge ai monaci buddhisti, ai preti daoisti o ai daoisti non-ordinati (che da sempre tendono a sfuggire al controllo statale), ai sacerdoti dei culti locali, ma anche a medium esperti nella scrittura ispirata, divinatori ed esorcisti, indiscriminatamente e tenendo conto della propria esigenza del momento. Per costoro, ciascuno di questi 'operatori del sacro' ha un ruolo preciso e distinto (dai rituali per i defunti a quelli per ottenere salute e prosperità in questa vita, dalle pratiche meditative e realizzative a divinazione ed esorcismi) ma ugualmente necessario e valido.

Il fenomeno del *revival* delle religioni nella Cina contemporanea è complesso e sfaccettato: un vero e proprio rinascimento che implica il recupero di rituali e pratiche tradizionali cadute in disuso o precedentemente vietate, ma anche una reinvenzione e, in molti casi, una vera e propria creazione di istanze nuove (CHAU 2011, GOOSSAERT - PALMER 2010: 271-314). Più che un semplice ritorno del passato, quello che abbiamo di fronte è un quadro dinamico e in continuo mutamento, affascinante e certo meritevole di attenzione.

Università di Perugia

1 Si ripropone, in versione leggermente ampliata, l'articolo pubblicato sulla rivista on-line *Cinaforum*, 26 Ottobre 2015 (<http://cinaforum.net/>).

2 Avendo a che fare con 'minoranze etniche' che covano al proprio interno tendenze separatiste ispirate alla propria religione d'appartenenza (come i musulmani del Xinjiang o i buddhisti del Tibet) o con gruppi religiosi che rivendicano un legame con istituzioni straniere (il Vaticano, nel caso dei cattolici, o il Governo tibetano in esilio del Dalai Lama, per i buddhisti Gelukpa), queste situazioni sconfinano nell'ambito della politica interna; più nello specifico, sono interpretate come minacce all'unità del Paese (una priorità imprescindibile per il governo cinese) o ancora come ingerenze straniere negli affari interni del paese. Vedi LALIBERTÉ 2011a.

3 L'articolo è stato mantenuto nelle successive revisioni della Costituzione (POTTER 2003: 325).

4 Per il "Documento n. 19" si rimanda in particolare MacInnis 1989: 19-26; per questo e altri documenti affini: Ashiwa - Wank 2006: 339-341, Cavalieri 2009 e Potter 2003: 318-324.

5 Tra i limiti imposti ai religiosi spicca il divieto di dedicarsi all'insegnamento o al proselitismo al di fuori dei luoghi di culto. Si noti inoltre che l'educazione dei religiosi prevede classi di studi politici e che, per contro, l'educazione pubblica scoraggia le pratiche religiose (POTTER 2003: 326).

6 L'indagine fu condotta su un campione di sole 4500 persone, stanziato nel sud-est del paese. Fra i risultati spicca il dato relativo al numero dei credenti buddhisti e daoisti (66,1%), che riflette l'alta percentuale di cristiani presenti nell'area in cui è stato somministrato il sondaggio e non può quindi essere considerato come rappresentativo dell'intera Cina.

7 Il "Libro blu sulle religioni" include i dati raccolti da Yang Fenggang nell'ambito del "Chinese Spiritual Life Survey" (campione: 7021 casi tra i 16 e i 75 anni, rappresentativi di tutta la popolazione cinese). Vedi Malek 2011 e Wenzel-Teuber 2012.

8 Il concetto di *zongjiao* fu importato in Cina alla fine del XIX secolo dall'Occidente attraverso la mediazione dei giapponesi e fatto proprio dai modernisti nel corso dei primi tre decenni del XX secolo. Si noti che anche il concetto di "fedele" (*xintu* 信徒) rimanda alla fede esclusiva in un'unica religione. Modellati su una concezione cristiana della religione, questi concetti mal si adattano a descrivere la religiosità delle comunità di culto locali tipiche della realtà cinese tardo imperiale. Sull'utilizzo di queste categorie nell'attuale sviluppo dei rapporti chiesa-stato, vedi ASHIWA - WANK 2009: 12-17.

### Riferimenti bibliografici

- ASHIWA YOSHIKO - WANK, DAVID L., "The Politics of a Reviving Buddhist Temple: State, Association, and Religion in Southeast China", *The Journal of Asian Studies*, 65, 2, 2006, pp. 337-359.
- ASHIWA YOSHIKO - WANK, DAVID L., *Making Religion, Making the State. The Politics of Religion in Modern China*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- BIANCHI, ESTER, "Quando rigore e rigenerazione si incontrano. Procedure di ordinazione e disciplina monastica nell'ambito del revival del Buddhismo cinese contemporaneo", in M. Abbiati, F. Greselin (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 53-65.
- CAVALIERI, RENZO, "Religione e libertà religiosa in Cina: appunti per una ricerca", *Asiatica Ambrosiana*, 1, 2009, pp. 161-177.
- CHAU, ADAM YUET, *Miraculous Response. Doing Popular Religion in Contemporary China*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- CHAU, ADAM YUET (a cura di), *Religion in Contemporary China. Revitalization and Innovation*, London, Routledge, 2010.
- GOOSSAERT, VINCENT, "1898: The Beginning of the End for Chinese Religion?", *The Journal of Asian Studies*, 65, 2, 2009, pp. 307-336.
- GOOSSAERT, VINCENT - PALMER, DAVID, *The Religious Question in Modern China*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- Ji ZHE, "Chinese Buddhism as a Social Force. Reality and Potential of Thirty Years of Revival", *Chinese Sociological Review*, 45, 2, 2012, pp. 8-26.
- Ji ZHE - GOOSSAERT, VINCENT (a cura di), *Social Implications of the Buddhist Revival in China. Social Compass (Special Number)*, 58, 4, 2011.
- LALIBERTÉ, ANDRÉ, "Buddhist Revival under State Watch", *Journal of Current Affairs*, 40, 2, 2011a, pp. 107-134.
- LALIBERTÉ, ANDRÉ, "Religion and the State in China: The Limits of Institutionalization", *Journal of Current Chinese Affairs*, 2011b, 2, pp. 3-15.
- LEUNG, BEATRICE, "China's Religious Freedom Policy: The Art of Managing Religious Activity", *The China Quarterly*, 184, 2005, pp. 894-913.
- MACINNIS, DONALD E., *Religion in China Today. Policy & Practice*, New York, Orbis Books, 1989.
- MADSEN, RICHARD, "Religious Renaissance in China Today", *Journal of Current Chinese Affairs*, 2011, 2, pp. 17-42.
- MALEK, ROMAN, "People's Republic of China: Churches and Religions Annual Statistical Overview 2010/2011", *Religions and Christianity in Today's China*, 2011, 1, pp. 27-40.
- POTTER, PITMAN B., "Belief in Control: Regulation of Religion in China", *The China Quarterly*, 174, 2003, pp. 317-337.
- SCARPARI, MAURIZIO, *Ritorno a Confucio. La Cina di oggi fra tradizione e mercato*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- WENZEL-TEUBER, KATHARINA, "People's Republic of China: Religions and Churches Statistical Overview 2011", *Religions and Christianity in Today's China*, 2012, 3, pp. 29-54.
- YANG FENGGANG, *Religion in China. Survival & Revival Under Communist Rule*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- ZUCKERMAN, PHILIP, "Atheism: Contemporary Rates and Patterns", in M. Martin (a cura di), *The Cambridge Companion to Atheism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 47-68.



Lettura dei sutra buddhisti  
(Jiuhuashan, 2006)

---

Simona Cappellari

## La *chinoiserie* in Europa dal XVII al XIX secolo

La *chinoiserie*, una corrente di gusto affermata inizialmente in Olanda a partire dal XVII secolo, si diffuse in Francia, successivamente in Inghilterra e infine in Italia, dove ebbe un suo famoso centro a Venezia, soprattutto per i manufatti laccati. Nella decorazione dei secoli XVI-XVIII, apportò forme nuove in contrasto con il repertorio derivato dall'antico, lasciando affascinanti tracce nell'architettura, nella pittura d'interni, nella ceramica e nella porcellana, nell'ebanisteria, nei tessuti ricamati, nei mobili, nelle argenterie e nelle tappezzerie. Il gusto cinese si consolidò sempre più nella cultura occidentale, favorendo, oltre al collezionismo privato, la diffusione di testi a stampa sugli usi, costumi e sull'architettura cinese, spesso corredati da incisioni, che costituiranno una delle principali fonti di ispirazione per gli ornati del Settecento.

Per ripercorrere l'ampia diffusione di queste forme culturali occorre partire dagli inizi del XVI secolo, quando, grazie al rafforzarsi dei traffici oceanici sulla via delle Indie e alla nascita della Compagnia delle Indie Orientali inglese (1599) e olandese (1602), giunsero in Europa prodotti di ogni sorta provenienti dall'Estremo Oriente, prevalentemente ceramiche, lacche e tessuti tecnicamente perfetti (G. BUFALINO 1994, p. 45). Ben presto andarono ad arricchire le collezioni di molti principi, sovrani europei e divennero oggetto di originali interpretazioni di architetti e ornati (H. HONOUR 1963, pp. 33-41; F. MORENA 2009).

Le lacche, le ceramiche, le argenterie e i tessuti fabbricati fra il 1660 e il 1715 e decorati a cineseria possono venir considerati come manifestazioni consolidate della sensibilità barocca; chiamarli cineserie è tuttavia improprio in quanto l'ornamentazione di questi oggetti è un miscuglio eterogeneo di motivi orientali ed europei, che

potremmo più propriamente definire esotici. Nel tardo Seicento solo pochi erano in grado di distinguere i prodotti della Cina da quelli del Giappone o da quelli dell'India: tale imprecisione derivava da una conoscenza geografica ancora approssimativa dell'Estremo Oriente, un paese lontano che attraeva l'osservatore per la vivacità delle lacche, i colori luminosi, le linee sinuose dei vasi e le calde sfumature dei ricami orientali (HONOUR 1963, pp. 98-99).

Nonostante le cospicue importazioni di porcellane e sete dalla Cina, proprio durante gli anni centrali del XVI secolo, gli artigiani veneziani produssero arredi sontuosi interamente rivestiti di ornati policromi in lacca e oro, che rammentano i prototipi dell'India e della Persia. Erano spesso cosparsi di fitti intarsi in avorio e madreperla, disposti a coprire tutte le superfici lignee secondo un disegno che, unendo motivi geometrici a elementi floreali, rammentava gli ornati dei tappeti turchi e le maioliche Iznik.

### **Importazione, imitazione e creazione dei manufatti laccati**

In tutta Europa l'affermarsi del gusto per l'esotico e la moda delle *chinoiserie* possono venir scanditi da tre fasi principali: importazione, imitazione e creazione (SEBASTIANELLI-PATERNÒ 2010). In seguito a una prima importazione dall'Oriente di oggetti realizzati con tecniche sconosciute, si verificò un incremento della domanda sulla scia del grande successo riscosso in occidente dalle lacche e un conseguente cedimento qualitativo della produzione cinese. I prezzi divenuti insostenibili orientarono gli esportatori verso opere che simulavano il laccato con la lucentezza degli smalti o verso un mercato antiquariale rivelatosi ben presto troppo costoso e insufficiente a soddisfare la richiesta. Queste le ragioni che spinsero a cimentarsi nella fase detta "dell'imitazione" delle vernici

orientali (G. BUFALINO 1994, pp. 47-50).

Da un lato si assisteva al tentativo di scoprire il segreto delle lacche orientali attraverso una diffusa trattatistica, dall'altro alla sperimentazione reiterata di alcune formule ben collaudate. Il periodo di massimo incremento delle imitazioni di oggetti cinesi coincide all'arco cronologico che va dall'uscita a Colonia, nel 1693, dell'*Epitome Cosmografica* di Vincenzo Coronelli al 1772, anno di pubblicazione dell'*Art du peintre, doreur et vernisseur* di Jean Felix Watin.

Furono soprattutto i lunghi viaggi dei missionari gesuiti in Estremo Oriente a portare alla luce il mistero dell'inimitabile lacca cinese. Si trattava di una vernice resinosa essudante da specie arboree di vegetazione spontanea in Oriente, come si evince dalla pubblicazione ad Amsterdam del *Novus Atlas Sinensis* (1655) del gesuita Martino Martini da Trento, che profuse il sapere accumulato in otto anni di apostolato in Cina. Nel 1667 un altro gesuita, Athanasius Kircher da Fulda, nel suo *China monumentis illustrata*, riportò la formula della lacca orientale, messa a punto dall'agostiniano Eustachio Jannard. I risultati mediocri spinsero alla coltivazione della *Rhus vernicifera*, da cui si estraeva la resina orientale, o per lo meno incentivarono l'arrivo di materie prime dall'Oriente.



Frontespizio dell'opera *China Monumentis illustrata*  
(Adam Schall e Matteo Ricci)

Nel Settecento si affermò la pratica della cosiddetta *lacca contraffatta*, o *lacca povera*, già conosciuta nel Seicento, un metodo più economico della

“laccatura alla cinese”. Grazie a fogli di carta incisi su carta sottile venivano ritagliate vignette rifinite a tempera dai miniadori e successivamente applicate sulla superficie dei mobili, stendendo numerose mani di sandracca in grado di conferire protezione e lucentezza. Furono numerose le calcografie specializzate in stampe da ritaglio, ispirate a resoconti di viaggi o esemplate su dipinti ad acquerello originali, vignette di declinazione esotica, incisioni a *chinoiserie*. La lacca contraffatta o alla cinese venne ampiamente utilizzata nel Settecento non soltanto a Venezia, ma anche oltralpe sia in oggetti di lusso che di uso quotidiano (G. MARIACHER 1967, p. 4).

Con il Neoclassicismo si assiste a un progressivo declino degli arredi decorati alla cinese e bisognerà attendere la fine dell'Ottocento per una nuova ripresa del genere laccato, la cui tecnica rimarrà legata alle applicazioni già messe a punto nel secolo precedente.

### La *chinoiserie* nelle corti europee

La moda per i tessuti con i ricchi ricami cinesi dalla vivace policromia si era diffusa negli anni ottanta del Seicento quando era giunta notizia di due ambascierie provenienti dal Siam. Già nel 1665 era stato pubblicato il resoconto, corredato da incisioni, di un'ambasciata olandese a Pechino da parte di Johan Nieuhof.



Frontespizio dell'opera  
*An Embassy from the East-India Company*

L'opera, tradotta in inglese con il titolo *An Embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, Emperor of China* fissò il canone della visione del Catai in Europa.

Dal frontespizio del libro venne tratto un arazzo raffigurante "L'udienza dell'imperatore" della *Tenture chinoise*, eseguita dalla manifattura di Beauvais. Tale fu il successo da scatenare l'entusiasmo per la collezione di manufatti, oggetti d'arredo e abiti cinesi; basti pensare che l'inventario del cardinale Mazzarino nel 1653 comprendeva «dieci pezze di sargia di seta... di tipo cinese» fabbricata a Parigi (S. TORSELLI, 2007).



La Tenture chinoise - L'udienza dell'imperatore della Cina

A Jean-Antoine Watteau (1684-1781) e François Boucher (1703-1770) si devono i primi disegni di cineseria rococò, che costituirono dei veri e propri modelli non solo in Francia, ma in tutta Europa. Sacerdoti e idoli, riverenti cortigiani, devoti adoratori, parasoli a baldacchino, colonne con teste di mandarini e templi, divennero presto elementi essenziali della cineseria (HONOUR 1963, p. 103).

Nel corso dei primi decenni del Settecento, la progressiva emancipazione del dipintore (artigiano dedito alla pratica della laccatura) dal decoro "alla cinese" determina un'evoluzione ulteriore delle *chinoiserie*, assorbite entro categorie ornamentali di conio europeo (H. HUTH 1971, pp. 29-30). È il momento della fusione del gusto orientale e del rigoglioso stile Rococò, il trionfo dell'asimmetria, che consente di unire al gusto europeo le porcellane dell'Estremo Oriente, soprattutto di quelle giapponesi in stile *kakiemon*, nonché dei pannelli laccati.



Piatto in porcellana in stile Kakiemon

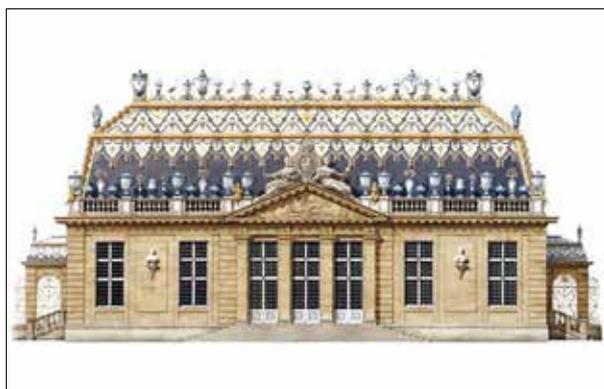
Si trovano «mandarini e dame veneziane, fumatori d'oppio e guerrieri [che] reggono vessilli con il drago dei Ming» e convivono con disinvoltura «in un contesto di particolari lagunari camuffati alla cinese» (C. ALBERICI 1980, p. 188). Attorno alla metà del Settecento il repertorio decorativo del laccatore accresce con motivi arcadico-pastorali affiancati talora al filone floreale (G. LORENZETTI 1938, p. 14). Il successo degli oggetti "alla cinese" si doveva soprattutto alla possibilità di venir sfruttati dai decoratori come motivi estraniabili da qualunque contesto e riutilizzabili in oggetti con tipologie e funzioni diverse, che nulla avevano a che fare con la tradizione a cui alludevano (PALAZZOTTO 2002, p. 32).

Le decorazioni d'interno alla cinese si diffusero ampiamente in Europa, ma furono soprattutto i giardini e i parchi ad arricchirsi di padiglioni, pagode e chioschi. I mobili che adornavano questi padiglioni erano solitamente impiallacciati con pannelli di lacca sia europea che orientale, ma in tutti gli esemplari la decorazione orientale si limitava alla superficie, senza incidere sulla forma e sulla costruzione dei mobili. Piante e temi floreali ebbero grande fortuna nella porcellana e in alcuni oggetti d'uso; notevoli alcune realizzazioni nel campo dell'arredamento (Stupinigi, Capodimonte, Nymphenburg, Claydon House nel Buckinghamshire).



Claydon House

Il primo esempio di costruzione alla cinese fu il *Trianon de porcelaine*, nel parco di Versailles (1670-1671), omaggio di Luigi XIV alla sua favorita, Madame de Montespan, disegnato dall'architetto di corte Louis Le Vau.



Trianon de porcelaine a Versailles

La Francia divenne una delle nazioni in cui maggiormente si diffuse la passione per le *chinoiserie* e si sviluppò un vero e proprio stile alla cinese cui tutti guardarono. In architettura vanno menzionati anche il Teehaus nel parco di Sans-Souci a Potsdam (J.G. Büring, su disegno di Federico II) e la pagoda a Kew Gardens, progettata da William Chambers. In Inghilterra il gusto per la cineseria trovò un'ampia diffusione sulla scia delle continue importazioni di oggetti dall'Oriente da parte della Compagnia delle Indie inglese, oltre a quella olandese. Gli oggetti importati costituirono un gran numero di modelli originali a cui gli artigiani inglesi poterono ispirarsi. Il catalogo *The Gentleman and Cabinet-maker's Director*, edito da Thomas Chippendale,

consente di individuare molti elementi d'arredo nello stile conosciuto come *Chippendale* cinese in cui gli oggetti rimanevano piuttosto rococò, sia nel disegno che nella costruzione, ma venivano inseriti in decorazioni cinesi, padiglioni con tetti a pagoda, campanelli, bastoncini e bambù intrecciati, simili agli steccati e recinzioni, che figuravano sulle carte da parati, per ottenere un arredo in stile orientale (T. CHIPPENDALE 1754, tavv. n. xxvi-xxviii, cv, cix, cxii-cxix, cxxx, clvii-clx; Cfr. J. KENWORTHY-BROWNE 1967, pp. 5-10).

L'entusiasmo per il gusto cinese si affermò maggiormente dopo il 1750, quando molte dimore si arricchirono di una o più stanze in questo stile: ogni signora alla moda volle avere il suo salottino cinese in cui bere il thè in tazze di porcellana, anch'essa cinese. Già nel 1709 venne scoperto il procedimento per la fabbricazione della porcellana, fino a quel momento monopolio della Cina, ad opera di Johann Friedrich Böttger e Ehrenfried Walther von Tschirnhaus, in Sassonia. Da qui il "segreto" del procedimento si diffuse in tutto il continente, e nacquero manifatture di porcellana in molti paesi, Italia compresa: *Vezi* a Venezia, *Ginori* (ancora esistente come *Richard-Ginori*) vicino a Firenze e la *Real Fabbrica di Capodimonte* vicino a Napoli.



Servizio di porcellana tedesco, circa 1720, decorato con scene cinesi in Olanda nel 1735 circa (Musée des Arts Décoratifs, Paris)

La *chinoiserie* divenne una vera e propria moda internazionale, passando ben presto dalla mera decorazione degli arredi alla pittura e all'architettura, investendo anche la natura stessa del paesaggio con la creazione di giardini dove la regolarità dell'impianto rinascimentale cedeva il passo a una più libera

disposizione delle colture. È proprio all'interno dei parchi settecenteschi che si assiste alla realizzazione di veri e propri edifici intesi a emulare le costruzioni cinesi, non solo nelle decorazioni, ma anche nella struttura di padiglioni e pagode. Al modello antico greco-romano si sostituirono i modelli orientali, sia per gli oggetti che per gli ambienti (porte, mobili, pareti, tempietti da giardino, corsi d'acqua decorativi). Questo significò l'abbandono della 'prospettiva' classica (Brunelleschi) e l'introduzione di una rappresentazione nuova dello spazio "multiplo", sia in quello artificiale, costruito, che in quello naturale. Il giardino inglese o paesaggistico reagiva in particolare contro le geometrie e il rigido schematismo dei giardini all'italiana e alla francese, alle quali sostituiva una natura idealizzata nelle sue asimmetrie e irregolarità tra le quali venivano incastonati padiglioni in diversi stili architettonici, che fungevano da catalizzatore visivo e da elemento di contrasto utile a sottolineare la 'naturalità' – nella maggior parte dei casi tutta costruita – dell'ambiente circostante (R. WITTKOVER 1995, pp. 271-297).

Nell'Inghilterra del Settecento il culto dei giardini è ampiamente attestato da viaggiatori e letterati. Si legga, per esempio, la descrizione del parco di Pain's Hill e del giardino di milady Clifford contenuta nel *Giornale del viaggio d'Inghilterra* negli anni 1787-88 di Carlo Gastone della Torre di Rezzonico:

Da Oatsland andai a Pain's hill. Questo parco, uno de' più belli d'Inghilterra, costò somme immense a Carlo Hamilton, che a dispetto della natura lo volle creare in mezzo ad un deserto arido e selvaggio. Tutto ha qui fatto l'arte, imitando sì bene la natura, che nulla si scopre del suo magistero. Taccio la bellezza e la rarità degli alberi che vi spiegano ombrosissime chiome, e v'alzano immani tronchi. Qui vedi i cipressi della Virginia, i cedri del Libano, i salici di Babilonia, e fra loro le piante crasse, le juche, ed altre esotiche rarità.

Taccio le viste variate, ammirabili, e degne del pennello di Berghem, quando sono piene d'armenti, o di Claudio, quando il sole vi tramonta fra colline e selvette e fiumi, o del Tiziano, quando verdeggia tutta la natura, e spande largamente il sacro orrore delle boscaglie sulle rupi, e sulle campagne da lei distese in ampia solitudine e taciturna (C. GASTONE DELLA TORRE DI REZZONICO 1817, pp. 12-13).

L'interesse nel vedere tali creazioni è ben descritta

anche da Giuseppe Acerbi, che visitò l'Inghilterra a fine Settecento, in anni in cui era centrale il dibattito tra i sostenitori del giardino all'italiana (caratterizzato dall'assoluta osservanza dell'ordine e della simmetria) e del giardino all'inglese, la cui irregolarità e aspetto selvaggio lasciavano affiorare la forza e la «cultivated wilderness» della natura romantica:

Ove principalmente sfoggian le bellezze della campagna e gli oggetti che attraggono più l'occhio e l'attenzione di un passeggero sono i parchi e giardini de' cavalieri e milord che qua e là s'incontrano d'un canto e l'altro della strada co' loro magnifici palazzi di campagna. Questi parchi sono un bel disordine di annosi e fronzuti alberi qua e là sparsi con boschetti, passeggi e ritiri che rappresentano all'occhio una bella concordanza ed una scena di un paesino, quale un pittore vorrebbe dipingere su di una tela. Qui concorrono pure tutti quegli oggetti di cui si serve un pittore per animare il suo quadro e sotto l'ombra d'un albero vedonsi raccolta una mandria di cervi, d'un altro canto un armento di giovenche di una pelle variata in colori, a' piedi e alla sponda di un rivo una greggia di pezzate pecore e di agnelli. Tutta la negligenza, trascuratezza e disordine della scena è tutto effetto dell'arte il cui studio è di nascondere se stessa (G. ACERBI 2012, p. 78).

In queste poche righe il viaggiatore sintetizza le caratteristiche del giardino romantico inglese: quel «bel disordine» costituisce l'elemento cardine del giardino campestre, arricchito da grotte e ritiri, che simulano con studiata teatralità l'aspetto selvaggio della natura (T. CALVANO 1996, pp. 27-30; M. CHARLESWORTH 1993). Il giardino si fonde e si confonde con il paesaggio nel cosiddetto *landscape garden*, teorizzato da Capability Brown. L'idea di progetto paesaggistico è inteso non tanto come intervento da realizzare sulla natura, ma con la natura, sfruttando le sue potenzialità intrinseche (F. MUZZILLO 1995).

Acerbi non approfondisce la complessità di questo tema, né accenna al gusto dell'*improvement* di Capability Brown o alla teorizzazione di Burke sul bello e il sublime, né menziona le teorie neoplatoniche sullo spazio elaborate dai filosofi del circolo di Cambridge e da Shaftesbury né al gusto del pittoresco di Uvedale Price e di William Gilpin. Preferisce soffermarsi sulla descrizione dei giardini

inglesi (Learswe, Parsfield, Hagley, Painshill e Stowe) dopo aver visitato i famosi Kew Gardens, situati tra Richmond e Londra (W. J. HOOKER 1847; M. Rix 2012).



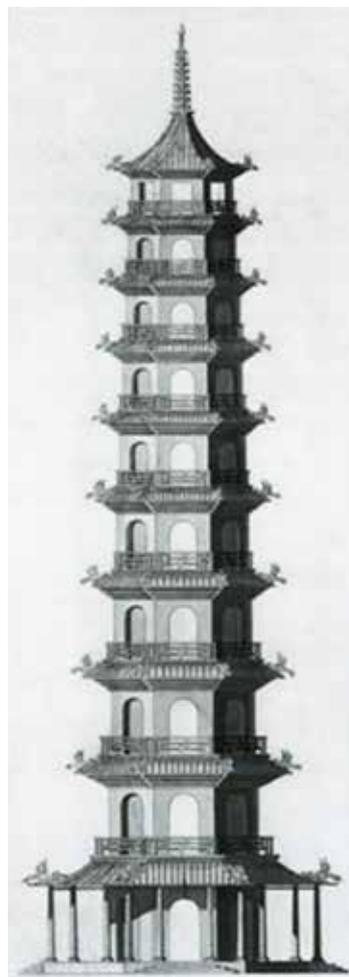
Kew Gardens

Convinto di trovare «materia» che avrebbe attratto la sua attenzione, Acerbi spera di poterli descrivere, non solo perché alcuni amici ne avevano decantato la bellezza, ma soprattutto perché è colpito dalla *Dissertation on Oriental Gardening* (1772) di William Chambers, in cui si descrive il gusto inglese per il giardino alla cinese con la famosa *orangerie*, il tempio del Sole, il giardino esotico, la *menagerie*, i templi di Bellona, di Pan, di Eolo, della Vittoria, di Aretusa, e infine la moschea e la grande pagoda cinese progettata nel 1761. Acerbi prova una profonda delusione quando scopre di non poterli visitare poiché la famiglia reale vi stava soggiornando in quei giorni. La sua forte amarezza non lascia trasparire tuttavia un'intima corrispondenza tra l'uomo e la natura, un'empatia con il paesaggio, come risulta dal passo seguente:

Valete pagoda e moschea, valete Pan Aretusa e Confucio e valete Nereidi, ninfe, e trittoni, e Priapo che più d'ogni altro dio curi i giardini ed ami le rosee ridenti valette circondate di folti ed irsuti boschetti. Il giardino di Kew, come immaginar potete dopo un simile accidente, divenne per noi un oggetto non troppo interessante e non degno della nostra attenzione sic- come l'uva della favola di Fedro diventò un frutto mal maturo dopo gli inutili salti della volpe (G. ACERBI 2012, p. 84).

La natura non è ancora vista in una prospettiva

romantica, ma secondo un'ottica tardo-settecentesca, come oggetto di analisi, di osservazione e come «work of art», opera d'arte per eccellenza secondo l'analisi offerta da Francis Hutcheson nell'*Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725).



Progetto della pagoda cinese di W. Chambers

Acerbi non pare cogliere questa rappresentazione nuova dello spazio, dove la natura non è più una diversa applicazione della regola, ma una diversità intrinseca e misteriosa. Furono molti gli scrittori italiani attratti da queste destinazioni e pronti invece a recepire il nuovo gusto, che sarebbe arrivato in Italia solo a fine secolo ad opera di alcuni viaggiatori (Malaspina, Pindemonte e soprattutto Ercole Silva), e ad adottare quello 'sguardo romantico', che privilegiava luoghi che invitavano alla meditazione e alla contemplazione (J. URRY 1995 [1990], pp. 74-75).

La *chinoiserie* influenzò profondamente i gusti delle diverse corti europee e il teatro. Gli attori della

*Comédie italienne* presentavano sulle scene parigine *Le Chinois* (1692) di Regnard e Dufresny in cui Arlecchino assumeva le vesti di pagodo e medico cinese. Anche altre opere mostravano il fascino della Cina. Nell'*Orpheline de la Chine*, Voltaire proponeva una sorta di saggio teatrale della 'morale di Confucio', basato sulla monumentale opera storica *Description de l'Empire de la Chine*, che il gesuita Jean-Baptiste Du Halde pubblicava nel 1735, aggiornando l'opera dello storiografo Daniello Bartoli. Metastasio rivisitò lo stesso soggetto in una storia d'amore di gusto arcadico. Il suo libretto *Le cinesi* costituisce un importante documento di come gli aristocratici e i letterati europei dovessero immaginare lo stile di vita cinese, il popolo e i costumi dell'Oriente, un mondo distante e spesso idealizzato.

La Cina era infatti vista come un paradiso di saggezza, libertà e sapienza, tanto che Voltaire definiva l'organizzazione dell'impero cinese come la «migliore che il mondo abbia mai visto» (*De la Chine*). Il lontano Oriente appariva incontaminato, "innocente" e autentico.

Luigi XIV promosse numerose spedizioni di gesuiti e si interessò ai loro resoconti per Versailles. I gesuiti francesi e i missionari erano presenti regolarmente alla corte dell'Imperatore Kangxi in Cina. Luigi XIV ricevette una visita del gesuita cinese Michael Shen Fu-Tsung dall'inizio del 1684 (M. SULLIVAN, 1989, p. 98) e, dopo alcuni anni, alla sua corte, si circondò di un bibliotecario e di un traduttore cinese, Arcadio Huang (L. BARNES, 2005, p. 85; D. E. MUNGELLO, 2005, p. 125).

Successivamente la libertà interpretativa religiosa dei gesuiti fu interrotta dalle frequenticondanne del papato romano. Si assisteva a una certa insoddisfazione nei confronti del Confucianesimo e dei gesuiti, che venivano descritti come i più infidi propalatori di mistificazioni e aizzatori contro l'Europa e perfino la cristianità. Rousseau arrivava a denunciare come in Cina la cultura e le scienze fossero un lasciapassare per le più alte cariche dello Stato.

Il generale entusiasmo per la *chinoiserie* spesso sfociava in una certa sinofobia quando abbondavano atmosfere languide e sfrenate. Nella commedia *The Biter* (1705), l'ecclettico Nicholas Rowe ridicolizzava i «malati d'Oriente»:

Ordinerò immediatamente un nuovo idolo al mio corrispondente di Canton. Darò in sposa mia figlia al giovane che ho scelto per lei [...] e dopo ciò sposerò senza indugio l'amabilissima Marianna, e genererò un figlio maschio il quale non berrà che il divino liquore del tè, non mangerà che riso d'Oriente, e sarà allevato secondo gli insegnamenti dell'eccellentissimo Confucio (N. ROWE 1705, p. 25).

Si aprivano due schieramenti pro e contro la Cina, presa a pretesto ora per una critica all'Europa e al suo *ancien regime* ora per attacchi a singole posizioni di parte, politiche o religiose. Si dibattevano temi di attualità come mercantilismo e antimercantilismo, Controriforma e libertinismo e la centrale questione dei riti, in particolare cinesi.

Già nel 1742, Richard Walter, cappellano e segretario dell'ammiraglio Anson, diarista di un celebre *Viaggio intorno al mondo*, guardava con sospetto alle descrizioni offerte dai gesuiti e volle correggere molte opinioni erranee sulla moralità cinese:

Ma alcuni dei missionari ci dicono che anche se le capacità dei cinesi nelle scienze sono senza dubbio assai inferiori a quelle degli europei, la moralità e la giustizia insegnate e praticate da loro sono le più esemplari. E a stare alle descrizioni di alcuni dei buoni padri, si finirebbe davvero per credere che l'intero impero fosse una famiglia ben governata e armoniosa, in cui le uniche contese nascerebbero per decidere chi deve esercitare maggiormente l'umanità e la carità. Ma quel che ho riferito in precedenza sulla condotta dei magistrati, dei mercanti e degli artigiani di Canton dovrebbe essere sufficiente a confutare siffatte finzioni gesuitiche. Quanto poi alla loro filosofia morale, se possiamo giudicare dal campionario che ne incontriamo nelle opere dei missionari, scopriamo che si tratta unicamente di osservazioni materiali, e non di disamine del giusto criterio delle azioni umani e di come si debba regolare in generale il nostro rapporto con il prossimo, sulla base di principi equi e ragionevoli. In verità, l'unica pretesa dei cinesi a una moralità superiore a quella dei loro vicini si fonda non sull'integrità personale o sul fare il bene, ma su una mera imperturbabilità esteriore del comportamento, e su un costante sforzo di soffocare tutti i sintomi di passione e di violenza (R. WALTER – B. ROBINS, 1974, p. 368).

Serpeggiava un giudizio ormai negativo persino sulle merci cinesi, come si evince dal severo giudizio di

Francesco Algarotti, in merito ai traffici della Cina con la Russia:

... quando i Cinesi credono che sia il tempo, vi portano il loro thè, qualche poco d'oro, delle sete crude, delle vecchie stoffe, delle pagode, della più vile porcellana, la più parte rifiuti e quasi immondizie de' lor fondachi, e gli mandan con Dio... (F. ALGAROTTI, 1791-1794, vol. VI, p. 82).

La sinofobia era il riflesso di un progressivo ridimensionamento e declino della moda della *chinoiserie* tanto da perdere quell'aspetto di rottura che l'aveva caratterizzata nel passato per divenire una variante della decorazione, anche con l'uso di motivi costruttivi e procedimenti acquisiti in proprio, quali pigmenti, cotture, dorature, disposizione del 'verde'. Nel secondo Ottocento, anche in

letteratura, prevalse l'interesse per lo stile Impero e per il recupero dei fasti esoterici dell'antico Egitto. La lieve ripresa durante la Restaurazione del gusto Neorococò per le cineserie venne sostituita, in un primo tempo, dalle decorazioni di ispirazione araba, e in seguito dall'affermarsi dell'arte giapponese durante l'Impressionismo.

La *chinoiserie* tornerà in seguito ad affascinare gli artisti contemporanei, che vedranno nell'arte orientale la possibilità di evadere dagli schematismi prospettici dell'arte classica e di convogliare la loro attenzione nell'ambito di un collezionismo raffinato durato fino ad oggi.

Università di Verona

## Riferimenti bibliografici

### Testi

- ACERBI, GIUSEPPE, 2012, *Diario del soggiorno in Inghilterra e in Irlanda*, edizione critica e commento a cura di Simona Cappellari, Verona, Fiorini.
- ALGAROTTI, FRANCESCO, 1791-1794, *Opere*, Venezia, G. Palese, vol. VI, p. 82.
- BONANNI, FILIPPO, 1720, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese in risposta data al signor Abbate Gualtieri*, Cremona, Turris.
- CHAMBERS, WILLIAM, 1773, *A Dissertation on Oriental Gardening*, London, W. Griffin.
- CHIPPENDALE, THOMAS, 1754, *The Gentleman and Cabinet-maker's Director*, London, tavv. n. XXV-XXVII, CV, CIX, CXII-CXIX, CXXX, CLVII-CLX.
- CORONELLI, VINCENZO MARIA, 1693, *Epitome Cosmografica...*, Colonia, ad istanza di Andrea Poletti in Venetia.
- KIRCHER, ATHANAIUS, 1667, *China monumentis, qua sacris, qua profanes... Illustrata*, Amsterdam, apud Jacobum à Meurs.
- MARTINI, MARTINO, 1655, *Novus Atlas Sinensis*, Amsterdam.
- REZZONICO, CARLO GASTONE DELLA TORRE DI, 1787-1788, *Giornale del viaggio d'Inghilterra*, Venezia: dalla tipografia di Alvisopoli.
- ROWE, NICHOLAS 1705, *The Biter*, London, J. Tonson.
- TALLIER, GALLIPIDIO, 1771, *Trattato di miniatura per imparare facilmente a dipingere senza Maestro*, Venezia, presso F. Garbo.
- WATIN, JEAN FELIX, 1776, *L'Art du peintre, doreur et vernisseur*, Paris, chez Durand.
- RICHARD, WALTER – BENJAMIN, ROBINS (a cura di), *A Voyage around the World in the Years 1704-44 by George Anson*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 368.

- ALBERICI, CLELIA, 1980, *Il mobile veneto*, Milano, Electa.
- BARNES, LINDA, 2005, *Needles, Herbs, Gods, and Ghosts: China, Healing, and the West to 1848*, Harvard University Press.
- BATTISTINI, ANDREA, 1994, *La letteratura di viaggio*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, II, Torino, Bollati Boringhieri.
- BEURDELEY, MICHEL, 1966, *L'amateur chinois dès Han au XX siècle*, Fribourg, Office du livre.
- BUFALINO, GESUALDO, 1994, *Nel Regno delle Due Sicilie. Le Cineserie*, Palermo, Nuova Tavolozza.
- CALVANO, TERESA, 1996, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, Roma, Donzelli.
- CARIOTI, PATRIZIA, 2010, *La via della porcellana: la Compagnia olandese delle Indie orientali e la Cina*, Genova, Il portolano.
- CHARLESWORTH, MICHAEL, ed., by, 1993, *The English Garden, Literary Sources and Documents*, Helm, Robertsbridge.
- FITZGERALD, CHARLES PATRICK, 1974, *La civiltà cinese*, Torino. CDE, 1974.
- GIARRIZZO, MARIO – ROTOLO ALDO, 2014, *Il mobile siciliano dal barocco al liberty*, introduzione Maria Concetta Di Natale, Palermo, Flaccovio.
- HONOUR, HUGH, 1963, *L'Arte della cineseria. Immagine del Catai*, Firenze, Sansoni.
- HUTH, HANS, 1971, *Lacquer of the West. The history of a craft and an industry 1550-1950*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press.
- JENYNS, R. SOAME & WATSON, WILLIAM, 1980, *Chinese Art. Gold, silver, bronze, cloisonné enamel, furniture, wood*, Oxford, Phaidon.
- JOURDAIN, MARGARET AND JENYNS R. SOAME, 1950, *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, Londra, Country life ; New York, Charles Scribner's sons.
- KENWORTHY-BROWNE, JOHN, 1967, *Il mobile inglese. Letà dei Chippendale*, in *I Documentari: Conoscere l'Antiquariato*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, pp. 5-10.
- Lorenzetti, Giulio, 1938 *Lacche veneziane del Settecento*, Venezia, Ferrari.
- MORENA, FRANCESCO, *Cineseria*, Firenze, Centro Di, 2009.
- MUNGELLO. DAVID E., 2005, *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- MUZZILLO, FRANCESCA, 1995, *Paesaggi informali. Capability Brown e il giardino paesaggistico inglese del diciottesimo secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PALAZZOTTO, PIERFRANCESCO, *Chinoiserie di Sicilia*, in *Per salvare Palermo*, n. 4, settembre/dicembre 2002, p. 32.
- RIX, MARTYN, 2012, *The Golden Age of Botanical Art*, London, Andre Deutsch.
- Santini, Clara, 2003, *Le lacche dei veneziani: oggetti d'uso quotidiano nella Venezia del Settecento*, Modena, Artioli.
- SEBASTIANELLI, MAURO – PATERNÒ, MARIA ROSARIA, 2010, *Dallo studio tecnico al restauro: le chinoiserie del Museo Regionale di Palazzo Mirto di Palermo*, in *OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia*, a cura di Aldo Gerbino, Maria Concetta Di Natale dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", anno 1, n. 1, giugno 2010, ISSN 2038-4394, Palermo 2010, pp. 251-283.
- SPEISER, WERNER, 1960, *Cina*, Milano, Il Saggiatore.
- SULLIVAN, MICHAEL, 1989, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press.
- TAMBURELLO, ADOLFO 2015, *Sinofilia e sinofobia nel Settecento europeo*, <http://www.agichina24.it/la-parola-allesperto/notizie/sinofilia-e-sinofobia-nel-settecento-europeobr->
- TORSELLI, STEFANO, 2007, *Cineserie, moda barocca e rococò*, <http://www.baroque.it/abbigliamento-e-moda-nel-barocco/cineserie-moda-barocca-e-fococo.html>.
- WILLIAMS, CHARLES ALFRED SPEED, 1976, *Outlines of Chinese Symbolism & Art Motives*, New York, Dover.
- WITTOKOVER, RUDOLF, 1995, *Palladio e il palladianesimo*, Torino, Einaudi, pp. 271-297.
- URRY, JOHN, 1995 [1990], *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Roma, SEAM.

## Meraviglia e paura: la *chinoiserie* nella cultura italiana

### Premessa

Prenderemo qui in esame la *chinoiserie* non nel suo senso specifico settecentesco e rococò, ma nel senso più ampio di raffigurazione visuale e letteraria della Cina per mano di un non cinese.

La *chinoiserie* o cineseria è una forma di 'rappresentazione dell'altro', e, come tale, non è mai completamente innocente, ovvero priva di un intento critico o politico, né è una riproduzione mimetica della realtà. Il rapporto fra ciò che viene rappresentato e, chi rappresenta non è mai un rapporto paritario: esso rispecchia sempre un'egemonia di potere, politico, sociale o economico, ed esprime un giudizio di valore sull'oggetto rappresentato, e al tempo stesso, anche sul rappresentante. Basti vedere la definizione di 'cineseria' nel dizionario Devoto-Oli:

cineseria «ci-ne-se-rì-a» (dis. chineseria) *s.f.*

1 (spec. *al pl.*). Ninnolo, gingillo, insieme di oggetti cinesi o ispirati alla produzione cinese.

2 Procedimento sottile e complicato; formalismo ozioso e esasperato; cavillosità.

ETIMO Dal fr. *chinoiserie* (sec. XIX), der. di *chinois* 'cinese'

DATA 1887.

Entrambi le definizioni mostrano una connotazione negativa più o meno profonda. Le cineserie sono ninnoli o gingilli, oggetti graziosi e inutili, 'laboriose inezie' (per citare Giorgio Manganelli) o, addirittura, le gozzaniane 'buone cose di pessimo gusto'. La Cina stessa, quindi, finisce per diventare un enorme balocco, accattivante, divertente, rutilante, ma, in ultima analisi, inane e innocuo, spumeggiante e leggero, da non prendersi sul serio. Quindi, inferiore, rispetto a una scala egemonica

che colloca tutta la serietà, l'importanza, e la ponderosità, economica e non, in occidentale.

La seconda definizione introduce un ulteriore elemento negativo: la complessità, la cavillosità, il formalismo esasperato e, naturalmente, ozioso, come si addice a una nazione frivola. L'apparato burocratico e la complessa macchina statale cinese, che hanno retto (e ancora reggono) per più di duemila anni un paese fatto di etnie diverse, conflitti, cataclismi e contraddizioni, diventano un complesso rompicapo. Gioco sì, e quindi ozioso, ma intricato e inutilmente complesso. Uno spreco di tempo ed energie.

Questa è la Cina della *chinoiserie* artistica e letteraria in Italia e altrove, almeno fino alla fine del XIX sec.

Già prima di questo periodo, tuttavia, sotto questa immagine di grazia un po' stucchevole e di ozioso bizantinismo, aveva cominciato a serpeggiare un altro sentimento: la paura.

Un sentimento di minaccia incombente che non fu mai espresso a chiare lettere fino a quando, nel 1895, il Kaiser Wilhelm II, in seguito ad un sogno in cui aveva visto un Buddha a cavallo di un drago che minacciava di invadere l'occidente, conìò il termine *gelbe Gefahr* 'pericolo giallo'. In questo modo, viene stabilita un'etichetta per tutte quelle paure e quelle ansie di natura politica, ma anche fisica e sessuale, che avevano turbato i sonni dell'occidente fin dal Medioevo, e dalle minacce di conquista dell'Europa da parte di Genghis Khan e dei Mongoli.

E su questi tre punti si declina la cineseria, in Italia e altrove: la grazia, la tortuosità e la minaccia.

Questi tre elementi coincidono anche con tre fasi storiche dei rapporti dell'occidente, e dell'Italia con il mondo sinico: lo sguardo innocente, il diletto e l'inizio della paura, la minaccia.

Prenderemo qui in esame tre esempi che riflettono

altrettanti momenti salienti nella storia della rappresentazione della Cina in Italia: Marco Polo, la *chinoiserie* artistica e letteraria a Venezia e nel Veneto, e la *Turandot* di Puccini.

### Lo sguardo innocente: Marco Polo

La prima rappresentazione estesa della Cina e dei suoi abitanti è certamente quella dataci da Marco Polo nel suo *Milione* (1298), per quanto questa non sia, a dire il vero, la prima descrizione in assoluto dei cinesi in una lingua occidentale (primato che spetta a Guglielmo di Rubruck, o Willem van Ruysbroeck, ca. 1210-ca. 1270, e al suo *Itinerarium*). Sebbene la paternità dell'opera, la veridicità del racconto e addirittura l'esistenza stessa dell'autore siano stati messi più volte in questione, non v'è dubbio che, nell'immaginario popolare, Marco Polo sia lo scopritore della Cina, nonché il termine di paragone con cui si sono misurati tutti i viaggiatori successivi.

Marco Polo ci descrive la Cina come un paese immenso, retto da una benevola dittatura. Un paese di costumi morigerati, di ricchi commerci, di numerose e fiorenti città, di pratiche mercantili ingegnose e innovative, non molto forte militarmente.

Lo sguardo di Polo è quello del mercante, non dell'uomo d'armi, e nemmeno del missionario. Qualunque fosse il suo intento (o l'intento del vero autore) nello scrivere quest'opera, la rappresentazione dell'altro non è mai deliberatamente malevola. Si avvertono più ammirazione e rispetto che timore. Certo, il fantastico e l'esotico non mancano, e certamente costituivano uno dei punti di interesse per i lettori. Così come non mancavano spunti che avrebbero sicuramente titillato le fantasie erotiche dei lettori contemporanei e successivi, come la descrizione dell'harem di concubine mantenuto dal Khan, che in gruppi di sei e in tre turni per notte, soddisfacevano tutti i desideri del sovrano. La copia del *Milione* appartenuta ad un lettore d'eccezione come Cristoforo Colombo, e giunta fino a noi, porta infatti annotazioni e sottolineature proprio in corrispondenza di questi punti di interesse.

Tuttavia, il racconto di Marco Polo assume talora

anche toni moraleggianti diretti proprio alla sua città, a quella Venezia dai costumi troppo liberi. Quando descrive le fanciulle della provincia del Catai, che sono di straordinaria modestia, parlano solo quando interrogate, non escono di casa se non accompagnate dalle madri, non giocano, non scherzano, non si affacciano alla finestra, non rivolgono la parola agli sconosciuti, Polo ammicca alla propria città, forse proprio alle sue tre figlie, Fantina, Beleva e Moreta, il cui comportamento era probabilmente molto diverso.

È stato detto che il vero scopo dell'autore del *Milione* era promuovere sé stesso agli occhi dei propri concittadini, dipingendosi come un uomo capace di destreggiarsi in situazioni difficili e ricoprire incarichi delicati, contrapponendo degli esempi di sobrietà e moralità ai costumi veneziani che evidentemente disapprovava. A maggior ragione, quindi, descrive la Cina in una luce favorevole, ancorché strumentale ai suoi fini.

L'innocenza dello sguardo poliano non è forse scevra da un certo interesse, ma rimarrà la rappresentazione più positiva della Cina fino al *Dictionnaire philosophique* di Voltaire.

### Dalla grazia al timore: la perdita dell'innocenza

Per tutto il Settecento abbiamo in Italia pregevoli testimonianze di decorazione a *chinoiserie* all'interno delle dimore nobiliari. Fin dal tardo Seicento si producevano a Venezia mobili con decorazioni alla cinese, ville e palazzi vantavano stanze cinesi con affreschi, stucchi e lacche. Motivi a cineserie molto eleganti erano presenti nelle più importanti dimore nobiliari della città, come la "Camera delle lacche verdi" di Palazzo Calbo Crotta, ora a Cà Rezzonico. Oltre a Venezia, da ricordare è sicuramente a Torino il "Gabinetto Cinese", ideato nel 1732 e concluso nel 1736, in cui il rivestimento delle pareti presenta una raffinata boiserie pensata in stile *rocaille* dall'architetto Filippo Juvarra e in cui le preziose lacche originali cinesi sono integrate con altre a imitazione cinese, realizzate nel 1736 dal pittore piemontese Pietro Massa. Si ricordano inoltre altri interventi dello Juvarra per Stupinigi e per la Villa della Regina. Ulteriori pregevoli esemplari

di manufatti 'alla cinese' sono custodite in altre residenze sabaude, come Palazzo Granari, Villa Vacchetta, Moncalieri, a testimonianza di quanto diffusa fosse la passione per le *chinoiserie* anche in Piemonte.

I più importanti esempi di *chinoiserie* in Italia rimangono comunque il "Salottino di Porcellana" della regina Maria Amalia di Sassonia, originariamente collocato nella Reggia di Portici, presso Napoli, oggi nella reggia di Capodimonte, realizzato a partire dal 1757, e la Palazzina Cinese, detta anche Casina Cinese, realizzata da Giuseppe Venanzio Marvuglia a partire dal 1799 su commissione di Ferdinando IV di Borbone, che aveva acquistato una casa in stile cinese già progettata dallo stesso architetto.

Se il "Salottino di porcellana" di Portici, con le sue elaborate e fantasiose cineserie ispirate a Watteau e a Boucher, e la "Camera delle lacche verdi" di Palazzo Calbo Crotta, ora a Cà Rezzonico, a Venezia, con i suoi trenta pezzi di arredamento in lacca verde, ci mostrano una Cina aggraziata fatta di pagode, alberi fantastici, figurine un po' leziose con parasoli etc., gli affreschi di Giandomenico Tiepolo nella Sala Cinese di Villa Valmarana ai Nani (1757) e l'opera teatrale di Carlo Gozzi sono due esempi di come, sono la patina della grazia e della bizzarria, un sentimento di timore cominci a farsi strada nello sguardo dell'occidente.

Nel ciclo di affreschi che Giandomenico Tiepolo dipinge per la Foresteria di Villa Valmarana ai Nani, oltre al *Mercante di Stoffe* e alla *Passeggiata del mandarino*, al *Principe e l'indovino*, scene graziose ed eleganti, notiamo il grande affresco dell'*Offerta di frutti a Dea Luna*, che, in secondo piano, mostra una figura massiccia e minacciosa, reggente un turibolo e una picca. La Cina è sì il paese delle figurine aggraziate, delle stoffe multicolori, degli alberi e dei frutti fantastici, ma è anche il paese della burocrazia e della giustizia, amministrata in modo severo e spesso brutale ("quando rangola il gong, gongola il boia" si canterà nella *Turandot* di Puccini, 1926).

Accanto all'idealizzazione illuminista della Cina si affaccia l'immagine di un potere arbitrario e crudele. Barbaro, in fin dei conti, a dispetto di tutta la sua appetibilità estetica.

E lo stesso paese barbaro ritroviamo nella *Turandot* di Carlo Gozzi (1762), dall'autore definita 'fiaba cinese tragicomica in cinque atti'. Già dall'ambientazione del primo atto, la Cina ci appare come un paese sinistro: "Veduta d'una porta della città di Pechino, sopra la quale ci sieno molte aste di ferro piantate, sopra queste si vedranno alcuni teschi fitti, rasi; col ciuffo alla turca."

E che dire della sua principessa: "D'Altoum Can la figlia\ Turandot, in bellezza inimitabile\ da pennello il più indubre, di profonda\ perspicacia di mente, di cui vanno\ molti ritratti per le corti in giro,\ è d'animo sì truce, ed è sì avversa\ al sesso mascolin, che invan fu chiesta\ da gran monarchi in sposa."

Bellissima, intelligente, crudele. E insofferente alla dominazione del 'sesso mascolin' (straniero, oltretutto), tanto da dover essere sessualmente soggiogata dal principe senza nome, uno straniero, per l'appunto. Nella rappresentazione coloniale, il paese colonizzato è spesso incarnato da una donna resa sessualmente accessibile, vuoi per violenza, sopraffazione o seduzione, a un maschio straniero (da *Turandot* a *Faccetta nera*)

Le cineserie di Tiepolo e la commedia di Gozzi sono praticamente coevi e nascono entrambi da quell'ambiente, Venezia, e, più in generale il Veneto, che, per vocazione marittima e mercantile, era particolarmente aperto a tutto ciò che proveniva dal cosiddetto (à la Edward Said) Oriente. L'esotismo (definito secondo i parametri dell'epoca, naturalmente) furoreggiava sui palcoscenici veneziani, con opere ambientate, oltre che in Cina, anche in Persia, in America, in Spagna, in Siberia, in India, in Egitto, etc. Nel 1753, l'abate Pietro Chiari, mette in scena *La Schiava Chinesa*, e, durante il carnevale 1754, il suo seguito, *Le Sorelle Chinesi*. Lo stesso Goldoni trionferà nell'autunno del '53 con *La Sposa Persiana*, commedia di ambiente turchesco.

Ma la moda della Cina a teatro non fu un fenomeno solo veneziano. Dopo un esordio francese, con commedia *Les Chinois* di Jean François Regnard, rappresentata alla Comédie italienne nel 1692, ritroviamo la Cina sul palcoscenico di Vienna, con *Le Cinesi* di Pietro Metastasio, rappresentato nel 1735 come introduzione a un ballo cinese. Sul

versante italiano, vediamo *L'Achemo Imperador della Cina* di P. Scarlati, allestito in forma privata dai Convittori del Regio Imperial Collegio de' Nobili di Palermo, nel 1731. Un'altra rappresentazione privata di un'opera di ambiente cinese furono *I Taimingi*, di Pier Jacopo Martello (1665-1727), messi in scena dai Convittori del Collegio dei Nobili di Modena, durante il carnevale del 1732. Per quanto riguarda il dramma musicale, nel 1707, nel teatro veneziano di S. Cassiano, viene rappresentato il *Taican Re della Cina* di Urbano Rizzi (1707), mentre durante il carnevale del 1719, al Teatro Arciducal di Mantova, ha la sua prima rappresentazione il *Teuzzone*, un'opera di Antonio Vivaldi su libretto di Apostolo Zeno, che narra delle vicende di Teuzzone, l'erede legittimo al trono della Cina. E poi ancora, nel 1752, a Vienna, *L'Eroe Cinese*, sempre di Metastasio, ispirato a un autentico dramma in lingua cinese *Zhaoshi gu'er* (L'orfano della famiglia Zhao 趙氏孤兒), attribuito al drammaturgo del XIII sec. Ji Junxiang 紀君祥, e raccolto dal padre Du Halde nella *Description géographique, historique... de l'Empire de la Chine* (Paris, Le Mercier, 1735). Questo dramma, il primo cinese mai tradotto in una lingua occidentale, ispirò anche Voltaire, che ne trasse *L'Orphelin de la Chine*, rappresentato per la prima volta nel 1755, oltre a Baldassare Galuppi (*L'Eroe Cinese*, 1753, Napoli), Johann Adolph Hasse (*L'Eroe Cinese*, 1753, Hubertsbourg), Tommaso Giordani (*L'Eroe Cinese*, 1756, Dublino), Domenico Cimarosa (*L'Eroe Cinese*, 1782, Napoli).

Come possiamo vedere, la presenza del tema 'Cina' nelle arti figurative e performative era molto presente in Italia nella prima metà del Settecento, fino ad arrivare a una vera e propria frenesia attorno alla metà del secolo.

Ma qualcosa è cambiato nella percezione della Cina e dei suoi abitanti. I cinesi sono creature aggraziate, bamboleggianti e infantili, ma anche grottesche, oppure imperscrutabili, minacciose e sinistre.

A questo proposito, basti vedere quanto scrive lo stesso Martello a proposito dei suoi *Taimingi*, di cui raccomanda la rappresentazione in forma di pubblica lettura, anziché di spettacolo teatrale, perché le fattezze degli asiatici potrebbero essere imitate dagli attori europei solo attraverso l'uso

di maschere, e, anche così facendo, i sentimenti espressi dai protagonisti mal si adatterebbero a delle fisionomie così deformi.

*"i nostri Taimingi dimandano, non d'essere rappresentati, ma d'esser letti, perché chiedendo più oltre, riporterebbero dagl'istrioni una tanto giusta ripulsa [...] Bisognerebbe che [gli attori] recitassero mascherati alla maniera degli antichi istrioni, imperocché, come altrimenti vorremmo noi rappresentare al popolo le cere di quegli Asiatici con gli occhi piccoli, co' nasi schiacciati, con le capellature e le barbe non meno ritte che rade, servendoci de' volti europei? Lo che facendo per avventura, a riso e non a pietà gli animi altrui muoveremmo, e i nostri eroi farebbero la figura de' zanni sul palco. Qual dama vorrebbe udir lodar di bellezza ciò che in Europa è difformità, e astenersi o dall'increspar la fronte, o dal ridere? E pur così bisogna dipingere le fisionomie cinesi, ove la necessità porta che in bocca di quegli amanti si facciano sentire gli encomi delle loro belle."* (Cfr. P.J. Martello, *I Taimingi*).

Quasi cinque secoli dividono lo sguardo innocente e ammirato di Marco Polo dalla Cina crudele, ancorché fiabesca di Gozzi. Nel frattempo il mondo è cambiato, l'impresa coloniale ha avuto inizio, i commerci marittimi con la Cina si sono intensificati, e hanno dato inizio a dispute commerciali che culmineranno nelle guerre dell'oppio, il primo vero conflitto armato fra l'impero cinese e una potenza occidentale. Sono cresciuti i sentimenti xenofobi e sinofobi da ambo i lati, che sfoceranno nelle rivolte dei Taiping e dei Boxer.

La principessa Turandot e i pretendenti venuti da lontano sono sempre più incompatibili.

### **La minaccia e la paura: Turandot**

Il 25 aprile 1926, alla Scala di Milano, ha luogo la prima rappresentazione dell'opera *Turandot* di Giacomo Puccini, diretta da Arturo Toscanini. L'opera viene eseguita nella sua forma incompleta, perché, nelle parole di Toscanini, "Qui finisce l'opera, perché a questo punto il maestro è morto". I librettisti, Giuseppe Adami e Renato Simoni, si ispirano alla commedia di Gozzi, benché l'attenzione del compositore fosse stata all'inizio

suscitata dalla lettura del drama di Friedrich Schiller, *Turandot, Prinzessin von China* (1801).

L'allestimento del 1926, con le scenografie di Galileo Chini (1873–1956) e i costumi di Umberto Brunelleschi (1879 – 1949), è un trionfo della cineseria in versione Art Nouveau.

La principessa, già dall'immagine della locandina, non è più una bellissima fanciulla cinese. Anzi, le sue fattezze sono solo vagamente asiatiche. È piuttosto una diretta discendente della *femme fatale fin-de-siècle* (la Lulu di Franz Wedekind), o la versione operistica delle vamp del cinema americano di quel periodo (l'occhio pesantemente bistrato di Theda Bara nei suoi ruoli orientali), la donna che conduce gli uomini alla rovina.

Rispetto agli adattamenti precedenti del mito della principessa Turandot, la versione di Puccini ha una forte connotazione sessuale che s'inserisce perfettamente nel contesto tardo-coloniale dell'epoca. La 'principessa di gelo', che manda a morte i pretendenti stranieri deve essere vinta dall'invasore/salvatore straniero attraverso un atto (Ed il mio bacio scioglierà il silenzio/ Che ti fa mia!...) che è una chiara metafora, o meglio, una sineddoche, di ciò che all'epoca non era consentito rappresentare su palcoscenici rispettabili.

La Cina, due decenni prima, era stata punita per la rivolta xenofoba dei Boxer (1900) con una carneficina e un saccheggio sistematici, fra cui quello del Palazzo imperiale, che superarono di gran lunga tutti gli eccessi compiuti dai Boxer. Due decenni dopo, la crudele e xenofoba Turandot deve piegarsi al desiderio di Calaf, vinta da un'improvvisa e inspiegabile passione amorosa, che da sempre costituisce il tallone d'Achille narrativo di quest'opera.

Ormai uscita dal suo ruolo di paese balocco, o di allegoria illuminista del buon governo, la Cina delle *chinoiserie* dei primi decenni del XX sec. si presenta come un paese barbaro e crudele, retto da un potere arbitrario. Una minaccia per l'Occidente. E come tale, deve essere contenuta e punita.

Turandot è il Pericolo Giallo definito da Guglielmo II nel 1895. E sarà proprio Guglielmo II, nel 1900, a invitare il contingente punitivo internazionale a radere al suolo Pechino.

## Conclusioni

La *chinoiserie* o cineseria è una forma artistica e letteraria di rappresentazione della Cina la cui esistenza non si esaurisce nel Settecento. Il modo di rappresentazione non obiettivo e non mimetico di questo paese precede e segue il periodo che vede il massimo fiorire della *chinoiserie* rococò, fino ad arrivare ai giorni nostri, incarnandosi in forme sempre nuove di espressione, come il cinema, la moda etc.

Come ogni forma di rappresentazione, la cineseria non è innocente. In altre parole, si colloca in una prospettiva egemonica che vede l'Occidente in posizione dominante e la Cina in posizione subordinata. Tale prospettiva corrisponde spesso a un'agenda politica o economica.

In Italia, la rappresentazione della Cina parte, in modo consistente, dalla narrazione relativamente benevola di Marco Polo, per poi subire una trasformazione negativa a partire dal XVIII sec., in un periodo di grandi interessi economici e coloniali nei confronti dei paesi asiatici, che culminerà in immagini di crudeltà e barbarie con gli eventi degli inizi del XX sec.

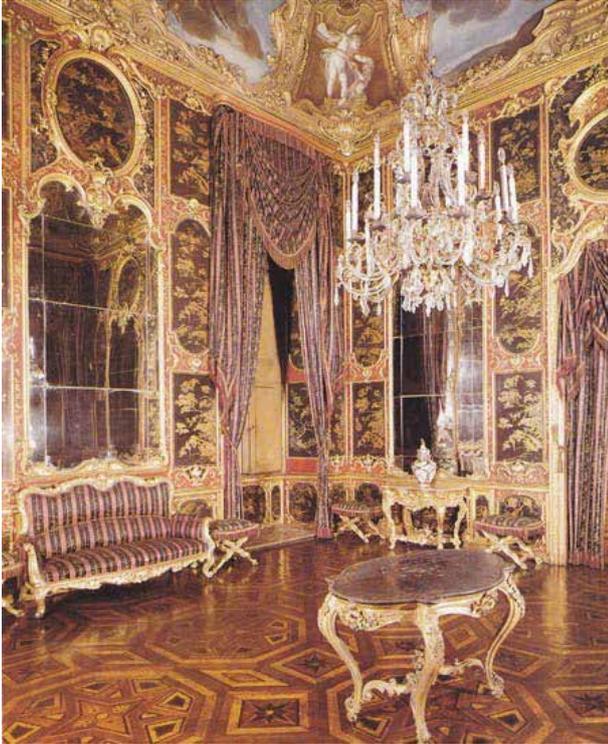
Con la vittoria del comunismo in Cina e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, assisteremo alla nascita di un nuovo tipo di cineseria, la *chinoiserie* politica, ovvero l'interpretazione, l'idealizzazione o la critica del socialismo cinese visto attraverso l'occhio dell'Occidente moderno.

## Riferimenti bibliografici

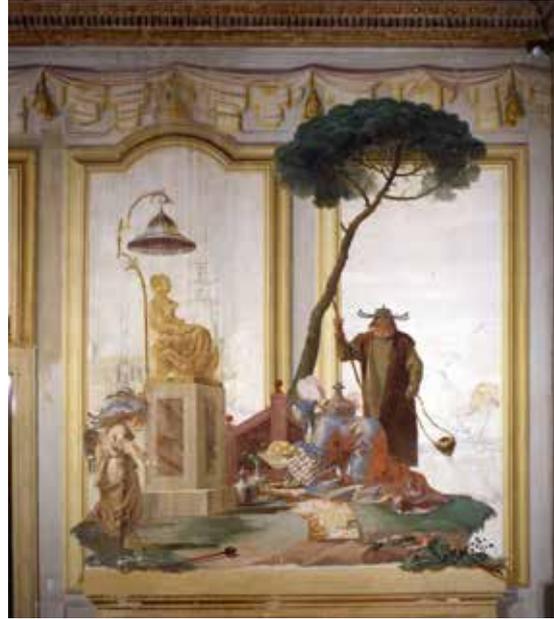
- ASHBROOK, WILLIAM; POWERS, HAROLD, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton Univ Pr, Princeton, 1991.
- CATUCCI, MARCO, *Il teatro esotico dell'abate Pietro Chiari: Il mondo in scena fra décor e ragione*, Roma, Robin Edizioni, 2007.
- G. DEVOTO - G.C. OLI, *Il Devoto-Oli Vocabolario della lingua italiana* 2014. Edizione Digitale, a cura di L. Serianni e M. Trifone. Firenze, Le Monnier, 2014.
- GOZZI, CARLO, *Fiabe teatrali: L'amore delle tre melarance-Turandot-La donna serpente*, Milano, Mursia, 2009.
- MORENA FRANCESCO, *Chinoiserie, Evolution Of The Oriental Style In Italy From The 4Th To The 19Th Century*, Firenze, Centro Di, 2009.
- POLO, MARCO, *Il Milione*, Torino, Einaudi, 2005.

SPENCE, JONATHAN D., *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*, New York, W. W. Norton, 1998.

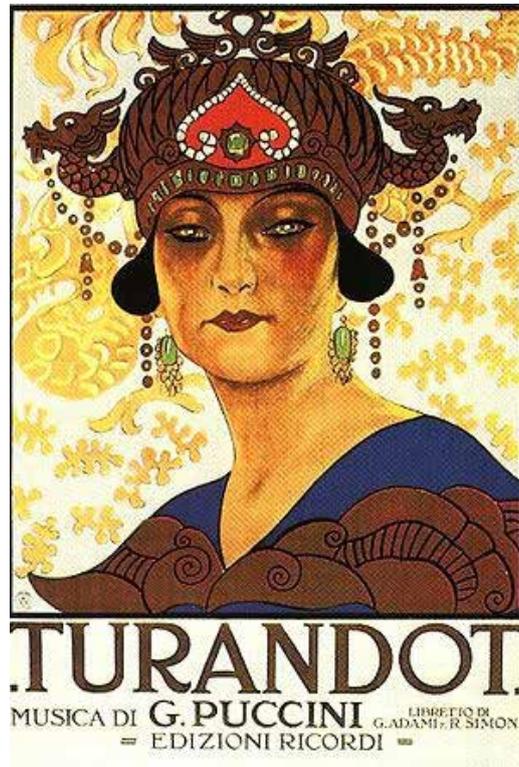
WARD, ADRIENNE, *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage*, Lewisburg, Bucknell Univ Press, 2010.



"Gabinetto Cinese", Torino, Palazzo Reale



Giandomenico Tiepolo, *Offerta di frutti a Dea Luna*, Foresteria di Villa Valmarana ai Nani, Vicenza



U. Brunelleschi, Locandina per *Turandot* (1926)

---

Giorgio Colombo

## Pittori cinesi alle Biennali di Venezia

Per «servire il popolo promuovendo il patriottismo e i valori morali del socialismo», senza trascurare «le aree delle minoranze e di confine» (cioè trascorrere dai 30 ai 90 giorni nelle aree rurali, pericoloso ricordo di Mao), il Presidente cinese Xi Jinping invita gli artisti del suo Paese a essere all'altezza della «crescita economica e della potenza dello Stato» (G. Santevecchi, «Corriere della sera» 18 ottobre 2014 e G. Visetti, «La Repubblica» 5 dicembre 2014)). Gli appelli di stampo maoista, le critiche alla stravaganza delle costruzioni (un ponte con pilastri a forma di sigarette a Zhengzhou, capitale dell'Henan, «Venerdì» di Repubblica 20 febbraio 2015) sono forse una tattica contro la corruzione e le esagerazioni della pubblicità, senza dimenticare il ricordo della rettitudine confuciana. Mi fermo su quella crescita economica che è il generale indice della presenza cinese nel mondo: valore economico come segno di civiltà, trionfo economico e valore artistico in qualche modo connessi. Un rapporto che si può facilmente trasferire al mondo occidentale degli ultimi decenni, dove il valore artistico non è più guidato dagli esperti d'arte, studiosi, critici, organizzatori ben documentati di mostre, ma piuttosto dalle grandi case d'asta sorrette dai capitali dei Saatchi, dei Pinault, degli Arnault. Comprare e vendere alle aste, ricomprare e rivendere, è il gioco del mercato artistico, che crea e cancella la visibilità degli autori. Ne consegue la moltiplicazione delle collezioni e dei Musei privati (sei a Pechino secondo la *Larry's List*). *Il critico (crino)*, giudica, sceglie; *il curatore (curator)* organizza, cura la visibilità artistica costruita negli stessi modi della visibilità merceologica. Ma i due termini tendono a mescolarsi. Anche se non si tratta di processi onnicomprensivi e assoluti, ma di spinte prevalenti, che non cancellano attività espositive diverse e contrapposte, indicano tuttavia

un mo(n)do in espansione, una 'moda'.

Rimango ora nel territorio delle aste e dei prezzi 'guidati'. È un mercato che richiede un veloce cambiamento, sorprese, novità a getto continuo. Le quotazioni recenti di Lucio Fontana, rispettato ma un po' laterale, raggiungono oggi 5000,00 euro per un 'concetto spaziale'. Ma è importante aggiungere nuovi nomi, magari da zone del mondo poco conosciute, anche se molto chiacchierate. Cosa di meglio della Cina, ex (?)-dittatura, grandi rivoluzioni – e macelli – alle spalle, gigante produttivo, fumigante di ciminiere e misterioso?

Achille Bonito Oliva, che già nell'84 aveva invitato a Venezia due artisti cinesi, Yue Minjung e Wang Guangyi, che ritroveremo in seguito, dedica una parte della 45. Biennale del 1993 da lui diretta ai Paesi 'emergenti': Cina, Ghana, Taiwan, Zaire sotto il titolo di **"Passaggio a Oriente"**. Il saggio che apre il II vol. del catalogo è firmato da Elémire Zolla. Il presentatore degli artisti cinesi, Li Xianting, scrive, riferendosi al dopo Tian'an men, al dopo 1989, al dopo delle speranze, di un **'realismo cinico'**, volutamente pacchiano, e **di un 'pop politico'** attraverso lo scherno e la satira. Il ritardo rispetto allo sviluppo dell'arte moderna occidentale è stimolo ad una produzione ricca e a scambi sempre più frequenti con gli altri paesi.



Wang Guangyi



Fang Lijun



Yue Minjun, *Esecuzione*



Li Shan - *Belletto, n. 37 - 1993*

Le austerità maoiste sono 'poppizzate' e irrise. La faccia urla e ride. Spesso è il proprio viso e figura il soggetto della scena, sottolineando così la imprescindibile individualità contro ogni retorica collettivistica. La freschezza del racconto grottesco incontra il gusto dei collezionisti occidentali, e i prezzi d'acquisto si alzano rapidamente.



Yue Minjun, *Biennale 55- 1998*

I viaggi e le permanenze all'estero, la conoscenza avvicinata alla produzione mondiale, la presenza nelle grandi mostre, sposta rapidamente l'obiettivo dei giovani artisti cinesi verso le forme più aggiornate della elaborazione artistica. Alla Biennale n. 47 del 1997 diretta da Germano Celant, partecipa l'artista Cai Guo Qiang. Nato nel 1957, studia a Shanghai, da sempre il centro cinese più internazionale, si sposta in Giappone e si trasferisce a New York, dove vive e lavora. La superficie tradizionale, il quadro dipinto è abbandonato e sostituito da spettacolari interventi ambientali, come il *Project for Extraterrestrial No.9: Fetus Movement II, 1992*. Si tratta di un atteggiamento sviluppato prevalentemente nei grandi spazi da parte degli artisti americani. Accantonare quanto erano i mezzi consueti, la chiusura del quadro, il suo perimetro e materia, tela, colore ecc., la pagina, un linguaggio pre-definito, in favore di un incontro con l'ambiente, il suo peso, le sue forze naturali, la sua immensità e assenza di confini.



Cai Guo Qiang *Project for Extraterrestials No. 9, 1992*

Questo 'tutto' che si spinge oltre i limiti prestabiliti diventa il titolo della Biennale N.48 del 1999,

diretta da Harald Szeemann, ‘dappertutto’: dalle più antiche tecniche cinesi della pennellata, leggera come un soffio (*qi*), immagine mentale raggiunta per sottrazione, di Qiu Shihua, ai progetti architettonici (il *Beijing National Studium*) alle *performances* e *installazioni* di Ai Weiwei il quale, dopo 10 anni di permanenza a New York, ritornato in Cina nel '93, nonostante il suo arresto nel 2011 in reclusione segreta e i



Qiu Shihua

successivi arresti domiciliari per i suoi interventi anti-governativi, ha modo di esporre in tutto il mondo tramite una vivace rete di connessioni internazionali. Alla Biennale del 2013 presenta una ricostruzione delle celle in cui fu imprigionato, ma in questo 2015 è liberamente presente a un'importante personale alla Royal Academy di Londra.



Ai Weiwei

Vasi Han ridipinti e pannelli fotografici con l'artista che rompe un'urna antica, come gesto polemico di fronte alla esaltazione della immobile tradizione.

**Nel 2003**, alla **50.** Biennale d'Arte di Venezia, dal tema “Sogni e conflitti”, diretta da Francesco

Bonami, si apre un **padiglione nazionale della Repubblica Popolare Cinese**. Due sono i temi: “Paesaggio artificiale” e “Zona d'urgenza”. In entrambi, i curatori sottolineano che alla spinta iniziale di modernizzazione e aggiornamento si è sostituito una partecipazione alle tensioni globali che trovano nella urbanizzazione selvaggia il loro comune contenitore: tensione tra individuo e pubblico, tra uomo e ambiente, tra artificiale e naturale: “un'epoca di molteplicità, complessità, contraddizioni, conflitti e creatività”.

**Nel 2005** la **51.** Biennale è curata da María de Corral (*L'esperienza dell'arte*) e da Rosa Martínez (*Sempre un po' più lontano*). Nell'ambito delle partecipazioni nazionali, l'area cinese è rappresentata da Taiwan, Hong Kong e Singapore, oltre, naturalmente, alla Repubblica Popolare Cinese, che **inaugura un proprio padiglione**, a cent'anni dalla sua prima presenza veneziana. Wang Qiheng, uno degli espositori, utilizza i principi *feng shui* per analizzare lo stato di energia dei vari padiglioni nazionali della Biennale e per indirizzare la direzione da seguire nella costruzione del padiglione cinese. *Feng shui* (‘vento-acqua’) è una delle forze invisibili ambientali studiate dall'arte geomantica taoista, l'analisi delle posizioni.

La fine del primato eurocentrico e lo sfondamento dei confini, in prospettiva, di ogni confine, non poteva essere più evidente. E lo sarà ribadito con **‘Il Palazzo Enciclopedico’** nella **55.** Biennale del **2013**, firmata da Massimiliano Gioni, non a caso introdotto dal *museo immaginario* di Marino Auriti, il sogno della conoscenza universale, e da *‘il Libro rosso’* al quale Carl Gustav Jung ha lavorato per più di 16 anni. «Queste cosmologie personali, questi deliri di conoscenza – scrive Gioni – mettono in scena la sfida costante di conciliare il sé con l'universo, il soggettivo con il collettivo, il particolare con il generale, l'individuo con la cultura del suo tempo. Oggi, alle prese con il diluvio dell'informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi onnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancora più disperati» p. 23 cat. Il risultato non sarebbe aumentare solo la ‘presa’ del mercato o, al contrario, la tautologia del capolavoro, ma immettere, disperdere l'opera (e ritrovarla) nel flusso molteplice della vita.



Carl Gustav Jung, *Il Libro rosso*

In tale estensione non poteva mancare quella parte del mondo che da più di vent'anni si era affacciato ai biennalistici lidi veneziani, ora, anno 2013, nel restaurato vecchio deposito olii dell'Arsenale col dirimpettaio 'Giardino delle Vergini' e nei numerosi 'eventi collaterali'. "Transfiguration" lo intitola il curatore Wang Chunchen, trans... da qualcosa a qualcosa d'altro, dal qui a là, dall'Oriente all'Occidente, dall'antico al contemporaneo, dal banale all'artistico ecc. ecc.



Tra le opere dei sette artisti presentati, *The Last Judgement* è un buon esempio di questi transiti.

Oltre al padiglione dell'Arsenale è opportuno ricordare i numerosi eventi collaterali: *Culture-Mind-Becoming* (la trasformazione percettiva), *The Grand Canal* (il Canal Grande di Venezia e il Gand Canal cinese), *Duetto, Mind-Beating* (i battiti, il flusso mentale), *Passage to History* (Vent'anni dell'arte Cinese alla Biennale), *United Cultural Nations* (Unità, un mantra di limiti e occasioni), *Voice of the Unseen* (dal 1979 gli ultimi trent'anni dell'arte cinese). E aggiungerei anche la presenza di Weiwei invitato dalla Germania, con un mucchio di 886 sgabelli a tre gambe, 'Bang', una traballante piramide di vecchi sedili, un tempo presenti in ogni famiglia e oggi quasi spariti.

Vorrei proporre alcune osservazioni relative alla **14ma Biennale dell'architettura 2014** e passare al Padiglione cinese della **Biennale d'Arte 2015** dove mi sembra prevalga un certo clima di compromesso. Siamo all'ultima parte dell'Arsenale. All'esterno, coperti dalle due tettoie sull'acqua, quasi in attesa di partire, s'impongono due enormi draghi costruiti ingegnosamente dall'assemblaggio di svariati pezzi meccanici usati. All'interno del Padiglione, al centro s'impone un scenografico cerchio di finta acqua (ora di materiale sintetico, all'inaugurazione era acqua vera), dove si appoggiano strumenti musicali, non sai se stanno affondando o risorgendo. L'insieme, ricco di proiezioni e di forme in penombra, ti suggerisce un compromesso tra il vecchio e il nuovo: la scultura dorata dell'antico 'Nimbo' segno della divina saggezza, viene indossata (nelle immagini) da ragazzoni di diverse fedi e origini, tutti liberamente mescolati, come dire il mondo d'oggi tra passato e presente. La musicista TAN Dun canta nell'antica lingua "NU SHU" le canzoni segrete delle donne. Un gruppo misto di danzatori e persone comuni danza in uno spazio vuoto di una vecchia fabbrica che dovrebbe sparire per far posto alla speculazione edilizia. Una dichiarazione d'intenti. Occorre aggiungere che artisti cinesi s'incontrano un po' ovunque, sia negli stessi padiglioni della Biennale, che in numerose altri Eventi collaterali, in genere di ottimo livello. Sulla cura dell'ambiente, per esempio, una particolare organizzazione privata di

Shanghai, la *Società Shan-Shui*, 'montagne e acqua,' presenta dei filmati sulla distruzione dell'ambiente e la pericolosa invasività delle grandi costruzioni, il cui curatore Yangwoo Lee è stato professore di estetica alla Korea University (la Corea del sud!). Oppure una Società internazionale, la *Faurschou Foundation*, organizza una impegnativa mostra di Liu Xiaodong (n. 1963) che con mezzi 'realistici' rappresenta le distruzioni ambientali del suo Paese. O ancora, dal passato, dalla nascita dell'ideogramma agli ultimi trent'anni, a Palazzo Bembo. E il "Friendship Project" Cina, la più piccola repubblica, San Marino, e la più grande. Le citazioni potrebbero continuare, con una frequenza e intensità maggiore delle edizioni precedenti, mescolando presenze 'ufficiali' a presentazioni firmate da imprese private, collezionisti e Gallerie dalle provenienze più diverse.

Incroci che corrispondono alla mobilità degli artisti che operano indifferentemente a Pechino e a New York, a Taiwan e a Hong Kong, a Londra e a Singapore o a Seul, seguiti dalle quotazioni d'asta e dai giochi del mercato internazionale. Eppure in questi passaggi disinvolti, dove sembra che l'origine degli autori sia indifferente, tutti parti di un multiculturalismo multiuso, si intravedono alcune pieghe e ombrosità che rimandano a caratteri, spinte, espressioni, esigenze particolari: è qui che ritorno alla **Biennale dell'Architettura 2014**, *'Montagne oltre le montagne'*, *'Mountains beyond Mountains'*, titolo del Padiglione cinese ispirato al Tao, una guida al di là di qualsiasi forma, di qualsiasi fermata: l'arte di maneggiare il **dinamismo** attraverso una relativa **stabilità**, dissolvendo **la forma chiusa** nella **illimitata immaginazione**, fonte di continue nuove relazioni. Lo stesso spazio espositivo può dividersi *in struttura, ripartizione, cortile, giardino*, a cui far corrispondere *ossa, pelle, corpo, respiro*, ambiente-individuo (e le sue parti, le sue energie). Questo sarebbe il sistema di assorbire, di spostare la forma chiusa della *'Modernità'*, le sue costruzioni rigide, geometriche, i suoi 'picchi' buoni per tutti gli usi, nell'imprevisto, nella diversità dei localismi, delle individualità mai spente, il respiro, il sangue, il vento, la luce, Yang/

Yin, relazioni sempre più ampie in un percorso mai finito. Non è un movimento facile. Lo dimostrano alcuni lavori come "Lo Spazio che Resta" o "Elegia delle Rovine" o *"Imprisoned"*, gabbie di materiale delle case distrutte, già esposte alla Biennale del 2012. Lo dimostra l'evento collaterale *"Across Chinese Cities...Beijing-Dashilar"*, una **architettura di resilienza**. L'esempio di Pechino-Beijing, dove la fredda, turistica monumentalizzazione della città proibita è assediata da una inesausta fungaia di grattacieli, in un'impari lotta tra "l'idea utopistica della **Preservazione**" e la pressione degli speculatori nella "sollecita e imponente **Demolizione** e ricostruzione dalla tabula rasa". Esiste una via di mezzo tra Utopia e Distopia?

Forse il gesto creativo dell'artista, anche a sua insaputa, è di per sé una controindicazione allo standard, alla ripetizione, al consumo rapido. Il gesto creativo non solo scompagina il già fatto, ma risuscita ogni passato appropriabile, che diventa parte della sua biografia, del suo respiro. Il gesto creativo nega la tirannia del tempo; è una interrogazione, non una certezza. Stupisce, non consola. Si capisce che la speculazione edilizia, come qualsiasi "speculazione", non può coniugarsi con l'imprevedibilità, con la libertà creatrice dell'artista.

Questi elementi di lontananza, di piacevole estraneità, di saltare dal passato al futuro, ho creduto di ritrovarli in alcuni artistici asiatici. Una eredità che si vuole svincolare da ogni comando e mescolare con ogni possibile futuro, un po' come l'infanzia, ciò che rimane dell'infanzia in età adulta: la capacità di sorprendersi, la fantasia, l'ingenuità, l'elettricità sottile dei ricordi.... Una riserva sotterranea che, pur rimodulata sull'oggi, costituisce un arricchimento nella vita e nel fare dell'arte. Per quel poco che ho potuto riscontrare attraverso le mostre veneziane, nei grandi mondi asiatici, la Cina, la Corea, il Giappone, queste tracce ancora vitali, che anche in passato avevano pure arricchito la cultura occidentale, le ho spesso ritrovate. O, almeno, ho creduto di ritrovarle.

## Amnesie, borsette e mostri: tendenze del cinema cinese contemporaneo

Il cinema cinese contemporaneo, come il resto della produzione artistica (per non menzionare l'output industriale e scientifico) narra di iperboliche crescite sfoggiando cifre bibliche, in termini di film girati, di biglietti venduti, di apertura di nuove sale. Quid dei contenuti, delle tendenze, delle tematiche raccontate da un'industria in piena ebollizione? Questo articolo traccia una panoramica soggettiva di quelli che paiono gli aspetti più interessanti di un universo che, per quanto iperbolico e con una lunga storia alle spalle, appare spesso (si racconta spesso) come ancora in costruzione. Userò dunque qui principalmente esempi del 2014, ma ciò non toglie che essi vogliono essere, appunto, esempi, linee guida, sintomi di tendenze importanti e non elementi estemporanei.

### **Il passato, la memoria, l'amnesia**

Il cinema detto d'autore è sempre vivo, e una prova ne è il ritorno di Zhang Yimou a soggetti a lui cari. *Coming Home* (2014) è un film summa per molteplici aspetti: è tratto da un romanzo di Yan Geling, come *Flowers of War*, il precedente film di Zhang Yimou con Christian Bale. *Flowers*, situato a Nanchino durante la guerra, raccontava di un orfanatrofio sotto assedio, dal quale le giovani pensionate riescono a fuggire aiutate da un losco affarista occidentale (Bale) e soprattutto dalle prostitute che si sacrificano per distrarre i soldati giapponesi. *Coming Home* vede il ritorno di Gong Li, musa di Zhang Yimou per capolavori quali *Vivere* (tratto dal romanzo di Yu Hua, 1994), *Sorgo Rosso* (da Mo Yan, 1987), *Lanterne Rosse* (da Su Tong, 1991). Come *Vivere*, *Coming Home* partecipa del filone attorno alla Rivoluzione Culturale. La vita di una famiglia è spezzata quando il padre è accusato di essere un

controrivoluzionario; l'uomo è tradito dalla figlia, che teme le ripercussioni politiche dell'eredità ideologica paterna, e mandato a "rieducarsi" in un campo di lavoro. Gli anni passano, l'uomo è riabilitato, e può infine tornare a casa. Ma vi trova la moglie affetta da un'amnesia post-traumatica: la donna non lo riconosce più. Passato lo shock, il marito decide di trovare casa accanto alla moglie e leggerle giorno dopo giorno le proprie lettere, nella speranza che lei ritrovi la memoria, o perlomeno di alleviare il dolore per la perdita del marito.

Le grandi tematiche che il cinema cinese esplora dalla fine degli anni settanta si ritrovano condensate in maniera esemplare: il film denuncia gli eccessi della Rivoluzione Culturale ma deve trovare un equilibrio con la censura. Zhang Yimou non è nuovo a questo genere di compromessi: il già citato *Vivere* ha avuto un processo distributivo complicato, proprio per il fatto che la Cina da un lato deve voltare la pagina e procedere oltre gli eccessi del maoismo, dall'altro il governo non accetta una revisione sistematica della politica passata. Anzi, la politica attuale di Xi Jinping non fa che riesumare gesti, frasi e slogan dell'era maoista, condensando aspirazioni ideologiche e costruzione identitaria basata sulla nostalgia e sul nazionalismo di matrice comunista. Purtuttavia, un altro tema forte risorge da questo ed altri film, ovvero l'amnesia. Declinato da artisti chiaramente dissidenti quali Ai Weiwei o lo scrittore Ma Jian (*Pechino è in coma*), quanto da scrittori mainstream quali Han Han (di cui si dirà di più in seguito) o Wang Shuo prima di lui, l'amnesia dei protagonisti allegorizza un lavoro sulla storia che pare non essere stato compiuto a fondo, e forse anche il buco nero dal quale si sviluppa l'attuale straordinaria crescita economica. In *Coming Home*, la figura di Gong Li

costruisce un ritratto forte di una donna spezzata dalla politica, invecchiata, imbruttita ma degna. Il risultato è un'opera impregnata da umanismo diffuso, melodrammatica e pregnante.

Come contraltare – e elementi complementari – bisogna qui ricordare la produzione mai smessa di film in tono con la “melodia principale”, altrimenti detto di propaganda. La produzione cinese è particolarmente attenta agli anniversari: una serie televisiva dalla durata fiume è stata dedicata alla biografia agiografica di Deng Xiaoping, il piccolo timoniere che ha portato la Cina all'attuale capitalismo socialista. Ricordiamo poi un genere affatto particolare, ovvero il Blockbuster di propaganda, largamente diffuso, i cui due titoli principali sono *Founding of a Republic* (Han Sanping e Huang Jianxin, 2009) e *Beginning of the Great Revival (Jiandang weiyei)*, (Han Sanping e Huang Jianxin, 2011). Quest'ultimo celebra i novant'anni dalla fondazione del partito comunista, mentre il primo è uscito per celebrare i sessant'anni dalla fondazione della repubblica popolare cinese. Entrambi adottano i mezzi e toni del Blockbuster hollywoodiano (musica sinfonica, effetti speciali, battaglie spettacolari etc.), nonché una panoplia di star (Jackie Chan, Andy Lau, Zhang Ziyi etc.) che prestano la loro aura a celebrare le tappe fondatrici della Cina attuale. Come ricordato in precedenza, l'osservatore dello spettacolo cinese non può che restare stupefatto di fronte alla coesistenza contraddittoria di celebrazioni scioviniste e requisitorie contro l'amnesia programmatica nei confronti della storia.

### Giallo e nero

Se il mercato interno non smette di battere record di frequentazione nelle sale, il soft power cinese non pare trovare (ancora) un tono giusto per accordarsi al mercato globale. La messe di premi internazionali raccolta dai cineasti della quinta generazione (Zhang Yimou, Chen Kaige) e più tardi dai cineasti indipendenti quali Jia Zhangke perde lo slancio degli anni novanta e duemila. L'orso d'oro guadagnato da Diao Yinan giunge di conseguenza come una sorpresa, tanto più che *Black Coal, Thin Ice* lavora su un genere poco battuto dai cineasti cinesi, il giallo. Certo, il genere si presta ad

allegorie relative a segreti e bugie, alla scoperta della verità, all'inchiesta, al processo, alla corruzione... insomma, tematiche scottanti che un paese come la Cina deve gestire con attenzione – le recenti campagne di arresti anticorruzione del governo Xi Jinping dicono appunto come la giustizia debba essere statale. In *Black Coal* un investigatore privato assiste la polizia (che non si può mostrare corrotta) per risolvere un'inchiesta che ruota attorno ad una femme fatale e dei corpi ritrovati a pezzi nella gelida provincia dello Heilongjiang. Il film è diretto con grande rigore formale, e trasmette sensazioni che si fanno allegorie dei problemi della Cina contemporanea: alienazione dell'individuo, corsa sfrenata alla ricchezza, assenza delle autorità, solitudine e povertà materiale e spirituale. Diao Yinan inserisce il film nel genere giallo-noir, rispettandone le regole (l'omicida sarà svelato alla fine), declinandolo però con una rappresentazione decisamente autoriale, fatta di silenzi, lunghi piani sequenza, una composizione dell'immagine che poetizza le zone più oscure e povere della Cina – i riflessi dei neon, la neve e il ghiaccio, i palazzoni industriali, i negozi anonimi e freddi si impilano in un'elegia tanto sublime quanto disperata. Questi elementi ricordano il capofila del cinema d'autore contemporaneo, Jia Zhangke, che racconta da anni le contraddizioni di una Cina modernizzata e alienata, di individui allo sbando e metropoli in metastasi, ove le strutture della società (tanto familiari quanto ideologiche) crollano in frantumi di fronte all'avanzata cieca del progresso economico (*The World 2004*, *Still Life 2006*, *24 Cities 2008*). Un progresso che miete le sue vittime, come *A Touch of Sin* (Jia Zhangke, 2013) ricorda. Ispirato ad una serie di funesti avvenimenti di cronaca, *A Touch of Sin* racconta le storie di individui che si trovano ad affrontare soprusi e umiliazioni e che, non trovando interlocutori, debbono farsi giustizia con le proprie mani, ovvero ricorrere al suicidio. Inizialmente programmato, poi scomparso dagli schermi patri, *A Touch of Sin* filma le piaghe sociali con riferimenti espliciti tanto all'attualità quanto alla tradizione rappresentativa cinese, segnatamente ai film di cappa e spada (*wuxiapian*) un tempo esiliati a Hong Kong e da poco più di un decennio trionfalmente di ritorno sul continente. Il film segnala anche

come il processo di negoziazione con le autorità sia in continua evoluzione, terreno sdrucchiolevo ma anche ricco di possibilità espressive prima inedite.

### **La macchina e la borsetta**

Status symbol per eccellenza, la macchina sportiva e la borsa di marca vogliono (un po' scherzosamente, ma nemmeno più di tanto) rappresentare i due titani che si sono affrontati sui media cinesi nel 2014 – e che rappresentano tendenze principali del cinema cinese d'oggi: Han Han e Guo Jingming. Entrambi giovani scrittori di successo, con una success story extracurricolare, legati una rivalità mediatica, Han Han e Guo Jinming debuttano al cinema con, rispettivamente, *The Continent* e *Tiny Times*. Il primo è un road movie, cosa non troppo sorprendente sapendo che Han Han è anche un pilota di rally – rappresenta nella “coppia” il lato yang (virile). *The Continent* racconta la storia di tre amici sulla trentina in viaggio attraverso una geografia priva di toponimi, che riassume e condensa la Cina tutta interna. Il film ha ambizioni autoriali, esplicite nel cameo di Jia Zhangke (che interpreta un prosseneta), nell'andamento lento, nella composizione accurata delle immagini, perfino in una ricerca di un tono elevato. La trama episodica segue i tre personaggi in una serie di incontri, disavventure e disillusioni, la perdita di riferimenti e il ritrovare un'alleanza maschile che incarna la generazione nata negli anni 80, una generazione di figli unici per la quale il passato rivoluzionario non è che un'immagine, nata in una Cina in pieno boom economico, ove l'individualismo è tanto ebbrezza di libertà quanto lamento per il metafisico silenzio che il vuoto di valori ha lasciato in un mondo ultraconnesso.

Se di questa generazione Han Han racconta di preferenza personaggi maschili e le loro macchine e legami di fratellanza, Guo Jingming è decisamente portato sul lato fashion victim. La serie *Tiny Times*, tratta dai suoi romanzi, si inserisce nel filone già ricco di storie ambientate nel mondo della moda della nuova e rutilante Shanghai ove tutti i personaggi sono ricchi, viaggiano in prima classe, vivono in appartamenti che sembrano degli Apple Store, bevono vini in calici di cristallo e debbono affrontare i problemi delle amiche di *Sex and the city*, ovvero amori e divorzi, scalata sociale e competitività

selvaggia, ricerca spasmodica di eleganza e bellezza. Borsette, insomma. Come in *Sex and the City*, *Tiny Times* ruota attorno a quattro amiche, al loro percorso di crescita, all'inserzione nel mondo del lavoro, ai loro amori e tradimenti – ove però il sesso non è rappresentato. Nemmeno troppo misteriosamente, la ricerca di un pubblico ampio e le contingenze censorie del sistema impediscono di differenziare i film in categorie (i cineasti chiedono da tempo la messa a punto di un sistema classificatorio che permetta di indirizzare film a pubblici diversi divisi in fasce d'età). *Tiny Times* è una serie di film (il quarto ed ultimo episodio è atteso per il nuovo anno cinese 2015) importante per numerose ragioni; innanzi tutto conferma la tendenza all'esibizione di lusso sfrenato e il suo successo ribadisce il desiderio del pubblico di indulgere in fantasie cosmopolite degne delle pagine patinate di Vogue. Questa tendenza, va ricordato, è stata ampiamente criticata da giornali e commentatori, quel sintomo di vacuità, volgarità, quale pericoloso invito allo spreco e all'ostentazione, all'indulgere nella girandola capitalista eccessiva e priva di un'etica regolatrice, segno dunque che la tribuna pubblica cinese (su carta o online) è estremamente varia, combattiva, contraddittoria e in movimento. Infine ricordiamo come la maggior parte degli attori sia taiwanese, il che dice che, seppur criticato dalla sciovinista propaganda ufficiale, il modello occidentalizzato sta infettando come un virus il corpo nazionale. Si tratta di un movimento oramai in corso da una ventina d'anni, e che presto perderà ricordo della propria origine: buona parte del cinema attuale cinese si modella su prototipi messi a punto a Taiwan o a Hong Kong. Il transfert di competenze e savoir faire dell'ex colonia britannica ha largamente contribuito a modellare un'industria cinese che perde il supporto degli studi statali e che si è (ri)adattata alla competizione capitalista. Il cinema commerciale di genere, bandito durante gli anni del maoismo, sopravvissuto anzi fiorito a Hong Kong, ritorna in Cina dagli anni novanta ed esplose nel contemporaneo.

### **Spesso ritornano**

Il repertorio tradizionale offre innumerevoli spunti per la ricreazione di un immaginario nazionale. L'eroe per eccellenza, portato allo schermo più e più volte,

Sun Wukong (Lo Scimmietto) è stato all'onore di ben due film tra 2014 e 2013, entrambi firmati da registi hongkonghesi. Stephen Chow (che aveva già impersonato l'antieroe per eccellenza in uno storico dittico degli anni novanta) dirige lo scoppiettante *Journey to the West* (2013), mentre Soi Cheung mette in scena un delirio di mostri, effetti speciali e 3D in *The Monkey King* (2014). Quest'ultimo interessa qui per due motivi extra filmici. Innanzi tutto, perché segna un nuovo gradino - sicuramente presto superato - della tecnica cinese: un profluvio di effetti speciali, una 3D che spara fiamme e mostri e armi fantastiche d'ogni genere contro gli occhi spalancati degli spettatori. Al di là di considerazioni estetiche personali, *Monkey King* indica il futuro di un certo tipo di Blockbuster cinese. Sempre più lontani paiono i complessi di inferiorità nei confronti della "tecnica" hollywoodiana; con scambio reciproco del capitalismo globale (e James Cameron che installa studi in Cina), il mercato cinese è e verosimilmente sarà sempre più competitivo nell'arena dei film spettacolari all'apice della tecnologia. È in Cina, d'altronde, che si apre il maggior numero di sale equipaggiate per la 3D (o la 4D, con le poltrone che si muovono in sincrono con le immagini proiettate sullo schermo) e le sale IMAX. È in Cina ove, sempre di più, le produzioni americane trovano il loro pubblico, sovente adeguandosi ai gusti del nuovo mercato. Si pensi a film ipertrofici quali *Iron Man 3* o *Transformers* che usano attori o set cinesi e che scalano le vette del botteghino. Il che ci porta al secondo punto d'interesse di *Monkey King*, ovvero la polemica che ha accompagnato il suo essere scavalcato al box office proprio da *Transformers* (delle macchine, ancora). Al di là del carattere anedddotico di cifre, lo scontro tra titani (è il caso di dirlo) esplicita le tensioni dell'industria dello spettacolo cinese. Nel girone capitalista globale, essa è tirata da due forze contraddittorie, se non per forza opposte: da un lato, l'apertura del mercato alla concorrenza; dall'altro, la necessità di creare prodotti locali che possano competere con la macchina hollywoodiana. In ballo ci sono considerazione prettamente economiche, ma anche di politica e costruzione di identità nazionale, nonché di soft power rivolto all'internazionale. Non è un mistero che le teste pensanti del mondo del cinema cinese mirino a

consolidare il mercato interno, ma anche a creare un'alternativa al dominio globale di Hollywood e, in misura minore, della cultura popolare giapponese. In questa impresa di seduzione globale il cinema giocherà verosimilmente un ruolo centrale; e ciò, in tutte le sue declinazioni, sia esso su megaschermi spettacolari o via Internet, nella forma di serie (un tempo TV, sempre più in rete) o film d'autore.

I film spettacolari si moltiplicano dunque sugli schermi cinesi: i romanzi classici (il già menzionato *Lo Scimmietto*) e la narrativa fantastica forniscono spunti per pellicole ove mostri mutaforma si battono contro monaci taoisti, donne serpente seducono ingenui letterati, armate di demoni prendono vita dalle pareti dipinte di monasteri antichi (pensiamo a *The White Haired Witch of Lunar Kingdom*, *Painted Skin*, *The Mural*, solo per citarne alcuni). Bisogna poi menzionare il filone dei *wuxiapian*. Con *wuxiapian* si indica i film di cappa e spada, o di cavalieri erranti; in Italia sono stati distribuiti *Hero* (Zhang Yimou, 2002), *La Foresta dei pugnali volanti* (Zhang Yimou, 2004), *Detective Dee* (Tsui Hark, 2010) che testimoniano la vitalità ritrovata di un genere specifico al modo cinese, ove il contesto storico riattiva nostalgie per i fasti dell'epoca imperiale, e le battaglie aeree di guerrieri e guerriere che sfidano la gravità rammentano le acrobazie del teatro d'opera e illustrano con colori fiammeggianti teorie legate alla medicina tradizionale, al *qi* e al soffio vitale, alla trasformazione imperitura di tutte le cose. Non ultimo, questi film sono spesso centrati su contrasti etici attorno a valori quali l'onore e la lealtà, il legame fraterno e la fedeltà al potere statale; declinano insomma le definizioni e mutamenti dei concetti di eroismo e condotta morale, rettitudine e sacrificio.

### I Nuovi mostri

Non di solo Hong Kong/fantastico/cavalieri si vive, e le commedie (sentimentali e non) si dimostrano campioni al botteghino. Seguendo il capofila Feng Xiaogang attivo dagli anni novanta, film come *Breakup Buddies* (Ning Hao, 2014) o il campione d'incassi *Lost in Thailand* (Xu Zheng, 2012) sono instant classic: film a piccoli budget, road movie, che mettono in scena la borghesia cinese con i suoi problemi di rivalità in affari o amore, ambizioni

e tradimenti, spesso altalenando tra un contesto urbano e fughe in location esotiche. Questi popolarissimi film restano difficilmente esportabili, siccome sono basati su giochi di parole e riferimenti specifici alla Cina attuale (notizie, media, celebrità, politica...). Fatte le debite proporzioni, questa eruzione di commedie senza complessi, che puntano il dito con un misto di compiacenza e critica alle miserie sociali e alle bassezze degli individui, ma che magnificano anche la scalata economica e le relative contraddizioni, potrebbe essere messa in parallela con gli anni d'oro della commedia all'italiana, quella dei Mostri del nostro sottotitolo, specchio deformato davanti al quale il pubblico ride di se stesso, si accorge delle sue ipocrisie e vanità, ma è anche solleticato nel suo orgoglio per la strada percorsa e la rinnovata influenza economica nazionale e internazionale.

Infine, occorre menzionare due generi sempre più predominanti: l'horror e il film nato dalla TV. *Dad, where are we going?* (2014; da un format coreano) e *I am here* (Fan Lixin, 2014; X-Factor alla cinese) sono pellicole di grande successo nate da spettacoli televisivi. La prima è un reality show che vede celebrità smettere i costumi di scena per "interpretare" il ruolo di padri in una sorta di lacrimosa-comica Isola dei Famosi in stile confuciano. Il secondo segue un talent show canoro: le rivalità, amicizie, sacrifici ed emozioni di giovani che, attraverso la musica pop, sognano la celebrità e urlano senza complessi "io sono qui!" – o, per tradurre il titolo cinese più

precisamente, "io sono io!" L'individualismo, il protagonismo, la società di consumazione e dello spettacolo, la rinuncia all'intimità per un'esposizione sotto i riflettori di una "vita quotidiana" rimettono la Cina all'ora dello spettacolo globalizzato.

Il cinema d'orrore, invece, mostra che l'industria si trova ancora in una fase (con tutta verosimiglianza, presto superata) di transizione. Il pubblico domanda, alcuni titoli sono stati successi a sorpresa (*The House that never dies*, Raymond Yip, 2014); ma l'industria non è pronta. Per due motivi: la censura "tradizionale" (rimontiamo agli anni 30!) tende a esiliare forme di escapismo "superstiziose" (dunque arretrate); inoltre, la già menzionata mancanza di classificazione dei film rende difficile la creazione di opere violente o sessualmente esplicite. Eppure i Mostri esistono, i fantasmi si fanno strada nelle coscienze, infestano case avite; per ora, i registi devono trovare equilibristi per spiegare "razionalmente" le presenze ultramondane: allucinazioni, ricordi, trucchi di nemici in carne ed ossa che mirano a fare impazzire il (o più spesso, la) protagonista di turno.

L'industria cinematografica cinese attuale pare insomma terra di contraddizioni e ricchezze, in espansione velocissima; il che la rende, per un osservatore lontano, eccitante terra di esplorazione, conferme e sorprese.

Università di Lyon 3

---

Lorenzo Andolfatto

## Una cronologia puntinistica della storia cinese antica e moderna

«Un libro non ha né oggetto né soggetto, è fatto di materie diversamente formate, di date e velocità molto differenti. . . . In un libro, come in ogni cosa, ci sono linee di articolazione o di segmentarietà, strati, territorialità, ma anche linee di fuga, movimenti di deterritorializzazione e di destratificazione» (Deleuze e Guattari, *Millepiani*)

Le categorie di modernità, progresso, nazione e tradizione che vediamo ora tanto promosse da parte cinese, e che leggiamo nella voce critica di Yu Hua, vincitore del Premio Acerbi, sono frutto di una lunga elaborazione storica e di una intensa contaminazione, fra i cui risultati è anche l'incontro fra Italia e Cina, e il loro reciproco immaginarsi come culture affini o avverse, come letterature da tradurre o da venir tradotte. Le categorie di pensiero che ci portano qui ed ora a voler letta e tradotta l'opera di Yu Hua (oppure *Il sogno della camera rossa*, la poesia di Li Shangyin, i dialoghi di Confucio) sono le stesse che poco più di un secolo addietro portarono il fiore della letteratura e della filosofia europea a venir tradotto in cinese. Le coordinate della nostra lettura sono dunque frutto di contaminazioni vecchie e nuove, di dialettiche di mutua immaginazione e rappresentazione nelle quali noi e l'Altro ci troviamo a vestire i panni tanto del soggetto che osserva quanto di colui che viene osservato, «in un momento di transizione nel quale spazio e tempo si incrociano per produrre figure complesse di identità e differenza, passato e futuro, interno ed esterno, inclusione e esclusione» (BHABHA: 2004, 2).

Spazio e tempo di nostro riferimento qui sono dunque quelli della Cina e della sua storia, ovvero la storia di un complesso sistema politico che è stato coerente – ma non omeostatico – nella sua forma di impero, di repubblica, e ancora di impero (questa volta postmoderno e ipercapitalista) per lungo tempo. Nell'affrontare in così poche pagine uno spazio e un tempo così vasti, diventa necessario anteporre una prospettiva e un metro di misura che chiariscano l'ordine di grandezza nel quale ci stiamo muovendo. A rischio di banali generalizzazioni, potrebbe tornare qui utile un paragone di ampio respiro: se la Roma di Traiano si fosse protratta nelle sue forme, strutture e pratiche socio-istituzionali fino alla nascita dei moderni stati-nazione europei, avremmo ora in Europa un equivalente storico della continuità che caratterizza la storia cinese a partire dal primo imperatore storico Qin Shi Huangdi (260 a.C.–210 a.C.) fino alla deposizione dell'ultimo suo erede nel 1911.

La storia della Cina si dipana fra i due estremi di un'antichità mitica e legittimante, e di una modernità chimerica e irraggiungibile. Se la prima fa capo al discorso sempre inventato della tradizione, allo stesso modo anche l'idea di modernità – sia essa la modernità repubblicana del 1911, l'utopia socialista di Mao Zedong del 1949, o quella del «capitalismo dalle caratteristiche cinesi» di Deng Xiaoping – è sfuggente, poiché perennemente proiettata in avanti, nello stacco dal presente storico e verso un futuro quale referente

vuoto. Fra questi due punti di fuga immaginari e immaginati prende forma la civiltà cinese quale, nelle parole di Maurizio Scarpari, «*unicum* politico e culturale» dato dall'intreccio delle sue costanti e dall'alternanza delle sue variabili. A mantenere coerente quest'*unicum* i cui spazi si estendono dalle coste del Mar Cinese fra le sponde Fiume Giallo e del Fiume Azzurro e fino alle frontiere della Mongolia e del Tibet, fu la costante consapevolezza di una marcata continuità col passato, codificata nel canone dei testi classici e nelle opere di storiografia, e ribadita nel perpetuazione delle pratiche e dei riti.

Garante di questa continuità fu sempre il *corpus* burocratico-amministrativo della corte imperiale che per lunghissimo tempo fece da *medium* per la diffusione del potere centrale – del carisma imperiale – fino alle più estreme propaggini dell'impero. Custodi di una lingua la cui natura ideograficagarantiva immunità dalla frammentazione culturale e dalla divisione territoriale, i letterati della corte svolsero sempre una funzione essenziale di armonizzazione, ponendosi come giuntura fondamentale nel convogliamento delle forze centrifughe del divenire storico sotto il controllo di una corte legittimata dal mandato celeste. Fu grazie all'azione coadiuvante di questi filosofi platonici di formazione confuciana che l'istituzione imperiale riuscì a integrare al suo interno, e con soluzioni di continuità solamente provvisorie, l'avvicinarsi di etnie, filosofie e religioni differenti. Non a caso a fare da preludio simbolico al collasso del sistema imperiale e alla rifondazione repubblicana del paese fu appunto l'abolizione, nel 1905, del sistema degli esami imperiali, ovvero dello strumento storico di selezione della classe dirigente del paese. In maniera analoga non stupirà poi ritrovare nelle gerarchie centrali, provinciali e locali del Partito Comunista Cinese (che dal 1949 governa la Cina continentale) un'eco della ramificazione territoriale che un tempo era propria della foresta dei letterati.

### **Passato mitico come gestazione della storia**

Sebbene la ricerca archeologica abbia da tempo confermato la veridicità di molte delle nozioni che

si ritrovano nella tradizione scritta della storiografia classica per quanto riguarda le «tre dinastie ereditarie» degli Xia, degli Shang e dei Zhou, che amministrarono le pianure centrali del continente a partire dal XXII al III secolo a.C., la prima data certa nella storia della Cina è quella dall'anno 841 a.C. È fino a quest'anno infatti che il grande storiografo Sima Qian (145 a.C.–90 a.C.) riesce infatti a ricostruire la storia del proprio paese prima dell'unificazione del tianxia («tutto sotto il cielo»), nelle Memorie del grande storiografo, opera centrale della storiografia cinese. L'unificazione del paese venne realizzata infatti dal primo imperatore storico Qin Shi Huangdi (260 a.C.–210 a.C.) nel 221 a.C. Con l'insediamento della dinastia Qin verranno gettate le basi di quella creatura imponente e mitica che sarà l'impero centralizzato cinese. Il dominio dei Qin non durò molto, ad essi si sostituirono presto gli Han (206 a.C.–9 d.C., e quindi 23–220), che fecero tesoro delle riforme strutturali dei Qin per consolidare il territorio e l'istituzione imperiale. Quella degli Han fu la dinastia che portò al consolidamento dei diversi regni la cui rivalità caratterizzò l'ultima dinastia ereditaria dei Zhou Orientali (instauratasi nel 770 a.C.) durante i periodi delle «Primavere ed Autunni» (dal 722 al 481 a.C.) e degli «Stati Combattenti» (dal 453 al 222 a.C.). Fu proprio a partire dal caos di questo periodo di gestazione che presero forma le «cento scuole» della filosofia cinese, ovvero una tradizione filosofica (i cui bastioni principali erano il taoismo e il confucianesimo) il cui scopo condiviso era quello di individuare una «via» (il *dao*) che ponesse termine al disordine di un paese da troppo tempo in guerra.

A scandire il declino della dinastia Han fu il breve regno di Wang Mang, la cui dinastia Xin («Rinnovamento») resistette dal 9 al 23 prima di cedere agli Han Orientali, che mantennero il potere fino al 220. La società cinese del I secolo d.C. era prevalentemente contadina, formata per larga parte da famiglie proprietarie di piccoli appezzamenti di terreno la cui produzione era riferimento principale dei sistemi di tassazione del potere centrale. Insieme a una modesta percentuale di mercanti e imprenditori nelle aree urbane (e in particolare nelle capitali di Chang'an e Luoyang), la popolazione

cinese ammontava in quest'epoca a circa 60 milioni di persone. Marcata da traversie interne giocate fra la famiglia imperiale e gli eunuchi della corte, il cui ruolo nella gestione degli affari di stato era andato sempre più crescendo, la corte degli Han Orientali andò perdendo progressivamente controllo del vasto territorio da essa amministrato. Mentre le istituzioni politiche e militari si andavano indebolendo, le famiglie nobili locali acquisivano sempre maggior potere. La mancanza di una efficace gestione centralizzata del paese esacerbò lo scontento di una popolazione già vessata dalle frequenti carestie. Le ribellioni (come quella dei Turbanti Gialli nel 184) si fecero più frequenti e sempre più difficili da sedare. Con l'ascesa al trono dell'imperatore Shaodi prese via l'ultimo atto della dinastia Han che, per quanto nominalmente al potere fino al 220, già verso la fine del II secolo si scoprì succube del volere dei più forti capi militari, fra i quali spiccavano le figure ora iconiche di Cao Cao, Sun Quan e Liu Bei.

### **Medioevo, frammentazione e ricostruzione**

L'estinzione della dinastia Han inaugurò in Cina l'inizio del Medioevo cinese, ovvero di quel periodo compreso fra 220 e 589 caratterizzato dalla mancanza di un potere centrale forte, dal conseguente deterioramento delle ideologie dominanti, da un riassetto locale delle istituzioni sotto l'influsso delle popolazioni «barbare», e dell'affermazione di nuovi sistemi di pensiero e religioni (come il buddhismo di matrice indiana). Fu questo il periodo dei Tre Regni (quelli di Wei, Wu e Shu, dal 220 al 266), delle dinastie dei Jin (dal 266 al 420), e delle Dinastie del Sud e del Nord (dal 420 al 589). Durante questa parentesi di disunione l'aristocrazia degli Han andò riassetandosi nel sud della Cina, mentre popolazioni barbare come quelle dei Tuoba si integrarono nelle regioni del nord. Con la progressiva sinizzazione dei barbari nel nord e l'espansione nel sud di un'aristocrazia tradizionalmente legittimata dai privilegi guadagnati dagli antenati sotto gli Han, vennero a crearsi nuove basi per la riunificazione dell'impero cinese. Così come la prima dinastia Qin fece da giuntura fra il periodo di disordine degli Stati Combattenti e lo splendore degli Han, allo stesso modo la dinastia

Sui (581–618) – che in soli 29 anni di regno portò alla riforma del sistema amministrativo e di quello monetario, edificò il Canale Imperiale, e riconobbe status ufficiale al buddhismo – fece da breve ma incisivo preludio al successivo rinascimento della dinastia Tang.

Con i Tang (618–907) la civiltà cinese raggiunse il proprio apogeo: questo fu caratterizzato da una grande espansione economica garantita da un potere centrale rinnovato e forte, una prolifica politica estera, e un fervore culturale senza precedenti per raffinatezza e cosmopolitismo, caratterizzato da un inedito sincretismo culturale. Per quanto non indenni da rilevanti battute d'arresto, quali l'interregno della dinastia Zhou (fondata nel 690 dall'imperatrice Wu Zetian dopo anni di lotte per il potere) e la ribellione di An Lushan (generale di origini turco-sogdiane che scosse la Cina settentrionale dal 755 al 763), i Tang riuscirono a imporre una nuova *Pax sinica* durante la quale la capitale Chang'an si impose come modello politico e culturale per gli stati confinanti (Corea, Giappone, Vietnam), portando a sé ambascerie da tutto il mondo (dal Tibet, dalla Siria, dalla Persia sassanide). Il primo e il secondo periodo della dinastia Tang (quindi dal 618 al 755) furono caratterizzati da grandi movimenti di riassetto istituzionale e sociale: venne istituito il sistema degli esami imperiali per la selezione del ceto burocratico; venne riformato il sistema di tassazione; venne liberalizzato il commercio e riconosciuta la classe mercantile; venne regolarizzata la circolazione della moneta. Fu durante questo periodo di crescita virtuosa che l'arte (scultura, pittura, ceramica) e la tecnica (con l'invenzione della stampa e della polvere da sparo) raggiunsero livelli di raffinatezza senza precedenti.

Verso la fine dell'VIII secolo iniziarono a manifestarsi i primi sintomi di un progressivo indebolimento del potere centrale che avrebbe portato prima alla ribellione del mercante Huang Chao nell'anno 875 e quindi al crollo della dinastia nel 907. Questo fu catalizzato da un crescente squilibrio sociale dovuto all'accumularsi della ricchezza e della proprietà in mano a pochi grandi mercanti e proprietari terrieri, nonché dalla

perdita di autorità della corte a causa dei conflitti interni fra ceto burocratico e corpo degli eunuchi. A fare da cuscinetto fra la dissoluzione dei Tang e la riunificazione operata dai Song nel 960 fu il breve periodo detto «delle Cinque Dinastie e dei Dieci Stati», caratterizzato dall'affermarsi di nuovi gruppi sino-barbarici tanto nel nord (con i Qidan) che nel centro e nel sud (rispettivamente con i Xixia e i Dali). La dinastia Song (con capitale a Kaifeng) fu caratterizzata per tutta la sua durata da un sottile sistema di alleanze con questi ultimi, sistema che pur ponendo la dinastia in una posizione di subalternità politica, garantiva alla corte maggiore leva economica. Questo equilibrio venne definitivamente infranto dalla comparsa delle tribù nomadi di origine tungusa dei Nuzhen, che muovendosi lungo la regione dello Heilongjiang sconfissero prima l'impero Liao nel 1125 e quindi i Song (con i quali si erano precedentemente alleati) nel 1127, fondando la dinastia Jin. Di fronte all'avanzata dei Jin a nord, i Song spostarono la propria capitale a sud, prima a Nanchino e poi ad Hangzhou, dando così inizio alla dinastia dei Song meridionali, che sarebbe rimasta al potere, pur in condizioni di vassallaggio, fino al 1279. Nonostante le molte traversie politiche, quello dei Song fu un periodo di crescita senza precedenti: i progressi nelle tecniche di coltura portarono ad un grande aumento della popolazione; aumentò la produzione manifatturiera grazie a grandi progetti industriali sotto egida statale; mentre il consolidamento della rete commerciale in tutto il territorio imperiale portò ad una vera e propria rivoluzione commerciale e alla formazione di una nuova borghesia urbana.

### **Invasioni barbariche e assimilazioni**

Fu nel 1260 che Qubilai Qan, alla guida di quell'Impero Mongolo che il suo predecessore Gengis Qan aveva fondato dall'unione di diverse tribù nomadi del nord-ovest cinese, attaccò i Song. Con la presa della capitale Hangzhou nel 1279 i Song meridionali cedettero ai Mongoli, che si instaurarono in Cina adottando il nome dinastico degli Yuan («origine»). *Manu militari* iniziò così un nuovo periodo di *Pax mongolica* che caratterizzò l'intero continente euro-asiatico per almeno un

secolo sotto il giogo di un potere centrale forte ma attento al carattere multi-etnico dell'enorme territorio da esso controllato. Questo fu un periodo di intensi scambi, nel quale le vie dell'impero venivano calcate regolarmente da popolazioni turche, arabe, persiane, mongole e cinesi, quando non da mercanti veneziani e genovesi ed ambasciate della chiesa di Roma. Seppure inarrestabili nella conquista del potere, a redini prese i mongoli si mostrarono particolarmente tolleranti dal punto di vista religioso. Fu proprio in questi anni che si diffusero infatti in Cina l'islamismo, l'ebraismo, il cristianesimo nestoriano e il manicheismo. Il declino dell'Impero Mongolo iniziò dalle campagne: la concorrenza di alcune imponenti calamità naturali, un aumento dell'inflazione dovuto all'abuso della cartamoneta, nonché una generale mala gestione degli affari agricoli da parte della corte mongola portarono all'insorgere di diverse rivolte. Queste erano spesso sostenute da società segrete di carattere millenaristico e di filiazione manicheo-buddhista, come la società del Loto Bianco e quella dei Turbanti Rossi, che fra 1351 e 1366 scatenarono una rivolta nell'attuale provincia dello Anxi.

Fu proprio dai ranghi dei Turbanti Rossi che emerse la figura di Zhu Yuanzhang, che nel 1368 fondò a Nanchino la dinastia dei Ming forte dell'appoggio delle società segrete, dei letterati, della borghesia e della piccola nobiltà cinese. Adottando il nome di Hongwu, egli ristabilì l'autorità del potere centrale con il pugno di ferro, inaugurando la nuova dinastia in un clima di epurazioni e censura il cui scopo era quello di smembrare ogni forma di dissidenza e di frammentare ogni fonte alternativa di potere politico che potesse porsi d'ostacolo alla nuova dinastia. Fu in questa direzione che vennero implementate le riforme della nuova corte: venne re-istituito il sistema degli esami imperiali secondo un nuovo e più ortodosso curriculum che potesse selezionare un nuovo ceto burocratico congeniale all'imperatore. e vennero esautorate le più importanti cariche civili e militari in favore di una maggiore centralizzazione del potere. Ad una prima fase di consolidamento interno (che comprese, all'atto pratico, anche diversi e imponenti lavori di restauro delle infrastrutture imperiali) seguì quella

del riassetamento dei rapporti con gli stati vicini: sebbene nel nord del paese non fu mai del tutto possibile estinguere la minaccia mongola né tanto meno contenere la crescente presenza dei Mancesi di retaggio Nuzhen (fu proprio contro queste popolazioni che in questi anni venne edificata larga parte della Muraglia Cinese), la dinastia dei Ming riuscì ad affermare il proprio dominio sui diversi regni confinanti a nord-est (Corea), e a sud (Vietnam, Champa, Thailandia). Dopo un'iniziale apertura all'esplorazione e al commercio marittimo (a questo periodo risale la figura ormai mitica dell'esploratore Zheng He), la corte Ming rinunciò definitivamente all'espansione per mare, trasformando di fatto le proprie coste in confini chiusi. Se è pur vero che le minacce delle popolazioni dei Tatars, dei Mongoli e dei Nuzhen ponevano rischi più impellenti alla stabilità dell'impero, la ritirata cinese dal mare aprì comunque spazio alla pirateria, alle flotte degli stati vicini (si protrasse dal 1592 al 1598 il tentativo di invasione della Corea da parte del comandante giapponese Hideyoshi), e all'espansione europea nel Mar Cinese meridionale (fu nel 1517 che i portoghesi sbarcarono a Canton per farne una propria concessione).

Diversi fattori concorsero a indebolire la dinastia Ming e a intavolarne la fine: se a nord le energie della corte andavano dissipandosi nel costante stato di allerta posto dalle popolazioni nomadi di Mongolia e Manciuria, a generare attrito nel sud era invece la nuova borghesia imprenditoriale e mercantile che era andata formandosi a seguito della prima espansione dei commerci cinesi per mare. Quando la corte di Pechino (dov'era stata spostata da tempo la capitale) optò per una riduzione radicale dei traffici marittimi, quella nuova classe sociale che aveva costruito il proprio prestigio sul commercio continuò a difendere i propri interessi per vie illegali, alimentando un'economia della quale la corte a nord non riusciva più a tenere il polso. La corte nella quale il gesuita Matteo Ricci era riuscito finalmente a stabilirsi nel 1602 era una corte stremata e incapace di amministrare una popolazione che era cambiata radicalmente e in troppo breve tempo (con la formazione di una nuova borghesia, di un nuovo ceto di contadini arricchiti, e con la recente

urbanizzazione del sud) a causa – paradossalmente – di una smisurata crescita economica. Così, mentre la corte Ming veniva macerata dalla corruzione e dagli ormai endemici contrasti fra eunuchi e letterati, il condottiero Abahai, a capo delle tribù mancesi Nuzhen che il padre Nurhaci aveva riunito sotto il sistema delle «bandiere», mosse guerra all'impero cinese conquistandone la capitale nel 1644 e dando inizio alla dinastia mancese dei Qing.

In confronto ai mongoli, i mancesi mostrarono fin da subito maggiore accortezza nell'estendere il proprio dominio alla popolazione di etnia cinese: la corte Qing adottò fin da subito un sistema diarchico di spartizione di responsabilità e potere che garantiva ai cinesi presenza uniforme nell'amministrazione statale, seppure mai nelle posizioni più alte. Quello dei Mancesi fu un metodico tentativo di integrazione e legittimazione tramite il quale la nuova corte divenne cinese adottando modi e riti cinesi, ma allo stesso tempo stabilendo una propria nuova ortodossia. A questa attività di integrazione faceva seguito un metodico consolidamento delle frontiere: fu sotto l'imperatore Qianlong (1736–1795) che la dinastia Qing riuscì a consolidare la propria autorità nel Turkestan (o Xinjiang, «nuova frontiera»), in Tibet (che era governato per delega da un Residente), in Mongolia e in Manciuria (le cui tribù si erano dichiarate fedeli all'imperatore), nonché in Corea, Birmania e Vietnam (che divennero stati tributari). La seconda metà del XVIII secolo rappresentò l'apogeo della dinastia Qing che, seppure vessata dalle numerose campagne militari alle frontiere e dalle spese che esse comportavano, portò nel continente cinese un periodo di relativa stabilità e ricchezza che erano risultato di un'amministrazione efficiente e di una pertinente riforma del sistema di tassazione.

Fra XVII e XVIII secolo i contatti fra Cina e occidente andarono intensificandosi. Nonostante la corte mancese continuasse a rispondere con cordiale distacco ai tentativi inglesi di regolarizzazione delle relazioni fra impero cinese e impero britannico (esemplare fu il disappunto dell'ambascieria di Lord George Macartney a Pechino nel 1793), il processo di integrazione del sistema cinese nell'economia

mondiale era ormai irreversibile. Se per un primo periodo la Cina si trovò a beneficiare dalla crescita degli scambi commerciali con le nazioni europee (e in particolare con la Compagnia britannica delle Indie orientali), l'ago della bilancia andò presto spostandosi a favore di queste ultime. Ruolo cruciale in questa transizione fu giocato dall'oppio, che venne smerciato in Cina in misura sempre maggiore da parte inglese per compensare le perdite riportate da prodotti come il cotone, lo stagno e il piombo. La circolazione dell'oppio in Cina portò ad uno squilibrio del sistema monetario cinese e ad un aggravamento della corruzione soprattutto nel sud del paese. Quando il Commissario Imperiale Lin Zexu (1785–1850) venne inviato a Canton per gestire la questione dell'oppio inglese, le sue misure radicali e intransigenti portarono ad una rapida esacerbazione dei rapporti sino-inglesi che risultò nelle due Guerre dell'Oppio, la prima combattuta fra 1839 e 1842, e la seconda fra 1856 e 1860. Sconfitta in entrambe le occasioni, la Cina fu costretta a firmare i trattati di Nanchino e di Tianjin (i primi di una serie di «trattati ineguali») che, facendo di Hong Kong una concessione britannica e concedendo agli inglesi carta bianca nel commercio dell'oppio in territorio cinese, spalancavano di fatto la porta all'imperialismo europeo in Cina.

### **Tentativi di modernità sullo sfondo della guerra civile**

Mentre il paese veniva scosso da ribellioni di carattere nazionalista e xenofobo (come le rivolte dei Taiping fra 1850 e 1864, e quella dei Boxer fra 1899 e 1901), la corte cinese continuava a mostrarsi recalcitrante nei confronti delle richieste di riforma in chiave moderna inoltrate dagli intellettuali più riformisti, come Kang Youwei, Tan Sitong, Cai Yuanpei e Liang Qichao. Esempio fu l'esperimento delle Riforme dei Cento Giorni, un tentativo fallimentare di modernizzazione sistematica della struttura economica, politica, sociale e culturale dell'impero, intrapreso dall'imperatore Guangxu nel 1898, e che venne però soffocato dal pugno di ferro dell'imperatrice vedova Cixi, sostenuta dal comandante Yuan Shikai e dalle parti più conservatrici della corte imperiale. Fu proprio tale

fallimento, seguito negli anni successivi da una politica riformista parziale e non lungimirante, a catalizzare la rivoluzione dello *xinbai* che avrebbe portato di lì a poco alla fine dell'impero. La rivoluzione cinese iniziò nell'ottobre del 1911 con la rivolta di Wuchang e si concluse nel febbraio del 1912 con l'abdicazione dell'imperatore bambino Puyi e l'elezione di Sun Yat-sen a primo presidente della Repubblica di Cina. In questa maniera si venne a concludere la parabola di un impero che, al netto dei pur rilevanti periodi di divisione interna e di periodico "imbarbarimento" dei modi, aveva fatto della continuità delle proprie istituzioni con il passato il motivo legittimante a porsi come regno di mezzo e centro del mondo per quasi duemila anni di storia.

Se fosse possibile tracciare una linea di demarcazione fra tradizione e modernità cinese, questa attraverserebbe trasversalmente la storia del paese, partendo dalle guerre dell'oppio per arrivare a sfaldarsi a ridosso della rifondazione socialista del paese nel 1949. La rivoluzione repubblicana del 1912 fu un evento cardinale per quanto riguarda l'esacerbazione del dibattito politico cinese nel primo quarto del Novecento. Il primo esperimento repubblicano cinese, pur essendo maturato da un dibattito intellettuale di qualità e portata senza precedenti, si rivelò ben presto un fallimento. Il rinnovamento formale della struttura istituzionale del paese aveva portato alla luce le contraddizioni di una classe dirigente e intellettuale evidentemente non ancora pronta ad assorbire un cambiamento di tale portata. La durata della prima repubblica fu effimera: seppure nominalmente presente in Cina continentale fino al 1949, essa crollò presto sotto il peso delle due personalità che l'avevano fondata, ovvero il suo presidente Sun Yat-sen e il generale Yuan Shikai. Con l'assassinio dell'influente figura di Song Jiaoren (leader del Partito Nazionalista Cinese) da parte di Yuan Shikai, e la fuga di Sun Yat-sen in Giappone già nel 1913, la prima repubblica di Cina si trovò presto sull'orlo del collasso.

Turbata da un fugace tentativo da parte di Yuan Shikai di ristabilirla a impero fra 1915 e 1916, e ridotta a mera merce di scambio fra Giappone e

potenze europee durante la Prima Guerra Mondiale, la repubblica cinese del 1911 degenerò nel giro di pochi anni a teatro di una lunga guerra civile. Nel 1919, con lo smacco dei Trattati di Versailles (che garantivano al Giappone inedita sovranità sul suolo cinese), il dibattito politico si fece ancor più serrato e polarizzato secondo le spinte rivoluzionarie e iconoclaste esplose col Movimento del Quattro Maggio e il Movimento di Nuova Cultura dei tardi anni venti. Con la fondazione del Partito Comunista Cinese a Shanghai nel 1921 a partire dallo sforzo congiunto degli intellettuali Chen Duxiu, Li Dazhao e Mao Zedong sotto l'influenza sovietica, e con la parallela affermazione di Chiang Kai-shek a leader del Kuomintang dopo la morte di Yuan Shikai e Sun Yat-sen, si andarono compattando in Cina i due fronti – quello nazionalista e quello comunista – fra i quali si sarebbe giocata negli anni a venire una partita di fondamentale importanza per la definizione della Cina del Novecento.

La guerra civile cinese vide impegnati il Partito Nazionalista Cinese (KMT) e il Partito Comunista Cinese (PCC), seppure con intensità altalenante, per un periodo di circa 23 anni, dal 1927 al 1950, in un conflitto che interessò l'intera geografia del paese. La guerra ebbe inizio nel 1927 in seguito alla rottura, da parte di Chiang Kai-shek, del primo fronte unito che fino ad allora aveva mantenuto insieme comunisti e nazionalisti in una fragile alleanza contro i signori della guerra che si erano andati imponendo in varie zone del paese a seguito dell'indebolimento delle istituzioni repubblicane. Mentre i comunisti e le componenti di sinistra del KMT venivano progressivamente estromesse dai processi decisionali della repubblica per volere di Chiang Kai-shek, quest'ultimo maturava approvazione sempre maggiore grazie al successo delle sue recenti iniziative militari dirette contro il nord controllato dai signori della guerra. Quando però, nell'aprile del 1927, il *generalissimo* Chiang decise di colpire il PCC nonché quella parte del KMT vicina a questi ultimi, arrestando e massacrando centinaia di membri di entrambi i partiti, egli stesso venne estromesso da parte del proprio partito. A ridosso degli anni trenta, la Cina si trovò dunque ad essere governata da

tre componenti in lotta fra loro: il PCC, il KMT (diviso in due fazioni) e i potentati dei signori della guerra nei territori settentrionali del paese (nei quali era compresa la capitale Pechino). Mentre nel 1928 Chiang Kai-shek re-istituiva la Repubblica di Cina con capitale a Nanchino, Mao Zedong veniva invece chiamato alla guida di una repubblica sovietica con base nella regione del Jiangxi.

Sebbene l'invasione della Cina da parte del Giappone e lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese nel 1927 portarono le due parti ad allearsi in un provvisorio fronte unito contro il comune invasore nipponico, le tensioni fra nazionalisti e comunisti non furono mai completamente sopite. Mentre i primi cercavano di mantenere il controllo delle regioni della costa nella speranza di ottenere il supporto delle potenze straniere nel quadro delle alleanze del conflitto mondiale in corso, i secondi optarono invece per una ritirata strategica verso le regioni dell'entroterra. Fu questa la strategia della Lunga Marcia, che fra 1934 e 1935 vide il grosso dell'Armata Rossa muoversi dal Jiangxi verso lo Shaanxi lungo un percorso di 12.000 km attraverso alcune delle regioni più inospitali del territorio cinese. Mito fondativo della Repubblica Popolare Cinese, la Lunga Marcia fece da fondamento per il riscatto comunista sia contro l'invasore giapponese che contro i rivali nazionalisti, il cui leader Chiang Kai-shek finì addirittura col venire catturato da una fazione ribelle del KMT nel 1936 e consegnato al leader comunista Mao Zedong (che successivamente ne decise la liberazione sotto influenza sovietica). Fu in questo periodo che emersero le figure di Mao Zedong, Lin Biao, Zhu De, Liu Shaoqi e Deng Xiaoping quali leader indiscussi delle forze comuniste, grazie ai successi dell'Armata Rossa a difesa del territorio cinese contro l'invasione straniera e a fronte della dissoluzione del KMT.

### **La nascita della Repubblica Popolare Cinese**

Con la conclusione della seconda guerra mondiale e l'annientamento del Giappone per mano americana prese il via l'ultimo atto della guerra civile cinese sullo sfondo di un più grande gioco di influenze fra

Unione Sovietica e Stati Uniti. Mentre al Giappone veniva intimata la resa di fronte alle forze nazionaliste di Chiang Kai-shek, ma non a quelle comuniste stanziate nel nord, l'Unione Sovietica interveniva a favore di queste ultime muovendo contro le truppe nipponiche della regione della Manciuria. Nonostante i tentativi di avvicinamento alla Russia sovietica da parte di Chiang Kai-shek per timore di un eccessivo rafforzamento del PCC nel nord della Cina, nonché del tentativo di mediazione americano condotto da George Marshall nella speranza di giungere a un cessate-il-fuoco fra le due parti, la guerra civile cinese riprese presto vigore. Fra 1946 e 1949 le forze comuniste, riorganizzate nel nuovo Esercito di Liberazione Popolare, portarono avanti una sistematica campagna militare che, muovendo dallo Shaanxi, portò alla conquista della capitale Pechino, che venne conquistata senza resistenze il 31 gennaio 1949. Forte del proprio successo nel nord, l'Esercito Popolare di Liberazione si dedicò quindi al consolidamento del proprio potere in tutta la Cina, portando la controparte nazionalista ancora guidata da Chiang Kai-shek a ritirarsi nel luglio del 1949 nell'isola di Formosa, Taiwan. Fu così che il primo ottobre del 1949 venne proclamata a Pechino la Repubblica Popolare Cinese.

La nuova identità della Cina socialista venne ratificata con l'adozione, nel 1954, della nuova costituzione: «la Repubblica Popolare Cinese è uno Stato socialista di dittatura proletaria, diretto dalla classe operaia, e basato sull'alleanza operaio-contadina». Nello stesso testo venne altresì ribadita la centralità del Partito Comunista Cinese quale «nucleo direttivo di tutto il popolo cinese» e avanguardia della classe operaia a direzione dello Stato. Figura centrale dei primi anni di vita della nuova repubblica cinese fu Mao Zedong, la cui personalità assunse la dimensione di culto di un leader carismatico, lungimirante e infallibile. I primissimi anni della Repubblica Popolare furono caratterizzati da politiche di consolidamento tanto a livello interno che nel quadro delle relazioni internazionali. La nuova Cina trovò immediato appoggio da parte dell'Unione Sovietica, che ne riconobbe l'autorità fin da subito con la firma di un «trattato sino-sovietico» di reciproco sostegno

e amicizia. Sul fronte della politica interna, il PCC mirò a consolidare la propria posizione di dominanza attraverso una serie di campagne politiche di «repressione dei controrivoluzionari» e «di rieducazione degli intellettuali» segnate da arresti e processi popolari, nonché ad assicurarsi il controllo sistematico dell'intera economia del paese secondo le linee guida delle campagne dei «tre contro» e dei «cinque contro» (ovvero contro corruzione, frode, evasione fiscale, sottrazione dei beni dello Stato, e spionaggio di segreti economici). Ai primi anni di consolidamento seguì un periodo di stabilizzazione che, pianificato secondo il ritmo dei grandi piani quinquennali di sviluppo, portò ad una notevole crescita dell'agricoltura e dell'industria oramai completamente collettivizzate e statalizzate sotto l'egida del PCC. Con la costituzione del 1954 venne infine ratificato il nuovo impianto istituzionale del paese, e con esso le sue forze armate: il Comitato governativo centrale venne abolito in funzione della figura del presidente della Repubblica (carica subito assegnata a Mao Zedong); il Consiglio degli Affari governativi (che fino ad allora aveva svolto la funzione di governo) venne rinominato Consiglio degli Affari di Stato; mentre le forze armate furono riorganizzate secondo un nuovo e autonomo sistema gerarchico.

In seguito alla stabilizzazione delle nuove istituzioni e all'effetto su larga scala del primo piano di riforme sistematico, iniziarono a manifestarsi alcune tensioni fra la dirigenza del governo centrale e ampie parti della popolazione, nonché degli intellettuali, che vedevano nell'eccessivo autoritarismo della direzione centrale, nonché nella resistenza da parte di quest'ultima ad operare sotto condizioni di maggiore legittimazione, le ragioni dell'allora incipiente crisi economico-finanziaria. In risposta a queste tensioni nel 1958 viene lanciato il Grande Balzo in avanti, una campagna politico-economica di mobilitazione collettiva volta all'incremento della produzione dell'intera economia del paese, e al rinsaldamento ideologico di una società ancora rivolta al passato. Le politiche adottate col Grande Balzo – dalla creazione delle comuni popolari, ai trasferimenti di massa di studenti e intellettuali nelle campagne, alla creazione di «fornaci da cortile» per la produzione dell'acciaio

– furono alla base di enormi sconvolgimenti nel tessuto sociale cinese, al punto tale che il paese, dopo un iniziale periodo di ricrescita, si trovò ad affrontare una nuova crisi economica, aggravata dal succedersi di impreviste calamità naturali e dal ritiro dei tecnici sovietici dal suolo cinese. Il Grande Balzo si rivelò così un fallimento di enormi proporzioni, il cui entusiasmo produttivo iniziale (fomentato da un'intensa propaganda dai toni trionfalistici) aveva finito col danneggiare profondamente gli equilibri economici interni del paese, nonché alla morte per carestia di circa 30 milioni di persone. Il fallimento della campagna economica ebbe così ricadute per la credibilità della leadership comunista: nello stesso 1958 Liu Shaoqi sostituì Mao Zedong nel ruolo di presidente della repubblica, mentre parte del PCC cominciava a vedere nella figura più pragmatica di Deng Xiaoping la possibilità di una conduzione più ragionata e regolare del paese.

La prima metà degli anni sessanta fu dunque caratterizzata politicamente dalla contrapposizione di due fazioni che, pur muovendosi all'interno della stessa cornice ideologica, si differenziavano nel metodo di raggiungimento dell'ideale socialista: da una parte vi era la figura carismatica di Mao e il suo progetto di rivoluzione permanente, mentre dall'altra resisteva l'apparato di partito del PCC, rappresentato dalle personalità di Liu Shaoqi, Deng Xiaoping e Zhou Enlai. Mentre sul fronte della politica estera i rapporti con l'Unione Sovietica andavano inasprendosi per via di irrisolte questioni di sovranità nazionale, e quelli con gli Stati Uniti rimanevano imperniati su una radicale opposizione ideologica (ancor più esacerbata dalla presenza americana in Vietnam), la stabilità interna del paese veniva mantenuta in equilibrio fra tendenze revisioniste e impeti rivoluzionari. Nonostante il provvisorio equilibrio raggiunto intorno al 1965 in seguito ad una «campagna per l'educazione socialista» condotta su scala nazionale contro il pericolo di una nuova «restaurazione» capitalista e in favore del rinsaldamento ideologico dei quadri politico-amministrativi del paese, le tensioni mai sopite alla leadership del paese portarono nel 1966 allo scoppio della Rivoluzione culturale, che avrebbe sconvolto radicalmente la repubblica cinese fino alla

morte di Mao nel 1976.

La Grande Rivoluzione Culturale Proletaria fu una campagna politica lanciata da Mao Zedong nel 1966 per rettificare le presunte derive controriformiste e borghesi di un partito dal quale egli era stato di fatto estromesso. Sostenuto dalla moglie Jiang Qing, dal suo delfino Lin Biao (che però di lì a pochi anni sarebbe stato eliminato dietro ad accuse di tradimento) e dal teorico rivoluzionario Chen Boda, Mao si rivolse ai giovani e agli intellettuali non iscritti al PCC al fine di istigare una grande mobilitazione popolare contro il partito stesso, che secondo Mao era ormai calcificato in posizioni revisioniste e filo-borghesi. In tutte le province del paese i nuovi giovani rivoluzionari – le Guardie Rosse – vennero chiamati a portare avanti una critica radicale contro il PCC, secondo una nuovo impeto rivoluzionario e «democratico». La nuova rivoluzione, che nacque in primo luogo come movimento di critica contro il dissenso degli intellettuali, degenerò presto nell'anarchia: le Guardie Rosse, decise a eliminare i «quattro vecchiumi» (la cultura, i comportamenti e le idee della Cina pre-rivoluzionaria) dalla società cinese, portarono alla militarizzazione del paese in un clima di terrore e parossismo ideologico senza precedenti. Sfuggita dalla mano dei suoi propugnatori, la Rivoluzione culturale finì con il mettere in luce il fallimento della struttura organizzativa del PCC. Il periodo di anarchia si concluse soltanto nel 1969, sullo sfondo di un delicato equilibrio politico segnato da spaccature interne e contrasti fra la vecchia guardia di Zhou Enlai, la leadership di Mao e, contro quest'ultimo, l'alleanza Lin Biao-Chen Boda. Nei primi anni settanta, sullo sfondo di una graduale ripresa economica dopo il caos degli anni di fervore ideologico, con la morte di Lin Biao e l'estraniamento di Chen Boda dalla scena politica, la Rivoluzione culturale si avviò verso la propria conclusione nei cardini di una nuova stabilità frutto di larghe intese e riabilitazioni.

A segnare la conclusione della Rivoluzione Culturale e, con essa, di quella che potremmo definire come la prima era della Repubblica Socialista Cinese fu la morte del grande timoniere

Mao Zedong, avvenuta nel 1976. Con essa non veniva soltanto a mancare una figura centrale della nuova Cina socialista, ma anche il *modus operandi* politico che questi rappresentava, ovvero quello di un'ortodossia socialista imperniata sul carisma politico-taumaturgico di un leader infallibile, alimentato dall'energia sociale di una mobilitazione popolare costante. A sigillare tale rottura ideologica fu infine l'arresto della «banda dei quattro» (ovvero di Jiang Qing, vedova di Mao e dei suoi tre associati Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan e Wang Hongwen) con l'accusa di complotto e tentativo di colpo di stato in seguito alle loro attività durante gli ultimi anni della Rivoluzione culturale. Nel 1978,

durante l'interregno del «maoismo senza Mao» di Hua Guofeng, Deng Xiaoping venne scelto come successore di Zhou Enlai, ponendo fine ai tumulti interni al PCC riguardo alla scelta della nuova leadership comunista dopo la morte di quest'ultimo nel 1976. Sotto la leadership di Deng, che rimarrà al potere *de facto* fino al 1992, prenderà dunque forma la nuova politica del «socialismo dalle caratteristiche cinesi» in chiave autoritaria sulle cui basi verrà fondata la costruzione di quell'«*unicum* politico e culturale», socialista e postmoderno, che è la Cina a noi contemporanea.

Università di Venezia

### Riferimenti bibliografici

- BERTUCCIOLI, GIULIANO (2007), *La letteratura cinese*, Milano, Accademia. Prima edizione 1959.
- BHABHA, HOMI K. (2004), *The Location of Culture*, London e New York, Routledge.
- DELEUZE, GILLES e FÉLIX GUATTARI (2003), *Millepiani*, Roma, Castelvecchi. Prima edizione francese 1980.
- GRAHAM, ANGUS C. e MAURIZIO SCARPARI (1999), *La ricerca del tao*, Vicenza, Neri Pozza. Prima edizione inglese 1989.
- IDEMA, WILT e LLOYD HAFT (2000), *Letteratura cinese*, Venezia, Cafoscarina. Prima edizione tedesca 1985.
- LU, XUN e EDOARDA MASI, a cura di (2006), *La falsa libertà*, Macerata, Quodlibet. Prima edizione 1968.
- LANCIOTTI, LIONELLO (2007), *Letteratura cinese*, Roma, Isiao. Prima edizione 1969.
- POMERANZ, KENNETH (2004), *La grande divergenza - La Cina, l'Europa e la nascita dell'economia mondiale moderna*, Bologna, Il Mulino. Prima edizione inglese 2000.
- SABATTINI, MARIO e PAOLO SANTANGELO (2005), *Storia della Cina*, Bari: Laterza.
- SAMARANI, GUIDO (2014), *La Cina del Novecento*, Torino, Einaudi.
- SCARPARI, MAURIZIO (2010), *Il confucianesimo - I fondamenti e i testi*, Torino, Einaudi.
- TUCCI, GIUSEPPE (2005), *Italia e Oriente*, Roma, Isiao. Prima edizione 1949.



Gli autori  
selezionati

2014

---

# Han Han

a cura di Patrizia Riviera



Han Han nasce a Shanghai il 23 settembre 1982. Fin da giovanissimo si rivela un abile scrittore pubblicando quando ancora frequenta la scuola e vincendo nel corso del primo anno delle superiori un premio letterario. Tuttavia non terminerà mai il corso di studi: la duplice bocciatura conseguita fa sì che Han Han decida di abbandonare gli studi e divenga una voce fortemente critica nei confronti del sistema scolastico statale. Il romanzo che lo rende famoso *Le tre porte* (*Sanchong men* 三重门) pubblicato nel 2000 trae spunto da queste vicende e, oltre ad essere fortemente autobiografico, è una spietata satira del sistema educativo. Han Han non si impone all'attenzione del pubblico solo

grazie all'uscita del suo volume ma diviene la voce ribelle delle nuove generazioni in virtù del blog in cui da tempo scrive e dal quale critica apertamente l'Associazione degli scrittori, i critici letterari, i sindaci, i burocrati e tutti coloro che rappresentano l'*establishment* cinese. Parte dei contributi pubblicati nel blog saranno utilizzati dall'autore per il suo primo libro. Ma la personalità esuberante e dirompente di Han Han lo porta a divenire anche pilota di rally di successo e, dal 2006, si trasforma in un'icona pop per i giovani cinesi con il lancio di un CD in cui appare anche come autore di molti testi. Nel 2010 esce il primo numero della rivista letteraria da lui diretta intitolata '*Party*' (独唱团): Han Han la

pensa come una rivista letteraria più libera, meno soggetta alle restrizioni imposte ma non è in grado di realizzare questo piano e il secondo numero non vedrà mai la luce. Pochi mesi dopo pubblica *Verso Nord unonoveottootto* (*yijiubaba: wo xiang he zhege shijie tantan* 1988 : 我想和这个世界谈谈) l'altro suo romanzo tradotto anche in lingua italiana. Due anni dopo cura l'uscita di una nuova rivista online a cadenza giornaliera intitolata 'Uno' (*Yige* 一个) a cui pochi mesi dopo farà seguito l'App Android. Dai suoi detrattori Han Han non solo è spesso criticato per lo scarso rilievo letterario, ma soprattutto perché le sue critiche si rivolgono a personaggi di piccolo calibro senza mai sfidare apertamente il potere. Tuttavia il vero apporto di Han Han è l'essere stato in grado di introdurre un atteggiamento ribelle nella nuova generazione cinese, cosa non trascurabile. Nel 2010 la rivista *Time* lo ha inserito al secondo posto nell'elenco delle persone più influenti al mondo, rendendolo ancor più celebre ed amato dai giovani

connazionali. Il blog, seguitissimo, è sempre uscito indenne dalla scure della censura cinese che, pure, non lesina solitamente la sua attenzione. Dal 2011 Han Han firma anche una rubrica sul New York Times.

Complessivamente le opere finora pubblicate in Cina a suo nome sono sei, a cui si aggiungono svariati racconti.

Opere tradotte in italiano:

2011: *Le tre porte*, Milano, Metropoli d'Asia, trad. Silvia Pozzi

2012: *Verso nord unonoveottootto*, Milano, Metropoli d'Asia, trad. Silvia Pozzi



---

# Hong Ying

a cura di Federica Passi



Hong Ying 虹影 nasce nel 1962, in pieno periodo maoista, quando ancora si sentivano gli effetti della terribile carestia che aveva colpito la Cina dopo il “Grande balzo in avanti” lanciato dal presidente Mao nel 1958. La sua è una famiglia molto povera: il padre è battelliere e la madre vive di duri e modesti lavori avventizi. La famiglia ha otto figli, dei quali sei sopravvivono. L'autrice è originaria della metropoli di Chongqing, dove è cresciuta nell'area più povera e malfamata della città, “così lontana dall'immagine ideale del socialismo”, come scrive l'autrice. Nel 1989 è a Pechino per studiare all'Accademia degli scrittori e nel 1991 si trasferisce a Londra, dove vive per vari anni. Oggi divide la sua vita tra Londra, Pechino e l'Italia.

Hong Ying si avvicina alla letteratura nel corso degli

anni '80, un'epoca di grandi cambiamenti per la Cina: sono gli anni di Deng Xiaoping, delle Quattro modernizzazioni e della politica della Porta aperta, è la “Nuova era” improntata a una minore ideologia e ad un maggior pragmatismo. Gli intellettuali, duramente colpiti nel corso della Rivoluzione Culturale (1966-76), ritornano in primo piano e sembrano assumere un ruolo importante nella vita sociale, anche se le loro critiche costruttive vengono mal recepite dalla leadership e sono alla base di violente campagne politiche di accusa. La vivacità e le contraddizioni che caratterizzano questo periodo, si riscontrano anche in letteratura. Negli anni '80 la letteratura cinese rinasce letteralmente, insieme al mercato editoriale, stimolata dall'enorme quantità di traduzioni straniere che invadono la Cina. La

varietà degli stimoli aiuta gli scrittori ad allontanarsi, sia nella forma, sia nei temi, dai canoni del realismo socialista che era stato imposto da Mao Zedong: ora le opere non presentano più comunemente il modello che sacrificano la propria vita per il partito, ma mostrano una nuova attenzione verso l'interiorità del singolo individuo, affrontando anche temi tabù, quali la libera scelta nel matrimonio, la centralità dell'amore nella vita dell'individuo (con i loro evidenti risvolti politici) e poi, più avanti, anche l'erotismo e l'omosessualità.

La rottura con il passato si realizza prima di tutto in ambito poetico, con la cosiddetta "poesia oscura", e non è un caso che Hong Ying inizi la sua attività letteraria proprio con la poesia. Negli anni '80 pubblica molti componimenti poetici, anche su riviste di spicco: la poesia di Hong Ying, investita di una forte carica sensuale e del desiderio dell'autrice di andare contro le regole, contribuisce al rinnovamento del genere.

Sono però i romanzi e la prosa a porre in evidenza Hong Ying, sia a livello nazionale sia a livello internazionale. Nel 1991 compone il suo primo romanzo, *L'estate del tradimento* (Beipan zhi xia 背叛之夏). Il libro affronta il tema delle proteste di Piazza Tian'anmen, anzi prende l'avvio proprio dalla tragica fine delle manifestazioni, e per i risvolti politici delle vicende narrate venne bandito in Cina e pubblicato a Taiwan. Il tradimento a cui il titolo del romanzo si riferisce va individuato a vari livelli: è il tradimento di quell'illusione politica che aveva animato i manifestanti, ma è anche un tradimento più personale, dal momento che la protagonista del romanzo (una giovane poetessa alter-ego della stessa autrice), scampata al massacro del 4 giugno, torna a casa e vi trova il compagno in intima compagnia con un'altra donna. Oltre a ciò, il tradimento si consuma anche ad un diverso livello, quando tanti compagni che hanno preso parte alle manifestazioni abbandonano i loro ideali, rientrando nella normalità. La disillusione spinge la protagonista a reagire in modo del tutto personale: sceglierà la via dell'eros, visto come forma di liberazione e di ribellione nei confronti delle imposizioni politiche. Questo tema scottante, che sovrasta per importanza quello propriamente politico, è affrontato da Hong

Ying con uno stile di scrittura immediato e talora crudo, come spesso accade nelle sue prime opere.

Risale al 1997 un'opera fondamentale di Hong Ying: si tratta della sua autobiografia, intitolata in cinese *Figlia della fame* (Ji'e de nüer 饥饿的女儿), ma uscita nell'edizione italiana con il titolo più rassicurante di *Figlia del fiume: la mia odissea nella Cina di Mao*. La fame, in realtà, gioca un ruolo fondamentale nella narrazione delle vicende che hanno segnato la vita dell'autrice, che non a caso scrive: "la fame fu mia maestra". Hong Ying si riferisce alla grande carestia del 1960-62, che mise in ginocchio la Cina. Per la numerosa famiglia dell'autrice la carestia fu un evento tragico, che lasciò strascichi mai del tutto cancellati e il cui ricordo è un tema costante nelle pagine del libro.

Ma la fame di cui parla Hong Ying va ben al di là del cibo necessario alla sussistenza: è anche fame di amore e di eros, e, non ultimo, di sogni e di una vita migliore. L'autobiografia è principalmente ambientata nel 1980, quando Hong Ying, non ancora diciottenne, si stava affacciando all'età adulta: fu l'anno del suo primo innamoramento e della sua prima, tragica, esperienza sessuale, e l'anno in cui si preparava per gli esami di ammissione all'università, un'impresa alquanto ardua per una ragazza proveniente da un ambiente tanto umile. L'intera autobiografia è pervasa da un profondo senso di mistero, percepito da Hong Ying dapprima in modo inconsapevole, ma poi sempre più lucidamente. La curiosità di Hong Ying, il suo desiderio di conoscere il non detto e l'evolversi naturale degli eventi, la porteranno a confrontarsi con la madre, che le rivelerà una dolorosa verità, quella di essere una figlia illegittima. La figura della madre è centrale nell'opera: è figura dolorosissima, straziante, devastata fisicamente e interiormente da una vita di stenti estremi. Il libro testimonia il difficile rapporto con una madre dura, incapace di slanci affettivi nei confronti dei figli, ma a cui l'autrice dedica significativamente la sua autobiografia. Le rivelazioni della madre sconvolgeranno Hong Ying: non avendo superato gli esami di ammissione all'università, si iscriverà ad una scuola professionale, lavorerà e in seguito inizierà a vagabondare per la Cina, conducendo una vita dissipata: sarà in quel periodo di difficile ricerca

che Hong Ying inizierà a scrivere e questa strada la condurrà, nel 1989, a prendere un treno per Pechino per iscriversi alla prestigiosa Accademia degli scrittori "Lu Xun", coronando così il suo sogno.

*Figlia della fame* è un'autobiografia avvincente e coinvolgente come un romanzo, che rivela le grandi capacità di Hong Ying come narratrice. Scritto in uno stile estremamente diretto e, a volte, perfino rude, è un libro sempre teso per le forti emozioni di cui è intessuto, ma che rivela anche momenti di poesia e lirismo. Un aspetto molto interessante dell'opera è anche lo squarcio che ci offre sulla storia della Cina: gli anni '30 e '40 (a cui risalgono le vicende giovanili dei genitori), la fase centrale del maoismo, fino ai primi anni dopo la morte di Mao, ci vengono mostrati sotto una luce inedita, quella delle vicende di una famiglia che non rispetta i canoni politici imposti, che non è una famiglia socialista "modello" e che per questo incontra nella vita quotidiana enormi difficoltà e ostacoli.

Agli anni '90 risalgono anche alcuni racconti che vennero poi pubblicati in Germania in una raccolta intitolata *A Lipstick Called Red Pepper: Fiction about Gay and Lesbian Love in China*. Le storie in questione, scritte tra il 1993 e il 1998, sono accomunate dal tema dell'amore omosessuale e lesbico e della sessualità, che spesso tornerà anche in opere successive. Hong Ying attraverso questi racconti si sforza di dare visibilità alla vita di persone che vivevano marginalizzate dalla società cinese del tempo.

Verso la fine degli anni '90 Hong Ying entra in una nuova fase: l'attenzione verso la storia passata della Cina era già evidente nella sua autobiografia e in vari racconti pubblicati negli anni precedenti, nei quali l'autrice aveva mostrato una Cina apparentemente molto lontana da quella che ci mostrano oggi i mezzi di comunicazione. Ora è invece con un nuovo sguardo che Hong Ying guarda al passato, e ciò le permette di affermarsi in un mondo editoriale sempre più commerciale.

Esempio di questa nuova tendenza è il romanzo *K. L'arte dell'amore* (1999), che ha riscosso notevole successo di pubblico all'estero, ma ha conosciuto una storia tormentata in Cina. Il libro costituisce

una biografia romanzata di due personaggi realmente esistiti, dei quali viene narrata la vicenda amorosa: Julian Bell, nipote di Virginia Woolf, e la scrittrice cinese Ling Shuhua (1900-1990), assai nota negli anni '30 (a cui viene dato nel libro il nome di Lin). Il romanzo è tutto giocato sulla chiara contrapposizione tra elementi opposti: il femminile e il maschile, l'oriente e l'occidente, che si confrontano soprattutto sul piano del rapporto amoroso e sessuale tra i due protagonisti. Ma non è stato solo il contenuto "pornografico" a renderlo invisibile alla censura cinese: il romanzo è stato anche al centro di una travagliata vicenda giudiziaria iniziata dalla nipote di Ling Shuhua, che ha querelato l'autrice per diffamazione. Il libro dovette quindi essere ripubblicato in Cina in una forma diversa e con un nuovo titolo.

L'interesse per la storia risulta ancora più evidente in una serie di romanzi ambientati a Shanghai, di cui i principali sono *La regina di Shanghai* (Shanghai wang 上海王) del 2003 e *Morte a Shanghai* (Shanghai zhi si 上海之死) del 2005.

I romanzi in questione sono tutti ambientati nella Shanghai della prima metà del '900, con qualche incursione storica in epoche precedenti. Hong Ying si dedica a ricerche storiche e si sforza di ricreare in essi il mondo della vecchia Shanghai, metropoli moderna ed esotica, anomala nel panorama cinese dei primi del '900, dal fascino potente. Si tratta di una produzione letteraria che nasce dal mito di Shanghai e che, nel contempo, contribuisce ad alimentarlo per il consumo della classe media cinese di oggi. Xiao Yuegui, la protagonista di *La regina di Shanghai*, è una donna avvenente che da una posizione infima (giovane contadina che lavora come cameriera in un bordello e non può sperare di diventare una cortigiana a causa dei piedi troppo grandi), notata da un anziano capo della mafia locale, inizia la sua scalata sociale, diventando una famosa stella del palcoscenico, nonché una delle donne più potenti di Shanghai. La storia del successo di Xiao Yuegui è, prima di tutto, la storia di una donna e del suo corpo, un corpo troppo generoso per rientrare nei canoni dominanti al tempo, un corpo "moderno" come viene definito nel romanzo, che la donna saprà sfruttare al meglio e che diventa, nelle pagine

del libro, immagine dell'emancipazione femminile.

“Morte a Shanghai”, unisce al carisma della metropoli cinese il fascino di un ambiente particolare, quello dei grandi hotel internazionali. Il romanzo, infatti, è per una buona parte ambientato al Park Hotel, storico hotel di Shanghai. Per questo motivo “Morte a Shanghai” può essere considerato il primo “romanzo d'hotel” cinese (leggendolo, come non ripensare, infatti, a *Grand Hotel* di Vicki Baum?) ma è anche un esempio, alquanto raro nel panorama letterario cinese, di storia di spionaggio internazionale.

Le vicende sono ambientate nel 1941, durante la seconda guerra mondiale, alla quale assistiamo dalla prospettiva cinese: dal 1937, infatti, la Cina è impegnata nella guerra di resistenza contro il Giappone, che ha occupato parte del territorio cinese e ha stabilito a Nanchino un governo fantoccio. In questo contesto Shanghai vive una situazione eccezionale, perché la presenza delle concessioni straniere le consente di continuare a condurre la sua vivace vita cosmopolita. La protagonista del romanzo è Yu Jin, una nota attrice di Shanghai residente ad Hong Kong, che ritorna in città per partecipare alla messinscena di uno spettacolo teatrale intitolato “Foxtrot Shanghai”. Il motivo del suo ritorno, tuttavia, va ben oltre lo spettacolo e dipende dalla missione che, come spia dei servizi segreti alleati, le è stata affidata: scoprire l'obiettivo dell'imminente attacco giapponese contro le forze alleate. In un arco di tempo di pochi giorni e in un groviglio di eventi, personaggi (che si scoprono essere insospettabili spie di opposti schieramenti), sentimenti e imprevedibili alleanze, Hong Ying ci conduce lungo un'avventura insolita, che non è di solo spionaggio, ma ci fa scoprire la storia di una donna al di là delle apparenze, una storia in cui successo e insuccesso si confondono. L'abilità e il coraggio di Yu Jin, infatti, verranno coronati dal successo, e le consentiranno di ottenere le informazioni sperate, ma il tragico epilogo non sarà né banale né scontato. Yu Jin farà una scelta tanto apparentemente incomprensibile, quanto coerente con la serietà e i principi del personaggio. Va notato che, nonostante il gioco dell'esotismo prevalga nel titolo dell'edizione italiana (*La donna vestita di rugiada*, 2012), è invece la morte a dominare il romanzo fin dalle prime pagine e ne

appare come l'unica possibile conclusione. La morte, che farà cadere il silenzio sulle esistenze di tanti personaggi (pressoché tutti) sembra rappresentare quel silenzio che inevitabilmente copre le vicende di tanti individui, facendole scomparire dietro la Storia delle grandi figure. Il romanzo affronta fatti e personaggi storici (oltre al riferimento all'attacco giapponese contro Pearl Harbour, va ricordato che il personaggio di Mo Zhiyin, autore della *pièce* teatrale “Foxtrot Shanghai” nonché spia al servizio del governo collaborazionista di Nanchino, richiama in modo evidente lo scrittore Mu Shiyong attivo a Shanghai negli anni '30 e misteriosamente deceduto nel 1940); ma il pregio maggiore dell'opera è nella narrazione serrata e avvincente, pur senza essere affrettata, e nella atmosfera che riesce a creare: una affascinante fusione di vivacità cosmopolita e presentimento di una tragedia imminente, quella della guerra.

Tra le opere più recenti di Hong Ying, che includono anche letteratura per l'infanzia ispirata all'autrice dall'esperienza della maternità, va senz'altro ricordato anche il ritorno all'autobiografia con la pubblicazione di *Hao ernü hua* (好儿女花, 2009) pubblicato in Italia con il titolo *I ricordi della seta* (2015). Dopo la morte della madre nel 2006 e dopo aver avuto a sua volta una figlia, Hong Ying ritorna a parlare di sua madre e quindi della sua città natale, Chongqing, e delle travagliate vicende della sua famiglia. Sullo sfondo decenni cruciali della storia della Cina contemporanea, che lasciano ancora tante questioni aperte, con cui l'autrice sente di doversi confrontare.

Le opere di Hong Ying, pubblicate in lingua cinese in Cina e a Taiwan e tradotte in 23 lingue straniere, hanno valso all'autrice numerosi premi letterari.

Una delle maggiori rappresentanti della scrittura femminile nel mondo cinese contemporaneo, personaggio piuttosto controverso in Cina e molto conosciuto all'estero, al di là dell'esotismo su cui l'editoria italiana ha fin troppo puntato, Hong Ying si mantiene in equilibrio tra avvincenti romanzi adatti ad un vasto pubblico sia interno sia straniero e la sua esigenza di dire la verità, di rivelare la realtà della vita umana senza veli e in modo, talora, del

tutto anticonvenzionale.

(Federica Passi è docente presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dove insegna lingua cinese, letteratura e traduzione)

Le principali opere di Hong Ying

Beipan zhi xia 背叛之夏(1992). Edizione italiana: *L'estate del tradimento*, Mondadori, 1997 (trad. dal cinese di Rosa Lombardi)

Ji'e de nüer 饥饿的女儿 (1997). Edizione italiana: *Figlia del fiume. La mia odissea nella Cina di Mao*, Mondadori, 1998 (trad. dal cinese di Federica Passi)

Neinian de tianye 那年的田野 (1994). Versione inglese "The Field", in Howard Goldblatt (a cura di), *Chairman Mao Would Not Be Amused. Fiction from Today's China*, New York, Grove Press, 1995

*A Lipstick Called Red Pepper: Fiction about Gay and*

*Lesbian Love in China*, Bochum Projekt Verlag, 1999

*K* (1999). Edizione italiana: *K. L'arte dell'amore*, Garzanti, 2007 (trad. di B. Bagliano)

Kongque de jiaohan 孔雀的叫喊 (*Peacock Cries*, 2002). Edizione italiana: *Gli amanti del tempio*, Garzanti 2008 (trad. di Stefania Cherchi)

Shanghai wang 上海王 (*Lord of Shanghai*, 2003). Edizione italiana: *La regina di Shanghai*, Garzanti, 2007 (trad. dal cinese di Marco Fumian)

Shanghai zhi si 上海之死 (Morte a Shanghai, 2005). Edizione italiana: *La donna vestita di rugiada*, Garzanti, 2012 (trad. dal cinese di Federica Passi)

Hao ernü hua 好儿女花 (Good Children of the Flowers, 2009). Edizione italiana: *I ricordi della seta*, Garzanti, 2015 (trad. dal cinese di Sabrina Merolla e Ylenia Rosati)



---

# Yu Hua

a cura di Nicoletta Pesaro



Yu Hua 余华 nasce il 3 aprile del 1960 nel sud della Cina a Hangzhou, ma segue presto i genitori nella vicina cittadina di Haiyan, dove abiterà per circa trent'anni. Il suo nome d'arte è composto dal cognome della madre (Yu) e del padre (Hua). I genitori lavorano presso l'ospedale locale rispettivamente come chirurgo e infermiere-capo. È in questo ambiente tra malati e medici, nel cuore della Rivoluzione culturale che Yu Hua cresce fino all'età dell'adolescenza. Parte di questa esperienza biografica si ritroverà, trasfigurata, in alcuni personaggi del suo primo romanzo *L'eco della pioggia*, ma l'ambiente dell'ospedale viene raffigurato spesso anche in opere successive. Terminata la scuola media, svolge per alcuni anni la professione di dentista. Nel frattempo, tuttavia, si appassiona

alla lettura, prima dei "classici rossi", i romanzi della rivoluzione cinese, poi, quando l'apertura della Cina lo consente, dei capolavori del modernismo straniero tra cui Yasunari Kawabata e Gabriel Garcia Márquez; malgrado l'attività di dentista, coltiva con tenacia l'aspirazione di diventare scrittore. La contiguità tra vita e morte e l'esperienza concreta forgiato così, insieme a una immaginazione fertile e ribelle, il suo talento. La svolta "letteraria" avviene nel 1984 quando lascia il mestiere di "cavudenti" per lavorare presso il Centro culturale del distretto. La sua prima pubblicazione risale al 1983, da allora i suoi racconti escono in diverse riviste letterarie cinesi. La sua passione per la letteratura trova un fertile contesto nella Cina della "febbre culturale", momento di eccezionale vivacità intellettuale e

fervidi scambi internazionali: nel 1986 legge per la prima volta l'opera di Kafka, che, insieme a Kawabata, costituirà uno dei suoi principali modelli ispiratori, soprattutto per i racconti d'avanguardia, per i quali si distingue nella prima fase della sua carriera. "Shiba sui chumen yuanxing" 十八岁出门远行 (A diciott'anni sono andato via di casa, 1987) è la sua prima significativa prova di scrittore. Negli anni seguenti pubblica presso riviste prestigiose come *Beijing wenxue*, *Zhongshan*, *Shouhuo* alcuni tra i suoi più intensi racconti sperimentali, guadagnandosi il ruolo e la fama di scrittore della neonata avanguardia cinese insieme a Ma Yuan, Ge Fei, Su Tong, Ye Zhaoyan. Nel frattempo prosegue gli studi presso l'Istituto Lu Xun per la Letteratura (dove studia anche un altro futuro grande scrittore, Mo Yan) e si laurea nel 1991. In quello stesso anno esce anche la sua prima raccolta, che riunisce i testi visionari e freddamente "crudeli" della sua sperimentazione linguistico-narrativa: una scrittura grado-zero, dove narratori apatici e personaggi inquietanti rivelano l'assurdità presente nel quotidiano, la violenza e il caos che pervadono i rapporti umani, come in "Un tipo di realtà" (Xianshi yizhong 现实一种, 1987), "Le cose del mondo sono fumo" (Shishi ruyan 世事如烟, 1988), "Dedicato alla giovane Salice" (Ciwen xian gei shaonü Yangliu 此文献给少女杨柳, 1989), "Un amore classico" (Gudian aiqing 古典爱情, 1988) che reinventa la tradizione della narrativa romantica cinese in chiave horror. I suoi racconti scioccano il lettore cinese, abituato (sin dalla precedente era maoista) a un realismo convenzionale e privo di artifici narrativi, ma entusiasmano la critica letteraria più avanzata del tempo, come Li Tuo 李陀, Chen Xiaoming 陈晓明 e Zhang Yiwu 张颐武, per la capacità di scardinare la logica e il razionalismo classico al fine di suscitare perplessità e consapevolezza del disordine annidato nella esistenza umana. Queste pagine pregne di disagio sono frutto di un'osservazione distaccata del reale e di una scrittura impassibile che riproduce il trauma della violenza interpersonale scatenatasi durante la Rivoluzione culturale (YANG 2002). La violenza linguistica e la trasgressione narrativa cedono il passo negli anni '90 a un neorealismo più pacato, a cui non mancano però i graffi dell'ironia e del grottesco che si accentueranno ulteriormente nella

fase più recente, agli inizi del XXI secolo. I primi due romanzi, *L'eco della pioggia* (Zai xiyu zhong huhan 在细雨中呼喊, 1991) e *Vivere!* (Huozhe 活着, 1992) indagano il senso dell'esistenza negli anni turbolenti della Cina maoista, partendo da una prospettiva individuale, ri-raccontando la Storia con i sentimenti e le laceranti memorie dei protagonisti più comuni. Il senso dell'accanimento del destino e lo spirito tragico che aleggiano in queste opere sono mitigati dall'umorismo e dall'umanità che nonostante tutto affiora nella sua visione. L'evoluzione dello stile è legata sia al mutato contesto storico e alla disillusione amara degli intellettuali seguita ai fatti di Tian'anmen, sia, come Yu Hua spiega nell'intervista contenuta in questo volume, all'esigenza artistica di costruire trame complesse e personaggi verosimili, laddove il formato del racconto permetteva una maggiore sperimentazione ma ne rendeva inevitabilmente più astratti anche la storia e i personaggi. Con *Cronache di un venditore di sangue* (Xu Sanguan mai xue ji 许三观卖血记, 1996), la storia appassionante e ironica di un contadino costretto a vendere il sangue per mantenere la famiglia, la sua arte romanzesca giunge a maturazione, sul sia piano dello stile sia dell'invenzione narrativa. I personaggi a tutto tondo e la leggerezza che nonostante il dramma soggiace alla sua narrazione fanno di quest'opera una delle sue prove migliori.

Celebre sia in patria sia all'estero, dove viene spesso invitato da università e a importanti eventi culturali, si è distinto anche per alcuni saggi nei quali tocca una grande varietà di temi con uno spirito personale e riflessivo, tipico della saggistica (*sanwen* 散文), un genere classico nella letteratura cinese, particolarmente fiorito poi, sotto l'influsso di autori occidentali, nell'epoca moderna.

Lo spirito sardonico e l'acuta sensibilità per i fenomeni grandi e piccoli che contraddistinguono la società contemporanea cinese rendono Yu Hua un osservatore particolarmente attento a ogni cambiamento, a ogni sussulto, a ogni degenerazione del tessuto umano e sociale del Paese, che descrive con mordente ironia, sagacia, a volte greve realismo o parossistica esagerazione, allo scopo di rivelare l'assurdo, l'oscuro che convivono con le più nobili virtù dell'essere umano. In fondo, malgrado la

differenza che separa i suoi racconti sperimentali dai romanzi dell'ultimo periodo, non è mutata nello scrittore la capacità "chirurgica" di scrutare e dissezionare i moventi degli individui e le tendenze epocali. Ne è l'esempio più eclatante il romanzo *Fratelli*, pubblicato in Italia in due volumi, *Brothers* e *Arricchirsi è glorioso* (Xiongdi 兄弟, 2005-06) e dedicato a un arco di tumultuosa e contraddittoria storia cinese – dalla Rivoluzione culturale al boom economico attuale – narrata attraverso le figure antitetiche e complementari di due fratelli, Song Gang altruista e debole, e Li Testapelata, imprenditore sfacciato e maneggione, che ben rappresentano le contraddizioni insite nella società cinese contemporanea.

Le traduzioni dei suoi racconti e romanzi hanno reso Yu Hua assai popolare in moltissimi paesi, e grazie alle sue frequenti partecipazioni a fiere del libro e incontri accademici è uno degli scrittori cinesi più noti all'estero. Per la sua tendenza a dipingere i lati grotteschi e stridenti della società cinese è stato in parte oggetto di critiche nel suo Paese, dove resta comunque uno degli autori più conosciuti e letti.

Nel 2000 ha iniziato una collaborazione di editorialista per il New York Times, prescelto per la sua capacità di analizzare la Cina con disincanto e con la semplicità efficace di un cantastorie moderno, offrendo ai lettori occidentali quadri vividi e chiari di una cultura/società che altrimenti appare spesso complessa e impenetrabile. Da questa esperienza di comunicatore privilegiato con l'"Occidente" nasce il libro *La Cina in dieci parole* (Shige cihui zhong de Zhongguo 十个词汇中的中国, 2010) che riassume con la sua straordinaria capacità di sintesi e l'immane ironia alcuni stereotipi o reali paradossi del suo popolo. Il libro completa, a detta dello stesso Yu Hua, il quadro della Cina contemporanea già disegnato con *Fratelli*: una Cina a due velocità, dove medioevo e futuro coesistono, economia di mercato e retorica di Partito si sostengono reciprocamente.

Nel 2013 esce il romanzo *Il settimo giorno* (Di qi tian 第七天), straniante rappresentazione della controversa realtà cinese attraverso la voce narrante di un defunto che raccontando i primi sette giorni dalla sua morte tocca una serie di casi di cronaca pietosi e assurdi; qui la satira carnevalesca di *Fratelli*

cede il passo a un inedito tono elegiaco. Con quest'opera Yu Hua torna a riflettere sulla morte, tema che, ossimoricamente, era già stato alla base del suo romanzo più noto, *Vivere!*

*Vivere!* è tuttora uno dei libri più letti in Cina e tra i più amati all'estero; in Italia, in particolare, la traduzione pubblicata nel 1997 da Donzelli e poi da Feltrinelli nel 2009 ha ricevuto il Premio Grinzane Cavour nel 1998, e, nel 2014, il Premio Giuseppe Acerbi. Il fascino di questo piccolo romanzo – da cui il regista Zhang Yimou 张艺谋 ha tratto l'omonimo film premiato a Cannes nel 1994 – risiede nella poetica ordinarietà del suo tema centrale: "è meglio avere una vita normale [...], mi sono dimostrato sempre più incapace di risalire il fiume dell'esistenza, eppure ho vissuto a lungo" (YU HUA, 1992; trad. 2009, 188), e nella semplice lingua quotidiana che descrive i personaggi, in primis il protagonista narrante: Fugui, contadino per caso, che attraversa i gravi eventi della storia cinese del Novecento possedendo soltanto una manciata di affetti. Avendo perso la proprietà del padre al gioco, il giovane affronta la guerra civile alla metà del secolo scorso cercando di sopravvivere insieme a Jiazhen, moglie saggia e devota, la madre, e i due figli Fengxia e Youqing. Scamperà alla carneficina nei campi di battaglia, alle follie violente e alla carestia dell'era maoista, approdando nella Cina delle riforme economiche da anziano agricoltore cui non resta che un bue e il duro lavoro nei campi.

I valori della terra e della famiglia, strettamente legati alla tradizione cinese, si confrontano con uno dei temi ricorrenti dello scrittore: l'assurdità e la violenza insite nell'esistenza umana. Il testo, che rievoca i drammi della storia cinese recente in maniera ironica e anticonformista, è considerato da alcuni un esempio di neorealismo, in parte saga familiare, con elementi autobiografici, in parte racconto storico.

La nitida denuncia della fragilità umana in epoche di violenza e sconvolgimenti storici e la flebile nota di speranza, ossia l'attaccamento alla vita, che il romanzo, nonostante tutto, introduce in un quadro oscuro, ripropongono una caratteristica del padre della letteratura cinese moderna, Lu Xun, la cui pessimistica visione della società cinese non gli impedì di formulare nei suoi racconti un

messaggio salvifico. *Vivere!*, infine, è anche una riflessione metanarrativa sull'arte del racconto come memoria: "l'autore evoca il potere della memoria quale demiurgo dell'esistenza umana, la capacità

ossia di riscattare e rinnovare la vita dell'individuo semplicemente grazie alla forza consolatrice o ricreatrice del ricordo." (PESARO, 2006, 108)

PESARO NICOLETTA (2006), *Morte come destino e come schema narrativo. Due romanzi cinesi contemporanei a confronto*, *Asiatica Venetiana*, vol. 8/9, pp. 95-114.

YANG XIAOBIN (2002), *Yu Hua: The Past Remembered or the Present Dismembered*, in *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*, a cura dello stesso, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, pp. 56-73.

YU HUA (1987a), "Shiba sui chumen yuanxing" 十八岁出门远行, *Yu Hua zuopinji*, vol. 1, Beijing, Shehui kexue chubanshe, 1995, pp. 3-10; trad. it. M. R. Masci (2004), "A diciott'anni sono andato via di casa", in *Le cose del mondo sono fumo*, Torino, Einaudi, pp. 167-178.

YU HUA (1987b), "Xianshi yi zhong" 现实一种, *Yu Hua zuopinji*, vol. 2, Beijing, Shehui kexue chubanshe, 1995, pp. 3-45; trad. it. M. R. Masci (1997), "Un tipo di realtà", in *Torture*, Torino, Einaudi, pp. 3-53.

YU HUA (1988a), "Shishi ru yan" 世事如烟, *Yu Hua zuopinji*, vol. 2, Beijing, Shehui kexue chubanshe, 1995, pp. 46-86; trad. it. M. R. Masci (2004), "Le cose del mondo sono fumo", in *Le cose del mondo sono fumo*, Torino, Einaudi, pp. 79-135.

YU HUA (1988b), "Gudian aiqing" 古典爱情, *Yu Hua zuopinji* vol. 2, Beijing, Shehui kexue chubanshe, 1995, pp. 162-195; trad. it. M. R. Masci (2004), "Un amore classico", in *Le cose del mondo sono fumo*, Torino, Einaudi, pp. 25-77.

YU HUA (1989), "Ciwen xian gei shaonü Yangliu" 此文献给少女杨柳 (Dedicato alla giovane Salice), *Yu Hua zuopinji* vol. 2, Beijing, Shehui kexue chubanshe, 1995, pp. 87-119.

YU HUA (1991), *Zai xiyu zhong huan* 在细雨中呼喊, "Shouhuo", 6, pp. 4-91; trad. it. N. Pesaro (1998), *Leco della pioggia*, Roma, Donzelli.

YU HUA (1992), *Huozhe* 活着, "Shouhuo", 6, pp. 4-42; trad. it. N. Pesaro (2009), *Vivere!*, Milano, Feltrinelli. Prima edizione Donzelli, 1997.

YU HUA (1996), *Xu Sanguan mai xue ji* 许三观卖血记, Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe; trad. it. M. R. Masci (1999), *Cronache di un venditore di sangue*, Torino, Einaudi.

YU HUA (2005), *Xiongdi*. *Shang*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe; trad. it. S. Pozzi (2008), *Brothers*, Milano, Feltrinelli.

YU HUA (2006), *Xiongdi*. *Xia*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe; trad. it. S. Pozzi (2009), *Arricchirsi è glorioso*, Milano, Feltrinelli.

YU HUA (2010), *Shige cihui zhong de Zhongguo*, Taipei, Maitian chubanshe; trad. it. S. Pozzi (2012) *La Cina in dieci parole*, Milano, Feltrinelli.

YU HUA (2013), *Di qi tian* (Il settimo giorno), Beijing, Xinxing chubanshe.



---

# Zhang Jie

a cura di Maria Gottardo e Monica Morzenti



Zhang Jie nasce a Pechino nel 1937, in uno dei periodi più travagliati della storia della Cina, devastata dall'invasione giapponese e poi dalla guerra civile. Molti dei fatti salienti dell'infanzia influenzano profondamente la personalità e la poetica della scrittrice: l'abbandono del padre in tenerissima età, l'indigenza e le tormentate peregrinazioni dal nord al sud di un paese sconvolto dai conflitti, l'attaccamento viscerale alla madre, unico suo punto di riferimento, che con enormi difficoltà riesce comunque a garantirle un'istruzione di ottimo livello, avvicinandola anche alle letterature occidentale e russa. Ottenuto il diploma di scuola superiore, nonostante lo spiccato interesse per l'arte Zhang Jie si iscrive alla facoltà di statistica

dell'Università del Popolo di Pechino e dopo la laurea comincia a lavorare nel settore economico, prima in provincia e dal 1964 nel Ministero dell'Industria a Pechino.

La sua carriera di scrittrice inizia alla fine degli anni Settanta, quando la letteratura cinese ritrova nuove possibilità di espressione dopo il periodo maoista. Il racconto d'esordio, "Il bambino della foresta" (*Cong senlinli lai de haizi* 从森林里来的孩子) pubblicato nel 1978, si aggiudica il premio nazionale per la migliore novella dell'anno, inaugurando una lunga serie di riconoscimenti che fanno di Zhang Jie la scrittrice più premiata in Cina. Vince infatti altre tre volte il premio per la miglior novella dell'anno e ben due edizioni del prestigioso Premio letterario

Mao Dun, nel 1985 con il romanzo *Ali di Piombo* (*Chenzhong de chibang* 沉重的翅膀) e nel 2005 con *Senza parole* (*Wuzi* 无字). Tuttavia, nonostante la stima dell'élite intellettuale, dimostrata da questi riconoscimenti ufficiali, e i suoi stretti rapporti con alti esponenti del Partito Comunista, di cui lei stessa è stata membro per molti anni, il rapporto di Zhang Jie con l'*establishment* culturale e politico del paese è sempre stato controverso. Se da un lato, infatti, nelle sue opere la scrittrice non mette in discussione i fondamenti dell'ideologia socialista, dall'altro si scaglia con la veemenza di una personalità anticonformista, schietta e sanguigna, contro le storture e gli abusi di potere che la snaturano, animata in questo da un forte senso di responsabilità, dalla consapevolezza del ruolo critico dello scrittore e da un profondo rispetto della dignità umana da difendere a oltranza.

Suscita 'scandalo' già nel 1979 il racconto "L'amore non si può dimenticare" (*Ai, shi bu neng wangji de* 爱，是不能忘记的), storia di un amore mai vissuto a causa delle convenzioni morali e sociali dell'epoca maoista. Benché accolto con entusiasmo negli ambienti letterari per il ritorno dai temi della collettività ai sentimenti dell'individuo, il racconto è fonte di aspre critiche da parte del mondo politico, che accusa la scrittrice di minare, con la sua difesa dell'amore libero, le basi etiche e sociali della famiglia. Accese reazioni (e addirittura un breve periodo di detenzione) provoca anche il romanzo *Ali di piombo* (1981), realistico ritratto della corruzione e degli abusi della burocrazia statale nella lotta tra le fazioni conservatrice e progressista all'inizio del nuovo corso economico inaugurato dalle Riforme di Deng Xiaoping. La critica alle assurdità del mastodontico e disumano sistema burocratico cinese ritorna, questa volta in chiave ironica, in una serie di racconti scritti all'inizio degli anni Ottanta e pubblicati in Italia nella raccolta *Mandarini cinesi* del 1989, anno in cui Zhang Jie vince il Premio Malaparte. La forza satirica di queste storie e del loro linguaggio è citata anche da Moravia in *Diario europeo*. La produzione degli anni Ottanta comprende anche diversi racconti, tra i quali "L'arca" (*Fangzhou* 方舟) del 1982, che vedono protagoniste le donne e che, per la dura critica al maschilismo e l'indignazione, a volte quasi rabbiosa, contro l'ingiustizia delle discriminazioni

di genere, hanno procurato a Zhang Jie l'etichetta di scrittrice femminista. In realtà, l'autrice ha sempre negato il suo appoggio ai movimenti femministi, sostenendo, con il rigore verso se stessa che la contraddistingue, che la donna deve contare sulle proprie forze per affermarsi e che i suoi problemi vanno considerati nell'ottica più ampia della realtà sociale e della condizione umana.

Una rilettura critica e sofferta della storia è invece al centro dell'opera forse più accorata e amata da Zhang Jie, il romanzo in tre volumi *Senza parole* (2002). Ripercorrendo l'epopea del Novecento cinese, la scrittrice si pone il fine ambizioso di dar voce a chi è stato travolto da quel secolo tragico, riportando alla luce dinamiche umane taciute dalla retorica dei vincitori. Ricco di riferimenti autobiografici ma frutto di una ricerca minuziosa alla quale Zhang Jie ha dedicato più di un decennio, il romanzo è una grande sinfonia di voci in cui, sullo sfondo delle vicende storiche maggiori e minori del periodo, l'amore devastante della protagonista per un alto funzionario governativo si intreccia alle storie della madre, della nonna e dei loro altrettanto sfortunati amori, e alle vicissitudini di una miriade di altri personaggi, appartenenti a diversi ambienti, ceti sociali e fazioni della società cinese, prima e dopo l'avvento della Repubblica popolare. Si tratta di un'opera molto complessa, sia per la sua imponenza che per la scelta di una struttura narrativa non lineare, ma dipanata in un incessante alternarsi di flashback e anticipazioni, con un continuo spostamento di luoghi, prospettive e punti di vista. Anche la scrittura muta spesso registro, diventando ora documentaristica, ora sentimentale e impulsiva, a volte altamente lirica.

Molti elementi di questo romanzo anticipano la svolta, annunciata anche da alcuni racconti degli anni Novanta, che Zhang Jie compie nella sua produzione più recente, dove abbandona l'analisi storica e sociale per rivolgersi all'esplorazione di sensazioni, del mistero della vita e, pur rimanendo assolutamente areligiosa, della volontà superiore che governa il destino dell'uomo. E' in questa direzione che cercano risposte i protagonisti di romanzi come *Il dipinto di Z* (*Zhizai* 知在) del 2006 o *L'anima è fatta per vagare* (*Linghun shi yonglai liulang de* 灵魂是用来流浪的) del 2009, ed è questa la nuova

ricerca che Zhang Jie conduce anche attraverso l'intensa attività di pittrice che da anni, ormai, accosta alla scrittura.

Opere tradotte in italiano:

1989: "L'amore è indimenticabile" in *Sette scrittrici della Cina d'oggi*, Pechino, Casa editrice in lingue estere; trad. G. Casarubea. Disponibile con il titolo "L'amore non si può dimenticare" anche in AA.VV. (2003), *Rose di Cina*, Roma, Edizioni e/o; trad. M. Gottardo, M. Morzenti

1989: *Mandarini cinesi*, Milano, Feltrinelli; trad. G. Tamburello

1989: "L'ultima sublimazione" in *Mondo cinese*, n. 68; trad. M.E. Testa

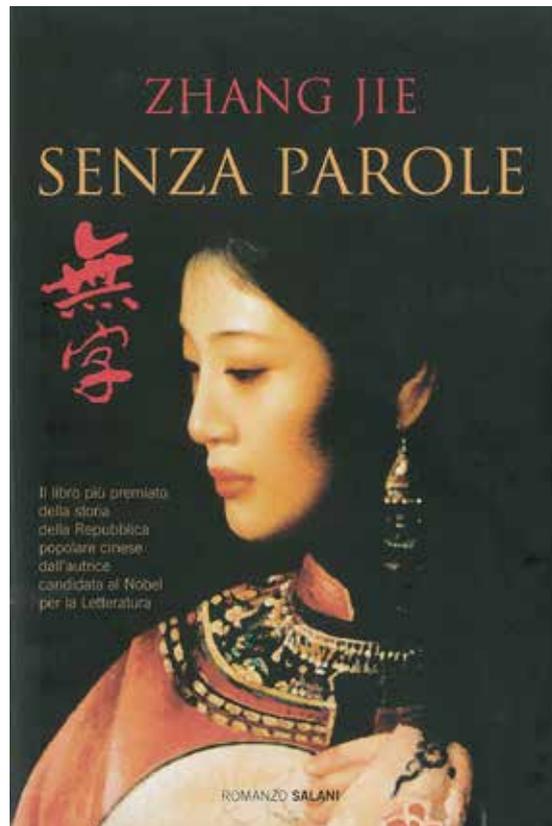
1993: "Omicidio" in *Narratori cinesi del Novecento*, Milano, Bompiani; trad. R. Pilone, Yuan Huaqing

1993: "Uno studio sulla perseveranza" in *Scrittori in Cina*, Roma, Manifesto Libri; trad. M.E. Testa

1997: "Fumava sigarette alla menta" in S. Stafutti (a cura di), *Il profumo delle peonie*, Torino, Ananke; trad. B. Ramaglia

2008: *Senza Parole*, Milano, Salani; trad. M. Gottardo, M. Morzenti

2010: *Anni di buio*, Milano, Salani; trad. M. Gottardo, M. Morzenti



---

# Motivazioni del voto all'opera

## *Senza parole* di Zhang Jie

Sullo sfondo mosso della storia recente della Cina si dispongono gli incontri e gli abbandoni, i trionfi e le cadute dei personaggi di questo romanzo che sembra più orientato a mostrare realisticamente una serie di eventi che a denunciare le conseguenze dei repentini mutamenti delle istituzioni. È tuttavia, pure in questa apparente mitezza del tessuto narrativo, non possiamo non apprezzare la connessione stretta stabilita tra le sorti dei personaggi - e, in particolare, quella tormentatissima della protagonista - e la pressione che i grandi accadimenti della storia cinese del secolo scorso hanno esercitato sul popolo cinese. Un romanzo che merita una lettura attenta al senso profondo riposto anche nei minimi dettagli.

DUILIO CAOCCI  
Università di Cagliari

## *La donna vestita di rugiada* di Hong Ying

“Shanghai è un paradiso costruito sull’inferno”. In questa frase si trova l’essenza un romanzo in cui ogni cosa si rivela diversa da ciò che sembra. La storia si dipana tra il 25 novembre e l’8 dicembre del 1941; Shanghai, divisa tra concessioni straniere e l’occupazione nipponica, sembra non accorgersi di un mondo indirizzato a passi da gigante verso il baratro, e continua a vivere la propria frivola mondanità: l’evento più importante il ritorno di Yu Jin attrice di successo per interpretare il nuovo spettacolo di Tan Na, *Foxtrot Shanghai*. Sullo

sfondo la Guerra mondiale e l’imminente attacco giapponese agli Stati Uniti.

Tutti i personaggi del romanzo hanno una doppia vita, legati chi di una parte chi dall’altra a reti di spionaggio. Colpi di scena a non finire in un romanzo che intreccia in maniera magistrale la storia dei giorni che precedono l’attacco giapponese a Pearl Harbour a una storia di spie, di tradimenti, di lealtà, di coraggio e miseria umana, e attrazioni che sempre si riveleranno fatali. Un romanzo avvincente da leggere tutto d’un fiato.

ANTONIO CASTORINA  
Università Roma Tre

## *Senza parole* di Zhang Jie

Con l’ampia narrazione che inizia con *Senza parole* per continuare con altri due volumi (*Anni di buio* il secondo), Zhang Jie, nata a Pechino nel 1937, è una scrittrice riconosciuta in tutto il mondo. La lettura in italiano è facilitata dalla scorrevole traduzione di Maria Gottardo e Monica Morzenti.

Comincio con la citazione che fornisce il titolo del libro: «*L’amore più grande lascia senza parole*». Una citazione “taoista”. Non per caso un tempio taoista abbandonato compare alla fine della narrazione. La grandezza nasce da una sottrazione, un levare. Tanto più grande è l’emozione altrettanto grande è la sua inesprimibilità. *Senza parole*. Non un fare, un aggiungere, un costruire, ma il suo contrario. Un buco, un vuoto.

Secondo: «Quando si ha a che fare col passato resti e rovine forse raccontano di più di ciò che è rimasto integro», p. 65. Meravigliose rovine!

---

Terzo: Wu Wei, la protagonista, capisce che l'altopiano desolato, coi resti del tempio taoista, una terra squassata dal vento, attraversata dalla nera acqua del fiume «era la sua ultima spiaggia...la sua storia, le sue origini..», p. 305.

Al contrario del vuoto invocato, il libro è pieno di storie feroci, di personaggi autodistruttivi, di voltagabbana, di grandi amori naufragati, di eventi epocali, l'invasione giapponese, la lotta tra il partito nazionalista e quello comunista, "la Grande Rivoluzione Culturale"... Ma le storie non sono conseguenti, si interrompono, si inciampano, ricominciano, con un avanti-indietro che introduce un senso di smarrimento nella stessa vicenda, un balbettare, un intreccio che s'intreccia su se stesso. I grandi ridiventano piccoli, gli stessi posti ritornano quelli di prima, il tempo rotola di qua e di là, va per conto suo. Wu Wei, la protagonista, diventata un'anziana scrittrice ricoverata in un ospedale psichiatrico, alla fine del libro è una bambinetta dal «visetto malnutrito» alla quale la mamma lava le mani aspettando «pazienti che le patate cuocessero», p. 315. Gli sfasamenti, le ripetizioni tolgono agli eventi ogni eccezionalità. Tutto si mescola, l'amore e la viltà, il coraggio e il tradimento, il piccolo e il grande. Sembrerebbe la narrazione di una 'Grande storia', con flash sottolineati e ripetuti (l'incidente di Xi'an), una storia che sovrasta la piccolezza dei protagonisti, ma è il contrario. Wu Wei si rende conto che Hu Bingchen, l'amore da lei venerato, il suo eroe, il grande politico rivoluzionario è «un meschino e calcolatore come tutti i comuni mortali», p. 246, anzi è «un patetico burattino», «una maschera». Lui stesso lamenta che «le 'glorie' della sua famiglia erano diventate una poltiglia di cellulosa», p. 234. Anche i personaggi sono incerti. La prevalenza è decisamente femminile. Ye Lianzi, *Ye Seme di Loto* e anche *Bella Primavera* è la disgraziata madre dell'amatissima Wu Wei, lei sì sentimentale, appassionata, pittrice, scrittrice di successo, mentalmente fragile, destinata al naufragio: «La mezza pazzia – afferma – è lo stato mentale che prediligo», p. 52. Neppure la pazzia è completa! Bai Fan, la donna incolta, per due volte maritata a Hu Bingchen, l'uomo incerto, in bilico tra Bai Fan e Wu Wei, passato dagli 'altari' alla 'polvere'.

Ecco dunque il carattere di 'senza parole', la

cancellazione dell'ordine, di ogni ordine, di ogni confine stabile. Di qui l'intrigo della lettura: ripassare i nomi, ricostruire un senso, anzi, ricucire dei sensi. E mi pare quasi emblematica la descrizione di una pietra preziosa, conservata dalla ricca famiglia Hu, *'L'occhio di fagiolo verde'* che portava inciso, non si sa da chi, un carattere: *Sconfinato*, senza confine. Il ritorno di 'senza', una mancanza e una virtù. La Storia, con la S maiuscola, sembrerebbe virtuosa, al contrario degli uomini, dei loro comportamenti insensati.

I due aspetti, ci suggerisce Zhang Jie, non andrebbero separati.

GIORGIO COLOMBO

### *Le tre porte* di Han Han

A differenza di tanti e spesso bravissimi scrittori che evocano il tempo di una Cina passata, Han Han ci racconta il paese di oggi, comprese le contraddizioni, con tono leggero, impertinente, spesso provocatorio, aiutandoci a comprendere un mondo, a partire dai giovani, con il quale dovremo confrontarci.

EDGARDA FERRI  
Scrittrice

### *Vivere!* di Yu Hua

La scelta della Cina per il Premio Acerbi 2014 significa spostare l'obiettivo verso una cultura che contrasta con quella dei Paesi protagonisti delle edizioni passate: a volte Paesi extraeuropei, che tuttavia appartengono alla sfera culturale

dell'Europa, come gli Stati dell'America latina.

La Cina con la sua cultura millenaria, ma comunque trasformata radicalmente nel 20° secolo, è senza dubbio un Paese del futuro.

Questa differenza potenziale si constata nelle traduzioni delle opere scelte, data la presenza di moltissime note a piè di pagina che si riferiscono a svariati argomenti: unità di misura, cucina, abitazioni, istituzioni, citazioni dei poeti dei primi secoli dell'era cristiana ecc.

*Vivere!* (pubblicato nel 1993) è la narrazione della vita di un vecchio paesano- Fugui – che un giovane addetto alla raccolta di ballate popolari incontra in un villaggio, mentre è intento ad arare il proprio campo di riso con un bufalo. Non si indica dove ha luogo questo incontro, ma il lettore può intuire che si svolge nei pressi di un villaggio, in qualche parte del sud della grande repubblica cinese. Tutto questo scenario fa parte della struttura del romanzo, ingegnosamente costruito. L'autobiografia del vecchio copre quasi tutta la storia della Cina del Novecento, cominciando dal tempo della repubblica. Fugui è il figlio di un agiato proprietario terriero, marito della figlia del commerciante di riso del villaggio, e trascorre gran parte del suo tempo nei piaceri e nell'ozio: passa le serate nella "Casa di piacere" del vicino borgo, si intrattiene con donne di malaffare, gioca, e perde, ai dadi tanto da dissipare gran parte del patrimonio familiare che deve cedere al misterioso giocatore del posto, Long Er, la grande casa della sua famiglia e deve trasferirsi in una povera capanna.

La sua vita è un susseguirsi di disgrazie e tribolazioni senza fine. Arruolato a forza nell'Esercito nazionalista di Jiang Jieshi, vaga lontano, poi fa finalmente ritorno a casa. Quando i comunisti tornano al potere, e tutto il villaggio si trasforma in un elemento del nuovo sistema.

Yu Hua descrive le diverse fasi dell'epoca maoista – comprese la rivoluzione culturale, *dazibao*, le brigate rosse e le scuole per quadri del partito – tutto nella prospettiva di un miglioramento delle condizioni di vita del piccolo villaggio, che tuttavia rimane povero come prima.

Anche la vita della famiglia di Fugui è una lunga sequela di morti, malattie ed incidenti. Alla fine egli è l'unico superstite. Fondamentalmente ottimista

e fiducioso nella provvidenza, Fugui continua a vivere, come indica il titolo del romanzo, questa sua tribolata condizione umana, forse anche sotto l'influenza delle grandi religioni dell'oriente. Si può dire che *Vivere!* è un testo che meglio degli studi storici ci illumina sulla realtà dei cambiamenti avvenuti in Cina.

Il mio unico contatto con la Cina d'oggi è stata la conoscenza con due giovani studenti cinesi, ben educati e cortesi, incontrati ad un corso di lingua romena in Romania, nel 1967. Ho ricevuto in dono da loro il volume delle citazione del presidente Mao Tze Dong, prima edizione in francese, stampato a Beijing nel 1966. La lotta per il socialismo non si limitava alla sua introduzione in Cina, c'era anche la questione delle supremazia ideologica sul piano mondiale: Unione Sovietica o la Cina.

Per molti nell'occidente, e soprattutto per i giovani, il maoismo era preferito al socialismo sovietico. Nel 1969, questa lotta si inasprì sul confine sino-sovietico, anche se in proporzioni limitate, ma comunque sufficienti per inquietare l'opinione pubblica nell'Unione Sovietica, come ho potuto constatare di persona nei miei contatti con universitari sovietici.

LAURI LINDGREN  
Università di Turku

## *Vivere!* di Yu Hua

Il racconto si apre con una osservazione di metodo a proposito della scelta dell'autore di andare per le campagne cinesi a raccogliere ballate popolari, attività da lui stesso ironicamente definita "*un bel lavoro di scansafatiche*". In realtà il risultato è un documento che l'Antropologia culturale definisce "*storia di vita*" in cui l'io narrante è libero di esprimere giudizi su fatti personali mentre l'ascoltatore si limita alla così detta "osservazione partecipante" che fa da stimolo alla memoria. Il genere letterario che ne deriva si alimenta ad una selezione di "detriti autobiografici"

---

così che non è la storia a costituire il sostegno delle vicende narrate ma sono le situazioni personali a fare da riflesso, sulle parole di un vecchio contadino, ai fatti di un particolare periodo della storia cinese. Il messaggio che ne deriva è che, per imparare a vivere, il protagonista deve confrontarsi con i grandi drammi della guerra civile, della fame dei poveri e del male fisico, già ampiamente denunciati nella letteratura universale, e che l'uomo può affrontare con le risorse della sua cultura e il conforto degli affetti famigliari. E' per questo che il vecchio Fugui, proponendo i particolari della sua vicenda, non si presenta come il sostenitore di una causa o il teorico di un dibattito ideologico così come il suo stile non diventa mai denunciatorio ma al più assume un tono di sofferenza e di pietà. Evidente il riferimento al pensiero di un popolo che ha sempre trovato nella sua saggezza antica il modello civile a cui ispirarsi per la soluzione razionale dei problemi concreti non disgiunti da originali interessi speculativi. Per i sinologi Confucio rappresenta l'aspetto etico-sociale di quella dottrina di cui Lao Tze, suo coevo, rappresenta il lato metafisico con la teoria del Tao: la Via, per cui ogni elemento della tradizione culturale della Cina presenta sempre una visione pratica e una contemplativa. La prima induce alla chiara oggettività intellettuale non intorpidita dalle passioni e la seconda insegna l'esercizio della virtù (anche senza un esplicito riferimento al sovrano), per cui il progresso non deriva da un conflitto dialettico, (come ha ritenuto la filosofia europea da Hegel a Marx), ma dalla armonia degli opposti. Non a caso nella gerarchia sociale l'uomo d'armi si colloca a livello inferiore rispetto al saggio mentre oggi ci si domanda a ragione se alla radice dello straordinario sviluppo economico dei popoli dell'Estremo Oriente non si debbano riconoscere le componenti di tale pensiero teorico e pratico. Non stupisce quindi che anche nel contesto letterario le storiche dottrine della Cina possano essere concepite e vissute come un'unica espressione spirituale soprattutto da quando le masse popolari contadine le hanno trasformate nella pratica di un sincretismo etnico-religioso (il culto degli antenati, il dio del fulmine). Tutto questo giustifica il fatto che le modalità delle nostre esperienze di vita possono diventare occasioni per dischiudere una rivelazione benefica di noi stessi

perché fondata sul principio edificante che ogni incontro, ogni conflitto e ogni problema è un aspetto della realtà che interpella la complessità della nostra natura. Perciò ogni volta che ci misuriamo con l'esperienza di vita ci disponiamo a capire il nostro destino e quello degli altri senza commettere l'errore di far deflagrare le ansie, le incertezze e i rancori in noi stessi o peggio ancora su chi ci vive accanto. Gli sviluppi della esistenza personale di Fugui sono coerenti con questi principi che conducono tutti a rappresentare una virtù dell'anima: l'onestà, la forza d'animo, l'amore per il prossimo per lo più tesi a far riflettere ma non alieni alla poesia del cuore che soggiace sempre alle iniziative più quotidiane e comuni. Il sostegno della moglie anche nei momenti di povertà colpevole (p.23), le risposte esemplari dei figli alle preoccupazioni educative (p.38), il rispetto dei servi e perfino dei creditori (p.46), l'amicizia nata in trincea nel turbine della guerra (p.61), la sintonia terapeutica con il mondo degli animali (p.88-190) e in particolare di alcuni squarci di fede naturale, agli occhi del mondo occidentale possono sembrare in sintonia con lo spirito del Vangelo. Tali sono i sentimenti espressi dal protagonista agli antenati nell'atto di seppellire il figlio morto nel compimento di un gesto generoso: "*Sta per arrivare Youguing, trattatelo un po' meglio, quando era vivo io non sono stato molto buono con lui, amatelo teneramente al posto mio*" (p.130). La serie infine dei profondi sentimenti del cuore raggiunge il vertice nel commiato dall'antico commilitone Chumeng già governatore del distretto ma caduto in disgrazia nel corso della rivoluzione culturale per "l'accusa di rito", cioè "di avere imboccato la via del capitalismo". Giunto a casa di Fugui disperato fino ai limiti del suicidio viene accolto con grande umanità: la moglie di Fugui, la buona Jiazhen, non solo supera il rifiuto psicologico materno nei confronti di chi aveva inconsapevolmente provocato la morte del figlio ma aggiunge fra le lacrime: "*Chunseng devi vivere...ci devi una vita e quindi ripagaci con la tua*". Da parte sua Fugui si accomiata da lui con una frase che può essere considerata la sintesi sapienziale del libro: "*Chunsheng promettimi di vivere*" (p.163). Gli uomini che pensano hanno ragione di credere nei loro ideali, anche se sono individui semplici apparentemente senza avere un vero e proprio potere

di cui disporre. Fugui è il tipico rappresentante di quella moltitudine di uomini che sono il simbolo della “mano sinistra di Dio” secondo il titolo del romanzo di W. E. Barret, ma utilissima per l’umanità ed efficace quanto la sua destra. Vale l’immagine, a questo riguardo della tradizione cinese che parla di “uomini tartaruga”, convinti che per spianare la montagna delle difficoltà esistenziali non c’è bisogno della dinamite perché sasso dopo sasso, pacificamente, il sogno della felicità potrà realizzarsi.

DON MARCO LUNGHU

### *Vivere!* di Yu Hua

Il romanzo *Vivere!*, del 1993, dello scrittore Yu Hua, uno degli esponenti migliori della nuova letteratura cinese, divenne subito materia per il film omonimo realizzato appena l’anno successivo dal grande regista Zhang Yimou.

Colpisce da subito l’equilibrio delle modalità espressive con cui l’Autore illustra le vicende della società cinese del secolo ‘breve’, con l’intuizione narrativa di istituire un fertile dialogo, con un tocco di leggerezza non solo stilistica che dà spessore e insieme levità al libro, tra un giovane raccoglitore di storie e l’anziano Fugui, che dialoga ormai da solo con il suo vecchio bufalo.

Il protagonista riesce dunque a interpretare e condensare, alla fine, l’intero arco di vari decenni, con il passaggio dal benessere della famiglia d’origine e il lento, progressivo declino della storia economica e sociale del Paese - scandita peraltro, al livello soggettivo, da un’intera sequenza di disgrazie che colpiscono Fugui, fin da quando perse al gioco d’azzardo la fortuna avita, e poi a una a una le successive morti di tutti i suoi cari.

Una triste saga familiare, certo, nella quale però l’Autore sa cogliere, e infondere in noi, quel tocco di vitale, quotidiana propositività che ci rende il protagonista, e dunque la storia stessa, del singolo, di una famiglia e della complessa quanto

contraddittoria società cinese, fra un passato ormai tramontato e un presente che ignora molti dei valori tradizionali, più vicina e più istruttiva di tante altre narrazioni contemporanee

BRUNO MAZZONI  
Università di Pisa

### *Senza parole* di Zhang Jie

Soltanto dopo avere completato la lettura di *Senza parole*, e avere fissato nella nostra memoria di lettori una immagine totale e simultanea del romanzo, ci si rende veramente conto della capacità di Zhang Jie di costruire e controllare una struttura narrativa complessa, che contiene decenni di storia novecentesca, mantiene un rapporto con millenni di cultura, e nello stesso tempo vuole e ottiene di rappresentare percorsi umani individuali entro quei contesti. La scrittrice, inoltre, riesce anche, con evidente riflessione, a investire i percorsi individuali dei personaggi, molto diversi fra loro, di una funzione di critica e commento circa le vicende storiche e culturali del paese. Il romanzo può sembrare complesso, ma la professionalità di Zhang Jie conduce il lettore a ricostruire senza troppa difficoltà la fabula e la sua cronologia, fornendogli a poco a poco, episodio per episodio, dati esterni e interni ai personaggi, rivelando orrori sociali, crudeltà fisica e morale, miseria, corruzione, bigottaria, ingiustizia, condizione femminile, diritti traditi, invidia, sopraffazione, qualche volta sadismo, ma anche creatività e autonomia, intelligenza e sentimenti, aspettative e speranze, affetti e sorrisi, altruismo e generosità istintiva, fino all’amore senza parole.

La storia individuale della scrittrice Wu Wei, intrecciata nel suo vissuto a quella di sua madre Ye Lianzi, si pone subito dalle prime pagine come linea guida principale, ma non unica, del romanzo – non unica, anzi ricca di diramazioni, così come la voce di Wu Wei non è la sola voce narrante. Su

---

questo presupposto polifonico, strutturato molto liberamente, Zhang Jie tesse la rete della narrazione con cui offre al lettore una visione dell'intero paese lungo il movimento delle sue numerose trasformazioni politiche, sociali, economiche, artistiche e culturali. L'insieme del grande dramma in movimento ha come punti di appoggio narrativo numerose evocazioni di dettagli estremamente duri, sia della realtà obiettiva sia di quella del vissuto dei personaggi, soprattutto in riferimento ai personaggi femminili. Zhang Jie, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, non usa gli eventi storici come contenitori che creino la forma, ma sceglie, invece, vincendo una implicita sfida, il difficile procedimento di creare la forma romanzo per accrezione di singoli episodi e avvenimenti, intervallati dalle attività di pensiero dei personaggi, riuscendo, nonostante questo, non solo a ottenere una fondamentale unità del racconto, ma anche a mantenere la simultaneità e l'equilibrio della rappresentazione, necessariamente lineare in quanto rappresentazione scritta.

In aggiunta a tutto questo, il nome di Wu Wei richiama la omofona (ma non omografa) denominazione di un concetto e precetto del Tao, non facile da definire se non come forza del vivere senza forzare le scelte, assecondando, nel senso più ampio, i flussi della natura, cercando di realizzare un equilibrio, ma senza cadere nella passività e nella repressione, che, come l'aggressività, portano alla sofferenza. Sarebbe troppo lungo e grossolano indugiare qui su questo grande tema. Ci si limita a dire che una delle traduzioni occidentali di Wu Wei è l'espressione apparentemente paradossale, 'azione senza azione', ovvero, rozzamente, azione compiuta senza opporsi con violenza, ma per consapevolezza interiore e ragionamento; non forzare, quindi, però comunque agire, non rinunciare all'azione (per inciso: il precetto entra anche nel dominio delle arti marziali, perché non esclude la difesa). Zhang Jie nella costruzione del personaggio di Wu Wei (e non solo) sembra avere con il Wei Wu Wei un rapporto complesso, rispettoso dei valori culturali, ma insieme tutt'altro che esente da critica, da implicita argomentazione e da ineludibile ironia.

Ferma restando la voce di Wu Wei come voce narrante principale, la scelta di costruire per

accrezione polifonica porta con sé la presenza di altre voci, che Zhang Jie, orchestra e tiene insieme in unità narrativa servendosi della terza persona verbale, riuscendo, con successo, a inserire fra quelle dei personaggi anche la voce di un narratore esterno, fondamentalmente un narratore onnisciente. Soprattutto attraverso il narratore esterno, la scrittrice ottiene effetti liminali mobili e raffinati, facendo dilavare e in parte sovrapporre, con leggerezza, ma ben percettibilmente, le parti dello scrittore onnisciente alle altre voci e viceversa. Essendo purtroppo difficile per un lettore occidentale che non conosca la lingua cinese cogliere tutta la finezza dei procedimenti narrativi di Zhang Jie, qualcosa certamente si perde, ma si deve sottolineare che la traduzione italiana del romanzo (opera delle sinologhe Maria Gottardo e Monica Morzenti) riesce a offrire nello stesso tempo una lingua italiana elegante, mai forzata, e il suggerimento altrettanto elegante e soprattutto sobrio della alterità culturale. Le traduttrici hanno avuto l'indubbio vantaggio di un rapporto diretto con l'autrice, che, in una breve nota iniziale in exergo, ringraziano per avere rielaborato il testo cinese in funzione della traduzione italiana. Di fatto *Senza parole* è un'opera in tre volumi (*Senza parole* è in realtà il titolo della trilogia), dei quali solo due sono pubblicati in traduzione italiana, questo, ora presentato al Premio Acerbi, e il secondo, *Anni di buio* (le traduttrici sono le stesse), mentre il terzo volume rimane finora non pubblicato.

Caratteristica fondamentale del romanzo è il trattamento del tempo. Zhang Jie, che indubbiamente è una scrittrice molto colta e che ha studiato e conosce bene sia, come è ovvio, la letteratura del suo paese sia gran parte del corpus canonico della letteratura occidentale (nel quale, come lei stessa dice, si deve includere la letteratura russa), sceglie di adottare una rappresentazione non cronologica del tempo, dando prova di sapere come gestire liberamente anche gli strumenti del Modernismo occidentale. La sua rappresentazione del tempo non è certo una tecnica nuova (anzi, è una tecnica resa famosa da molti romanzieri occidentali), ma Zhang Jie mostra di saperla usare in modo eccellente e con uno stile proprio, contraddistinto soprattutto dalla nitidezza dei 'racconti nel racconto' e dal richiamarsi e interconnettersi di temi e immagini. Il

romanzo, per esempio, finisce con un episodio (pp. 312 e seguenti) che cronologicamente appartiene al periodo iniziale della vita di Wu Wei, ma che si rivela essenziale per ricapitolare e rfigurare tutta la storia narrata, incluse le illusioni e le delusioni di Wu Wei, che ha introiettato e intrecciato al proprio anche quello che è convinta sia stato il vissuto interiore di sua madre. Uno degli ultimi episodi, quindi, strutturalmente calcolato per ricollegarsi a episodi del primo capitolo, ottiene di imprimere un andamento circolare a tutto il romanzo. L'andamento circolare, a sua volta, suggerisce l'eterna ripetizione del vivere e l'ineluttabilità del vivere qualunque sia la vita. In un certo modo suggerisce anche la follia, o quella che è bollata come follia dall'*establishment*. A tutto questo resta sotteso, essudante forte contraddizione, l'omofonia del nome Wu Wei con il precetto taoista del Wei Wu Wei: «Finché un giorno, all'improvviso, aveva capito che la rinuncia era l'unico sollievo. Rinunciare alla speranza, convivere con la disperazione, con dignità, fino alla fine» (p. 19). L'accettazione, infatti, è paradossalmente, anche accettazione del dolore, con sfumature di eroismo – e l'eroismo è sempre, per sua natura, una forma di dissenso. Si sarebbe persino portati a pensare che Zhang Jie abbia letto la storia della follia di Michel Foucault, interpretandola poi liberamente e criticamente.

Zhang Jie usa in modo originale anche le ormai ultra famose tecniche dello *stream of consciousness*, flusso di coscienza, e del monologo interiore, che, come già accennato, sceglie di configurare in terza persona. Molto della sua originalità è dato proprio dall'uso della terza persona, che le consente gli effetti di liminalità (sia *limen* sia *limes*) delle voci e dei vissuti. Molto interessante è anche un suo possibile rapporto con il genere *romance* occidentale, un *romance*, però, omnicomprendente, nel quale, come nella accezione discussa anni or sono da Northrop Frye, la scrittrice include sia il comico sia il tragico, spietatamente aggrovigliati così come lo sono nella fenomenologia del reale.

Altro aspetto tecnico distintivo di Zhang Jie è la qualità pittorica delle immagini, più o meno estese e complesse, delle quali cosparge la narrazione. Per il lettore occidentale queste immagini plurime e composte, queste evocazioni visive

che indiscutibilmente richiamano e rispecchiano moduli e tropi delle arti figurative che l'Occidente ha tradizionalmente vissuto come cinesi, appaiono come una vera cifra stilistica. Si leggono come rappresentazioni verbali di paesaggi naturali, paesaggi atmosferici con elementi oggettuali non invasivi, paesaggi con figura umana, e soprattutto come immagini pittoriche caratterizzate da evocazioni di luce, di colori, spesso di trasparenze – proprio quella luce e quei colori che in Occidente hanno trasmesso e trasmettono uno degli aspetti più affascinanti e tradizionali della identità artistica della Cina. La luce, assimilabile a quella che appare nei migliori dipinti ad acquarello (anche occidentali), è un elemento costante ed eloquente. La modalità è, se non la stessa, certamente analoga a quella del procedimento retorico della ecfrasis, cioè della descrizione verbale di una opera d'arte. Salvo che Zhang Jie tratta anche l'ecfrasis in modo originale, in quanto non descrive mai specifiche e concrete opere d'arte (neppure finzionali), ma capovolge il rapporto, e crea rappresentazioni verbali di quelle che non sono neppure postulate come produzioni artistiche fattuali, ma sono immagini che molte opere d'arte figurative cinesi, soprattutto dipinti, hanno rese tradizionali. Queste rappresentazioni, che nel romanzo sono visioni individuali dei personaggi in diversi momenti del loro vissuto, diventano così descrizioni di opere d'arte (cinesi) virtuali. Un procedimento che non solo implica una concezione della unità intellettuale delle arti e della possibilità di interscambio dei mezzi di rappresentazione fra loro, ma che richiede anche misura e raffinatezza – un procedimento nel quale Zhang Jie veramente eccelle. La sua libera interpretazione della ecfrasis, di fatto, inizia nella prima pagina, simultaneamente alla dichiarazione della cornice narrativa e del gioco autoriale, proprio con la parola "inizio": «Dei cento e più modi con cui questa storia potrebbe avere inizio, userò quello che Wu Wei, seduta sotto una robinia [...] aveva scelto in un mattino d'autunno [...]» (p. 17). L'inizio di Wu Wei segue immediatamente, «Nelle prime ore di un giorno brumoso, dalla finestra lei guardava la strada ...» (*ibidem*), creando un effetto di immagine nell'immagine (ma non la stessa immagine!), dove si deve notare la funzione figurativa della robinia, della donna seduta accanto

al tronco, della luce del mattino d'autunno, nella prima rappresentazione; e la finestra, la luce mattutina, la bruma, nella seconda. Sorvolando sulla durezza onirica del muro di pietra, che compare due volte nelle pagine immediatamente seguenti (pp. 19 e 20) e sul Parco del Tempio del Cielo, ci si consente soltanto di ricordare anche la prima comparsa di Wu Wei agli occhi del futuro marito: «Molti anni prima, Hu Bingchen vagava in mezzo a una bufera di neve lungo un sentiero tra i campi deserti [...] quando a un tratto scorse una donna, lì in piedi in mezzo alla campagna sconfinata.» (p. 21) La rappresentazione / descrizione si ripete sette volte nei paragrafi seguenti, con variazioni leggere, ma evidenti, che vanno dall'avanzamento del tempo a successive aggiunte di dettagli, come in una sequenza figurativa. Numerose altre rappresentazioni visive come queste compaiono lungo tutto il corso del romanzo, fino alla fine, dove Zhang Jie descrive (l'ecfrasis è di base descrizione) «lo stagno e il paesaggio» vicino al tempio Danyang, i cipressi, il volo dei corvi contro il cielo (p. 302), il buio e la luce di luna e stelle nella «notte sull'altipiano» (p. 304); e poco dopo un paesaggio ventoso, dove “volteggiavano fiocchi di neve” intorno alla figura di una bambina coperta di panni troppo leggeri (p. 312). A questo punto, all'improvviso, la scrittrice introduce un riferimento diretto alla *Piccola fiammiferaia* di Hans Christian Andersen, confermando una ennesima volta la sua cultura globale e insieme la sua interpretazione originale di tutto quello con cui viene a contatto e, soprattutto, confermando la sua creatività.

FRANCESCA ROMANA PACI  
Università del Piemonte Orientale

## *Vivere!* di Yu Hua

Quest'anno, più che in altri anni le opere in concorso hanno tutte i loro meriti e si complementano, come ha colto bene nelle occasioni di presentazione del Premio la Segretaria Rosanna Colognesi e la stampa

locale ha riportato. «Gli scrittori in gara – [...] - sono tutti giovani e scrivono della Cina del dopo Mao. I loro romanzi si completano a vicenda nel tracciare uno spaccato attualissimo di questo Paese che negli ultimi decenni ha conosciuto trasformazioni epocali».

Dovendo scegliere opto per *Vivere!* di YU HUA. Il lavoro mostra come si possa durare ed avere speranze sotto le peggiori circostanze, - in particolare tentando per quanto possibile di eludere quelle dovute all'ideologia ed all'apparato *amministrativo*. La ricerca di una autosufficienza autarchica nel Grande Balzo, esemplificata dalla produzione di acciaio domestico, è presentata nel suo aspetto tragicomico, vena umoristica che sottende altre parti del libro. Parla a tutti ed è comprensibile da tutti. È narrato con una intrinseca metodologia da scienze umane – 'storie di vita' – risultati ben intessuti testualmente.

“*Vivere!*” di YU HUA ci conduce a riconsiderare il mondo contadino, riestimandolo senza folklorizzarlo, facendo di quello cinese attraverso i protagonisti, l'emblema di qualcosa di più universale che riguarda quindi tutti. Il suo senso profondo è assieme individuale e di gruppo e fondato su una filosofia di 'resilienza' e di 'aiuto reciproco'.

Nel contributo *My Flight from the Land* nella Panel Discussion del Seminario (2010) *Intellectuals and the Land* – (Mutianyu Great Wall Friday 18 June) YANG HUANG storico dell'antica Grecia (Università di Pechino) nato nel mondo contadino, parla dell'attaccamento che permane in chi ha lì ancora o riconosce nei contadini, i genitori, i fratelli e le sorelle, e ricorda l'indifferenza o lo sprezzo per quel mondo di molti intellettuali. Una riflessione sul suicidio altruistico di anziani per evitare di essere un peso per i figli gli fa ricordare quello della nonna. Colpito dall'evento comunica i suoi sentimenti al padre il quale in modo netto dice che non bisogna piangerla più di troppo e che se ne è andata e tocca a chi rimane di durare la vita. La riscoperta di questa millenaria saggezza per sopravvivere, lo conduce ad una estimazione di *Vivere!* e del film tratto.<sup>1</sup>

YU HUA è diventato un opinionista del “International New York Times” nell'autunno del 2013.

Il primo contributo, *Jokes, Lies and Pollution in China*, (October 30, 2013, Wednesday). ‘Mentre impianti siderurgici e chimici inquinano, i funzionari

rispondono con una campagna anti-fumo.'  
L'ultimo, *Blind Faith in China's Stock Market*, (August 20, 2015, Thursday). 'Il fascino di rapidi profitti ha allettato molti cinesi a rischiare (*tempted ... to gamble*) i loro risparmi in azioni.'

Aveva iniziato prima con *China's Forgotten Revolution*, (May 31, 2009, Monday). 'Per molti giovani cinesi il 4 Giugno 1989 non significa nulla.' Più vicino a noi, *In China, Feudal Answers for Modern Problems* (April 11, 2013, Friday). 'I Comunisti cinesi stanno spesso scoprendo che sono le antiche ricette feudali che meglio consentono loro di mantenere una salda presa sulla società.'

Sono tutti tradotti dal Cinese; non sempre si può trovare accordo di visioni, ma sono stimolanti e riguardano questioni scottanti e possibili nessi fra noi e loro, alcune delle quali sono entro gli altri libri in Concorso nel 2014-2015 e nelle relazioni con gli altri scrittori fra cui Dai Sijie (Cfr. parere di quest'anno).<sup>2</sup>

#### MAURIZIO RIZZINI

1 [http://www.theschoolhouseatmutianyuan.com/downloadfile/panel\\_introduction\\_friday\\_session100810.pdf](http://www.theschoolhouseatmutianyuan.com/downloadfile/panel_introduction_friday_session100810.pdf)

[visto il 15.03.2015; attingibile ancora il 10.10.2015]

2 [http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/y/yu\\_hua/index.html](http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/y/yu_hua/index.html)

## *Vivere!* di Yu Hua

Appartiene ad una generazione di passaggio fra il vecchio e il nuovo, la tradizione e la modernità, lo scrittore Yu Hua, classe 1960, ben noto al pubblico italiano grazie alla costante attenzione che gli hanno dedicato editori e traduttori, forse un po' meno la critica, e soprattutto a partire dal suo emblematico racconto, *Torture* (Einaudi, 1997).

La scelta di impostare la narrazione di *Vivere!*, titolo che in italiano suona banale e ingenuo (l'originale *Huozhe* del romanzo edito in Cina nel 1993 e da noi già nel 2009, appare ora in riedizione 2013), questa scelta non dà senza dubbio una chiave di lettura utile

al lettore non addentro nei ritmi, nelle ironie, nella tragicità, del complesso e contraddittorio mondo cinese. Per chi abbia saputo ascoltare le voci che da esso provenivano, oltre agli scrittori come Yu Hua, il debito è rivolto alla cinematografia non occidentale, che spesso ritorna in mente nel bianco e nero delle rievocazioni dello stesso Yu Hua.

La parola rievocazione non è casuale, e anzi cade a pennello per questo romanzo che si annuncia esplicitamente come una ballata in chiave moderna e che spinge la sua tragica deriva fino alle estreme conseguenze. La fatalità del destino di morte, e delle morti che sono l'avvenimento definitivo e ineluttabile nei nodi del semplice intreccio, parrebbe essere annunciata dall'allusione iniziale alle ballate popolari che il giovane ricercatore per sbarcare il lunario va rintracciando nei borghi poveri e sperduti di una parte del continente cinese. Ed è appunto una ballata quella che gli racconta in prima persona, per 191 pagine, interrotta solo in poche occasioni dall'ascoltatore-narratore riemerso dal suo assoluto silenzio, il vecchio protagonista, Fugui, ritratto in un'immagine che ritroveremo alla fine del romanzo: solo, intento a parlare con il suo bufalo che avrebbe dovuto aiutarlo ad arare la terra, ma è recalcitrante, il bufalo che porta in sé i nomi di tutti i cari di Fugui, il bufalo che sa ancora resistere e opporsi ed è, come Fugui, un sopravvissuto. Tutti gli altri personaggi di questa storia, alla fine della narrazione, li abbiamo visti morire uno a uno in modo inesorabile, in modo imprevedibile: è questa la sorte melodrammatica della piccola famiglia del protagonista, rimasto solo nel proprio deserto esistenziale. Da un passato di pigro gaudente a un avvenire di doloroso duro e ingrato lavoro, la figura di Fugui sembra rappresentare la prospettiva di un completo fallimento, mentre lo sorprendiamo nuovamente nelle ultime pagine, alla fine della propria autobiografia orale, comunque con i piedi sulla terra che gli darà il poco nutrimento che gli serve. L'inutilità del passato, del lavoro, della sofferenza, e della storia sembra il marchio di fuoco di questa vicenda che non ha vie d'uscita, non ha alternative, non ha altra immagine possibile se non quella del bianco e nero.

A volerla interpretare diversamente, Fugui è la prova narrante di un passato terribile che non può essere guardato con nostalgia perché è soprattutto

---

un passato di dolore, per cui a ricorrervi con il gran viaggio all'indietro che il narratore ci fa fare attraverso la voce del suo protagonista si prova un incurabile dolore, sul filo di un'esistenza precaria, sospesa, calpestata, manipolata dalla storia.

La disgrazia della memoria non può dare grazia al presente, sembrerebbe dire Yu Hua, anche se il presente è un orizzonte senza più attese, una sospensione estrema, un' inconsapevole traccia del tempo prima che il tempo inchiodi per sempre anche il resistente Fugui.

La ballata del sopravvissuto è forse il documento

meno retorico, forse ingenuo come una ballata popolare, e certamente un verdetto di accusa che il romanzo cinese di oggi rivolge con i toni meno polemicici e più inesorabili all'immagine della storia, dell'individuo passivo di fronte alla propria storia soggettiva e comune, ed è per differenza un estremo documento rivolto alla consapevolezza del presente, e un invito alla sua riconquista.

LUIGI TASSONI  
Università di Pécs (Ungheria)



*Paesaggio con figure - Ming (1368 -1644)*  
*Catalogo della Mostra di pittura cinese tradizionale*  
*(Chiavari, Palazzo Torriglia 7-22 aprile 1963).*  
S.A.G.A. Genova., n. 33



L'autore  
premiato

---

PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI  
NARRATIVA PER CONOSCERE E AVVICINARE I POPOLI

Nicoletta Pesaro

## Intervista a Yu Hua

D. I suoi romanzi hanno segnato varie epoche della Cina contemporanea, dall'avanguardia alla svolta verso il realismo degli anni '90, fino alla letteratura del nuovo secolo che non distingue più nettamente tra cultura alta e cultura popolare, tra intellettuali e autori commerciali. Dove colloca Yu Hua se stesso e la propria narrativa oggi?

R. Sì, negli anni '90 sul piano dello stile si è verificato un grande cambiamento nelle mie opere rispetto agli anni '80; i critici hanno parlato di svolta, e hanno scritto numerosi saggi per spiegare in che modo il mio stile fosse cambiato. In parte hanno ragione, ma scrivere narrativa e commentarla sono due cose molto diverse. Per quanto mi riguarda, il cambiamento avvenuto nel mio stile si è creato gradualmente all'interno del processo di scrittura, o meglio, ascoltando la voce dei miei personaggi. Negli anni '80 ho scritto solo racconti, nei quali ponevo particolare attenzione alla forma narrativa, la storia e i personaggi erano soggiogati dalla forma. Negli anni '90 ho cominciato a scrivere romanzi e, per via del formato lungo, personaggi e storia si sono liberati dal giogo della forma: dapprima i personaggi hanno avuto un loro destino, e poi anche la storia ha avuto il suo. In altre parole, negli anni '80 storia e personaggi si adeguavano alla mia narrazione, negli anni '90 la mia narrazione si è adeguata a loro. Negli anni 2000 penso che la mia scrittura si sia ampliata come in *Fratelli* e *Il settimo giorno*. Rappresentando nella storia in forma concentrata le assurdità e le bizzarrie della realtà sociale, ho capito di poter scrivere di qualsiasi cosa, non ho più la prudenza e cautela di un tempo nello scrivere.

D. Il suo ultimo romanzo, *Il settimo giorno*, già pubblicato nelle versioni inglese e francese, e che uscirà presto anche in italiano, sembra ad alcuni un ritorno allo stile sperimentale e noir delle sue prime opere all'epoca dell'avanguardia cinese degli anni '80. È così, oppure sente che in questo romanzo, che narra i primi sette giorni della morte di una persona, narrati dal morto stesso, c'è qualcosa di più e di diverso rispetto ai "racconti crudeli" degli anni '80?

R. Alcuni amici che conoscono bene le mie opere degli anni '80, hanno ritrovato in *Il settimo giorno* lo stesso stile di mie opere del passato, come "Le cose de mondo sono fumo". Nel romanzo mescolo il mio stile di un tempo ed elementi nuovi mai sperimentati prima. D'altronde, per quanto lo stile di uno scrittore possa cambiare, l'importante è che restino degli elementi di continuità e che, in questa continuità, emergano sempre delle cose nuove, come dice un chengyu cinese: far emergere il nuovo dal ripensamento del vecchio.

D. Lei è un autore interessante e molto comunicativo anche sul piano della saggistica, *sanwen*, un genere molto diffuso tra gli scrittori anche del primo Novecento; lo dimostrano i diversi brevi saggi da lei pubblicati in precedenza, poi gli editoriali scritti per alcuni giornali e riviste americani, come il *New York Times*. Da ultimo il libro *La Cina in 10 parole* ha confermato che può essere un brillante saggista. Coltiverà ancora questa passione e talento per la prosa saggistica?

R. Per il momento ho smesso di scrivere saggistica, per tornare alla narrativa. Tuttavia penso che ne scriverò

*ancora in futuro: amo scrivere saggi perché rispetto alla narrativa mi permettono di essere più diretto.*

D. Letteratura, cinema, web: tre settori della cultura e della comunicazione in Cina molto sviluppati e ricchi, che rapporti ha con questi tre mondi e quali rapporti sussistono tra i tre? La letteratura ha tratto vantaggio da cinema e rete, o viene sfruttata e sorpassata a volte da queste forme di espressione tecnologicamente diverse, più rapide e immediate nella fruizione rispetto alla tradizionale lettura di un libro?

*R. Molte persone parlano oggi di un attacco che il mondo del cinema e della televisione e soprattutto la rete starebbero sferrando contro la letteratura: costoro a volte manifestano ogni genere di paura, altre volte lanciano accuse indignate, come se la letteratura stesse per scomparire. Dal canto mio non nutro nessun timore, né credo che la letteratura verrà sorpassata da questi media. La narrazione cinematografico-televisiva è un tipo di narrazione, quella della letteratura è un altro. Il rapporto che lega la letteratura a questi media non è conflittuale, perché si tratta di canali paralleli che coesisteranno sempre senza collidere. Quanto alla rete, secondo me ha semplicemente reso la nostra vita più facile.*

D. La sua fama all'estero è notevole, oggi è uno degli scrittori più amati e richiesti in giro per il mondo, i suoi romanzi sono tradotti in oltre una ventina di lingue. Per contro la letteratura cinese, per quanto così ricca e variegata, non è sempre molto nota, né molto tradotta all'estero. La traduzione ha sicuramente aiutato la diffusione della sua opera e

la sua notorietà, ma crede che ci sia qualcosa nel suo modo di raccontare che lo rende più adatto più facile da veicolare in altre lingue e culture?

*R. Al centro delle mie opere c'è sempre l'uomo, perciò credo che i lettori occidentali non abbiano più difficoltà rispetto ai miei connazionali nel comprenderle. Chi legge un'opera letteraria è un essere umano, in qualsiasi parte del mondo, se nel testo trova un altro essere umano riuscirà sempre a intuirne e coglierne l'animo.*

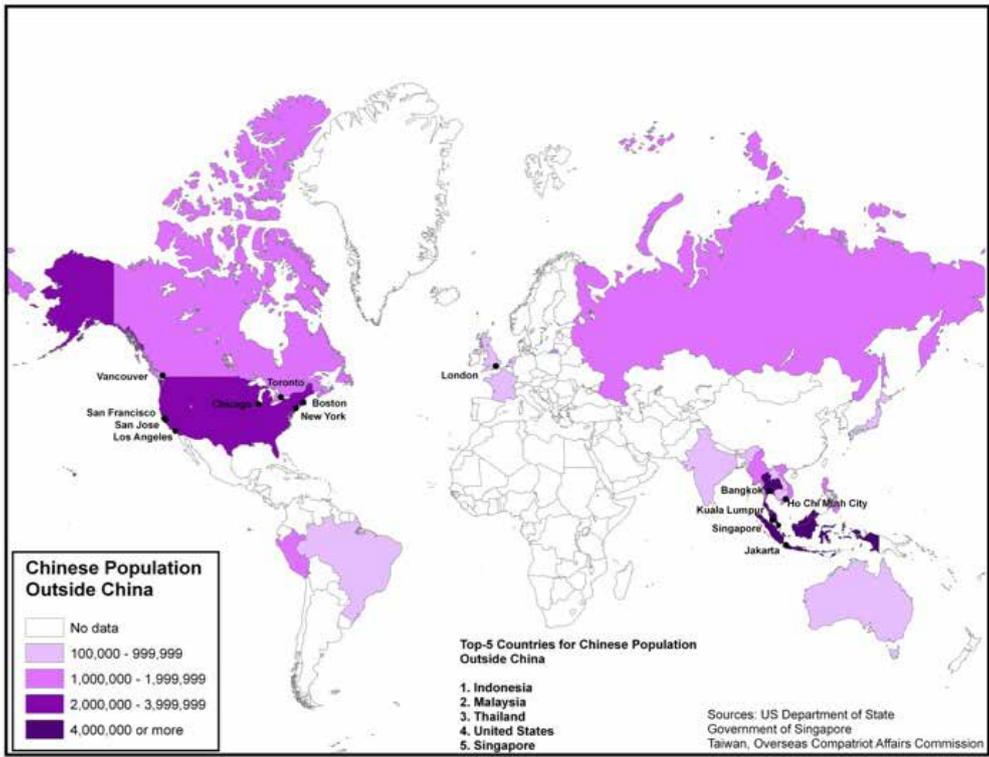
D. Mi piace chiudere questa intervista con un concetto molti anni fa teorizzato da Lu Xun, il più grande scrittore cinese moderno: la Cina si sarebbe potuta salvare ai suoi occhi solo se i bambini, le giovani generazioni si fossero salvate dalla degenerazione della vecchia cultura nazionale. Che ruolo vede lei per i giovani, per i bambini: dipende da loro e da come cresceranno il futuro del paese, o sono ancora gli adulti ad avere in mano le sorti della società? E la letteratura, in tutto questo che ruolo avrà nei prossimi anni?

*R. Oggigiorno i giovani cinesi danno molta importanza e aspirano al benessere materiale, questa è una fase inevitabile nel processo di sviluppo della società cinese. Sono convinto che in futuro questo cambierà: quando più persone si renderanno conto di quanto la venerazione smodata del benessere materiale non sia benefica bensì dannosa per loro, questa smania cambierà. La mia esperienza mi dice che difficilmente la letteratura riesce a cambiare la società, tuttavia essa può cambiare il modo di vedere del lettore sulla società: se cambia il modo di vedere, forse anche la società può essere cambiata.*



# Letteratura cinese migrante

*XXIII Edizione - 2015*



Diaspora cinese



---

Daniele Beltrame

## Le altre Cine

### HONG KONG

La storia moderna di Hong Kong (pronuncia cantonese di 香港 *Xiānggǎng*, «il porto profumato») inizia come colonia della corona britannica in seguito alla firma del Trattato di Nanchino il 29 agosto 1842. Il trattato poneva fine alla Prima guerra dell'oppio (1839-1842), che aveva visto contrapposte la Cina e l'Inghilterra. Il conflitto aveva principalmente cause di tipo economico e in particolare il deficit commerciale creatosi dal lato britannico in seguito alle consistenti importazioni di tè e di seta; da parte sua, la corona inglese non esportava abbastanza in un vasto Impero in larga misura autosufficiente come quello cinese e l'unica merce inglese che poteva essere scambiata con i cinesi era appunto l'oppio prodotto nell'India britannica. Gli inglesi presero ufficialmente possesso di Hong Kong il 26 gennaio 1841, quando il commodoro sir Gordon Bremer reclamò l'isola in nome della regina Vittoria in quello che venne poi ricordato come il *Possession Point*. Con la ratifica del Trattato di Nanchino il 26 giugno 1843, Hong Kong divenne ufficialmente e legalmente parte dell'Impero Britannico. Le *Letters Patent* del 5 aprile 1843 rappresentano la prima costituzione di Hong Kong e stabilivano che la colonia sarebbe stata amministrata da un governatore, che accentrava le principali funzioni di governo ed era sottoposto solo all'autorità della madrepatria; egli era poi affiancato da un Consiglio Esecutivo (*Executive Council*) e da un Consiglio Legislativo (*Legislative Council*). Nonostante alcune piccole riforme delle *Letters Patent* nel corso della storia coloniale di Hong Kong, la struttura di governo rimase essenzialmente la stessa fino al 1997. Il governatore, sebbene affiancato dai due consigli per gli affari di governo e per l'attività legislativa, era di fatto *dominus* assoluto del potere esecutivo, potendo anche nominare i

giudici. Sebbene non potesse inimicarsi troppo la popolazione locale e suoi rappresentanti negli organi consultivi, egli svolgeva tutte le funzioni di governo in completa autonomia e senza essere responsabile in alcun modo di fronte a contropoteri locali. Tuttavia, nei primi anni della colonia, sia per le ridotte dimensioni dell'insediamento urbano che per le limitate possibilità finanziarie dell'isola, che la portavano ad essere dipendente dalla madrepatria, le funzioni del governatore si limitavano a quelle di un semplice sindaco e il numero di funzionari amministrativi era piuttosto esiguo.

Lo scopo iniziale di questa limitata presenza britannica sul suolo cinese non era la conquista territoriale né la colonizzazione in senso stretto; questa piccola colonia era molto più utile per motivi diplomatici, commerciali e militari. Conservando questo possedimento, gli inglesi potevano a questo punto influire maggiormente sull'economia e sulla politica cinese e soddisfare meglio i propri interessi in Estremo Oriente. Tuttavia, le speranze degli inglesi di migliorare il proprio status diplomatico e la propria posizione commerciale andarono deluse. Non avendo modo di rinegoziare i trattati, però, la via scelta fu ancora quella della guerra: tra il 1856 e il 1860 venne combattuta quella che venne definita la Seconda guerra dell'oppio. Con la firma della Convenzione di Pechino nel 1860 si concluse il conflitto e la colonia di Hong Kong venne ingrandita, aggiungendo una parte della penisola di Kowloon a nord dell'isola, mentre il governatore di Hong Kong smise di essere una sorta di ambasciatore inglese in Cina perché l'Inghilterra aveva ormai conquistato una rappresentanza diplomatica permanente nella capitale.

Nonostante la posizione di forza dell'Inghilterra e l'inarrestabile declino della potenza cinese, appena sconfitta nella guerra sino-giapponese (1894-

95), molti nell'amministrazione di Hong Kong sostenevano con forza la necessità di espandere ulteriormente l'ambito territoriale della colonia, acquisendo ampie zone di confine con l'impero Qing. A questo si aggiungano le mire ben più venali di alcuni speculatori su nuovi territori. Nella seconda metà del XIX secolo, tuttavia, la situazione internazionale divenne molto più complicata e la competizione fra potenze coloniali si fece ancor più agguerrita. Allarmato da questi nuovi sviluppi, e soprattutto dall'espansione francese, il governo inglese, inizialmente contrario all'espansione della colonia, ne autorizzò l'ampliamento. Con la seconda Convenzione di Pechino del 9 giugno 1898 l'Inghilterra, adducendo necessità difensive, ottenne dalla Cina un ampliamento della colonia di Hong Kong. La Cina non aveva i mezzi per resistere alle richieste delle potenze coloniali, ma cedendo sulle concessioni sperava di evitare la richiesta di vere e proprie annessioni, in modo che almeno una sembianza di sovranità cinese potesse essere mantenuta sulle terre amministrate dagli stranieri. Questi nuovi territori andarono ad ingrandire la colonia, che acquisì il resto della penisola di Kowloon a sud del fiume Shenzhen e 230 nuove isole per un totale di più di 958 km quadrati. In realtà, quelli che vennero definiti *New Territories* erano un prestito per 99 anni, con alcuni diritti di transito e di utilizzo per le autorità cinesi. Da parte inglese, tuttavia, si trattava di una finzione per mascherare un dominio diretto e completo anche su questi territori, perché era improbabile dal loro punto di vista che la Cina potesse acquisire abbastanza potere da ridiscutere i termini di questo accordo. Tuttavia, la scadenza stabilita nella seconda Convenzione di Pechino sarà carica di conseguenze per il ritorno di Hong Kong alla madrepatria.

All'inizio la società di Hong Kong era composta da cinesi, inglesi e altri immigrati o avventurieri occidentali e venne costituito dal nulla un sistema legale che in precedenza era praticamente assente in una zona molto marginale e in cui gli insediamenti umani erano sparsi su una miriade di isole e isolette. Venne creata infatti una nuova città, Victoria, e ai cinesi originariamente presenti nella colonia (che vennero dichiarati sudditi cinesi della regina perché già residenti al momento dell'entrata in vigore del

Trattato di Nanchino) si aggiunsero molti immigrati, giunti nei domini inglesi per motivi economici o per sfuggire ai tumulti politici o a persecuzioni. Il sistema legale inglese venne impiantato con successo nella colonia e, per tutto ciò che non riguardava la giurisdizione e il governo, la società e l'economia potevano prosperare liberamente e senza controlli da parte delle autorità. La classe dirigente era ovviamente inglese e la Chiesa Anglicana era la maggiore istituzione religiosa, anche se non ci furono tentativi di convertire o "civilizzare" i cinesi. I cinesi erano per lo più segregati dalla società dei bianchi, i quali detenevano poi tutti i posti di responsabilità e di governo. La segregazione, per quanto non riconosciuta da alcuna legge, si era sviluppata a causa dei pregiudizi razziali e anche solo per motivi economici: i cinesi, dal reddito più basso, vivevano in zone più povere rispetto ai bianchi. Alla popolazione cinese venne applicato il sistema tradizionale cinese del *baojia*, ossia un sistema di controllo dal basso della popolazione basato su responsabilità crescenti affidate alle famiglie. Un sistema che prima non esisteva ad Hong Kong ma che sembrava meglio adattarsi alla tradizione legale cinese; in aggiunta, vennero nominati dei notabili cinesi a cui furono demandate alcune responsabilità come mediatori e arbitri nelle controversie minori. Inoltre, molti cinesi ben istruiti, spesso anche in scuole occidentali, vennero reclutati per fare da tramite fra i governanti inglesi e la comunità cinese. In questo senso, Hong Kong funse da scuola e da esposizione della modernità occidentale: sebbene gli inglesi non avessero l'intenzione di "portare la civiltà" né di convertire i cinesi ai valori occidentali, la colonia britannica ebbe il merito di incoraggiare la modernizzazione della Cina mostrando concretamente che cosa poteva essere cambiato e migliorato nella società, nell'economia e nell'amministrazione statale cinese. La sua evoluzione da terra desolata e scarsamente popolata in un grande e fiorente porto commerciale poteva apparire davvero come un esperimento riuscito di modernità occidentale sul suolo cinese. Anche la relativa libertà politica che vi regnava era d'ispirazione per i riformatori e i rivoluzionari che dalla fine dell'Ottocento cercarono a più riprese di cambiare radicalmente lo Stato e il governo della

Cina. Il fatto stesso che esistesse un luogo sicuro dove preparare le proprie attività o rifugiarsi nel caso i progetti di rivolta fossero falliti incoraggiò molti a tentare di cambiare le cose con la sicurezza di poter trovare asilo altrove. I riformatori Kang Youwei e Liang Qichao, principali ispiratori delle riforme del 1898, come anche Sun Yat-sen, fondatore della *Tongmenhui* e del *Guomindang* e padre della Repubblica Cinese del 1912, furono tutti ispirati dal sistema politico di Hong Kong e dalle idee politiche occidentali che vi si respirava. Hong Kong, infatti, fu anche un centro di propaganda progressista e rivoluzionaria fin dagli ultimi anni dell'Impero. La stessa ideologia nazionalista, in gran parte importata dall'Occidente e che si era nutrita ad Hong Kong e soprattutto nel Guangdong, da dove il *Guomindang* preparò la riunificazione della Cina nei primi anni Venti del Novecento, coinvolse anche la colonia di Hong Kong, vista come un'ingiustificata presenza straniera sul suolo cinese. Il nazionalismo cinese si era nutrito anche della delusione per come si era conclusa la Prima Guerra Mondiale, alla quale anche la Cina aveva partecipato: il trattato di Versailles non aveva restituito alla Cina le concessioni tedesche ma le aveva attribuite al Giappone. Questo fu uno dei motivi che portarono i giovani cinesi a manifestare pubblicamente in quello che divenne noto come il Quattro Maggio (1919), un movimento politico e culturale fortemente riformista e modernizzatore animato in particolare dagli intellettuali e dai giovani cinesi. Uno dei capisaldi di questo rinascimento intellettuale era anche il nazionalismo, inteso in questa fase soprattutto come il recupero della piena sovranità su tutto il territorio nazionale. Per questo motivo anche Hong Kong finì coll'essere guardata come il frutto di passati soprusi e cominciò a serpeggiare un certo malcontento fra la comunità cinese. A cavallo fra i primi due decenni del XX secolo, poi, anche in Cina iniziò a diffondersi il comunismo, un'ideologia che sembrava particolarmente affascinante per tutti i popoli che subivano il colonialismo occidentale. Nel 1921 nacque il Partito Comunista Cinese e ben presto si trovò a fianco del *Guomindang* nelle principali battaglie contro i signori della guerra e le potenze straniere: queste azioni prendevano spesso la forma dello sciopero e del boicottaggio di prodotti

stranieri. Uno degli episodi più importanti in questa fase fu il grande sciopero generale, accompagnato dal boicottaggio dei prodotti stranieri, che durò sedici mesi tra il giugno 1925 e l'ottobre 1926 e che fece seguito all'uccisione di alcuni manifestanti cinesi a Shanghai il 30 maggio 1925 da parte della polizia britannica della concessione internazionale. Lo sciopero e il boicottaggio, rivolti contro l'Inghilterra, riguardarono principalmente Canton e Hong Kong con gravissime perdite per l'economia inglese e con conseguenze potenzialmente disastrose per la colonia. Lo sciopero si concluse solo quando, risoltasi la contesa per la successione a Sun Yat-sen e iniziata la Spedizione al Nord da parte del *Guomindang*, la nuova priorità divenne la riunificazione della Cina e non più la lotta all'imperialismo. L'allontanamento del *Guomindang* dal Partito Comunista Cinese nel 1927, poi, contribuì a modificare in tal senso le priorità del governo di Canton. La lezione che ne trasse l'amministrazione britannica, comunque, fu che gli abitanti cinesi della colonia non andavano più ignorati o trattati come docili sudditi e che occorreva mantenere buoni rapporti con il governo cinese.

Gli eventi successivi non fecero che erodere lentamente la posizione di potere dell'Impero Britannico fino ad allora ritenuta inattaccabile. La fine della Grande Guerra aveva consentito ai domini britannici di raggiungere la loro massima espansione storica ma le forze della madrepatria si erano notevolmente ridotte nel conflitto, senza contare che il nazionalismo e il comunismo si stavano diffondendo e radicando anche nelle colonie: queste due ideologie avrebbero ispirato e dato grande seguito popolare ai movimenti indipendentisti e anticolonialisti già durante il periodo fra le due guerre, e ancor più dopo la Seconda Guerra Mondiale. Per ora, negli anni Venti e Trenta del Novecento, i nazionalisti cinesi ancora non si sentivano in grado di affrontare apertamente la potenza britannica, ritenuta ancora – anche se ormai solo apparentemente – invincibile. Inoltre, in questo stesso periodo, la minaccia più incombente e temibile era l'espansione militare e politica del Giappone.

La fine dello sciopero del 1926, comunque, portò grandi cambiamenti anche nell'economia e nella

società di Hong Kong: l'industrializzazione fu promossa e la crescita economica e commerciale fu costante, anche durante la Grande Depressione e continuò fin dopo la Seconda Guerra Mondiale. Anzi, fu anche la crisi economica a dare impulso alle attività produttive, spingendo l'industria locale alla produzione di beni prima importati dall'estero. Lo sviluppo economico e l'arrivo di molti altri immigrati cinesi dal continente portò ad una sempre maggiore attenzione per le condizioni di vita della popolazione da parte delle autorità, che approvarono una serie di leggi per la tutela dei lavoratori, delle donne e per la promozione dell'educazione primaria.

L'immigrazione cinese verso Hong Kong ebbe un picco a partire dal 1937, l'anno in cui iniziò la guerra sino-giapponese con l'invasione giapponese del nord della Cina, e di alcune importanti città del sud, fra cui Shanghai e Canton. Aumentò di conseguenza anche l'importanza commerciale di Hong Kong e di altri porti non occupati dai giapponesi per i rifornimenti provenienti dall'estero e diretti al governo nazionalista cinese. Le cose peggiorarono con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale in Europa, allorché la Gran Bretagna dovette concentrarsi sulla difesa della madrepatria e l'Impero venne in una certa misura lasciato al proprio destino. Nonostante riponessero ancora una grande fiducia nella potenza inglese, gli abitanti di Hong Kong furono colpiti dall'evacuazione dalla colonia di donne e bambini nell'estate del 1940. Era il segnale che la guerra con il Giappone era ormai imminente e che forse la Gran Bretagna non avrebbe difeso con grande accanimento un possedimento tutto sommato periferico e strategicamente indifendibile. Tuttavia, la calma e la fiducia continuavano a regnare a Hong Kong quando, nel dicembre del 1941, la colonia britannica venne rapidamente conquistata dall'Impero giapponese. L'occupazione giapponese durò tre anni e otto mesi, fino al settembre 1945. Il destino degli abitanti della colonia inglese durante l'occupazione giapponese fu miserrimo: essi subirono la durezza dell'occupazione militare, le privazioni e la penuria costante di generi di prima necessità, la popolazione cinese subì molti abusi da parte degli occupanti e gli occidentali furono in molti casi rinchiusi in campi di prigionia per civili o in quelli per militari, molto più duri.

Il significato di questo evento storico fu duplice: da un lato, esso dimostrò ancora una volta, insieme alle altre vittorie giapponesi, che gli imperi coloniali occidentali potevano essere combattuti e sconfitti dagli asiatici. La disfatta fu simbolicamente molto umiliante poiché il governatore Young, infatti, fu il primo a consegnare una colonia britannica ad una potenza nemica dalla fine della Guerra di Successione americana nel 1782. Dall'altro lato, la sconfitta inglese convinse Londra a ripensare profondamente il proprio governo dell'isola per poterlo riaffermare con una certa stabilità e legittimità dopo la guerra, anche perché durante il conflitto Chiang Kai-Shek, capo del governo nazionalista cinese, cercò a più riprese di porre il problema della sovranità cinese potendo trovare facilmente ascolto presso il governo statunitense. L'idea del governo inglese, in questa fase fu di poter giocare la carta dei *New Territories*, ossia di negoziare la restituzione di questi per poter conservare l'isola e le terre immediatamente circostanti. Tuttavia, man mano che le forze inglesi contribuivano decisamente alla vittoria nel teatro asiatico, anche la posizione di Londra nei confronti della Cina e degli Stati Uniti si rafforzava e la prospettiva di mantenere la colonia nella sua totalità si faceva più concreta. Tuttavia, la questione era ancora senza una soluzione definitiva al momento della resa giapponese, il 14 agosto 1945. In base agli ordini del presidente statunitense, tutte le forze nemiche in Cina (al di fuori della Manciuria) avrebbero dovuto arrendersi all'esercito nazionalista, quindi anche le truppe giapponesi a Hong Kong avrebbero dovuto consegnare l'isola al governo nazionalista. Preoccupato dall'avanzata comunista sul territorio cinese e sicuro che nessun altro avrebbe potuto sottrargli l'ormai ex-colonia britannica, Chiang Kai-Shek ordinò alle sue truppe di convergere su Hong Kong e senza sospettare che queste dovessero sbrigarsi a raggiungere l'isola. In effetti, il giorno stesso della resa giapponese, la flotta inglese inviò una squadra navale ad Hong Kong per riprendere possesso della colonia britannica. Informato di ciò, Chiang Kai-Shek reagì in maniera seccata ma non eccessiva, poiché la sua prima preoccupazione era di fatto la conservazione dell'integrità territoriale continentale contro l'avanzata comunista. Il 16 settembre 1945 le forze di occupazione giapponesi riconsegnarono

ufficialmente alla Gran Bretagna l'isola, che rimase sotto amministrazione militare per otto mesi. Il governo civile venne ripristinato, insieme allo status di colonia della Corona, il 1° maggio 1946. Grazie anche al fatto che ora i generi alimentari non erano più una rarità, la popolazione cinese salutò con sollievo il ritorno degli inglesi, mentre il governo cinese accettò come un fatto storico consolidato il controllo dell'isola da parte britannica. Quello che comunque i cinesi desideravano era un nuovo corso dell'amministrazione locale, con una maggior attenzione alla popolazione residente e anche le autorità inglesi erano consapevoli di dover trasformare gli abitanti di Hong Kong in veri e propri sudditi britannici, attraverso un loro maggior coinvolgimento politico. Il nuovo *Executive Council*, in effetti, prevedeva la parità di rappresentanza fra cinesi e cittadini britannici.

I problemi furono poi accresciuti dal fatto che il processo di decolonizzazione iniziato dopo la Seconda Guerra Mondiale e che aveva portato nel 1947 all'indipendenza dell'India, la principale colonia inglese, obbligò il governo inglese a ridefinire la natura e la legittimità della propria autorità sui rimasugli del passato impero. La guerra, poi, oltre ad aver esaurito le risorse della Gran Bretagna, già provata dalla Prima Guerra Mondiale, stabilì definitivamente un nuovo equilibrio mondiale in cui gli Stati Uniti guidavano il campo "occidentale" e l'Unione Sovietica il blocco comunista. Nei primi anni del dopoguerra la Cina, governata ancora dal *Guomindang*, apparteneva al blocco anticomunista e rappresentava per gli Stati Uniti il principale alleato in Asia. La Gran Bretagna, quindi, non era più la potenza egemone in Cina, come lo era stata nell'Ottocento e questo avrebbe avuto dei riflessi sulla possibilità di continuare a controllare indefinitamente la colonia di Hong Kong: i *New Territories*, infatti, erano una concessione temporanea e la riddiscussione dei termini di tale concessione sarebbe avvenuta, diversamente da quanto si attendevano i negoziatori inglesi che accettarono questa benevola forma giuridica, in condizioni sempre meno vantaggiose per Londra. La Cina infatti si stava rafforzando come potenza, grazie alla vittoria nella Seconda Guerra Mondiale e grazie all'appoggio degli Stati Uniti. Se però il *Guomindang* poteva essere

considerato un interlocutore ragionevole, capace di ascoltare gli argomenti di due potenze alleate, ben più rischiosa si fece la situazione dopo la presa del potere da parte del Partito Comunista Cinese nel 1949, deciso a recuperare completamente la piena sovranità su tutto il territorio cinese cancellando tutti i trattati ineguali del passato. Tutto ciò permette di capire quanto fosse delicata la situazione di Hong Kong e quanto dovesse essere cauta la Gran Bretagna nel trattare con il governo cinese, senza la possibile mediazione di alleati come gli Stati Uniti. Per questo, il 6 gennaio 1950 la Gran Bretagna riconobbe il governo comunista della Repubblica Popolare Cinese. In questa fase, comunque, avendo problemi maggiori da risolvere – la guerra civile contro il *Guomindang* ritiratosi a Taiwan continuava, il regime andava consolidato ecc. – Mao non sembrava premere per la restituzione di Hong Kong e si accontentò di auspicare una restituzione negoziata nel prossimo futuro. Tuttavia, Hong Kong si trovò ad essere lungo la linea di faglia della Guerra Fredda in Asia, come immediatamente si vide con la Guerra di Corea, scoppiata nel giugno del 1950. Tuttavia, la situazione politica pian piano si placò e le difficoltà economiche dovute alla guerra e alla tensione internazionale, soprattutto a causa dell'embargo contro la Cina, furono superate solo con grande difficoltà. Hong Kong comunque seppe sopravvivere resistendo alle spinte irredentiste interne, alle infiltrazioni comuniste e ai tentativi nazionalisti di farne una base di operazioni per lo spionaggio. La strategia consisteva nel mantenere una rigida neutralità nelle questioni cinesi, preoccuparsi del benessere degli abitanti, in modo da evitare uno scontento che i comunisti avrebbero potuto sfruttare, e infine la colonia inglese sarebbe stata per anni il tramite privilegiato fra la RPC e il mondo, il porto attraverso il quale ottenere merci difficili da reperire.

Benché la scadenza della concessione per i *New Territories* – che avrebbe sicuramente coinvolto il destino di tutta la colonia – fosse prevista per il 1997, e benché fosse possibile un imprevisto sconvolgimento unilaterale della situazione, un diffuso stato d'animo di "sospensione" permise di superare anche psicologicamente una delle più pericolose crisi di sovranità di Hong Kong e di

guardare allo sviluppo economico futuro. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il bisogno di legittimare nuovamente il dominio inglese sulla colonia, dopo che le autorità britanniche avevano in una certa misura abbandonato l'isola a sé stessa, convinse il governo inglese a sostenere lo sviluppo economico di Hong Kong per recuperare il proprio prestigio. Questo sviluppo fu in effetti straordinario: Hong Kong non solo fu un crocevia commerciale di primaria importanza, ma divenne anche un grande centro industriale, grazie soprattutto all'intraprendenza e alla laboriosità della comunità cinese, ingrandita da una nuova ondata di immigrazione dal continente avvenuta durante e immediatamente dopo la guerra civile fra nazionalisti e comunisti. Considerata una regione molto più sicura e progredita, Hong Kong attrasse lavoratori, imprenditori da Shanghai o dal Guangdong e spesso anche intere fabbriche vi vennero trasferite. Diversamente da altri periodi della sua storia, però, dopo la guerra civile cinese e la guerra di Corea, si capì che la situazione cinese e dell'Asia orientale in genere non sarebbe cambiata e che lo status quo sarebbe durato indefinitamente; pertanto, anche i cinesi rifugiatisi a Hong Kong non sarebbero tornati in patria ma sarebbero presto diventati cittadini della colonia. Anche per questo il governo inglese negli anni Cinquanta approvò una serie di misure per limitare l'immigrazione cinese dal continente. Inizialmente l'imprenditoria cinese lavorava all'interno di quella britannica, ma poi si emancipò sempre più, divenendo una realtà indipendente. D'altro canto, l'embargo contro la Cina poneva grossi problemi allo sviluppo commerciale dell'isola e quindi la soluzione migliore era trovare un'occupazione alla gran massa di persone giunte nella colonia in cerca di asilo. Potendo così contare su una manodopera a basso costo, la produzione industriale puntò su prodotti da esportazione con un basso contenuto di tecnologia ma di largo consumo. Proprio grazie al boom industriale e all'improvviso aumento demografico, anche dal punto di vista commerciale, la crescita di Hong Kong fu impressionante negli anni del dopoguerra. Il vero boom economico, tuttavia, si raggiunse alla fine degli anni Sessanta, e portò con sé anche significativi cambiamenti a livello sociale: prima tra tutte la crescita della spesa sociale, ottenuta

– grazie alla crescita del prodotto interno – senza aumentare le tasse; così, senza scontentare i privati e la classe abbiente si poterono attuare misure di sostegno alle fasce più deboli della società. In questo modo, i conflitti sociali poterono essere attutiti in un periodo – quello della Rivoluzione Culturale e del maggior radicalismo maoista – in cui l'influenza comunista sulla colonia e la suscettibilità patriottica della RPC potevano costituire delle serie minacce per l'integrità di Hong Kong. Il momento più critico fu il cosiddetto "confronto del 1967", allorché scoppiarono dei disordini dopo una controversia di lavoro in una fabbrica. La controversia fu solo un pretesto per un'azione progettata dai sindacati controllati dai comunisti, al fine di diffondere la Rivoluzione Culturale anche alle colonie di Hong Kong e Macao. Dopo gli scontri, il livello della tensione aumentò, con scaramucce di frontiera e attentati dinamitardi da parte dei maoisti, con centinaia di morti e di feriti da ambo le parti. Le relazioni anglo-cinesi raggiunsero il minimo storico con episodi di aperto conflitto internazionale, come quando a Pechino venne incendiata l'ambasciata britannica. Alla fine dell'anno, tuttavia, le tensioni si placarono, probabilmente per decisione dei quadri del PCC, convinti dell'impossibilità di ridiscutere in questo modo la questione di Hong Kong. Non va poi trascurato il ruolo delle banche britanniche nel credito all'industria locale, come anche l'intervento di investitori stranieri. Nel frattempo, anche la popolazione cresceva ad un ritmo esponenziale: 3 milioni nel 1960, 4 nel 1970, 5 nel 1980 e 6 nel 1990, facendo crescere anche il mercato interno dei prodotti e il prezzo degli immobili. Insieme al reddito pro-capite, poi, aumentava anche la disponibilità finanziaria e il tempo libero da dedicare alle attività ricreative e ciò spiega il fiorire della cultura pop, del cinema, della musica e di altre attività che trovavano nella colonia un grande spazio di libertà in cui esprimersi. A partire dal 1949, ossia dalla nascita della RPC, cominciò a formarsi una vera e propria identità hongkonghese: i nuovi immigrati capirono che era ormai impossibile tornare indietro e anche le frontiere, prima labili e porose, divennero in questo momento invalicabili; in seguito, di fronte al caos della dittatura e della Rivoluzione Culturale in Cina, la vita nella colonia

inglese si era rivelata di gran lunga preferibile: per quanto poco democratica e ancora condizionata dalle discriminazioni razziali, Hong Kong garantiva una vita sicura e molte possibilità di arricchirsi. Per questo le provocazioni maoiste del 1967 non ebbero effetto: la popolazione di Hong Kong sostenne con forza il governo, l'ordine e la legge della colonia, senza contare che molti abitanti di Hong Kong erano fuggiti proprio dal comunismo. Le prime vere tracce di identità hongkonghese si ebbero tuttavia allorché, negli anni Sessanta, la prima generazione di cinesi nati e cresciuti a Hong Kong raggiunse l'età adulta e capì di essere cinese ma di voler al tempo stesso vivere in un Paese libero. Questo restringeva notevolmente la scelta per chi volesse ancora vivere sul suolo cinese poiché la RPC era una dittatura comunista e a Taiwan il *Guomindang* governava con la legge marziale. L'unica scelta era Hong Kong: la possibilità di lottare per migliorare ed emancipare la colonia fu una forte spinta ad elaborare un'identità locale molto forte. Nello stesso periodo, la decolonizzazione nel mondo stava convincendo anche il governo britannico che il tempo degli imperi era ormai tramontato. Il senso di un'identità autonoma rispetto alle altre "due Cine" si acuì allorché questi giovani si misero a confronto con la RPC, potendo compiere dei viaggi nella Cina continentale e all'estero, o incontrando i nuovi immigrati provenienti dalla Cina comunista. Inoltre, il cantonese parlato a Hong Kong è in una certa misura diverso da quello continentale e la cultura popolare sviluppatasi nella colonia inglese ha una sua specificità, come anche la mescolanza di elementi occidentali e autenticamente cinesi che compongono l'identità culturale dell'isola.

Negli anni Settanta, la colonia fece un ulteriore passo avanti nella sua evoluzione economica, divenendo un importantissimo centro finanziario, sede di banche, società finanziarie, assicurazioni, studi legali, sedi legali di società (anche grazie a regimi fiscali particolarmente favorevoli). Inoltre, con la riunione delle quattro principali borse di Hong Kong venne inaugurata nel 1986 una delle più grandi borse dell'Asia orientale, la Stock Exchange of Hong Kong. L'importanza commerciale di Hong Kong, infatti, era ripresa con l'apertura degli Stati Uniti alla Cina nel 1972: dopo la visita del

presidente Nixon, infatti, venne tolto l'embargo alla Repubblica Popolare Cinese e Hong Kong poté nuovamente fungere da tramite fra la Cina e il mondo. Dal lato produttivo, invece, a partire dalle aperture della Cina all'economia di mercato nel 1979, le manifatture di Hong Kong vennero pian piano dislocate sul territorio cinese, per approfittare di condizioni economiche e produttive relativamente vantaggiose. La Zona Economica Speciale di Shenzhen e quella di Zhuhai, fra le prime ad essere costituite nella RPC, infatti, si trovavano a poca distanza dalla colonia britannica. Iniziò una collaborazione simbiotica fra la provincia cinese del Guangdong, in particolare, e Hong Kong: a partire da quest'ultima partiva il flusso di know-how e di investimenti (locali, stranieri o cinesi esterovestiti) per finanziare le attività industriali sul continente.

La vita politica di Hong Kong si sviluppò a causa dell'abilità delle autorità britanniche nel reagire alle crisi di legittimità e di sovranità che ciclicamente colpivano il governo della colonia: dopo i disordini del 1967, preceduti dalle manifestazioni del 1966, dovuti principalmente alle ingiustizie sociali e razziali, alla corruzione e all'arroganza dei funzionari cinesi e alla distanza delle autorità centrali, il governatore capì che occorreva stabilire maggiori contatti con la popolazione: vennero istituiti i funzionari di distretto cittadino per poter fare da tramite fra il governo e la popolazione e per aumentare la partecipazione degli abitanti nelle decisioni e nelle iniziative pubbliche. Altri segnali di maggior partecipazione della popolazione cinese nel governo cittadino furono il cambio del nome del «Segretario per gli affari cinesi» in «Segretario degli affari interni» nel 1969 e il riconoscimento della lingua cinese come seconda lingua ufficiale di Hong Kong nel 1974.

Tuttavia, fino al 1980 il governo britannico di Hong Kong, pur ormai accettato dalla comunità cinese, non era ancora democratico e rappresentava un'amministrazione puramente coloniale. Esso era efficiente, equo e paternalistico ma l'intromissione del governo nella vita delle persone era minima e per questo era ben tollerato. Solo dopo gli anni Settanta, allorché la nuova generazione di hongkonghesi, nati e cresciuti in una città sicura e benestante, avanzarono la richiesta di una reale

partecipazione democratica al governo della colonia, la democrazia divenne una necessità politica. La democratizzazione di una colonia, poi, anche agli occhi degli amministratori britannici, era la base della sua futura indipendenza, o quanto meno del suo autogoverno. La stessa istituzione dei funzionari di distretto accrebbe il desiderio di partecipazione politica. Fino ad allora la democratizzazione non era percepita come una priorità, poiché i cittadini dell'isola già godevano dei vantaggi di un ambiente democratico, libero e sicuro; le esigenze e i benefici della libertà economica prevalevano su quelli della libertà politica e lo stato di emergenza dovuto al senso di accerchiamento da parte della RPC mettevano in secondo piano il bisogno di partecipazione in cambio della sicurezza garantita da una grande potenza coloniale. Paradossalmente, furono i negoziati per la restituzione di Hong Kong alla Cina a stimolare la richiesta di una maggiore partecipazione democratica al governo della colonia: poiché durante le trattative i cittadini dell'isola furono esclusi da ogni decisione sui termini di tale restituzione, essi pretesero almeno di poter decidere del proprio futuro.

Il disgelo post-maoista alla fine degli anni Settanta condusse ad un riavvicinamento fra la Gran Bretagna e la Repubblica Popolare Cinese che permise l'inizio di negoziati formali nel settembre 1982. Inizialmente, la speranza britannica era di poter estendere la scadenza della concessione dei *New Territories* e quindi anche di tutta Hong Kong. La scadenza del 1997 si stava avvicinando e cominciava a produrre notevoli effetti psicologici ed economici, riducendo la portata di progetti futuri a lungo termine nel timore che oltre quella data ci fosse un imprevedibile buco nero. Dalla prospettiva cinese, invece, Hong Kong era molto importante per sostenere le quattro modernizzazioni volute da Deng Xiaoping, oltre che per motivi puramente nazionalistici; la questione della restituzione di Hong Kong e di Macao cominciò ad essere studiata a livello politico e la soluzione trovata all'inizio degli anni Ottanta – inizialmente pensata per Taiwan – era riassunta nello slogan «Un Paese, due sistemi»: le colonie riassorbite dalla madrepatria, in quest'ottica, sarebbero divenute regioni amministrative speciali. Un articolo della nuova costituzione della

RPC del 1982 prevedeva infatti la possibilità di costituire regioni amministrative speciali qualora necessario. In questo modo si poteva conciliare il capitalismo con l'economia socialista e alimentare la modernizzazione economica e tecnologica cinese. In questo contesto avvenne la visita di Margaret Thatcher a Pechino nel settembre del 1982: la posizione della Gran Bretagna era rafforzata dalla recente vittoria sull'Argentina nella guerra per le isole Falkland, ma allo stesso tempo nemmeno Deng Xiaoping era disposto a fare concessioni riguardo alla sovranità su Hong Kong: un compromesso poteva essere trovato solo su alcuni punti, quali il governo locale e la struttura economica della città, ma la data del 1997 venne confermata. Le notizie dei lunghi negoziati tra Londra e Pechino giunsero ai media di Hong Kong e si diffuse una certa preoccupazione, che influenzò anche la borsa locale e il cambio del dollaro di Hong Kong fino al 1983. Una volta raggiunto l'accordo, le autorità inglesi si sforzarono di superare i timori della popolazione. L'accordo, noto come *Sino-British Joint Declaration*, venne firmato il 19 dicembre 1984 a Pechino da Margaret Thatcher e dal primo ministro cinese Zhao Ziyang. A partire dalla ratifica nel 1985, cominciò a decorrere il periodo di transizione prima dell'annessione di Hong Kong alla Repubblica Popolare Cinese, previsto dall'accordo per il primo luglio 1997. Gli annessi all'accordo prevedevano inoltre che l'isola sarebbe diventata Regione Amministrativa Speciale, autonoma per quasi tutte le materie, tranne la politica estera e la difesa; essa avrebbe goduto inoltre di ampi poteri, le sue leggi sarebbero rimaste in vigore senza modifiche e il suo governo sarebbe stato composto da rappresentanti locali e il governatore sarebbe stato nominato dal governo cinese sulla base di elezioni locali. Oltre a ciò, tutte le libertà di cui i cittadini di Hong Kong godevano al momento dei negoziati sarebbero state garantite anche dopo il 1997; va da sé che anche le libertà economiche sarebbero sopravvissute. Tutte queste garanzie relativamente allo status di Hong Kong erano previste per i 50 anni successivi il 1997; a questo punto, tuttavia, le garanzie date dipendevano solo dalla buona volontà del governo cinese e la stessa scadenza del 2047 poteva (e potrebbe) essere ridefinita in base al contesto storico

oppure unilateralmente anticipata.

Nel frattempo la Gran Bretagna, durante il periodo di transizione, poteva modificare il sistema politico di Hong Kong solo moderatamente, poiché ora Londra, per non scontentare troppo Pechino, poteva fungere solo da protettrice della colonia e sua custode nel prepararla a riunirsi alla RPC. Anche Pechino, tuttavia, non poteva fare a meno dell'appoggio di Londra e della popolazione di Hong Kong e quindi non poteva nemmeno stabilire da sola tutte le condizioni. Dal punto di vista britannico, spingere al più presto per la democratizzazione dell'isola significava dare alla colonia i mezzi per conservare le sue libertà fondamentali e il sistema legale a cui era ormai abituata da più di un secolo, oltre a far accettare alla popolazione locale l'inevitabile ritorno alla Cina; dal lato cinese, invece, la democratizzazione poteva essere un'arma a tempo che gli inglesi volevano innescare per far fallire la riannessione della colonia alla Cina. Si trattava anche di una rincorsa fra le due potenze: mentre la Cina stava approvando una Legge Fondamentale che riguardava la creazione della futura Regione Amministrativa Speciale di Hong Kong e che sarebbe stata la nuova costituzione dell'isola, sempre nel 1984 gli inglesi stavano pian piano ammettendo un maggior grado di rappresentatività nel governo dell'isola. Un compromesso venne raggiunto quando gli inglesi assicurarono a Pechino non ci sarebbe stata alcuna grande riforma prima della Legge Fondamentale, emanata nel 1990; dal lato cinese, invece, ci si impegnò affinché niente di quanto in vigore a Hong Kong nel 1997 fosse cambiato nei 50 anni di "interregno". La Gran Bretagna, tuttavia, procedette ad alcune importanti riforme democratiche a Hong Kong fra il 1987 e il 1988, sperando che la RPC dopo l'annessione non avrebbe modificato tutto e sperando inoltre di poter così condizionare positivamente la Legge Fondamentale cinese su Hong Kong. I fatti di Tienanmen del 1989 provocarono delle proteste simili anche ad Hong Kong, dove i giovani manifestarono contro i tentativi della RPC di opporsi alla democratizzazione dell'isola prima del 1997. Le proteste del 1989 a Pechino e la successiva repressione ebbero anche grandi effetti sull'identità dei cittadini di Hong Kong: fin dalla *Joint Declaration* del 1984 essi si

erano ormai abituati a pensare di diventare presto cittadini della RPC; dopo Tienanmen ebbero un primo esempio di ciò che sarebbe stato il loro futuro governo dopo il 1997. A questo punto, la spinta per la democratizzazione di Hong Kong non poteva più essere contenuta: le prime discussioni anglo-cinesi portarono ad un primo risultato: su 60 membri del Consiglio Legislativo 18 sarebbero stati elettivi nel 1991, mentre anche la Cina prevedeva di aumentare i membri elettivi nella sua Legge Fondamentale. Venne inoltre emanata una *Bill of Rights* per difendere i diritti fondamentali. Nel settembre 1991 si tennero le prime elezioni per i 18 membri elettivi del Consiglio: il risultato fu un plebiscito anti-RPC, poiché tutti i candidati che sostenevano una politica favorevole a Pechino vennero sconfitti, mentre i candidati democratici vinsero ottenendo 15 dei 18 seggi. La diffidenza e il dispetto della Repubblica Popolare Cinese si fece evidente, come anche i sospetti di Pechino per la determinazione inglese di procedere lungo la strada della democrazia. Questo fu fatto proprio dal governatore Patten, che arrivò molto vicino ad uno scontro con la Cina proprio per difendere il processo di democratizzazione. Per tutta risposta, la Cina annunciò nel 1994 la politica della "Nuova cucina", ossia di un rifacimento del sistema politico di Hong Kong: questo compromise seriamente la collaborazione sino-inglese sul futuro di Hong Kong. Separatamente, i due "comproprietari" di Hong Kong procedettero a dare forma al governo della colonia: il Consiglio Legislativo fu rinnovato nel settembre 1995 secondo la riforma del Piano Patten, che prevedeva una maggior partecipazione democratica, mentre il governo della RPC iniziò la selezione di un primo governo della Regione Amministrativa Speciale. Come primo governatore di Hong Kong, la RPC nominò Tung Chee-hwa nel dicembre 1996, il quale scelse i membri del Consiglio Esecutivo e del Consiglio Legislativo tenendo conto della continuità. La "Nuova cucina" era ormai completa nella primavera del 1997 ed era improbabile che le riforme di Patten potessero sopravvivere dopo il primo luglio di quell'anno. Infatti, appena si fu installato sull'isola, il nuovo Consiglio Legislativo provvisorio produsse una *Reunification Bill*, che rese effettivi tredici decreti che erano stati approvati in precedenza e che

annullavano molte delle riforme di Patten. Tuttavia, queste riforme lasciarono una traccia profonda negli animi dei cittadini e degli amministratori.

Il primo luglio del 1997, infatti, la bandiera britannica venne ammainata per l'ultima volta a Hong Kong e ci fu il passaggio di consegne alle autorità cinesi, che ne fecero la prima Regione Amministrativa Speciale. La Hong Kong che venne restituita dopo 155 anni di dominio britannico, tuttavia, era un porzione di Cina che aveva nel frattempo avuto una storia completamente diversa da quella della madrepatria e aveva sviluppato un'identità propria. Comprendendo questa diversa evoluzione, la Cina adottò il motto «un Paese, due sistemi», per conservare la specificità di Hong Kong: da un lato per favorire l'accettazione della riannessione fra la popolazione locale e dall'altro per approfittare dei molti vantaggi di una città progredita e da sempre inserita nel circuito del commercio mondiale. Dal punto di vista degli abitanti, la restituzione della città provocò una certa apprensione. Di fatto, l'autonomia promessa era puramente formale: nella sostanza la città avrebbe avuto le stesse autonomie di città dallo statuto speciale come Shanghai: il concetto di *rule of law*, che i cittadini di Hong Kong avevano ormai assorbito col tempo e con l'abitudine, fu in molti casi frainteso e disatteso dalle autorità cinesi, abituate piuttosto al *rule by law*. Un cauto governo britannico, sempre più attento ai bisogni della popolazione – soprattutto perché consapevole dell'impopolarità del colonialismo – ma anche molto tecnocratico e responsabile, venne sostituito da un'amministrazione molto più paternalistica e patriarcale, convinta di essere automaticamente accettata per il solo fatto di rappresentare la “madrepatria”.

Il percorso storico di Hong Kong è un processo di identificazione e di democratizzazione, dovuto principalmente ad una sapiente e adattabile amministrazione coloniale, diversa forse da quella portoghese, molto più tradizionalmente colonialista. Dal 1997 la regione di Hong Kong ha continuato ad essere una delle zone più sviluppate e avanzate dal punto di vista economico e finanziario e la sua borsa valori è la più importante della Cina. Le sue crisi più gravi da allora sono state la diffusione della SARS (Severe Acute Respiratory Syndrome) nel 2003, che

colpì gravemente anche l'isola ed ebbe ovviamente ripercussioni anche di ordine economico e politico, poiché spinse molti cinesi a pretendere dalle autorità maggior trasparenza nella diffusione di notizie e maggiore impegno nel fronteggiare situazioni di emergenza. Molto più seria dal punto di vista politico è la recente ondata di proteste che tra settembre e dicembre del 2014 ha attraversato l'isola, allo slogan «Occupy Central» e conosciuto come «Movimento degli ombrelli». Il movimento protestava contro la decisione delle autorità centrali di Pechino di poter intervenire sulla scelta dei candidati alle elezioni per il Consiglio Legislativo. Le proteste dimostrano quanto orgogliosamente sia difesa la pur recente tradizione democratica a Hong Kong.

## TAIWAN

La Repubblica di Cina (中華民國 *Zhōnghuá Mínguó*), fondata alla caduta dell'impero Qing nel 1911, dal 1949 governa le isole di Taiwan 台灣 *Táiwān*, le isole Penghu (Pescadores) e Tungsha (Pratas), gli isolotti di Jinmen (Quemoy) e di Mazu (Matsu), terre che, paradossalmente, alla nascita della Repubblica stessa non governava nemmeno perché facenti parte allora dell'Impero giapponese. La storia di Taiwan è fatta soprattutto di una serie di sovrapposizioni e intrecci culturali ed etnici iniziata nel 1500. Fino al XVI secolo, sull'isola vivevano esclusivamente le popolazioni aborigene e i pochi insediamenti cinesi e giapponesi erano soprattutto basi commerciali o nascondigli di pirati. A partire dal XVII secolo l'insediamento cinese aumentò: l'isola divenne un rifugio per molti contadini del Fujian che desideravano coltivare la propria terra, per molti Hakka ancora discriminati nell'impero Ming e per molti fuoriusciti: intellettuali che si opponevano all'impero o ribelli sfortunati. Il dialetto del Fujian (*Min*) divenne la principale base linguistica, a cui si aggiunsero apporti Hakka e delle lingue aborigene. I contatti fra le diverse comunità sfociarono spesso anche in scontri, soprattutto fra i nuovi coloni e gli aborigeni delle regioni montuose. Sempre nel XVII secolo giunsero anche i primi colonizzatori europei: gli olandesi stabilirono un

avamposto nel sud dell'isola nel 1624 e gli spagnoli, allarmati da questa presenza olandese, costituirono due basi nel nord dal 1626 al 1642, quando furono convinti dalle malattie e dalle difficoltà materiali a lasciare l'isola. L'insediamento olandese fu molto più importante, anche in termini storici, per la sua struttura politica molto più organizzata: il controllo esercitato dalla Compagnia delle Indie Orientali Olandese può essere considerato il primo embrione di una struttura statale a Taiwan. Gli olandesi stimolarono l'immigrazione cinese dal continente, organizzarono le esportazioni e raccolsero le tasse derivate dai commerci, e questo però attirò il malcontento dei cinesi, che fino ad allora avevano commerciato e coltivato liberamente e senza dazi. Questo provocò spesso la ribellione delle comunità cinesi, puntualmente e violentemente represses dagli olandesi, in molti casi con l'aiuto degli aborigeni. Nonostante anche con questi ultimi i rapporti non fossero semplici, gli olandesi seppero approfittare delle divisioni fra i contadini, i mercanti e i navigatori cinesi delle terre pianeggianti e della costa e gli aborigeni delle montagne.

Gli olandesi vennero cacciati definitivamente dall'isola da Zheng Chenggong (noto agli occidentali come il pirata Koxinga). Per metà cinese e per metà giapponese, Zheng guidò nel 1661 una rivolta che rovesciò il potere olandese sull'isola. In quanto lealista dei Ming e figlio di un lealista, dopo il 1644, anno dell'invasione mancese della Cina, Zheng continuò la lotta contro la nuova dinastia Qing usando l'isola di Taiwan come base per operazioni navali. Nel 1659 le basi di Zheng lungo la costa sud della Cina vennero distrutte e la popolazione di quelle aree devastate furono spinte ad emigrare a Taiwan, aumentando ancora la presenza cinese sull'isola e nel 1661 Zheng stesso fu costretto a trasferirsi a Formosa, come i portoghesi avevano battezzato l'isola per la sua bellezza (*formosa* in portoghese significa "bella"). Dopo aver conquistato i forti olandesi sull'isola, egli pose fine alla presenza europea a Taiwan prima di morire nel 1662; tuttavia, ma la dinastia Zheng durò ancora qualche anno sull'isola. In questo periodo l'emigrazione cinese dal continente continuò e anzi aumentò, anche perché le attività di pirateria condotte da Taiwan indussero il governo Qing a distruggere i porti e i villaggi della

costa meridionale della Cina, rovinando le comunità residenti, costrette spesso ad emigrare. I nuovi immigrati vennero spinti verso l'interno dell'isola, per proseguire la colonizzazione, mentre anche gli aborigeni venivano pian piano sottoposti al controllo statale. Le forze Qing, comunque, presero possesso dell'isola nel 1683 conquistando la capitale Tainan e ponendo fine alla dinastia Zheng. Questa fu anche la data di annessione dell'isola all'impero cinese, di cui prima essa non aveva mai fatto parte: si tratta quindi di un'acquisizione relativamente recente, in rapporto alla millenaria storia cinese. Addirittura, il comandante delle forze di invasione cinesi, Shi Lang, chiese agli olandesi se fossero intenzionati a ricomprare l'isola, ma essi non la desideravano più. La decisione fu quindi di controllare direttamente Taiwan per evitare che potesse di nuovo diventare un problema di sicurezza per l'impero o che potesse cadere nelle mani degli stranieri; tuttavia, essa divenne una prefettura della provincia del Fujian e tale restò fino al 1885, quando il governo Qing la proclamò provincia a pieno titolo. In questo periodo la sovranità imperiale fu più nominale che effettiva, poiché il potere era concentrato in poche famiglie e sulle montagne sopravvivevano le strutture sociali e di potere degli aborigeni. Il potere imperiale, concentrato nel capoluogo Tainan, del resto si esercitava più di nome che di fatto su meno della metà dell'isola e i cinesi restarono una minoranza etnica fino all'Ottocento. I conflitti etnici e campanilistici erano endemici e spesso sfociavano in scontri aperti, anche fra immigrati dal continente: fra i cinesi del Fujian e gli Hakka, fra città rivali e ovviamente fra immigrati e aborigeni. Oltre a questi, spesso riesplodevano con violenza i sentimenti di fedeltà ai Ming di molti cinesi e la carenza di terre portò ad un aumento della disoccupazione e quindi del malcontento generale. Si aggiunga a ciò la gestione corrotta e improvida del potere e si può capire come le rivolte anti-Qing fossero molto frequenti. Una decisione carica di conseguenze fu quella del governo imperiale di impedire l'emigrazione sull'isola da parte dei cinesi del continente: per il timore che essa fosse o diventasse una base di pirati o il covo di delinquenti, tutti gli immigrati che non avessero famiglia o proprietà sull'isola dovevano tornare nella Cina continentale

ed era fatto divieto ai residenti del Guangdong di recarvisi. A tutti i cinesi, poi, tranne ai maschi non sposati, era vietato emigrare a Taiwan. Tuttavia, soprattutto su suggerimento dell'amministrazione locale dell'isola, il governo di Pechino decise piano piano di cambiare la sua politica e di ammettere la colonizzazione dell'isola, permettendo l'apertura di nuove terre coltivabili (togliendo così terreno agli aborigeni) e concedendo alle famiglie di insediarsi sull'isola (così da evitare di avere troppi maschi emarginati e potenzialmente turbolenti). Oltre a ciò, anche a causa dell'immigrazione clandestina e della crescente presenza di donne sull'isola, la popolazione di Taiwan aumentò e anche l'agricoltura e il commercio divennero sempre più floridi. La politica del governo Qing nei confronti degli aborigeni fu di relativa tolleranza e di assimilazione: agli aborigeni erano riconosciuti diritti sulle loro terre e a loro era richiesto di pagare le tasse, fornire corvée di lavoro e svolgere il servizio militare. Al tempo stesso, il governo Qing li protesse dagli attriti con la popolazione cinese. Proprio a causa delle rivolte degli aborigeni il governo locale si decise a coinvolgere e proteggere la popolazione originaria dell'isola. Fu solo durante gli ultimi vent'anni del governo imperiale a Taiwan che la politica verso gli aborigeni si fece molto più dura e repressiva, nel tentativo di sinizzarli e di sottrarre loro le terre che abitavano. Negli ultimi anni del governo Qing, tuttavia, si fecero grandi lavori sull'isola, per migliorarne le difese e per modernizzarne l'economia, sempre più orientata all'esportazione verso l'estero; le potenze straniere alla fine dell'Ottocento cominciarono a desiderare di poter ottenere l'isola, o comprandola o conquistandola con la forza. Fu anche per rispondere alle ripetute pretese delle potenze straniere sull'isola, che venivano avanzate usando come pretesto ogni minimo incidente che coinvolgesse i propri cittadini, che il governo Qing fece dell'isola una nuova provincia nel 1885, dopo un tentativo francese di occuparla durato appena un anno.

Dopo dieci anni, nel 1895, comunque, i giapponesi riuscirono ad avere la meglio e ottennero Taiwan. In base al trattato di Shimonoseki, che fu firmato nell'aprile 1895 e ratificato dai due governi nel maggio successivo e che pose fine alla guerra sino-giapponese del 1894-95, le isole Penghu, già occupate

durante la guerra, e l'isola di Taiwan furono cedute al Giappone. I cinesi sull'isola, e in particolare i notabili locali, ebbero l'impressione di essere stati venduti al nemico. Per questo il governatore venne fermato prima che potesse rientrare in Cina e venne suo malgrado nominato presidente della Repubblica di Taiwan (che comunque, si diceva in un dispaccio a Pechino, secedeva dal Giappone e non dalla Cina). Fu la prima repubblica in Asia in epoca moderna, ma durò solo cinque mesi. Il governo cinese non era intenzionato a sostenere quest'iniziativa, che poteva al massimo provocare una risposta ancor più decisa da parte del Giappone contro la Cina; il nuovo governo di Taiwan, invece, inizialmente cercò di offrire la sovranità dell'isola alla Gran Bretagna, ma senza successo, e poi dichiarò l'indipendenza di Taiwan nel maggio 1895. La comunità internazionale, lungi dal favorire questa soluzione, preferiva vedere Taiwan nelle mani di una potenza moderna come il Giappone, che sarebbe stato in grado di sviluppare le infrastrutture e il commercio dell'isola. Alcune coltivazioni, come il tè e la canfora, infatti, erano già diventate le due maggiori esportazioni di Taiwan. Anche se l'indipendenza di Taiwan durò poco (alla fine di maggio il presidente fuggì su una nave tedesca e si rifugiò sul continente e il nord dell'isola venne conquistato rapidamente dai giapponesi), la resistenza nel sud fu molto più agguerrita e tenne occupati i giapponesi per mesi, fino all'ottobre del 1895, mentre la resistenza degli Hakka, sempre nel sud, continuò fino al 1902. Molti cinesi continuarono a combattere come partigiani o come franchi tiratori e anche gli aborigeni resistettero all'occupazione giapponese e non furono mai del tutto sottomessi: azioni di disturbo e attacchi furono condotti contro i giapponesi, che puntualmente rispondevano con esecuzioni e rappresaglie. Per i primi due anni di occupazione i giapponesi concessero agli abitanti di poter tornare sul continente o di restare sull'isola e solo poche migliaia di cinesi si trasferirono nella madrepatria, mentre il 99% dei residenti divennero sudditi dell'impero giapponese (anche se senza tutti i diritti di cittadinanza). Molti infatti pensavano di poter avere molte più possibilità in un Paese moderno e progredito come il Giappone. Tuttavia, Taiwan non venne governata in base alle stesse leggi della sua nuova madrepatria, ma come un territorio

coloniale, soggetto prima di tutto al suo governatore generale, che esercitava un potere dittatoriale: i suoi ordini avevano forza di legge e questo significa che vigeva sull'isola la legge marziale. Nel corso del tempo, i giapponesi concessero limitati diritti di rappresentanza, a livello locale, agli abitanti di Taiwan; tuttavia le decisioni delle assemblee locali avevano poco valore a livello centrale ed erano sottoposte al possibile veto del governatore; il sistema utilizzato dai giapponesi fu quello del *baojia* (in giapponese *hoko*), ossia il tradizionale sistema cinese di responsabilità collettiva fondato sulla famiglia. Esso era utilizzato per il pagamento dei tributi, per le corvée di lavoro dovuto allo Stato e anche in ambito penale, poiché i membri di una famiglia erano ritenuti responsabili degli atti di ogni suo membro. Lo scopo era in sostanza di mantenere immutata la struttura sociale di Taiwan.

È indubbio che durante la dominazione giapponese Taiwan visse un'eccezionale e accelerata modernizzazione in ogni settore: dalle infrastrutture alle banche, dalla sanità all'agricoltura. In quest'ultimo settore, comunque, le riforme si tradussero spesso in una concentrazione in mani giapponesi della proprietà e della redditività delle terre. Questo non aiutò certo la politica di assimilazione che i giapponesi tentarono sull'isola, in particolare dal 1930, quando venne lanciata la politica detta *kominka* («la trasformazione in sudditi dell'impero»). In base a quest'iniziativa, vennero abolite molte delle discriminazioni che fino ad allora avevano di fatto escluso i taiwanesi da molti ambiti della vita pubblica, sociale e culturale sull'isola: ad esempio, ora gli studenti taiwanesi potevano frequentare l'Università Imperiale di Taipei. Il rovescio della medaglia fu una forzata assimilazione culturale che da un lato imponeva e dall'altro incoraggiava l'adozione del giapponese al posto del cinese: ad esempio, venne aumentato lo spazio del giapponese nelle scuole a scapito del cinese e vennero invitati i cinesi a cambiare il proprio nome adottando nomi giapponesi. Nell'ambito dell'educazione e della cultura si fecero grandi sforzi da parte giapponese per soppiantare la lingua, le abitudini, le tradizioni cinesi con quelle giapponesi: ad esempio, si combatté il taoismo e si cercò di introdurre lo *Shintō*; vennero finanziate

e incoraggiate le associazioni che scoraggiavano e condannavano certe pratiche tradizionali (perché prettamente cinesi); si insistette nei programmi scolastici sul patriottismo giapponese. Tutto questo mirava ovviamente a ricreare un'identità taiwanese che fosse funzionale ad un più facile controllo dell'isola e dei suoi abitanti. Memori delle difficoltà di consolidare l'autorità imperiale, i giapponesi capivano che nel lungo periodo era necessario riformulare il senso di appartenenza degli abitanti.

Questo però produsse in molti casi un'aperta resistenza all'occupazione giapponese: molti taiwanesi individualmente o attraverso organizzazioni promossero il nazionalismo cinese e taiwanese, in particolare attraverso le associazioni per l'autogoverno e i gruppi nazionalisti (il più importante dei quali era la *Taiwan Bunka Kyokai*, l'«Associazione culturale taiwanese»), a cui si devono in larga parte le modeste riforme politiche del 1935. Come altre associazioni taiwanesi, che resistevano all'assimilazione messa in atto dal governo giapponese, la *Taiwan Bunka Kyokai* all'inizio degli anni Venti sostenne una petizione per la creazione di un parlamento taiwanese. Per riferirsi a sé stessi, i taiwanesi spesso usavano il termine *hanminzu* («popolo Han») oppure *taiwanren* («taiwanesi»), ma il termine *Zhongguoren* («cinesi») era usato raramente perché riferito piuttosto agli abitanti della Cina continentale. Tuttavia, il movimento della petizione di sciolse nel 1934 e le ultime associazioni nazionaliste taiwanesi vennero anch'esse sciolte proprio nel 1936, lasciando drammaticamente in sospeso la questione dell'elaborazione di una precisa identità nazionale, la cui soluzione si riproporrà nel dopoguerra. Ci furono anche molte aperte ribellioni armate contro i giapponesi, anche se a partire dagli anni Venti si capì che queste azioni, oltre ad essere di poco effetto, producevano piuttosto repressioni sempre più cruente e un inasprimento dell'autoritarismo giapponese sull'isola. In particolare dopo il 1937, ossia dopo l'inizio della guerra sino-giapponese, le persecuzioni contro ogni attività nazionalista si fece ancor più feroce e così anche le rappresaglie per ogni atto di insubordinazione e di ribellione. Anche nei confronti degli aborigeni l'atteggiamento giapponese fu ben più duro rispetto a quello in precedenza adottato dalle autorità imperiali cinesi:

i giapponesi infatti non si accontentavano della tacita divisione dell'isola fra le pianure coltivate dai coloni e le montagne abitate dagli aborigeni: essi desideravano poter sfruttare anche queste ultime zone e ciò significava togliere la terra ai villaggi aborigeni e ricollocare altrove i loro abitanti; ovviamente tutto questo avvenne in molti casi attraverso l'uso della forza, che a sua volta provocò una risposta altrettanto violenta da parte degli aborigeni. La ribellione maggiore, la più famosa e anche la più cruenta fu quella del 27 ottobre 1930, nota come rivolta del Musha (nome di un villaggio vicino a Taizhong): il governatore provinciale e altri 196 giapponesi vennero trucidati in un attacco delle tribù locali. Ovviamente, ne seguì una durissima rappresaglia giapponese.

Durante la guerra sino-giapponese (1937-1945) e ancor più durante la Guerra del Pacifico (1941-1945) l'isola conobbe dei cambiamenti economici, sociali e politici sempre più cospicui e sempre più rapidi. Nonostante i giapponesi, allo scoppio della guerra con la Cina nazionalista, avessero concesso ai cinesi di Taiwan di tornare sul continente, la maggioranza restò sull'isola e questo può testimoniare del fatto che si fosse ormai consolidata un'identità taiwanese e, in una certa misura, anche un'identità giapponese. In effetti, l'educazione patriottica inculcata ormai da anni ai giovani taiwanesi diede i suoi frutti più visibili proprio nel periodo bellico: prima della coscrizione generale obbligatoria applicata sull'isola negli ultimi mesi di guerra, molti decisero di arruolarsi nelle forze militari giapponesi e non solo con ruoli ausiliari, ma come veri e propri combattenti. Nella loro scelta, ovviamente, rientrava anche una certa dose di opportunismo, poiché questa partecipazione militare poteva aumentare il loro status sociale. Taiwan poi, divenne anche una base produttiva per l'industria bellica giapponese e non più solo una colonia agricola; inoltre, per compensare l'impegno richiesto nello sforzo bellico – che si traduceva per la maggioranza in gravi privazioni alimentari – e per aumentare la fedeltà all'impero della popolazione locale, vennero concesse a Taiwan delle riforme politiche già nel 1940, con una maggiore rappresentatività nelle assemblee locali e negli ultimi mesi di guerra venne anche annunciata la fine del dominio coloniale e la creazione di una

prefettura giapponese di Taiwan, con diritto di eleggere rappresentanti per il parlamento di Tokyo e la fine del sistema del *baojia/hoko*. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale l'isola di Taiwan ritornò alla madrepatria: tuttavia, anche in questo caso la retrocessione non fu semplice. Come per Hong Kong, anche Taiwan aveva avuto negli ultimi cinquant'anni una storia e uno sviluppo sociale, politico e culturale completamente diverso dalla madrepatria. Per quanto repressivo e discriminatorio fosse il governo coloniale giapponese, esso comunque era riuscito a modernizzare una terra che l'impero Qing aveva a lungo trascurato. Aver fatto parte, anche solo come colonia, di uno Stato potente e moderno come il Giappone dava ai taiwanesi un senso di appartenenza distinto da quello cinese e la convinzione di essere sicuramente più progrediti socialmente, economicamente e culturalmente rispetto alla Cina continentale. Inoltre, l'isola, come dopo la guerra sino-giapponese, venne trattata come spoglia di guerra e se ne decise lo status senza coinvolgere minimamente la popolazione locale. Un altro fattore che può spiegare i malintesi, le incomprensioni e i conflitti che emergeranno allorché le autorità nazionaliste prenderanno possesso dell'isola è la diffidenza reciproca: i taiwanesi temevano che sarebbero stati nuovamente trattati come una colonia; i nazionalisti sospettavano i taiwanesi di essere diventati giapponesi e non perdonavano loro la partecipazione allo sforzo bellico giapponese. La rapacità e la corruzione delle prime autorità (militari) nazionaliste sull'isola non fecero che rafforzare l'idea dei taiwanesi di essere stati nuovamente conquistati e il motto all'epoca diffuso era: "I cani se ne vanno e arrivano i maiali", intendendo che, alla partenza dei giapponesi, erano arrivati dei padroni molto più famelici. Le requisizioni delle proprietà giapponesi, infatti, insieme al fatto che i cinesi continentali ottenessero tutti i posti di responsabilità a scapito dei taiwanesi, furono una delle principali cause del risentimento taiwanese nei confronti del governo di Nanchino: i taiwanesi volevano che le terre tornassero agli abitanti dell'isola e non che fossero nazionalizzate. Per calmare gli animi, vennero organizzate delle elezioni nell'aprile 1946, che accrebbero la rappresentanza politica dei taiwanesi nelle assemblee

locali. Tuttavia, l'opinione generale di essere vittime di nuovi e ben più ingordi conquistatori rafforzò il nazionalismo taiwanese e fu la causa profonda dei tragici eventi del 1947. Il 28 febbraio del 1947 una donna che vendeva sigarette di contrabbando in un parco di Taipei subì un banale controllo da parte della polizia e, poiché la donna opponeva resistenza, molti passanti intervennero per difenderla; a questo punto, sparando per disperdere la folla gli agenti ferirono uno dei curiosi che si erano raccolti per assistere alla scena. Questo fatto innescò delle feroci rivolte contro i cinesi continentali, sia appartenenti alle forze dell'ordine che semplici civili e le violenze si trasformarono in aperta ribellione. Si formò un comitato politico che avanzò delle esplicite richieste di riforma, fra cui una maggiore autonomia di Taiwan all'interno della Repubblica di Cina, ma che non ottenne risposta da parte delle forze nazionaliste, decise sempre più – man mano che perdevano terreno sul continente contro le forze comuniste – a difendere anche con la forza tutto il territorio ancora sotto la propria sovranità. Fra l'8 e il 10 marzo le truppe di Chiang Kai-Shek sbarcarono sull'isola e ripresero il controllo delle città, abbandonandosi anche a violenze efferate e gratuite, per passare poi a rastrellare anche le campagne alla ricerca dei “traditori”, ossia della classe dirigente taiwanese, ritenuta responsabile degli eventi. Si calcola che possano essere state uccise fino a diecimila persone e migliaia furono gli arresti, mentre almeno tremila dissidenti fuggirono dall'isola. Questa fu la fine di ogni possibile discussione sull'autonomia dell'isola e anche di ogni possibile voce di dissenso contro il governo del *Guomindang*. Tuttavia, la politica nazionalista nei confronti dei taiwanesi fu costretta dall'esito stesso della guerra civile cinese ad evolvere in senso maggiormente partecipativo: vennero adottate alcune misure volte a riappacificare gli animi: ad esempio, Taiwan smise di essere zona militare e divenne provincia, furono indette delle elezioni locali e il governatore precedente venne sostituito. Nel 1949, infatti, le forze nazionaliste sconfitte sul continente evacuarono sull'isola di Taiwan, protetti anche dalla flotta americana. Mentre il primo ottobre 1949 nasceva la Repubblica Popolare Cinese, la Repubblica di Cina continuava la sua vita a Taiwan e sulle isole circostanti, lasciando

a Chiang Kai-Shek e alle autorità nazionaliste la speranza di poter un giorno riconquistare tutto il Paese, anche grazie al ricordo della precedente “spedizione al nord” con la quale il *Guomindang* aveva riconquistato e riunificato la Cina nel 1927-28 partendo dalla base di Canton. Nell'emergenza del momento, nel maggio 1949 venne proclamata la legge marziale a Taiwan, che sospese molti dei diritti civili previsti dalla costituzione del 1947. Nel frattempo, le potenze occidentali continuavano a riconoscere solo la Repubblica di Cina come “vera Cina” e quindi anche il seggio permanente nel Consiglio di Sicurezza dell'ONU restò alla Cina di Chiang Kai-Shek, una finzione mantenuta fino al 1972.

Taiwan, ultima roccaforte dei nazionalisti, divenne uno dei fronti caldi della Guerra Fredda e la posta in gioco per il riconoscimento internazionale di quella che entrambe le parti, il *Guomindang* e il Partito Comunista Cinese, rivendicavano di essere, ossia la “vera Cina”. Anche gli americani, principali sostenitori del *Guomindang* fin dalla guerra contro il Giappone, pur sostenendo la necessità di difendere l'isola – anche solo per non farla cadere nelle mani dei comunisti –, preferivano che il governo fosse affidato a qualcun altro e non a Chiang Kai-Shek, della cui leadership e del cui governo diffidavano sempre più. L'interruzione degli aiuti al *Guomindang*, poi, si pensava potesse convincere la Cina comunista della buona fede degli Stati Uniti e che quindi si potesse contribuire a riallacciare le relazioni tra Washington e Pechino. La decisione di Mao di legarsi al campo sovietico nel 1950, tuttavia, fece naufragare questa possibilità. La difesa di Taiwan ora diveniva una priorità per tutto il campo occidentale, giacché l'invasione comunista sembrava prossima. L'evento che più determinò la salvezza di Taiwan, del *Guomindang* e di Chiang Kai-Shek, tuttavia, fu lo scoppio della Guerra di Corea il 25 giugno 1950: contemporaneamente all'intervento nella penisola coreana, gli Stati Uniti inviarono la Settima Flotta a difendere Taiwan. Iniziò così la politica dell’“unica Cina”, in base alla quale la Cina era una sola ma l'unico governo legittimo per il Partito Nazionalista era la Repubblica di Cina. Nei fatti esistevano due Cine: una riconosciuta legalmente (la Repubblica di Cina) e l'altra esistente di fatto (la Repubblica

Popolare Cinese). L'intervento delle Nazioni Unite in Corea, del resto, fu reso possibile proprio per una controversia sulla presenza della Repubblica di Cina nel Consiglio di Sicurezza dell'ONU: per protestare contro questa situazione di fatto il rappresentante sovietico si ritirò dal Consiglio e durante il voto per l'intervento in Corea egli non poté esercitare il diritto di veto. In questo modo le Nazioni Unite decisero di intervenire contro l'aggressione condotta dalla Corea del Nord comunista contro la Corea del Sud. Un altro evento che decise la sorte di Taiwan fu la spartizione del Vietnam dopo la sconfitta francese nel 1954: la difesa di Taiwan divenne un pilastro fondamentale della strategia del *containment* del comunismo che il presidente americano Truman stava applicando anche in Asia. Il contenimento, tuttavia, non prevedeva il contrattacco e i piani di Chiang di riconquistare la Cina furono rigettati dagli americani; tuttavia l'aiuto militare ed economico americano cominciò a farsi sentire fin dai primi anni Cinquanta e permise all'isola di conservare la sua indipendenza, la sua integrità e di conquistare un notevole benessere materiale. I rapporti fra i due Paesi vennero ufficializzati nel Trattato di Mutua Assistenza del 1954, che prevedeva anche la difesa reciproca fra Stati Uniti e Taiwan: questa previsione fu importantissima durante le due crisi dello Stretto di Taiwan (1952-53 e 1958), quando le isole della Repubblica di Cina più vicine alla costa furono pesantemente bombardate dall'Esercito di Liberazione del Popolo. Queste crisi incrinarono in parte le relazioni tra gli Stati Uniti e Chiang, che voleva testardamente, e contro l'opinione americana, difendere a tutti i costi le isole più avanzate di Quemoy e Matsu e non evacuarle; al tempo stesso, però, gli americani non accettarono alcun progetto nazionalista di riconquista del continente: da questo momento il *Guomindang* poteva solo difendere Taiwan e mettere da parte ogni sogno di *reconquista*. Dall'altro lato, le crisi dello Stretto provocarono anche un allontanamento fra Pechino e Mosca: quest'ultima non voleva che gli alleati prendessero iniziative che potevano compromettere l'equilibrio internazionale; in particolare, la crisi del 1958 sarà l'inizio di una frattura che lascerà isolata la Cina comunista per molti anni, fino al riavvicinamento con gli USA di Nixon nel 1971.

Molti cinesi continentali in fuga dal comunismo seguirono il governo di Nanchino sull'isola. Dopo solo quattro anni di riunificazione con la Cina continentale, Taiwan tornò ad essere una sorta di "anomalia" della sinosfera: sebbene in realtà fosse stata governata dai giapponesi per cinquant'anni, divenne nel 1949 l'ultimo rimasuglio di territorio su cui esercitava la sua sovranità la repubblica cinese del 1911 e preservò la continuità della cultura e delle tradizioni cinesi mentre nella Cina comunista si assisterà per quarant'anni a tremendi sconvolgimenti storici. L'insularità e la separatezza di Taiwan divenne la sua maggior difesa contro le traumatiche trasformazioni storiche che visse la Cina continentale per tutto il Novecento.

Il 20 maggio 1949, nell'emergenza della guerra civile, venne proclamata la legge marziale su tutta l'isola e il 7 dicembre dello stesso anno avvenne il trasferimento ufficiale del governo cinese a Taipei. In base ai tre principi del popolo di Sun Yat-Sen (nazionalismo, democrazia e benessere del popolo), vero fondamento ideologico del *Guomindang*, la democrazia sarebbe stata realizzata, ma prima sarebbe stato necessario un periodo di tutela, un interregno autoritario che avrebbe preparato il Paese alla democrazia. I tre principi vennero applicati anche a Taiwan ma, a causa della sempre tesa situazione politica e militare, la legge marziale divenne permanente, anche se fu realizzata una parziale democratizzazione delle istituzioni. I presupposti politici per il governo del *Guomindang* erano i seguenti: la costituzione della Repubblica di Cina del 1947 sarebbe stata applicata anche a Taiwan, sebbene con le limitazioni imposte dalla legge marziale; il *Guomindang* sarebbe stato il partito predominante assieme ad altri due partiti di opposizione (puramente nominale); la democratizzazione sarebbe iniziata con le elezioni locali e in seguito la rappresentanza sarebbe stata ampliata; ogni attività comunista sarebbe stata del tutto vietata.

Un altro prerequisito della democrazia doveva essere il benessere materiale e lo sviluppo economico e in questo settore era ammesso un ampio margine di libertà. Anzi, proprio la crisi di legittimità del governo nazionalista sofferta dopo la sconfitta nella guerra civile e la fine del sogno di una riconquista del continente spinse il *Guomindang* a

puntare sullo sviluppo economico. Il presupposto della crescita economica e materiale dell'isola fu la riforma agraria attuata tra il 1950 e il 1953, che prevedeva un canone fisso di proprietà e la redistribuzione delle terre ai coltivatori: si trattava delle terre confiscate ai giapponesi e di quelle comprate dallo Stato ai latifondisti che superavano il tetto massimo di proprietà fondiaria. Il surplus agricolo creato contribuì a finanziare la prima fase di industrializzazione dell'isola attraverso la strategia della sostituzione delle importazioni, che diede sviluppo all'industria e permise di ridurre l'intervento dello Stato nell'economia, accrescendo così la proporzione del settore privato su quello pubblico. Una seconda fase dell'industrializzazione di Taiwan partì negli anni Sessanta: in previsione della fine degli aiuti economici americani il governo diresse gli investimenti sui settori a maggiore intensità di lavoro e sull'ingresso di multinazionali americane, che appaltavano le fasi lavorative alle imprese locali, anche di ridotte dimensioni. La terza fase si ebbe negli anni Settanta, e vide il prevalere dell'industria pesante, sempre finalizzata alle esportazioni. La quarta fase, negli anni Ottanta, fu caratterizzata dall'avvento dell'elettronica e dell'informatica e dalla delocalizzazione delle attività produttive in Cina. I capitali e le aziende taiwanesi saranno fra le prime ad approfittare dell'apertura economica cinese nel 1979. Il miracolo economico taiwanese fu ottenuto anche grazie ad una serie di misure di liberalizzazione e di apertura sociale da parte del governo: fin dagli anni Cinquanta fu incoraggiata l'istruzione, aperta a tutti, e fu stimolata l'iniziativa e l'impresa privata. Soprattutto, il governo promosse l'industria e gli investimenti esteri, così da diventare, negli anni Sessanta – grazie anche ai lasciti dei giapponesi e agli aiuti economici degli Stati Uniti –, un'economia esportatrice. Anche l'inflazione, dovuta ai problemi dell'immediato dopoguerra, venne superata grazie all'intervento del governo, che introdusse, fra le altre cose, il Nuovo Dollaro Taiwanese nel 1949 (con un cambio di uno a 40.000 vecchi dollari taiwanesi). Il primo presidente eletto dopo la guerra fu Chiang Kai-Shek e l'assemblea nazionale venne eletta nel marzo 1948 in base alla nuova costituzione. Anche a Taiwan Chiang concentrò le tre massime cariche dello Stato: presidente della repubblica, capo

delle forze armate e segretario del partito. Grazie ad un'eccezione costituzionale, che gli permise di evitare il limite dei due mandati, Chiang poté contare su una presidenza a vita (fu presidente dal 1950 al 1975). Anche i poteri straordinari concessi al presidente nel 1948, durante la guerra civile, vennero protratti indefinitamente. La costituzione del 1947 prevedeva un'Assemblea Nazionale (composta da 3000 seggi, rappresentativi di tutta la Cina, compreso il continente), uno Yuan legislativo, uno Yuan esecutivo e uno Yuan di controllo (controllo e censura sui funzionari pubblici); inoltre vi era anche un livello provinciale di governo. Sotto a questi livelli superiori vi era anche una burocrazia fin troppo nutrita. Il paradosso dell'Assemblea Nazionale era che i suoi rappresentanti erano stati eletti nel 1948, ma dopo il trasferimento a Taiwan nel 1949 non si tennero nuove elezioni: per reclamare la sovranità su tutta la Cina era necessario mantenere la finzione che l'Assemblea fosse rappresentativa di tutta la Cina. La situazione si trovò così "congelata" al 1948 e man mano che morivano i parlamentari eletti allora, subentrarono i secondi e i terzi eletti nello stesso collegio; solo nel 1969 si tennero delle elezioni suppletive, rispondendo alle proteste di chi sosteneva che i posti di responsabilità venivano sempre dati ai cinesi continentali e senza passare per nuove elezioni. A livello locale, dove le elezioni si tenevano in modo più aperte esse erano, erano di fatto pilotate dalle risorse dei *Guomindang* e dal suo controllo dei mezzi di comunicazione, oltre alla virtuale inesistenza di veri partiti di opposizione. Nonostante le richieste avanzate da molti intellettuali di maggiori libertà civili e politiche, il *Guomindang* riuscì per molto tempo a vietare la nascita di nuovi partiti, con la scusa che fossero organizzazioni sediziose o paracomuniste. Gli arresti e le esecuzioni per motivi politici furono numerosi per tutto il periodo della legge marziale, in particolare durante il "Terrore Bianco" degli anni Cinquanta allorché, durante la crisi coreana, le due Cine furono vicinissime ad un possibile conflitto aperto. Il controllo politico sulle attività intellettuali, sull'editoria e sul giornalismo, sempre molto stretto e affidato alle autorità militari, contribuì anch'esso all'emigrazione di molti dissidenti.

I rapporti fra cinesi continentali e taiwanesi si fecero

spesso difficili: i continentali fondavano la propria posizione sull'appoggio del *Guomindang* ed erano per lo più dipendenti statali. La lingua ufficiale, per decisione del *Guomindang*, divenne il mandarino e per risinizzare i taiwanesi furono proibite le lingue diverse da questo: ad esempio i dialetti locali e il giapponese, che i taiwanesi ancora ricordavano bene. L'obiettivo del *Guomindang* di conservare il potere poteva essere realizzato solo tenendo conto da un lato del nazionalismo taiwanese, con cui occorreva fare i conti, e il benessere economico, che poteva essere una valvola di sfogo: erano soprattutto taiwanesi (e non continentali) i proprietari terrieri e gli imprenditori. Anche le modeste aperture politiche servivano a contenere i malumori della popolazione, anche se nella realtà il potere restava nelle mani del solo *Guomindang*, che lo difendeva con la legge marziale.

Il grande passaggio politico internazionale che Taiwan subì negli anni successivi fu il cambio della politica americana nei confronti della Cina. Nel 1971 l'amministrazione Nixon, con Henry Kissinger come consigliere per la sicurezza nazionale, decise di approfittare delle divisioni nel campo comunista per riavvicinarsi alla Cina di Mao contro l'Unione Sovietica. Nel 1972 Nixon stesso si recò in visita a Pechino e fu annunciata la decisione americana di riconoscere la Repubblica Popolare Cinese come unica Cina. Gli Stati Uniti promisero di ritirare le proprie forze da Taiwan ma auspicavano una soluzione pacifica della questione della sovranità su tutta la Cina e quindi, in caso di intervento armato di Pechino, affermavano di poter intervenire militarmente; inoltre, continuarono le loro forniture militari alle forze armate taiwanesi. Gli Stati Uniti iniziarono ad intrattenere relazioni diplomatiche ufficiali con la Repubblica Popolare Cinese nel 1979 e anche se l'alleanza con Taiwan era riaffermata, legalmente Taipei non era più la Cina ufficialmente riconosciuta dalla maggioranza della Comunità Internazionale. Anche nel Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, infatti, il seggio venne ceduto alla Repubblica Popolare Cinese (ma Taipei restò a rappresentare la Cina nel Fondo Monetario Internazionale e nella Banca Mondiale fino al 1980) e dopo il riconoscimento diplomatico americano molti altri Paesi riconobbero Pechino ritirando il

proprio riconoscimento a Taipei. Taiwan dovette anche accettare la definizione di «Chinese Taipei» (definizione che sottintende che Taiwan sia solo una provincia cinese, per quanto ribelle) all'interno del Comitato Olimpico nel 1981 per poter partecipare ai giochi insieme alla Repubblica Popolare Cinese. Ovviamente, grandi furono l'insoddisfazione e il risentimento di Taiwan nei confronti degli americani e della loro *Realpolitik*. Un altro ambito in cui le incomprensioni e i contrasti si fecero acuti fu quello ideologico: il movimento Rinascita Culturale, lanciato a Taiwan parallelamente alla Rivoluzione Culturale (1966-1976) sul continente, mirava a rilanciare i Tre Principi del Popolo come ideologia ufficiale della Repubblica di Cina e a condannare da un lato il comunismo e dall'altro l'individualismo e l'edonismo occidentale, incarnato ovviamente dagli Stati Uniti. Anche per quanto riguarda la società e la difesa dei diritti umani ci furono spesso rimproveri da parte degli Stati Uniti al regime illiberale di Taipei. Da parte taiwanese, fu anche la fine del sogno di riunificare la Cina, causata dall'abbandono americano del 1971, che provocò il declino di legittimità del *Guomindang*: l'obiettivo politico del partito, su cui si fondava la sua gestione autoritaria del potere era infatti la riconquista del continente. Questo, oltre alla fine dello stato d'assedio dovuta alla normalizzazione dei rapporti con la Cina, costrinse il *Guomindang* a ricostruire la propria legittimità accettando una graduale evoluzione democratica. Le forze di opposizione si fecero sempre più sentire e premettero sempre più per una maggiore democratizzazione di Taiwan. Anche l'indigenizzazione della vita politica (all'interno del *Guomindang* e in generale) creò pian piano l'idea e la realtà di uno Stato autonomo di Taiwan, il cui solo ambito di effettività fosse la sola isola di Taiwan e non tutta la Cina: stava declinando l'illusione dell'unica Cina. La situazione internazionale contribuì a spingere l'isola verso la democrazia: da un lato l'esempio di molte altre democrazie nascenti, anche nell'Asia orientale in quella che venne definita «la terza ondata», e dall'altro il timore di un maggiore isolamento diplomatico, in particolare di essere abbandonati dalle democrazie occidentali: basti ricordare l'enfasi posta da Jimmy Carter sulla difesa dei diritti umani e della democrazia nel mondo.

Per questo motivo, il rispetto delle libertà civili, dei diritti umani e di un minimo di contestazione del potere divenne sempre più accettabile per il *Guomindang*.

Chiang Kai-Shek morì il 5 aprile 1975 all'età di ottantasette anni, dopo trent'anni di presidenza della Repubblica di Cina e il figlio, Chiang Ching-kuo, successe al padre come presidente e governò dal 1975 al 1988. Il primo embrione di opposizione organizzata, a partire dagli anni Settanta, prese il nome di movimento *dangwai* («esterno al partito»): i principali obiettivi comuni degli appartenenti a questo movimento erano la democratizzazione e la fine della legge marziale, la diminuzione delle spese militari e un aumento del budget per lo stato sociale, maggiori libertà politiche, più taiwanesi e meno continentali al potere, meno privilegi per i membri del *Guomindang*; per il momento la questione dell'indipendenza dell'isola era ancora secondaria. Questo è il periodo conosciuto come «democrazia limitata», durante il quale ci fu un minimo di dialettica politica e di contrasto allo strapotere del *Guomindang*, che tuttavia controllava ancora tutti i mezzi di informazione e gli strumenti per manipolare le elezioni locali, anche se a volte i candidati esterni al partito di governo erano in grado di avere la meglio. Gli abusi e le ingiustizie, tuttavia, non erano ancora finiti. Uno dei casi più noti fu la repressione della marcia di Gaoxiong, città a sud dell'isola, dove gli editori della rivista *Meilidao* organizzarono un raduno per celebrare il 10 dicembre 1979 la giornata dei diritti umani. Lo stesso nome della rivista è significativo: *Meilidao* (美麗島 *Měilidǎo*) è la traduzione cinese di Formosa, l'antico nome portoghese dell'isola: questa definizione dell'isola, lungi dall'apparire colonialista, iniziò in questo periodo a circolare per suggerire polemicamente l'idea di un'identità indipendente di Taiwan. Altri animatori del movimento per la democrazia vennero spesso arrestati e processati secondo la legge marziale e molte pubblicazioni vennero chiuse. L'effetto della reazione del *Guomindang* fu soprattutto di raccogliere attorno al movimento per la democrazia un vasto seguito popolare. Le opposizioni negli anni Ottanta si organizzarono sempre più: nel 1986 nacque il Partito Democratico Progressista (*Minjindang*, che però ottenne uno statuto legale solo nel 1989), che

fin da subito affermò la decisione di farsi portavoce dell'identità taiwanese, utilizzando il dialetto taiwanese e indicando nel proprio programma di voler tenere un plebiscito per l'autodeterminazione dell'isola e un'eventuale riammissione alle Nazioni Unite come nuovo membro (quindi come nuovo Stato). Oltre a questo, il PDP chiedeva maggiori libertà civili e politiche, la fine della legge marziale e maggiore attenzione alle politiche sociali. La legge marziale, in effetti, venne tolta da Chiang Ching-Kuo nel 1986, ma venne rimpiazzata con la legge per la sicurezza nazionale, che manteneva i due principi cardine della sicurezza: la lotta al comunismo e all'indipendentismo; i poteri speciali del presidente venivano mantenuti dalla nuova legge ma il suo contenuto era sicuramente molto più moderato rispetto alla precedente legge marziale, ed ebbe effetti benefici anche per tutti coloro che si trovavano in galera o in esilio per motivi politici. Il governo poi permise ad altri partiti di essere riconosciuti legalmente nel 1989 e almeno trenta partiti di registrarono, anche se il più grande di essi era il PDP, l'unico in grado di contrastare il *Guomindang*. A partire dal biennio 1987-1988 le manifestazioni e le proteste si fecero sempre più frequenti e consistenti. Nel 1988, alla morte di Chiang Ching-Kuo venne nominato successore, Lee Teng-hui, primo taiwanese presidente di Taiwan, scelto da Chiang nel 1984 come vicepresidente. Durante gli anni Novanta, e grazie soprattutto alla presidenza di Lee Teng-hui, la democrazia a Taiwan raggiunse un maggior grado di maturità e venne portata a compimento anche nella sostanza, riequilibrando i poteri relativi delle varie istituzioni (presidente, primo ministro, Assemblea Nazionale) e la loro composizione e combattendo la corruzione e la posizione di relativo predominio del *Guomindang* fra i partiti ormai legalizzati. Vennero inoltre cancellati per legge reati di natura ideologica, come l'indipendentismo taiwanese e il comunismo; inoltre, l'incidente del 28 febbraio 1947 venne ufficialmente definito un abuso delle autorità e il frutto del malgoverno nazionalista dell'isola. Inoltre, la "taiwanizzazione" di Taiwan - che diventerà in seguito in argomento molto importante nei primi anni Duemila - venne iniziata proprio in questo periodo e porterà alla creazione di una comunità, quella degli abitanti e cittadini di

Taiwan, non più distinta in continentali e isolani. Il grande sostegno di cui godette Lee fu per molti versi dovuto alla sua origine taiwanese. La stessa riforma dell'elezione presidenziale, che durante la presidenza di Lee divenne diretta, si pensava potesse aprire la strada all'indipendenza taiwanese: dopo le elezioni del 1996 (le prime a suffragio diretto del presidente, vinte sempre da Lee Teng-hui, il primo presidente eletto nella storia cinese dopo Yuan Shikai nel 1912), il presidente non avrebbe più potuto reclamare il diritto di governare su tutta la Cina (compresa quella continentale) ma, avendo ricevuto il mandato dai soli abitanti di Taiwan, poteva al massimo dirsi presidente dell'isola. Nel 1992, inoltre, aveva avuto luogo la prima elezione da parte del popolo di Taiwan dello Yuan legislativo, il parlamento taiwanese. Il presidente Lee riuscì ad arginare le richieste di autodeterminazione dell'isola, avanzando il principio delle "due Cine", che si tradusse ad esempio nella richiesta di adesione alle Nazioni Unite come Repubblica di Cina a Taiwan (Taiwan ROC). Tuttavia, man mano che l'idea dell'autodeterminazione taiwanese si faceva strada fra gli abitanti e nella politica dell'isola, maggiori si facevano le pressioni e più dure le reazioni da parte di Pechino e queste, a loro volta, rafforzarono il senso di solidarietà e di unione tra i cittadini taiwanesi e l'identità nazionale taiwanese.

Anche l'atteggiamento della Repubblica Popolare Cinese cambiò a partire dagli anni Settanta: divenuta l'unica Cina riconosciuta a livello internazionale, essa iniziò a guardare a Taiwan come ad una provincia che presto o tardi sarebbe entrata a far parte della Cina attraverso un'amichevole strategia di avvicinamento e di incorporazione, tentando di far accettare che la questione della riunificazione fosse puramente interna. Questo divenne ancor più evidente a partire dal nuovo corso inaugurato da Deng Xiaoping nel 1979 e pian piano le relazioni si fecero sempre più distese, tanto che negli anni successivi vennero stabiliti contatti commerciali e fu permesso ai cittadini di Taiwan di recarsi sul continente. Il senso di identità della popolazione taiwanese si fece sempre più forte in questi anni: ad esempio, durante la "terza crisi dello Stretto di Taiwan" nel 1995, i taiwanesi, provocati dalle manovre militari e dalle profferte di riunificazione

di Pechino, si raccolsero più intorno al PDP che al *Guomindang*, affermando con orgoglio il desiderio di essere uno Stato a sé stante, indipendente e separato dalla Cina continentale, potendo anche contare sempre sulla protezione degli Stati Uniti. Ogni tentativo compiuto dalla Cina, in modo benevolo o aggressivo, per spingere l'isola a tornare fra le braccia della madrepatria sortiva l'effetto di rafforzare l'identità taiwanese. Quest'identità venne consolidata dal successo economico dell'isola, che diede ai suoi abitanti un notevole orgoglio per aver superato materialmente la Cina continentale; inoltre, dal 1972 la Repubblica di Cina non poteva contare su uno status internazionale ben definito: non faceva parte dell'ONU, non era riconosciuta ufficialmente se non da pochi Stati e con altri le relazioni erano definite in base ad eufemistiche circonlocuzioni diplomatiche: poter diventare uno Stato a pieno titolo avrebbe dato a Taiwan uno status preciso e gli avrebbe consentito di intrattenere vere relazioni diplomatiche, militari, economiche con il resto del mondo. In questo modo anche la sua sicurezza da ogni possibile mossa cinese sarebbe stata garantita.

Nel 2000 si tennero le seconde elezioni dirette per il presidente, che videro stavolta la vittoria del candidato del PDP, Chen Shui-bian, e fu la prima volta nella storia di Taiwan in cui un presidente non apparteneva al *Guomindang*; il peso del PDP venne poi aumentato dalla vittoria nelle elezioni parlamentari del 2001. Il punto cruciale del programma del PDP era l'indipendenza dell'isola ma, una volta al potere, la questione divenne molto spinosa all'interno del partito, perché rischiava di creare gravi incidenti con la RPC. Principalmente per questo Chen uscì dal partito dopo la sua elezione, formalmente per mostrare di essere il presidente di tutti i taiwanesi. Paradossalmente, nello stesso periodo, il *Guomindang* divenne il partito che, difendendo lo status quo ante, auspicava il ritorno alla finzione della formula "una sola Cina" e della "riunione alla madrepatria" (in termini politicamente piuttosto ambigui). Contemporaneamente, l'amministrazione Bush negli Stati Uniti era decisamente favorevole a Taiwan; inoltre Taiwan venne ammesso alla WTO nel 2001. Attualmente solo 22 Stati membri delle Nazioni Unite riconoscono ufficialmente Taiwan

come la “vera Cina”, fra questi anche la Santa Sede. In mezzo alle minacce cinesi contro la possibile indipendenza di Taiwan, Chen Shui-bian venne rieletto nel 2004. Tuttavia, la recessione economica e uno scandalo che coinvolse la famiglia del presidente contribuirono al declino del PDP, che venne scalzato dal *Guomindang*, tornato al potere con il presidente Ma Ying-jeou nel 2008.

## MACAO

La città di Macao (in cinese 澳門 *Àomén*) sorge all'estremità della penisola di Macao, unita alla terraferma solo da un sottile istmo sabbioso, e comprende anche le isole di Taipa e Coloane, unite oggi a Macao da terrapieni. Non lontana da Hong Kong, essa si trova proprio dall'altro lato della foce del Fiume delle Perle. Sebbene la zona fosse abitata fin dall'epoca dei Song Meridionali (1126-1279), essa non divenne una vera e propria città fino all'insediamento portoghese nel XVI secolo. Prima dei portoghesi, la zona era nota come «Baia delle acque specchio» (濠鏡澳 *hàojing ào*), inoltre il passaggio creato fra l'estuario del fiume e le isole della baia formavano un passaggio incrociato (in cinese *Shízì mén* 十字門, la «porta a croce»). Forse per questo motivo la regione formata dalla penisola, dalle due baie, le isole e i passaggi fra di esse divenne nota in cinese come *Àomén* 澳門. Il nome portoghese, invece, sembra derivi da una corruzione del nome della divinità maggiormente venerata nella zona, ossia Mazu, la protettrice dei marinai e dei pescatori. Essa è chiamata anche Ama («madre») e pare che i portoghesi al loro primo arrivo abbiano sentito gli abitanti locali chiamare la zona con il nome Amagau o Amakau nel loro dialetto («la baia di Ama» o «il punto di Ama»), da cui si giunse al nome Macau.

I primi contatti con i portoghesi si ebbero nel 1517, quando la prima spedizione portoghese pose piede sul suolo cinese con Fernão Peres de Andrade, il quale riuscì con la diplomazia a far accettare un rappresentante portoghese a Canton. La successiva spedizione portoghese, guidata da Simão de Andrade fu invece molto più violenta e aggressiva: egli costruì

un forte sull'isola e condannò a morte un membro del suo equipaggio, creando un conflitto di sovranità con le autorità cinesi, le uniche che avrebbero potuto emettere una sentenza di morte. Il conflitto con i cinesi, che non accettavano l'atteggiamento arrogante dei portoghesi e che temevano l'insediamento degli occidentali, si fece fin da subito molto acceso. Pian piano però i cinesi accettarono la presenza portoghese, anche perché economicamente molto vantaggiosa e perché si sarebbero stabiliti in una regione praticamente disabitata. Nel 1553 i portoghesi chiesero di poter affittare la terra nella penisola, in modo da avere una base asiatica avanzata per poter commerciare attraverso il Fiume delle Perle e con la vicina Canton; la strategia commerciale globale del Portogallo fece di Macao una base intermedia fra la madrepatria, Goa in India, la penisola di Malacca e infine il Giappone. In seguito sarebbe stata utile anche per i commerci con le colonie spagnole delle Filippine e delle Americhe. Nel 1557 venne creato ufficialmente l'insediamento portoghese, che divenne pian piano sempre più solido e sempre più fortificato (in particolare il forte di Monte). Tuttavia, dal punto di vista legale, Macao restò fino al 1887 un territorio cinese per il quale il Portogallo pagava un affitto (affitto pagato solo fino al 1863). La prima amministrazione era affidata proprio ad un governatore militare, il capitano maggiore della rotta del Giappone. Solo in seguito, nel 1582, con l'unione delle corone spagnola e portoghese, venne inaugurato il Senado da Câmara, che poteva scegliere i giudici, un segretario del Senado e un *procurador*, principale funzionario civile e rappresentante del governo presso le autorità cinesi, che ne riconoscevano l'autorità. Dopo il 1623 la città tornò ad essere amministrata dal capitano maggiore della rotta giapponese o dal governatore. Molto numerosi erano anche i religiosi cattolici, che fecero sorgere nella zona molti monasteri e chiese. La città era pensata infatti anche come scalo per le missioni di evangelizzazione del Giappone e della Cina. I primi gesuiti arrivarono già nel 1563, il collegio gesuita venne fondato nel 1594 e la chiesa di São Paulo venne completata all'inizio del 1600. La città conobbe un grande successo commerciale fra il XVI e la prima metà del XVII secolo e divenne molto ricca in questo periodo, tanto da suscitare

la cupidigia di altre potenze, in particolare degli olandesi. A metà del XVII secolo, nonostante la liberazione dalla cattività spagnola, il Portogallo subì una serie di rovesci politici e commerciali in Asia, che resero la città di Macao sempre più circondata e isolata. Nel 1631 il commercio portoghese venne limitato dalle autorità cinesi alla sola città di Macao, nel 1640 i giapponesi chiusero il proprio Paese ai commerci con l'estero e 1641 gli olandesi presero Malacca. La crescente povertà, le turbolenze politiche – il governatore venne assassinato nel 1647 – e un flusso di migranti rifugiati dal continente cinese, da poco conquistato dai mancesi, causarono il declino di Macao. Il calo demografico fu il primo effetto di questo declino, ma al tempo stesso si fece strada a partire da questo momento di crisi un nuovo modello culturale e demografico: esso era fatto di una maggiore mescolanza etnica, linguistica e culturale, che univa elementi europei, cinesi e asiatici (malesi, indiani e giapponesi), oltre alle caratteristiche prettamente locali di Macao. La crisi di metà Seicento diede così agli abitanti di Macao la coscienza di essere un'isola, assediata e abbandonata; quindi, insieme alla crescente solidarietà tra i suoi membri, si fece strada sempre più l'idea di una comunità permanente, di un'identità autonoma e composita, anche se ancora prevalentemente europea. Quest'identità in questa fase era ancora alla fase embrionale, ma col tempo si rafforzerà sempre più: in questo momento la popolazione di Macao è ancora per lo più composta da immigrati di passaggio che risiedevano solo temporaneamente e attendevano solo di poter ritornare alla propria terra d'origine. In particolare, i cinesi erano molto spesso lavoratori pendolari dalla terraferma.

Dalla metà del Settecento, Canton divenne la base principale del commercio e degli scambi tra Europa e Cina. Da questo momento Macao diventò una città sempre più a maggioranza cinese, a causa dell'immigrazione dalle province vicine. La popolazione tornò ad aumentare, anche perché l'immigrazione venne ufficialmente permessa dalle autorità portoghesi nel 1793: a partire da questo momento, ad ogni crisi politica sul continente cinese, la città ricevette nuove ondate di rifugiati che andavano ad ingrossare la popolazione cinese locale, spesso creando problemi sociali e di ordine

pubblico, poiché era difficile sistemare e integrare una gran massa di profughi che giungeva in breve tempo. Le crisi maggiori si ebbero nel 1843 quando scoppiarono dei disordini fra cinesi immigrati dopo la prima guerra dell'oppio e i soldati portoghesi; nel 1846 ci fu una violenta repressione da parte delle autorità portoghesi allorché i cinesi protestarono attivamente contro una nuova tassa. Nel 1849, addirittura, il governatore venne ucciso da una banda di cinesi.

Continuava contemporaneamente la trasformazione culturale ed etnica della città, ed essa si faceva sentire non più solo nell'aspetto architettonico, ma anche nella lingua stessa, sempre più influenzata da elementi cinesi, indiani, malesi, spagnoli e ora anche inglesi. L'influsso dell'immigrazione cinese, in particolare, si fece visibile nel cambiamento urbano, nella costruzione di nuovi templi dedicati alle divinità del pantheon popolare cinese e nel moltiplicarsi di negozi cinesi e nella diffusione di merci cinesi. Se prima l'aspetto e l'identità europea della città e della sua cultura resisteva anche alla creolizzazione, ora quest'identità cominciava a cedere il passo ad una nuova identità, maggiormente cinese, che condizionava il persistente sostrato occidentale di quest'identità. L'arrivo di altri europei, in particolare gli inglesi, e degli americani in Asia ebbe conseguenze, ad esempio, sulla religiosità cristiana a Macao: ora le missioni protestanti in molti casi rimpiazzarono le scuole e le chiese cattoliche. La stessa chiesa di São Paulo, glorioso simbolo della fondazione di Macao, andò a fuoco nel 1835 e non venne più ricostruita: ancora oggi ne rimane solo la facciata in pietra.

Dalla fine del Settecento la città conobbe un nuovo periodo di prosperità con il commercio dell'oppio. Prima della prima guerra dell'oppio, infatti, Macao era l'unica base per il commercio e l'unica sede per le residenze permanenti dei rappresentanti occidentali. Con la prima guerra dell'oppio (1839-1842) anche il Portogallo, alleato storico della Gran Bretagna, approfittò della situazione chiedendo una revisione dello statuto di Macao, che venne infatti dichiarato porto libero e smise di pagare i dazi dovuti al governo cinese. Tuttavia, dal punto di vista commerciale, il trattato di Nanchino, che diede alla Gran Bretagna l'isola di Hong Kong

e permise il libero commercio con la Cina, fu un duro colpo per Macao, che da questo momento non fu più l'unica base occidentale nella regione. Inoltre, nel 1873 venne abolita la tratta dei *coolies*, altro grande business di cui viveva Macao. Fra le due guerre dell'oppio, nel periodo in cui le potenze occidentali stavano conquistando con la forza diritti commerciali e territori in Cina, anche il Portogallo mise le mani su due isole intorno a Macao: Taipa nel 1851 e Coloane nel 1864. Nel 1887, con la firma del trattato sino-portoghese di amicizia e commercio, Macao venne ceduta formalmente dalla Cina al Portogallo come colonia a tutti gli effetti, sotto perpetua occupazione portoghese.

La decadenza di Macao nel XIX secolo si tradusse in un diffuso clima di vizio e di corruzione, puniti ad Hong Kong e in Cina ma tollerati a Macao. Dal 1840 già si praticava il gioco d'azzardo con la connivenza delle autorità; dagli anni Cinquanta dell'Ottocento cominciano ad essere emesse le prime licenze per il gioco d'azzardo organizzato e nel 1866 vi erano già sedici casinò. Negli anni Venti e Trenta del Novecento Macao era già divenuta una capitale del vizio: gioco d'azzardo nella forma di casinò, ippodromi e cinodromi, e altri affari sporchi tollerati come la prostituzione, divennero la maggior fonte di reddito della città. Nel Novecento anche altre attività si affiancarono al gioco d'azzardo nel comporre l'insieme dell'economia di Macao: sarà la presenza di Hong Kong a dare impulso all'industria leggera anche: alcune produzioni di questo tipo a Macao erano l'abbigliamento, i fuochi d'artificio, fiammiferi, i mobili, i giocattoli, le materie plastiche ecc., ma il monopolio del gioco d'azzardo (dal 1962 sotto la Sociedade de Turismo e Diversões de Macau) e il turismo legato ad esso garantivano la metà dei proventi della città.

Dal punto di vista politico, lo statuto del territorio di Macao venne ridiscusso nel 1928 con il governo nazionalista cinese, ma senza modificare nulla rispetto al trattato del 1887, mentre il governo comunista cinese dopo il 1949 denunciò questo trattato, ritenendolo uno dei tanti trattati ineguali. Tuttavia, lo status quo venne accettato de facto fino alla futura sistemazione giuridica della questione. I cambiamenti politici avvenuti in Portogallo nei primi anni Settanta del Novecento condizionarono

anche il destino di Macao, come anche di tutte le restanti colonie portoghesi nel mondo. La fine della dittatura portoghese nel 1974 aprì le porte dell'autodeterminazione per tutti i territori coloniali ancora sotto il dominio portoghese, per i quali i giovani «capitani di aprile» avevano combattuto vanamente per tredici anni. Nel 1976, infatti, il Portogallo dichiarò che Macao era un territorio cinese sotto amministrazione portoghese; in seguito iniziarono i contatti con la Cina per la definizione della restituzione di Macao alla Cina. Nel 1979 Macao venne definito territorio sotto temporanea amministrazione portoghese, ammettendo così la possibilità di una prossima restituzione alla Cina e negli anni Ottanta, anche in seguito all'apertura britannica sulla questione di Hong Kong, il Portogallo negoziò con la Cina i termini della restituzione della colonia. Nel 1987 Macao divenne Regione Amministrativa Speciale della Cina e il suo passaggio definitivo alla Cina venne deciso per il 1999. Il 20 dicembre 1999 Macao tornò formalmente a far parte della Cina.

### LA DIASPORA CINESE

Storicamente, le tipologie di emigranti cinesi individuate dagli studiosi sono quattro:

- 1) il mercante, il commerciante e l'artigiano, che tra il XVIII e il XIX secolo si stabilì per lo più nell'Asia del Sud-Est per trovare maggiori opportunità di guadagno;
- 2) il lavoratore a contratto o il *coolie*, che nella seconda metà dell'Ottocento partì per il Nord America e l'Australia in cerca di fortuna o spinto dalla disperazione;
- 3) lo *huaqiao* (华侨 *huáqiáo*) o *huaren* (华人 *huárén*), ossia il «cinese d'oltremare» della prima metà del Novecento. Era il periodo culminante del nazionalismo cinese e gli emigranti partecipavano di questo sentimento restando sempre attaccati spiritualmente e culturalmente alla terra natia e non al Paese che li ospitava.
- 4) lo *huayi* (华裔 *huáyì*), ossia lo «straniero naturalizzato di origine cinese»: persone istruite e professionalmente molto preparate, indipendenti e cosmopolite che si dirigono per lavoro o per studio verso i Paesi in cui le opportunità lavorative e

accademiche sono migliori (Nord America, Europa occidentale, Australia).

La storia moderna dell'emigrazione cinese inizia allorché i mercanti cinesi iniziarono a stabilirsi in Asia, fondando delle stazioni commerciali nei Paesi circostanti la Cina. Nel 1567 l'impero cinese iniziò ad emettere delle licenze di commercio, ma fino ad allora le spedizioni commerciali all'estero erano vietate dalla legge imperiale: i mercanti che quindi decidevano di intraprendere spedizioni commerciali al di fuori dei confini cinesi erano di fatto dei fuorilegge, come i pirati e i contrabbandieri. In effetti, il confine tra mercanti, corsari e delinquenti era molto labile e le basi dei cinesi all'estero servivano in egual misura tutte queste categorie di persone. Un esempio su tutti era l'isola di Taiwan, che – prima di essere annessa all'impero cinese nel 1683 – era abitata da colonizzatori, pirati, mercanti e avventurieri di ogni sorta. Oltre a Taiwan, anche il Siam, le Filippine e la Malesia furono le prime terre toccate dalla colonizzazione cinese nella forma di piccole, embrionali comunità. Alcune di esse divennero stabili: la prima grande comunità all'estero fu quella di Manila, a metà strada sulla rotta dei commerci tra America e Asia. Oltre alle opportunità commerciali, anche i disordini politici interni in Cina provocarono ondate di profughi, che sciamarono fuori della Cina in cerca di rifugio e protezione. In particolare, la conquista mancese del 1644 costrinse alla fuga molti cinesi, che si diressero in massa verso Taiwan, le Filippine e l'Indocina. Per tutto il periodo durante il quale Taiwan venne utilizzata come base dei lealisti Ming, la politica della terra bruciata lungo la costa meridionale della Cina – per lasciare senza risorse i pirati di Koxinga – unita alla povertà in cui si ridussero gli abitanti della zona, costrinsero molti ad emigrare. Questa misura estrema, tuttavia, ebbe termine con la conquista di Taiwan. Come la dinastia Ming, anche la dinastia Qing vietò l'emigrazione dalla Cina e questo per due ragioni principali: da un lato le comunità cinesi d'oltremare potevano essere covi di ribellione contro l'autorità imperiale in generale e dei mancesi in particolare (ricordiamo che l'ultimo imperatore dei Ming meridionali si rifugiò in Birmania e lì venne catturato nel 1662): per questo bastava

lasciare il Paese per essere etichettato come ribelle. Nell'ideologia confuciana, inoltre, lasciare la Cina significava abbandonare l'imperatore, il padre della nazione; allo stesso modo, abbandonare la famiglia e il luogo natale (dov'erano sepolti e venerati gli antenati) era un atto estremamente irrispettoso e perfino sedizioso. Questa violazione della naturale gerarchia familiare e politica era ancora più esecrabile perché l'emigrante veniva identificato con il mercante, categoria molto disprezzata nel pensiero confuciano perché dedito solo al proprio personale tornaconto e non al benessere dello Stato. In ogni caso, i cinesi che emigravano lo erano spinti dalla necessità e, sempre consapevoli di essere parte di un'unica stirpe – consapevolezza rafforzata dalla vita in mezzo a comunità diverse dalla propria –, pensavano sempre di poter ritornare al villaggio natale e conservavano saldi vincoli culturali e affettivi con la madrepatria.

Nonostante tutto, comunque, molti cinesi decisero di emigrare e furono sempre di più a farlo, a causa della penetrazione commerciale e politica degli europei in Asia, che portò nuove e notevoli prospettive di guadagno negli scali delle rotte internazionali. Le principali destinazioni dei cinesi emigrati erano in questa fase Macao e Manila, capoluoghi di colonie consolidate da tempo dal Portogallo e dalla Spagna; tra la fine del XVII e l'inizio del XIX secolo; poi, aumentarono le comunità cinesi in altre stazioni commerciali europee e molti cinesi vennero portati dalle potenze coloniali in altre colonie ancor più lontane. Gli olandesi, ad esempio, oltre a sfruttare la manodopera cinese, accolta e spesso condotta con la forza a Batavia (attuale Jakarta), portarono i lavoratori cinesi alla colonia del Capo in Sud Africa. Gli inglesi, dopo aver fondato Singapore nel 1824 e aver costituito la colonia di Malacca, Singapore e Penang nel 1826 vi accolsero migliaia di cinesi, facilitati anche dalla nuova rotta inaugurata tra il porto di Amoy (Xiamen) nel Fujian e Singapore. Singapore, dove i cinesi diverranno il gruppo etnico più numeroso. Anche nelle colonie francesi di Indocina e nelle Filippine spagnole aumentò sempre più la presenza cinese per le grandi opportunità nel commercio, nell'industria, nell'agricoltura e nell'estrazione mineraria. Non sempre, tuttavia, i cinesi erano ben accetti nelle colonie, a seconda

comunque della politica etnica dei colonizzatori: nelle colonie olandesi, dopo le iniziali lusinghe affinché i cinesi vi si stabilissero, furono adottate delle misure restrittive contro la presenza cinese già dal 1690, mentre nelle Filippine, per quanto utili alla vita economica dell'arcipelago, essi vennero sempre trattati con disprezzo, come degli infedeli. In entrambi i casi i rapporti tra cinesi e olandesi e tra cinesi e spagnoli si fecero spesso molto tesi, con episodi di aperta ribellione da parte dei cinesi e immancabili repressioni da parte dei colonizzatori europei.

I cinesi che partivano all'estero in questa prima fase dell'emigrazione erano originari principalmente delle province del Fujian e del Guangdong. In queste due province l'agricoltura aveva spesso un andamento fluttuante e imprevedibile ed erano frequenti i casi di pessime annate che costringevano gli abitanti ad emigrare verso altre province oppure a prendere la via dell'estero. In entrambe le province, poi, l'identità provinciale era molto forte e ben distinta da quella della maggioranza Han, soprattutto nel Guangdong, in cui anche la lingua, il cantonese, era ed è molto diversa dal cinese mandarino. In entrambe, poi, erano presenti grandi comunità Hakka: considerati i *rom* della Cina, non erano sempre ben accolti là dove si stabilivano e si spostavano spesso. Le comunità all'estero, provenienti per lo più da queste due province, si raccolsero attorno alla propria identità provinciale; inoltre, la provenienza provinciale influì anche sulle zone di destinazione dell'emigrazione, diretta verso le zone più prossime alla propria provincia natale. I legami locali e quelli clanici vennero rafforzati all'estero, anche perché i primi emigranti chiamavano parenti e conoscenti dalla propria terra. Fujian e Guangdong erano anche province molto turbolente, brulicanti di ribelli contro lo Stato ma agitate anche di faide claniche. Molte società segrete antimancesi, alle quali si unirono inizialmente i lealisti dei Ming e poi anche emarginati, briganti e pirati, si evolsero in società criminali definite «triadi». Queste poi vennero esportate all'estero insieme agli emigranti, anche come clan dall'appartenenza elettiva, basati sulla lealtà fraterna degli adepti e su comuni origini geografiche.

Dalla seconda metà del XIX secolo ci fu una seconda

ondata di emigrazione, molto più consistente delle precedenti. Dal 1848 al 1888 si calcola che circa due milioni di cinesi si diressero verso Malesia, Indocina, Sumatra, Giava, Filippine, Hawai'i, Caraibi, California e Australia. Le cause di questo flusso furono principalmente l'aumento demografico cinese, la penetrazione occidentale iniziata con le guerre dell'oppio e la conseguente apertura dei porti cinesi, le rivolte e le turbolenze interne (soprattutto la ribellione dei Taiping, 1851-1864). L'aumento della popolazione, unito alla scarsità di risorse e a pessime annate agricole, portarono molti cinesi a sfruttare l'apertura dei porti per fuggire all'estero, spesso anche dalle guerre coloniali e dalle sanguinose rivolte interne. Nei porti aperti (Canton, Amoy, Fuzhou, Ningbo e Shanghai) operavano i *towkay*, ossia i mediatori dell'emigrazione che andavano di villaggio in villaggio per reclutare gli emigranti. Spesso gli emigranti partivano con il sistema del biglietto a credito in base al quale un amico o un parente avrebbe pagato il viaggio all'arrivo. Tuttavia, questo sistema permetteva abusi e raggiri da parte dei reclutatori, che finivano con l'essere dei veri e propri negrieri; in questa fase, inoltre, l'emigrazione era ancora illegale e quindi questo "commercio" era spesso in mano ai criminali delle triadi. Un'altra categoria era quella dei *coolies* (termine che è il nome di una tribù del Gujarat, e che aveva il significato di «lavoratore temporaneo, avventizio»). I *coolies* erano lavoratori a contratto, e il loro status si basava su un sistema iniziato nel 1845 e che spesso veniva mescolato indebitamente e in modo fraudolento a quello degli emigranti liberi in base a sottigliezze giuridiche o a palesi falsificazioni. I *coolies* andarono a sostituire gli schiavi là dove la loro tratta e il loro impiego era stato abolito. Anche i *coolies* erano reclutati in Cina da cinesi, anche se i mercanti erano per lo più occidentali. Spesso i lavoratori che accettavano di diventare *coolies* erano disperati o emarginati, persone indebitate, affamate o attratte con la truffa. Essi lavoravano per la durata del contratto e poi potevano stabilirsi oltremare o tornare in Cina. Le destinazioni principali dei *coolies* erano le piantagioni, le miniere o i grandi cantieri, come le grandi linee ferroviarie, e i Paesi in cui vennero portati erano principalmente: Cuba, il Perù, l'Australia, la California, le Hawai'i.

Nel 1860, con la Convenzione di Pechino, siglata dopo la seconda guerra dell'oppio, l'Inghilterra ottenne dall'impero Qing che i sudditi cinesi fossero liberi di emigrare verso i domini britannici; in seguito anche altri Paesi ottennero un beneficio simile: Francia, Spagna e Stati Uniti (questi ultimi con il Trattato di Burlingame del 1868). A questo punto l'emigrazione e la tratta dei *coolies* divennero legali e ciò, unito ai collegamenti marittimi sempre più frequenti fra la Cina e tutto il Sudest Asiatico, aumentò il numero degli emigranti cinesi. Nel 1893 venne inoltre revocato il bando imperiale sull'emigrazione e tutti gli espatriati poterono tornare in Cina senza incorrere nelle pene prima previste.

Tuttavia, non fu solo la disperazione a spingere i cinesi all'estero, ma anche la speranza di una vita migliore: con la scoperta dell'oro in California nel 1848 e il *Gold Rush* che ne seguì molti cinesi partirono verso San Francisco, ribattezzata in cinese «Montagna d'oro» (舊金山 *Jiùjīnshān*); poi, nel 1851 la stessa corsa all'oro portò molti cinesi in Australia, nel New South Wales e nel Victoria. Sarà proprio in Australia che i sentimenti sinofobi si faranno vedere prima che negli Stati Uniti: nel 1861 ci fu un pogrom anticinese a Lambing Flat e la politica della «White Australia» portò a restrizioni all'immigrazione cinese. Comunque, i cinesi ottennero spesso le terre peggiori o quelle già sfruttate dai *Forty-niners* bianchi. Esaurito il business dell'oro attorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, nel 1861 iniziò per gli immigrati cinesi la costruzione della grande ferrovia transcontinentale americana, realizzata dalla Central Pacific Railway Company da ovest e dalla Union Pacific da est. Grandi lavoratori, pagati relativamente meno degli operai bianchi, i cinesi erano spesso usati in compiti molto rischiosi (è proprio in questo contesto che venne coniata l'espressione «Chinaman's chance», che indica una situazione molto rischiosa, in cui si hanno poche speranze di farcela) e si dimostrarono fondamentali per la costruzione della ferrovia e delle opere necessarie per la posa dei binari (ponti, gallerie ecc.). Finita la ferrovia nel 1869, dovettero spostarsi e cercare lavoro altrove, soprattutto nei campi del Sud degli Stati Uniti in sostituzione degli schiavi e nelle città, dove lavorarono come lavandai, cuochi,

giardinieri, domestici e commercianti.

Altri Paesi verso i quali si diresse l'emigrazione cinese, attraverso la colonizzazione europea e le sue esigenze lavorative e commerciali, erano le Mauritius, il Madagascar, l'Africa interna (per la costruzione delle ferrovie), il Sud Africa. In quest'ultima colonia, l'insediamento dei *coolies* cinesi divenne anche un problema politico: i sindacati e i liberali inglesi protestarono per le condizioni in cui i *coolies* venivano tenuti, anche se in realtà piuttosto per la concorrenza sleale rappresentata da lavoratori a basso costo. Nelle elezioni del 1906 essi vennero usati come argomento elettorale contro i conservatori e la propaganda fu tanto efficace che, scaduto il loro contratto, i *coolies* del Sud Africa vennero rimandati in Cina; in seguito venne favorita l'immigrazione bianca, anche a causa dei sentimenti anticinesi che si erano diffusi. Anche nell'America Latina giunsero molti cinesi: come mercanti in Brasile fin dal 1810, in Messico, in Guatemala, in Ecuador, in Venezuela, in Costa Rica; a Cuba, in Perù e nella Guyana inglese come *coolies*, sottoposti a condizioni di lavoro durissime, abusi e soprusi (ci fu anche una ribellione dei cinesi in Perù nel 1870). Anche nelle Hawai'i e nella Nuova Guinea sotto amministrazione tedesca furono importati molti *coolies* per lavorare nelle piantagioni.

Una nuova ondata migratoria, ben diversa delle precedenti, iniziò con la Prima Guerra Mondiale. Per togliere gli uomini dalle fabbriche e mandare al fronte più soldati, Gran Bretagna e Francia avevano bisogno di lavoratori da tutto il mondo e la riserva di manodopera a basso costo era naturalmente la Cina. Per questo motivo venne condotto un vasto reclutamento di *coolies* a contratto soprattutto nella provincia dello Shandong, dove Francia e Gran Bretagna reclutarono migliaia di lavoratori. Dal gennaio 1917 i cinesi iniziarono a partire per l'Europa, e ancor più dall'agosto 1917, quando anche la Cina entrò in guerra a fianco dell'Intesa. Gli inglesi, memori dell'opposizione dei sindacati nell'impiego dei *coolies* in Sud Africa, decisero di utilizzare i lavoratori cinesi nelle zone di operazione sul continente, soprattutto nei porti. Sempre più, però, soprattutto con il coinvolgimento della Cina nel conflitto, i cinesi vennero impiegati in zone di guerra, anche se sempre come lavoratori e mai come

combattenti. Nonostante ciò, molti cinesi morirono sui fronti e vennero sepolti in cimiteri di guerra; i feriti vennero rimpatriati e i sopravvissuti iniziarono ad essere rimpatriati dall'autunno del 1919. Molti vennero portati in Gran Bretagna, dove in molti casi si stabilirono; molti altri ottennero una proroga del contratto e poterono fermarsi in Francia.

Dalla fine dell'Ottocento cominciarono a formarsi anche le più grandi e famose Chinatown: la Limehouse di Londra e la Chinatown di San Francisco. Limehouse è il nome della zona di Londra che divenne ben presto nota come quartiere a maggioranza cinese; in particolare, si trattava della Limehouse Causeway e di Penny Fields, due strade dei borghi di Poplar e Stepney. Dalla metà dell'Ottocento la comunità cinese a Londra inizia a formarsi e a crescere, concentrandosi appunto in questo quartiere, la cui fama, come quella di tutte le altre Chinatown del mondo, divenne ben presto piuttosto equivoca, nella pubblicistica, nella letteratura e nel cinema. Soprattutto le case da oppio dei quartieri cinesi riempiono l'immaginario dell'epoca, benché l'oppio e gli oppiacei fossero già molto diffusi e molto consumati anche in Europa e in America, soprattutto sotto forma di laudano. In effetti, solo alcune farmacie potevano vendere oppiacei e gli immigrati cinesi potevano fumare oppio solo di nascosto. Il consumo di oppio, abitudine spesso portata dalla Cina, era anche un mezzo di evasione e di ristoro dalle fatiche e dalle sofferenze di una vita molto dura lontano da casa. Tuttavia, le campagne contro il consumo di oppio divennero automaticamente campagne anticinesi. Gran parte del sentimento anticinese, poi, partiva dalla classe lavoratrice, che vedeva sempre nell'immigrato cinese un concorrente sleale, capace di vanificare le lotte sindacali di anni; inoltre, anche a causa del diffondersi del darwinismo sociale e dell'eugenetica, iniziò a diffondersi il timore della *miscegenation*, ossia della mescolanza etnica fra bianchi e asiatici. L'autore che più di ogni altro ha dato voce e forma al timore del «pericolo giallo», come inizierà ad essere noto, fu Sax Rohmer, romanziere inglese che dal 1911 inaugurò la serie di romanzi di Fu Manchu, «il pericolo giallo incarnato in un uomo», il supercattivo che desidera conquistare il mondo e assoggettarlo all'Oriente. Anche in California gli stessi sentimenti

sinofobici si fecero visibili fin dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, principalmente a causa del riflusso economico: i lavori disponibili erano pochi e la concorrenza era sempre più agguerrita, poiché la ferrovia appena ultimata portò sempre più lavoratori in California. Nel 1877 ci fu un pogrom anticinese a San Francisco e anche negli anni immediatamente successivi gli episodi di violenza ai danni dei cinesi si moltiplicarono in tutto l'Ovest (California, Washington, Oregon, Nevada). La politica approfittò di questi sentimenti per conquistare il favore degli elettori e vennero approvate alcune leggi, sia a livello statale che a livello federale, contro i lavoratori cinesi e contro l'ulteriore immigrazione cinese. Gli unici sostenitori rimasti per gli immigrati cinesi furono i grandi capitalisti, abituati ormai a sfruttare una manodopera a basso costo, e i missionari. Nel 1879 il Trattato di Burlingame venne rivisto dal presidente Grant, che ottenne dal governo Qing di impedire l'emigrazione cinese per un periodo dai due ai cinque anni. Una legge californiana dello stesso anno, ritirata nel 1944, impedì ai cinesi di lavorare nello Stato ed essi dovettero andare altrove. La più importante misura legislativa contro l'immigrazione cinese fu il *Chinese Exclusion Act* del 1882, rafforzato poi nel 1884: essa bandiva ogni futura immigrazione dalla Cina; nel 1886 con la *Scott Bill* il divieto venne ancor più rafforzato, impedendo il rientro dei cinesi temporaneamente fuori dagli Stati Uniti. La legge, valida per dieci anni, venne rinnovata nel 1892 dal *Grant Act* e di nuovo nel 1902, con una legge che protraeva indefinitamente l'esclusione dell'immigrazione cinese; inoltre, la stessa legge negava la naturalizzazione dei cinesi sul suolo americano. Un miglioramento della situazione legale dei cinesi negli Stati Uniti si ebbe dopo il boicottaggio delle merci americane condotto in Cina nel 1905, dopo il quale Theodore Roosevelt decise di ammorbidire le misure più rigide, ma non finì l'esclusione degli immigrati cinesi. La fine delle misure contro l'immigrazione si avrà solo nel 1943: con il *Magnuson Act*, il primo dei *repeal acts*, venne abolita la legge del 1882 e furono permesse anche le prime naturalizzazioni dei cinesi residenti sul suolo americano. L'immigrazione nel frattempo, non si era ovviamente interrotta, ma continuò in forma clandestina. I timori dei sostenitori

dell'invasione cinese, tuttavia, trascuravano il fatto che della popolazione immigrata negli Stati Uniti negli anni Settanta dell'Ottocento solo il 4,5% era di origine cinese, ma certamente i cinesi erano molto più riconoscibili degli immigrati europei. La propaganda anticinese faceva leva, poi, sulla diversa definizione riferita agli immigrati cinesi: dato il forte attaccamento dei cinesi per le proprie radici e il desiderio degli immigrati cinesi di poter ritornare nella madrepatria, essi si videro privati dello status di immigrati – che potevano col tempo essere assimilati – ed erano definiti semplicemente *sojourners*, ossia lavoratori temporaneamente residenti sul suolo americano. Si riteneva che i cinesi non fossero intenzionati a stabilirsi in un altro Paese ed essere assimilati ma che restassero solo il tempo necessario per guadagnare abbastanza e poi tornare in patria: in questo modo si poteva negare loro la cittadinanza, usando a rovescio l'argomento della loro separatezza dalla società americana bianca, simboleggiata dalle Chinatown. In realtà, le Chinatown nacquero, come altri quartieri etnici che raccoglievano il grosso delle comunità accomunate dalla stessa origine geografica e culturale, prima di tutto per necessità e poi perché i cinesi erano oggettivamente esclusi dalla maggioranza della società. Confinati nei quartieri cinesi, essi diedero vita pian piano alle Chinatown, la più antica e famosa delle quali era appunto quella di San Francisco. Dopo il 1906, con il terremoto e il successivo incendio della città, la vecchia Chinatown sparì per poi essere ricostruita; l'episodio provocò anche la distruzione degli archivi degli uffici dell'immigrazione, che permise a molti cinesi di richiedere e ottenere la residenza e il ricongiungimento familiare.

La vita nelle Chinatown non era delle più facili: il sentimento di appartenenza nazionale e regionale permetteva di superare il senso di esclusione dalla società americana. Molte associazioni interne alla comunità si occupavano di attività caritatevoli e della vita religiosa (ad esempio mantenendo i templi). Soprattutto l'appartenenza clanica comune permetteva di fondare saldamente forme di solidarietà comunitaria: ogni clan formava una *kongsi*, una compagnia, un raggruppamento politico e sociale che si occupava della vita della comunità. In effetti, il senso di appartenenza alla società ospite,

in particolare a quella americana, non si fece sentire prima del secondo dopoguerra, quando iniziarono a farsi sentire le seconde generazioni di immigrati; per ora, anche a causa della *chain migration*, che vide avvicinarsi parenti e conterranei al posto dei primi immigrati cinesi, quest'esigenza era ancora piuttosto secondaria e ci si accontentava di un'uguaglianza puramente formale e giuridica rispetto ai cittadini americani a pieno titolo. Anche le società segrete rappresentavano una forma importante di organizzazione e autogoverno delle comunità cinesi all'estero: conosciute come triadi o *tongs*, gestivano il business dell'immigrazione, oltre ad una serie di affari illeciti interni alla comunità, dall'oppio alla prostituzione al gioco d'azzardo. La prostituzione era anch'essa, come l'oppio, una necessità della vita durissima dei cinesi nelle Chinatown: a causa delle leggi restrittive dell'immigrazione – che colpiva in particolare le donne cinesi, considerate prevalentemente prostitute, e per evitare che i cinesi formassero delle famiglie in America – le Chinatown divennero delle *bachelor societies*, in cui si aggiravano tanti uomini senza donne, in cui la proporzione tra uomini e donne poteva arrivare fino a 20 a 1. Una serie di misure legislative sull'immigrazione cinese, inoltre, limitava rigidamente i ricongiungimenti familiari. Le società segrete servivano anche a risolvere le dispute claniche e le faide che scoppiavano nelle Chinatown.

All'inizio del Novecento i cinesi sono presenti stabilmente, con comunità di varie dimensioni, in tutti i Paesi asiatici e l'unione fra il capitalismo occidentale e la loro abilità negli affari permise loro di fare fortuna e di arricchirsi. I cinesi erano molto apprezzati anche dagli amministratori coloniali perché facevano spesso da intermediari fra le compagnie e le popolazioni locali. I cinesi ebbero tanto successo che anche l'impero Qing si accorse di quanto potessero essere utili i capitali degli espatriati. Nel 1893 venne tolto il bando contro l'espatrio anche perché potessero tornare i capitali e l'esperienza dei compatrioti emigrati all'estero anni prima, alcuni di essi veri e propri magnati internazionali. Inoltre, iniziarono ad essere aperti consolati cinesi all'estero per la protezione dei sudditi dell'impero. Gli emigranti rappresentavano anche una consistente entrata per lo Stato cinese:

le rimesse degli emigranti erano utili per le famiglie rimaste in patria e anche per riequilibrare la bilancia dei pagamenti dello Stato. Una legge del 1909 riconosceva la cittadinanza cinese a tutti i nati da genitori cinesi, anche all'estero, e tale legge venne mantenuta dal governo repubblicano, in particolare da quello nazionalista. Il governo del *Guomindang*, infatti, già prima della Seconda Guerra Mondiale, si spese molto per sostenere la lingua e la cultura cinese all'estero presso le comunità degli emigranti, mandando insegnanti di cinese mandarino in tutto il Sudest Asiatico. Da un lato si cercava di unire le comunità provenienti da diverse province e parlanti diversi dialetti nella lingua nazionale standard, dall'altro si diffondeva la propaganda nazionalista, assicurando l'attaccamento degli emigranti per la madrepatria e il suo destino politico. Con le invasioni giapponesi del 1931 e soprattutto del 1937 il nazionalismo, portato spesso dai nuovi arrivati dalla Cina, venne sentito ancor più da tutte le comunità cinesi all'estero. Quando il Giappone invase il Sudest Asiatico, i cinesi presenti nei vari Paesi invasi resistettero all'occupazione. Il principio del *sui sanguinis* stabilito con la legge del 1909 venne conservato dalla Repubblica di Cina di Taiwan ma venne smesso dalla Repubblica Popolare Cinese nel 1954, nel timore che le comunità cinesi all'estero fossero identificate come quinte colonne comuniste perché appartenenti alla Cina comunista e anche per poter intrattenere rapporti amichevoli con i Paesi che ospitavano queste comunità.

Con la nascita della Repubblica Popolare Cinese molti cinesi tornarono in patria: si calcola che almeno mezzo milione di cinesi tornarono in Cina tra il 1949 e il 1966. Molti tornavano alle proprie famiglie, ma molti altri erano ospitati in abitazioni espressamente destinate loro nelle città o nelle fattorie per i cinesi d'oltremare, ad esempio sull'isola di Hainan. Del resto, l'emigrazione dalla Cina continentale comunista, fino all'inizio delle riforme nel 1978, fu limitata e temporanea, diretta principalmente verso altri Paesi socialisti e sotto il controllo delle autorità. Gli emigranti, inoltre, erano nuovamente considerati poco patriottici.

Molti dei cinesi che rientrarono in patria dopo il 1949 erano per lo più convinti comunisti, spesso sfortunati guerriglieri di rivoluzioni fallite ripatriati

a forza da Paesi come la Malesia; altri rientrarono dopo che la situazione politica nei Paesi in cui vivevano precipitò come in Cambogia dopo la salita al potere di Pol Pot nel 1975. Anche le tensioni internazionali fra la Cina e l'India nel 1962 e fra la Cina e il Vietnam tra il 1978 e il 1979 portarono al rimpatrio volontario o forzato di molti cinesi. Anche i disordini politici interni provocarono una diaspora al contrario da Paesi in cui l'emigrazione cinese era assai numerosa verso la Cina: è il caso dell'Indonesia, dalla quale fra il 1959 e il 1960 più di 100.000 cinesi vennero riportati nella loro terra ancestrale. Durante il regime di Sukarno il nazionalismo indonesiano aveva condotto a discriminazioni economiche e commerciali, oltre che ad una palpabile tensione nei confronti della comunità cinese nell'arcipelago; con la caduta di Suharto e l'ascesa di Sukarno, nel 1965-66, poi, nel momento di instabilità politica dovuto al cambio di regime, si arrivò a perpetrare massacri e distruzioni ai danni dei cinesi. Tensioni e discriminazioni nei confronti degli immigrati cinesi si ebbero anche in Thailandia, in Cambogia, in Malesia e nelle Filippine nel momento in cui il nazionalismo asiatico era al suo apogeo dopo la fine del dominio coloniale europeo. Questo nazionalismo post-coloniale, unito alla riscoperta delle identità religiose, portò anche a tentativi di integrazione forzata dei cinesi, con il risultato di rafforzare l'identità cinese. Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta vennero approvate delle leggi che limitavano il potere economico dei cinesi in questi Paesi e in alcuni casi, come quello filippino, essi erano esclusi anche dai diritti civili (fino agli anni Settanta non potranno essere filippini a pieno titolo). Nonostante le difficoltà, comunque, i cinesi seppero dare prova di grande ingegnosità nel superare e aggirare le discriminazioni e le limitazioni imposte loro e divennero la colonna portante delle economie emergenti dell'Asia Orientale. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, in seguito alla decolonizzazione dei Paesi dell'Asia orientale e soprattutto dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese, le comunità cinesi d'oltremare erano sospettate di essere legate in qualche modo al regime comunista della Cina continentale. Gli Stati Uniti aumentarono anch'essi il controllo e le restrizioni sull'immigrazione dalla Cina, temendo l'infiltrazione di una quinta

colonna nemica: al pericolo giallo era subentrato il pericolo rosso. Aumentò parallelamente per questo motivo il prestigio di Taiwan presso i cinesi all'estero, soprattutto negli Stati Uniti, anche grazie alla legge del 1909 – ancora in vigore – che permetteva ai cinesi d'oltremare di dirsi cittadini della Repubblica di Cina, che sopravviveva a Taiwan. Taiwan continuava a rappresentare il legame con la tradizione per tutti i cinesi all'estero che ancora sentivano un legame affettivo e identitario con la terra d'origine, mentre per la Repubblica Popolare Cinese era vantaggioso che i cinesi all'estero stessero perdendo, nel secondo dopoguerra, le radici cinesi per assimilarsi pian piano nelle società di adozione: piuttosto che parteggiare per Taiwan, era meglio che i cinesi diventassero stranieri a tutti gli effetti.

L'unico Paese in cui i cinesi emigrati divennero la maggioranza, creando quasi una nuova Cina d'oltremare, è Singapore. Tuttavia, Singapore si può meglio definire come una società e uno Stato multietnici, abitata, oltre che dalla maggioranza cinese, anche da grandi comunità malesi e indiane. Anche dal punto di vista linguistico e religioso le differenze sono evidenti ma al tempo stesso convivono armoniosamente: nonostante la maggioranza fosse cinese, come anche Lee Kuan Yew, primo ministro singaporiano dopo l'indipendenza dalla Gran Bretagna (1965), la lingua che si scelse di adottare fu l'inglese, anche per motivi economici e geopolitici; solo dopo il 1979 si avrà una svolta in senso più cinese dell'identità linguistica singaporiana. Dal punto di vista religioso, Islam, Buddismo, Induismo e Cristianesimo convivono nella stessa città-Stato. L'identità cinese si può rintracciare fin dall'inizio della storia indipendente di Singapore nella versione autoritaria e paternalistica, quindi estremamente confuciana, della sua democrazia.

Dal 1965 gli Stati Uniti, con l'*Immigration Act*, posero fine al periodo di congelamento dell'immigrazione durato ventun'anni: da questo momento ci fu un nuovo flusso di immigrazione cinese verso gli Stati Uniti. Stavolta furono soprattutto i taiwanesi e i cinesi di Hong Kong ad approfittare dell'opportunità, inviando in particolare i propri giovani più promettenti a studiare o a lavorare. Come tutti gli emigranti, anche i cinesi mirano a migliorare il proprio status sociale

ed economico, ma essi scommettono soprattutto sull'istruzione: tantissimi cinesi nati in America (i cosiddetti «ABC»: «American-born Chinese»), ma anche molti nuovi immigrati riempiono le grandi università americane, contribuendo ad alimentare il mito della «minoranza modello» rappresentata dagli asiatici americani, rispettosi delle leggi e destinati a grandi successi: un revival del sogno americano. Tuttavia, l'immagine di questo successo non deve far dimenticare che il razzismo e le discriminazioni ai danni degli asiatici e dei cinesi in particolare non erano del tutto spariti. Sarà compito della nuova generazione, nata e cresciuta in America nel secondo dopoguerra, a sviluppare un nuovo, profondo senso di appartenenza alla comunità degli Stati Uniti e superare il semplice riconoscimento della cittadinanza per esigere piuttosto un'assimilazione anche sostanziale nella composita nazione americana. Anche la legislazione della Repubblica Popolare Cinese cambiò e favorì l'emigrazione a partire dalle riforme economiche del 1978-79. Nel 1978 venne concesso ai cittadini cinesi di ricongiungersi con i parenti all'estero; inoltre, nel 1985 possono emigrare i cittadini che abbiano ottenuto il passaporto e un invito dall'estero. Anche l'opinione delle autorità e della propaganda cominciò a cambiare come conseguenza della politica di riforma e di apertura di Deng Xiaoping: non più considerati traditori della patria, gli emigranti – quelli in partenza come quelli ormai stabilmente insediati all'estero – vennero considerati pionieri dello sviluppo economico cinese e simboli di una modernità a lungo desiderata. Si creò addirittura il mito dell'emigrante di successo, con l'intento di rafforzare i legami affettivi tra le comunità all'estero e la madrepatria, ma soprattutto per attirare gli investimenti degli emigranti. In effetti, molti degli investimenti diretti esteri in Cina giungono dagli emigranti cinesi nel mondo. I nuovi emigranti cinesi, partiti negli anni della crescita economica cinese, provengono per lo più da regioni sviluppate e partono per inserirsi nei canali del commercio internazionale che dalla madrepatria terminano nelle comunità di conoscenti e parenti stabiliti da anni all'estero. Molti cinesi sono partiti dopo l'inizio delle riforme, anche a causa dell'evoluzione dell'economia socialista verso il settore privato, che ha lasciato senza lavoro molti

cinesi. Inoltre, negli ultimi anni la Cina ha visto aumentare soprattutto l'emigrazione interna: dalle zone rurali molti cinesi sono partiti per cercare maggiori opportunità nelle grandi città.

Le destinazioni predilette dall'emigrazione cinese sono ancora quelle tradizionali, anche se è possibile verificare un aumento di ingressi nell'Unione Europea e l'aggiunta di nuove destinazioni, come ad esempio l'Africa, dove la presenza di imprese cinesi (soprattutto minerarie ed estrattive) è aumentata e ha portato con sé molte altre attività (ristoranti, commercio ecc.).

Anche dalla Cina continentale i nuovi emigranti sono in moltissimi casi persone istruite e

professionalmente competenti, che spesso non si stabiliscono definitivamente nei Paesi di destinazione ma mantengono sempre vivi i contatti con la madrepatria, sia per motivi economici (ad esempio i canali commerciali di import-export), sia per orgoglio nazionale e di attaccamento affettivo per la terra ancestrale. Il cosmopolitismo dei nuovi emigranti cinesi si traduce anche in una propensione (o non ritrosia) a spostarsi da un Paese all'altro pur restando all'estero, trasferendosi là dove le opportunità lavorative o accademiche si rivelano migliori.

Università di Venezia



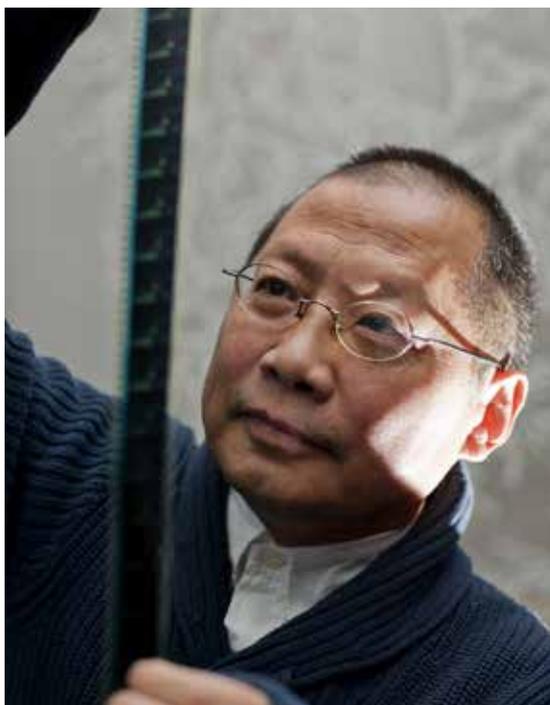
Gli autori  
selezionati

2015

---

# Dai Sijie

a cura di Daniele Beltrame



Dai Sijie 戴思杰 (1954-), nativo di Putian nel Fujian, è uno scrittore e regista cinese. Appartenente alla generazione dei «giovani rieducati», in quanto figlio di medici dovette trascorrere cinque anni, fra il 1971 e il 1974, nelle aree rurali della Cina durante la Rivoluzione Culturale e poté riprendere i suoi studi all'Università di Pechino solo nel 1976, allorché si dedicò alla storia dell'arte. Dopo aver vinto una borsa di studio nel 1984 per studiare all'estero, scelse di partire per la Francia, e fra il 1984 e il 1989 frequentò l'Università di Paris I e l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), dove studiò arte cinematografica. Tornò in Cina per girare il suo primo cortometraggio, *Le Temple de la montagne* (1984), in cui vengono descritte le vicende di due studenti inviati in un villaggio di montagna,

dove sono costretti a trasportare carbone, e realizzò nel 1989 il suo primo lungometraggio: *Chine, ma douleur*, vincitore del premio Vigo. Altri suoi film sono *Le mangeur de lune*, del 1994 e *Tang le onzième* del 1998. Nel 2000 pubblicò il suo primo romanzo in francese, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, divenuto due anni dopo un film diretto dallo stesso autore, presentato nello stesso anno a Cannes nella sezione *Un certain regard*. Dopo il primo romanzo scrisse inoltre *Le complexe de Di* (2003), vincitore nel 2003 del Prix Fémina, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* (2007), *L'acrobatie aérienne de Confucius* (2009), *Trois vies chinoises* (2013). Nel 2006 è tornato al cinema con *Les filles du botanistes*, un film coraggioso che affronta il tema dell'omosessualità di due giovani donne nella Cina degli anni Settanta.

---

I suoi romanzi pubblicati in Italia comprendono, oltre a *Balzac e la piccola sarta cinese* (Adelphi 2004), *Muo e la vergine cinese* (*Le complexe de Di*) (Adelphi

2004); *Una notte in cui la luna non è sorta* (*Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*) (Adelphi 2008).



---

# Qiu Xiaolong

a cura di Daniele Beltrame



Qiu Xiaolong 裘小龙 (1953-) è nato e cresciuto a Shanghai. Sfuggito alla rieducazione durante la Rivoluzione Culturale a causa di una seria bronchite, nel 1977 iniziò a studiare inglese ed entrò nella East Chinese Normal University e continuò i suoi studi all'Accademia Cinese di Scienze Sociali, dove ottenne un master in letteratura occidentale e divenne in seguito assistente ricercatore. Iniziò in questo periodo a scrivere poesia e a tradurre dall'inglese le opere di T. S. Eliot, William Butler Yeats, Joseph Conrad, William Faulkner, James Joyce, ed Ezra Pound. Dal 1988 vive negli Stati Uniti, dove si era recato per continuare i suoi studi grazie ad una borsa della Ford Foundation, e conseguì il dottorato in letterature comparate alla Washington University. In seguito ai fatti di Tian'an Men del 1989, a causa del suo appoggio al movimento studentesco decise di restare negli Stati Uniti: attualmente vive

con la famiglia a Saint Louis nel Missouri, dove la moglie lo raggiunse. Professore universitario e traduttore, ha tradotto in particolare narrativa di indagine straniera in cinese e poesia cinese in inglese. Pubblicò nel 2003 *Treasury of Chinese Love Poems: In Chinese and English* e nello stesso anno il suo primo libro di poesia in inglese, *Lines Around China*. Ha ottenuto fama internazionale scrivendo in lingua inglese la fortunata serie dei romanzi che vedono protagonista l'ispettore capo Chen Cao, molti dei quali sono tradotti in italiano e pubblicati presso Marsilio. Questi sono: *Quando il rosso è nero* (2008); *Il vicolo della polvere rossa* (2010); *Di seta e di sangue* (2011); *Visto per Shanghai* (2011); *La misteriosa morte della compagna Guan* (2011); *Ratti rossi* (2011); *La ragazza che danzava per Mao* (2012); *Le lacrime del lago Tai* (2013); *Cyber China* (2015); *Nuove storie dal Vicolo della Polvere Rossa*

---

(2015). I romanzi della serie sono ambientati nella Shanghai degli anni Novanta, nel difficile periodo di transizione da un'economia pianificata alla liberalizzazione economica e al mercato capitalista: lo stesso autore sostiene di aver iniziato a scrivere

i suoi romanzi per esplorare le contraddizioni e i cambiamenti vissuti dalla Cina in quel momento. La corruzione, l'avidità, il cinismo diffusi nella Cina contemporanea sono molto spesso i moventi dei casi che l'ispettore Chen deve risolvere.



---

# Xiaolu Guo

a cura di Daniele Beltrame



Guo Xiaolu 郭小橧 (1973-), regista, romanziera e saggista cinese naturalizzata britannica, ha scritto, inizialmente in cinese e, dal 2007, in lingua inglese, sette romanzi e una raccolta di racconti. È autrice, fra le altre sue opere, di *Fenfang de 37.2 (I 37,2 gradi di Fenfang)* (2000); *Wo xinzhong de shitou zhen (Il villaggio di pietra)* (2003); *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers* (2007); *20 Fragments of a Ravenous Youth* (2008), riscrittura in inglese del primo romanzo, che vede protagonista Fenfang, una giovane donna che dal suo piccolo villaggio di campagna si trasferisce a Pechino, dove per caso diventa attrice e, in seguito ad una serie di delusioni lavorative e sentimentali, decide di diventare

sceneggiatrice e rendersi indipendente. Altri suoi romanzi sono *UFO in Her Eyes* (2009), divenuto poi un film dell'autrice dallo stesso titolo nel 2011, e *Lovers in the Age of Indifference* (2010). I suoi film comprendono *The Concrete Revolution* (2004), un controverso documentario sui lavoratori edili cinesi impegnati nella costruzione delle infrastrutture per le Olimpiadi di Pechino del 2008; *How Is Your Fish Today?* (2006); *UFO in Her Eyes* (2011); *She, a Chinese* (2009), un tributo a *La Chinoise* di Godard; *An Archeologist's Sunday* (2008); *Address Unknown* (2007) e i documentari *We Went to Wonderland* (2008), *Late At Night – Voices of Ordinary Madness* (2013) e *Once upon a time Proletarian* (2009).

---

Nei suoi film e documentari vengono descritte le contraddizioni della Cina post-maoista e i dilemmi di personaggi che faticano a confrontarsi con la modernità, in Cina e in Inghilterra. I suoi romanzi tradotti in italiano comprendono *Piccolo dizionario cinese-inglese per innamorati* (Rizzoli

2007); *Il villaggio senza lacrime* (Garzanti 2010); *20 frammenti di gioventù vorace* (Metropoli d'Asia 2015). *I Am China* (2014), pubblicato in Italia da Metropoli d'Asia con il titolo *La Cina sono io* (2014), è il suo ultimo romanzo.



---

# Motivazioni del voto all'opera

## *La Cina sono io* di Xiaolu Guo

*La Cina sono io* è una storia d'amore in un senso molto esteso. È certo anzitutto il racconto del tormentato amore a distanza tra Jian, un musicista punk esule in Europa, e Mu, poetessa e performer. Ma soprattutto è un racconto sull'attrazione reciproca che lega il mondo orientale e quello occidentale. Non è un caso che emerga potente, nel mezzo della faglia che separa le due culture, una figura di mediazione, quella di Iona, l'eccentrica e affascinante traduttrice alla quale è affidato il compito di decifrare la corrispondenza dei due amanti separati e di restituirci un romanzo, molto di più cioè di un racconto che riguarda due individui. Proprio perché si carica di valenze etiche e passionali, il contatto di Iona con la scrittura in una lingua che funziona in modo assai diverso dalla sua è dei più travolgenti e comporta un'immersione progressiva nella lingua, nella storia e nella cultura dei protagonisti. Un'esperienza di conoscenza molto simile a quella che deve compiere il lettore, al quale questo libro affida materiali eterogenei e frammentati, tracce marcate da molti e diversissimi punti di vista sul mondo contemporaneo affinché li ricomponga con prudenza e intelligenza.

DUILIO CAOCCI  
Università di Cagliari

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

Balzac e la piccola sarta cinese parla di educazione e

di rieducazione, del potere della letteratura ma anche dell'equivoco cui può portare, di come il lavoro, da strumento per guadagnarsi la vita e la dignità, possa diventare strumento di repressione e di alienazione. I due ragazzi, la cui colpa è di appartenere a famiglie "borghesi" vengono mandati in un villaggio lontano ed isolato per essere "rieducati". E ciò significa per loro un lavoro estenuante, fatiche, e l'incomprensione dei contadini analfabeti che li ospitano. Si salvano perché sanno suonare, sanno raccontare e, soprattutto perché, attraverso il loro amico Quattrocchi, figlio di uno scrittore e di una poetessa e, come loro sottoposto al processo di rieducazione, trovano la possibilità di accedere ai testi proibiti della letteratura occidentale, che essi trascrivono e dei quali raccontano alla graziosa figlia del sarto del villaggio, la Piccola Sarta. In un contesto di miseria, di violenza e brutalità, i due ragazzi trasfigurano la loro realtà andando alla ricerca di racconti: quelli popolari del mugnaio, riadattati perché possano sfuggire alla censura, quelli dei film che dovranno poi raccontare agli abitanti del villaggio, quelli dei libri occidentali dell'amico Quattrocchi che essi decidono addirittura di rubare. La letteratura permette loro di fare quelle esperienze psicologiche di scoperta dei sentimenti, dell'amore e del sesso, di una visione individualista ma anche idealista della vita, della sofferenza e dei desideri degli uomini loro precluse nella condizione in cui si trovano. E la letteratura permette loro di avvicinare e di conquistare la Piccola Sarta. Ma è proprio lei che, alla fine, e dopo aver vissuto il dramma di abortire un figlio, decide di abbandonare il villaggio e di andarsene in città perché Balzac le ha fatto capire che "la bellezza di una donna è un tesoro inestimabile". Parrebbe dunque, un fallimento: sia la mancata liberazione dei due giovani, sia la fuga della ragazza trasformata dai mesi di lettura, dalla "rieducazione balzachiana", sia l'autodafé col quale

---

i ragazzi si sbarazzano dei libri. Ma, forse, non è davvero così. In fondo ognuno dei tre protagonisti (Luo, il narratore e la Piccola Sarta) ha trovato la possibilità di ripensare la propria vita e la propria esperienza attraverso i personaggi e i percorsi descritti dai narratori occidentali, un percorso di libertà dagli esiti imprevedibili.

ANNA CASELLA  
Università Cattolica di Brescia

## *La Cina sono io* di Xiaolu Guo

La traduzione è un'arte ingrata, e questo Iona Kirkpatrick lo sa molto bene. Se ne rende conto ancor meglio quando la casa editrice Applegate Books le commissiona un lavoro. Un lavoro alquanto insolito perché non le viene chiesto di tradurre un romanzo, ma di scoprire se in una cartella piena di fotocopie di lettere e pagine di diario scritte in cinese, ammucciate senza alcun ordine, ci sia un romanzo. La singolarità e la bellezza di *La Cina sono io* di Xiaolu Guo è proprio in questo particolare: il protagonista principale del romanzo è la traduzione, o meglio la ricostruzione attraverso di essa di una storia verosimile, e probabilmente comune, di una coppia di cinesi che ha inizio con gli avvenimenti di Piazza Tienanmen nel 1989.

La vicenda che come per magia esce dalla cartella, interpretata dalla traduttrice, riguarda una coppia di giovani: Kublai Jian musicista punk e Mu poetessa. Jian è un musicista che sta riscuotendo tra i giovani un discreto successo, ed è costretto all'esilio per aver letto durante un concerto il suo manifesto antitotalitario che termina con l'affermazione "La Cina sono io. La Cina siamo noi. Il popolo. Non lo Stato". L'esilio che ne consegue mina una storia d'amore già logorata dalla rabbia del musicista, dal voler consacrare la propria esistenza alla protesta e, soprattutto, dalla perdita del figlio di pochi mesi. Nell'epistolario si percepisce l'estrema ricerca di un contatto tra due persone che sono state tutto l'un per

l'altro. Nelle parole di Mu si coglie la disperazione e lo smarrimento che si prova nel perdere la propria identità, l'essere moglie senza marito, essere madre senza figli. Vi è un sottile parallelo con la perdita di identità di Jian nel suo doloroso esilio, nell'essere profondamente cinese senza esserlo più.

L'epilogo della vicenda vede nuovamente protagonista Iona. Infatti, la traduttrice intuisce che Jian può trovarsi a Creta e parte alla sua ricerca. Tragicamente giunge tardi, perché il giorno prima il musicista si è suicidato. Può però raccogliere le ultime parole d'amore di Jian in una lettera che il giovane lascia come commiato dall'esistenza. Parole che ha la possibilità di consegnare a Mu quando, alcuni mesi dopo, la incontra in una lettura di poesie a Londra. Il romanzo c'è, esiste. Si tratta solo di pubblicarlo. L'editore, con cui Iona ha intrapreso una relazione, dimostra una certa riluttanza causata dalle pressioni di alcuni funzionari governativi cinesi; Kublai Jian è il figlio disconosciuto di un alto funzionario del governo cinese e la pubblicazione dell'epistolario del musicista causerebbe imbarazzo e potrebbe compromettere le relazioni della casa editrice con la Cina. Due anni dopo la stesura finale della traduzione il libro troverà spazio nello scaffale di una libreria.

Di questo romanzo si può anche dire che per alcuni versi la fabula è prevedibile, o almeno non riserva grandissime sorprese; la sua forza letteraria si trova, più che nella storia da raccontare, nella costruzione di essa, nella sua volontà di emergere, di vedere la luce. La vicenda di Jian e Mu vuole farsi conoscere dal mondo, chiede al mondo di interessarsi alla tragedia di due persone che diventano il simbolo di una intera generazione di cinesi.

ANTONIO CASTORINA  
Università di Roma Tre

## *La Cina sono io* di Xiaolu Guo

Un originale romanzo epistolare, genere non più

---

molto di moda nonostante una storia di tutto rispetto.

Originale per un paio di motivi. I due corrispondenti si trovano non solo in situazioni ben diverse (di che scrivere altrimenti?) ma lontano migliaia di chilometri. Uno nel vasto continente cinese e l'altro in una disincantata Europa sballottolato da una onlus e l'altra.

Il terzo personaggio è di gran lunga il più interessante. La corrispondenza, una sorta di manoscritto confuso e di difficile interpretazione, è affidato alle mani di una traduttrice – editor che deve preparare una eventuale pubblicazione in inglese.

La vicenda dei due innamorati corrispondenti, generazione Tienanmen, è significativa: la voglia di democrazia (musica, poesia, cinema) è tanta, l'Occidente è desiderato ma non a tutti i costi, non a scapito della cultura degli avi, dell'amore verso il proprio Paese: «La Cina sono io. La Cina siamo noi. Il popolo. Non lo Stato.»

Lo Stato, quest'entità che da Solznicyn al giovane Jian si comporta sempre allo stesso modo «... sono venuti a prendermi due agenti, mi hanno spinto nel retro di una vecchia jeep dell'esercito con le inferriate ai finestrini. Mi hanno portato da qualche parte... posso solo immaginare che si tratta di un carcere politico.»

Il lettore ha davanti una bella storia d'amore con un'ottima struttura narrativa e ben scritta.

Mi permetto di spezzare una lancia per il personaggio che mi ha intrigato di più, Iona dai capelli corvini e gli occhi azzurri, la traduttrice inglese «... non sai cosa significa lottare per tradurre e portare qualcosa da un altro mondo nel tuo. È difficile e ti esaurisce, ti prosciuga tutte le energie.»

GIOVANNI CIPRIANO  
Liceo "Bagatta" Desenzano

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

L'interesse per un romanzo, spesso, e proprio

in questo caso, è anche la sua ambiguità, ciò che la vicenda sottintende, non dice. *La Piccola Sarta cinese*, prima analfabeta e poi lettrice appassionata, prima ingenua e sottomessa al padre e poi autonoma, anzi ribelle, vestita alla moda, capace di cambiar vita, di lasciare il paese e recarsi lontano in una grande città, è il fallimento della sua educazione, oppure la sua conclusione positiva, oppure, terza ipotesi, 'forse che sì e forse che no', forse cresciuta sì, però cresciuta male? Io propendo per la seconda alternativa, la vittoria duramente raggiunta, la libertà faticosamente conquistata del personaggio, la libertà di andarsene.

Ora vengo a ciò che mi sembra il carattere saliente del romanzo, la capacità del 'racconto': proporre ad un uditorio difficile e prevenuto una vicenda inventata, tratta da un film di terz'ordine, riassumere un libro proibito che narra di un 'altrove', magari riscritto, per ricordarlo, sulla propria giacca, e trasformare poveri analfabeti, costretti in lavori punitivi, confinati su inospitali montagne, in fruitori entusiasti di personaggi lontani nel tempo e nella geografia. Il conforto di una diversità fatta mentalmente propria. In questa capacità della fantasia 'realistica' c'è anche una vena di umorismo. Siamo, ci ricorda Dai Sijie, l'autore che vive a Parigi, nel periodo cinese della 'rieducazione', quando, alla fine del 1968 il Grande Timoniere, il presidente Mao, avvia un piano violento di rieducazione degli 'intellettuali', tra i quali rientrano anche i due ragazzi del romanzo, 17 e 18 anni, con il diploma di scuola media (ma figli di genitori laureati e stimati professionisti). La brulla montagna dove sono confinati ha un nome sognante, "La Fenice del cielo". Il ragazzo che conserva segretamente una valigia piena di libri di ben noti e proibitissimi autori francesi (Balzac, Dumas, Flaubert, Ugo, ecc.) si chiama Quattrocchi ed è miope. Sarà la miniera di quei racconti che trasformeranno gli ascoltatori occasionali, prigionieri stanchi di quelle sperdute montagne, in uditori esigenti.

La lettura de *Il conte di Montecristo*, con l'aiuto del vecchio sarto, ha un effetto inaspettato: le povere montanare indossano giubbotti dalle spalle cascanti e dagli ampi baveri, quadrati dietro e appuntiti davanti, che si agitavano al vento... quasi l'odore del Mediterraneo... il profumo della Costa Azzurra»

---

(p.125). Non solo. Montecristo e la fidanzata di un tempo sono il calco sul quale si proiettano i due innamorati, il ragazzo Luo e la Piccola Sarta. Il massimo di lontananza, il massimo di vicinanza. I fatti precipitano. Luo, l'innamorato, si allontana per raggiungere la madre malata. La Piccola Sarta è incinta, è sola. L'assiste l'amico di Luo, ma lui, il suo vero compagno, se n'è andato, è assente nel momento critico. L'aborto è necessario perché la coppia è troppo giovane e non sposata, ma anche perché la nascita illegale avrebbe troncato la libertà della madre, quella libertà maturata proprio sulla lettura di quei libri. E allora, perché «il rumore dei sei fiammiferi accesi in una notte d'inverno»? (p. 169) Perché il falò dei libri? Perché le letture, al di là delle fantasie consolatorie –utili anche loro-, avevano concluso il loro scopo, culminato nella trasformazione della Piccola Sarta, «la morte della contadinella» e la nascita di «una studentessa liceale di città...La ragazza con la giacca da uomo, i capelli corti e le scarpe da tennis bianche» (pp. 172-75). I racconti si sono incarnati in progetti. La Piccola Sarta è cresciuta, ha conosciuto altri mondi, vuole ed è capace di andarsene, da sola, senza aspettare nessuno, sfumando come e più di un sogno: «si trasformò in uccello e volò via...sempre più piccola, e scomparve» (p. 176). Sparisce la Piccola Sarta e non sappiamo cosa diventerà. Sappiamo però che sarà qualcosa di completamente diverso. È stata capace di scoprire le diversità.

GIORGIO COLOMBO

### *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

Il romanzo non è una novità. L'avevo già letto nel 2001 ma è indubbio che è il migliore della terna. Mi piace il ritmo calmo e leggero con cui si intrecciano anche storie di fatica e ingiustizia, l'asciutta pietà verso gli umiliati, la grazia con cui sono visti gli

eventi naturali, l'ironia sottile, l'affascinante vero soggetto del romanzo: una valigia piena di libri.

EDGARDA FERRI  
Scrittrice

### *Le lacrime del lago Tai* di Qiu Xiaolong

Questa opera fu pubblicata in versione originale in inglese nel 2012 negli Stati Uniti, dove vive oggi l'autore, insegnante di letteratura cinese dal 1989. È un romanzo giallo, uno degli otto episodi della serie dell'ispettore capo Chen Cao della polizia di Shanghai

L'ispettore è in vacanza, sulle rive del lago Tai, famoso per la bellezza della natura e per i pesci deliziosi che vi si potevano catturare. Però tutto questo è in grave pericolo a causa dell'inquinamento del lago derivante dagli scarichi dell'industria chimica locale. Quando il direttore di quella che è la più importante unità industriale della regione viene assassinato, l'ispettore, anche se in vacanza, conduce le indagini e risolve il caso, con eleganza e acume, un po' nello stile di Sherlock Holmes. Il romanzo è un giallo ben costruito e, come tale, dilettevole.

Ma il racconto ha molti altri aspetti e meriti: è una buona rappresentazione della vita della Cina d'oggi, ci fa conoscere la società cinese sotto molti aspetti, compresi i problemi dell'inquinamento, la politica industriale, la struttura politica e sociale della Cina socialista.

Per esempio, per la sua vacanza l'ispettore è ospitato in una villa enorme all'interno del centro ricreativo per "quadri" del partito, ma ha ottenuto tale privilegio perché il suo capo, cui era destinata la villa, non potendo partire, aveva "trasferito" la vacanza all'ispettore Chen.

È il sistema di "nomenclatura" che ha funzionato in tutti i paesi già socialisti dell'Europa, secondo il

---

modello dell'Unione Sovietica. Una posizione alta nella nomenclatura garantiva vantaggi materiali: alloggi nelle zone eleganti delle città, vacanze privilegiate, viaggi all'estero, negozi speciali ben provvisti ecc..

L'ispettore, durante il suo soggiorno, fa conoscenza con due personaggi interessanti: un vecchio ristoratore, lo zio Wang, di cui l'ispettore diviene cliente, e una giovane funzionaria dell'impianto chimico, Shanshan, che si occupa dei problemi ambientali, che rileva le attività illecite perpetrate all'interno dello stabilimento e che per questo viene guardata con diffidenza.

Membro attivo di un movimento ambientalista, viene sospettata, senza fondamento, ritenuta implicata nell'assassinio e per questo indagata.

La vita del centro ricreativo, del lago e anche delle città di Wuxi e Shangai viene descritta sotto molti aspetti.

La relazione tra Shanshan e l'ispettore giunge ad un livello che va oltre quello professionale ma che rimane tuttavia senza implicazioni sentimentali.

La formazione culturale e la professione dell'autore del romanzo (specialista di letteratura cinese), che si può rilevare dai molti riferimenti letterari, offre un ulteriore contributo alla piacevolezza del testo.

LAURI LINDGREN  
Università di Turku

## *Le lacrime del lago Tai* di Qiu Xiaolong

La traccia dell'inchiesta poliziesca, come la conosciamo dalla sua tradizione legata ad un certa simbologia di eventi, di personaggi e di soluzioni, è stata codificata in un vero e proprio genere letterario in cui ricorrono due dimensioni: la morte, mascherata dall'enigma e la razionalità che ordina gli indizi.

Nel caso dell'opera di Qiu Xiaolong c'è però l'aggiunta del ritratto di una società cinese contemporanea con i residui di una saggezza etnica obsoleta e di una evoluzione industriale autodistruttiva nonostante gli sforzi dei protagonisti per un equilibrato rapporto tra benessere e ambiente.

Si tratta di un "*fenomeno trasversale*" – come dicono i sociologi – che attraversa tutti gli strati di un popolo, dal governo in carica alla generazione maoista, con riflessioni di morale pratica dove per lunghi tratti il delitto sembra un pretesto per il racconto. Perciò al protagonista dell'inchiesta si pone prima di tutto una domanda sulle ragioni che hanno spinto l'assassino ad uccidere scoprendo che prima di introdursi con razionalità professionale nel museo orrido della cronaca criminale, per noi appare una Cina notoriamente vittima di un inquinamento ecologico e morale..

Nel primo caso l'ispettore capo Chen trova decisiva la documentazione di una ricercatrice, Shanshan, responsabile della protezione ambientale, divenuta oggetto di ostilità da parte dei dirigenti industriali che scaricano i loro rifiuti nelle acque del Lago Tai senza l'impiego dei depuratori in quanto il loro costo ridurrebbe al minimo i profitti. D'altra parte l'allora capo del governo Deng Xiaoping riteneva di riscattare dall'arretratezza l'economia nazionale in base al principio che "lo sviluppo è la sola e unica verità" e purtroppo l'ambiente non risultava certamente ai primi posti degli interessi politici.

Successivamente la riflessione personale del detective lo porta a chiedersi "*Perché la gente è capace di fare qualunque cosa per denaro?*". Una parziale risposta potrebbe essere il crollo del sistema etico. Il popolo cinese credeva al confucianesimo, poi al maonismo, ma adesso? I nostri giornali sono pieni degli "onori e disonori" di questa era materialistica (p.116).

Il messaggio antropologico nella vicenda sociale e individuale è uno soltanto: senza il male potremmo vivere molto meglio anche per il contributo di una radiografia dell'attività umana che ha una funzione precisa, quella di esprimere le finalità migliori del romanzo poliziesco ripristinando l'equilibrio precedente all'atto delittuoso che si è verificato, con riflessi positivi anche sulla psicologia del lettore.

Bertold Brecht dice che "*bisogna essere poeti per scrivere polizieschi*" ed effettivamente all'opera

---

dell'autore non mancano in maniera evidente, rispetto ai romanzi gialli conosciuti, riferimenti letterari che sembrano spiegare come la soluzione del caso Tai apra lo spazio ad una situazione degna di un tipico conflitto romantico.

Grazie agli interessi che li avevano uniti nella ricerca del colpevole violento e l'assoluzione dell'innocente ecologista, i due potevano apparire gli amanti ideali per una vita insieme impegnata a lavorare per la sicurezza della gente e per un giusto sviluppo sostenibile.

Lasciando al lettore l'avventura intellettuale di percorrere i cunicoli del sottosuolo poliziesco credo che sarà tuttavia proprio lui a chiedersi perché Shanshan non dovrà perdonarsi per tutta la vita l'abbandono del legame umano di tante lotte ecologiche e perché Chen, con la sua intatta coscienza professionale, non potrà sfidare una politica che gli vieta di amare una moglie dissidente rispetto ai suoi impegni di lavoro. È così che l'ammirazione per tali protagonisti nasce da un modo di ragionare che il nostro costume di vivere non sempre apprezza.

DON MARCO LUNGI

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

Il garbo e la fascinazione arcaica del narratore orale (forse il 'cuntista' nell'uso tradizionale siculo), quasi uno sciamano della parola, sarà la scoperta che viene fatta da Luo, uno dei personaggi protagonisti del romanzo, nel tentativo di sopravvivere al 'nuovo mondo' che la Storia viene imponendo. Nel racconto della 'rieducazione' giovanile - che la rivoluzione culturale teorizzò e promosse a partire dalla fine degli anni '60 in Cina - i protagonisti del libro di Dai Sijie sono gli ultimi liceali, figli della buona borghesia urbana, che hanno fruito di una solida formazione umanistica e che, giusto a causa di ciò, vengono sottoposti al domicilio coatto in uno sperduto villaggio sulle montagne della Fenice del Cielo, col preciso intento di essere

messi a contatto con il sano mondo rurale, matrice dell'ideale ugualitario vagheggiato da Mao Tse Tung. L'arrivo di Luo e del suo amico (singolarmente privo nel romanzo di un nome proprio), con l'inusuale compagnia di un violino e di una sveglia a forma di gallo, che canta tutte le mattine, cambierà la vita del piccolo villaggio e dei contadini locali, stregati dal fascino di queste inedite sorgenti sonore, preludio a una più profonda seduzione che vanificherà la supposta 'rieducazione' proletaria. Sarà così la voce umana, mediante l'esercizio narrativo che i due protagonisti metteranno in campo, pieni di entusiastica passione per la grande letteratura europea, a produrre un non previsto effetto di acculturazione della popolazione, con un singolare rovesciamento della paideia...

Il messaggio che l'Autore riesce così a trasmettere si risolve in una convinta affermazione del valore formativo della Letteratura e delle ragioni per cui ogni imposizione verticistica si risolve infine in uno scacco

BRUNO MAZZONI  
Università di Pisa

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

La caratteristica più evidente del modo di narrare realistico e trasparente di Dai Sijie, una caratteristica che il lettore incontra fin dalle prime pagine di *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, è la sua capacità di intrecciare insieme ironia e satira. Proseguendo nella lettura, ci si rende presto conto che ironia e satira si presentano in combinazioni di intensità variabile, evidentemente pensate dall'autore per assolvere molte funzioni. Sul piano generale devono alleggerire il peso della storia narrata - di per sé una storia dura - attraverso elementi di comicità ironica (non tutta la comicità è ironica); sul piano storico-critico devono lasciar trasparire la realtà tragica e distruttiva - e le incongruenze - della cosiddetta rieducazione degli intellettuali durante

---

la Rivoluzione Culturale, così come mostrare la palude spaventosa della situazione di povertà e di ignoranza di una parte della popolazione; devono anche esporre le debolezze, i piccoli comportamenti truffaldini a proprio vantaggio, le piccole e meno piccole corruzioni di tutti coloro che si trovano in condizione di poterle mettere in atto; sul piano della visione del mondo di Dai Sijie, però, devono anche permettere la rappresentazione della forza vitale inerente alla natura umana – quella spinta insopprimibile che consente agli esseri umani di desiderare conoscenza e miglioramento anche tra le più aspre delle limitazioni.

Nonostante l'apparente leggerezza, il racconto di *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, ambientato nei primi anni settanta del novecento, è un racconto gremito di elementi tragici: per alcuni dei personaggi la tragedia piatta della loro vita è chiusa, non ci sarà quasi sicuramente altro nella loro esistenza, nonostante il concludersi, non lontano, della Rivoluzione Culturale; per altri, che sembrano quelli maggiormente colpiti, la tragedia è un episodio, che evolverà in qualcosa, forse una vita migliore o forse una tragedia ancora peggiore. Dai Sijie sceglie un finale aperto al futuro. In realtà la fine del romanzo è un inizio, che può progredire in molti modi diversi, soprattutto per il Narratore senza nome, per Luo, e per Piccola Sarta. Ma anche per Quattrocchi e la madre poetessa, il futuro è un'incognita – particolarmente interessante, perché nella struttura socio-culturale che lo scrittore riproduce nel romanzo, reggendo, come dice Amleto, lo specchio alla natura (Amleto pensa a tutta la realtà, inclusa la natura umana e sociale), i loro personaggi alludono a situazioni tutt'altro che marginali, in Cina e altrove.

È proprio grazie all'ironia che Dai Sijie riesce a iscrivere nella storia di tutti i suoi personaggi una pluralità di temi umani, da quelli fisiologici, intellettuali, emozionali, a quelli etici, sociali e culturali. Tra gli elementi costitutivi del romanzo c'è, per esempio, magistralmente travestita in episodi diversi, proprio quella differenza di classe che Mao vuole abolire e che la Rivoluzione Culturale (rivoluzione nella rivoluzione) esaspera con il tentativo stesso di capovolgere la gerarchia. L'impostazione anti-intellettuale della Rivoluzione Culturale, non solo non porta a una scomparsa

etica delle classi sociali, ma porta, anzi, a forme di corruzione legate soprattutto a privilegi e denaro, ma non solo al denaro, perché esporre esseri umani impreparati alla suazione della letteratura creativa, oggi possiamo dire a qualunque tipo di *fiction*, è una operazione ancipite e, alla fine, pericolosa. La grazia leggera e affascinante della evoluzione di Piccola Sarta da montanara a giovane donna desiderosa di emigrare in città, non deve ingannare: è una forma di corruzione, operata con intenzione positiva, ma sempre corruzione, perché – non si deve trascurare la sua affermazione di commiato, riferita da Luo alla fine del romanzo – non fornisce simultaneamente a Piccola Sarta i mezzi intellettuali per essere in controllo della propria situazione. Il lettore non saprà mai cosa le avverrà.

Inoltre Dai Sijie è molto bravo nel dimostrare, implicitamente, che sono i mezzi intellettuali quelli che consentono la suazione, quelli che, alla fine, consentono ad alcuni esseri umani di avere potere su altri – potere positivo o negativo. Eppure, anche questo solo fino a un certo punto, perché ci sono altre forze che operano sugli individui, come la sessualità, che è un'arma potente, e, come Dai Sijie mostra con sensibilità e intelligenza, un'arma a doppio taglio.

Nello stesso tempo, però, Dai Sijie afferma con forza, non attraverso argomentazioni, ma per mezzo della rappresentazione di azioni e oggetti concreti, che ai lettori è chiesto implicitamente di interpretare, il diritto degli esseri umani di aspirare a qualcosa e di ispirarsi a qualcosa, in qualunque situazione e per quanto sconosciuto e dubbio sia il futuro. Il regime con le sue violente prescrizioni non solo non ha estirpato i privilegi di classe, ma certamente sembra voler impedire il possesso generale della conoscenza, e persino le singole conoscenze scientifiche: sono stati chiusi, scrive Dai Sijie, anche i corsi universitari di matematica, fisica e chimica, i medici, soprattutto gli specialisti, sono considerati intellettuali e come tali pericolosi per il potere. A maggior ragione sono pericolosi gli scrittori, a meno che non scrivano narrativa e poesia di propaganda. Nel romanzo, e nella storia stessa della Cina, un esempio molto significativo, è il film *La piccola fioraia*, tratto dal testo di un'opera teatrale scritta dal leader nordcoreano Kim Il-Sung, appunto come mezzo di propaganda (dopo la première del 1972, e dopo la

---

sua quasi immediata trasposizione cinematografica, l'opera diventa anche un romanzo; il fatto che Kim Il-Sung fosse nordcoreano è, ovviamente, un dato significativo).

Il film, dedicato alle sventure e all'eroismo patriottico della *Piccola fioraia*, è una prova del grande potere dei racconti e del raccontare in sé. Il suo successo spiega molto bene perché i due ragazzi, Luo e il Narratore, con la loro narrativa orale riescano a catalizzare l'assenso e la commozione del villaggio. E spiega anche perché gli scrittori e la letteratura creativa libera, tutte le letterature, sia quella cinese pre-rivoluzione sia quelle straniere, siano un pericolo per il potere totalitario. E spiega, di conseguenza, perché, dall'avvento del pensiero di Mao fino al 1976, siano considerati un pericolo anche i traduttori di opere straniere – opere quindi incontrollate – come è stato il famoso scrittore, critico e traduttore Fu Lei, due o tre volte ricordato nel romanzo, appunto come traduttore dei romanzi “della valigia”; le sue date di nascita e di morte, 1908-1966 (dichiarato “nemico del popolo”, muore suicida), sono una informazione implicita, ma necessaria a una più soddisfacente lettura di *Balzac e la Piccola Sarta cinese*. Prima del pensiero di Mao la Cina era stata, dalla metà circa dell'ottocento, aperta alle letterature del mondo, poi tutto cambia. Dai Sijie non ci racconta tutta la storia della traduzione in Cina, ma implica, tra le righe del suo romanzo, che un paese che ha paura della traduzione di opere letterarie (e scientifiche) di altri paesi è un paese che si chiude al mondo e corteggia la morte della propria stessa creatività.

Dai Sijie, come accennato, scrive un romanzo che sembra semplice, diretto, scorrevole, ma che in realtà possiede una ben organizzata ricchezza di strati collegati e interdipendenti. Non manca qualche contraddizione e neanche qualche posizione che può suscitare perplessità, ma nessuna inficia la qualità del romanzo. La ricchezza stratificata della narrazione è il mezzo con cui l'autore ci invita *prima facie* a esplorare un periodo molto complesso della storia cinese del novecento, per poi, insieme a quello, farci riflettere su aspetti veramente comuni della psicologia umana, aspetti per i quali si può con ragione usare l'aggettivo ‘universalì’.

Primo fra tutti la gioia, il piacere, l'emozione,

la commozione che, dall'infanzia alla vecchiaia, l'ascoltare un racconto provoca negli esseri umani, sia in quelli colti sia in quelli incolti – senza dimenticare, cosa che Dai Sijie ci sprona a non dimenticare, il pericolo che il potere dei racconti sia usato a scopi di asservimento ideologico o di indebito vantaggio. I romanzi principalmente coinvolti, da quelli di Balzac al *Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas Père, a parte l'essere stati tradotti in cinese da Fu Lei, non sono scelti a caso, ma per la forza coinvolgente della narrazione.

Non è facile mantenere un equilibrio muovendosi lungo le molte sfumature possibili tra l'estremo di un piacere che amplia la mente e quello del pericolo di prendere la finzione narrativa per realtà, ma si deve riconoscere a Dai Sijie che il suo romanzo riesce a farlo con raffinatezza e generosità. Non meno importante, è la sua rappresentazione dell'aspirazione alla conquista di qualcosa che abbia un valore, materiale e/o morale, inclusa l'aspirazione al bello. Se la conquista della bellezza femminile attraverso la sessualità è l'aspirazione più ovvia e condivisa, ci sono molti altri aspetti della questione, tra i quali il diritto alla creatività collettiva e individuale, sia a quella letteraria e in generale artistica sia a quella artigianale. Nel romanzo l'esempio in un certo senso più completo è quello del Sarto che, senza una precisa coscienza di farlo, ispirandosi al *Conte di Montecristo*, diventa un creatore di moda, un vero *couturier*, capace di guidare il gusto e il desiderio di tutte le donne del villaggio, giovani e meno giovani. Dai Sijie lo racconta attraverso la voce cordiale del Narratore: “Allorché venivano a provarsi un vestito, io e Luo eravamo soffocati dall'agitazione, dall'impazienza, dal desiderio quasi fisico che si percepiva in loro. Non c'era regime politico né restrizione economica che potessero togliere a quelle femmine la voglia di essere ben vestite – una voglia antica come il mondo, antica come la voglia di diventare madri.” (121)

Apparentemente un interludio leggero, questo episodio di ‘moda al villaggio’ è una prova dell'abilità con cui Dai Sijie sa ricreare e usare gli elementi della realtà: durante il regime, anche la foggia, i materiali, i colori dei vestiti erano decisi dal potere, che anche in quello limitava iniziative libere e creative. Sette anni dopo la pubblicazione di *Balzac e la Piccola*

---

*Sarta cinese*, il tema dei vestiti e del potere è ancora vivo e sentito, come dimostra il giornalista e scrittore Sang Ye, coetaneo di Dai Sijie, che nella *Danza dei vestiti* (tuttora inedito in Cina, pubblicato in italiano dalle Edizioni e/o di Roma, nel 2007, a cura di M. Gottardo e M. Morzenti) riunisce una ventina di storie, che sono registrazioni, raccolte tra il 2006 e 2007, di racconti orali di persone comuni, di età variabile, riferiti agli anni della Rivoluzione Culturale. Nulla di semplicemente frivolo nelle testimonianze, oggi divertenti, raccolte da Sang Ye, come nulla di frivolo c'è nella leggerezza ironica e intelligente di Dai Sijie.

FRANCESCA ROMANA PACI  
Università del Piemonte Orientale

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

Tema di quest'anno è la Letteratura Cinese Migrante. La nozione complessa (od intricata) di 'letteratura migrante', piega in senso diverso od amplifica la divisa del Premio «narrativa per conoscere ed avvicinare i popoli,» e la categoria del Viaggio componente acerbiana fondamentale (assieme alla Autobiografia), per la dislocazione dell'autore e per il percorso che ha compiuto altrove, tenendo presente anche l'eventuale spola, l'andirivieni dalla Cina all'altro Paese.

Questa 'categoria', mette al centro la questione delle identità, singole, plurali, miste, meticce o troppo pure.

Fissiamo due poli di una delle dimensioni in gioco. GILBERTE FÈVRIER, del Québec, con un titolo allettante *Litterature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence* (2010), sottolinea che «Lo scrittore migrante è almeno bilingue; pertanto gioca sui registri di ciascheduna di queste lingue.» E' una bella premessa che può essere svolta in modi diversi.

FRÉDÉRIC BEIGBEDER recensendo su "Le Figaro", 29 Janvier 2011, *Trois vies chinoises*, con un titolo

volutamente polemico –*Dai Sijie et la petite lectrice française* –, stroncandone anche la capacità di scrivere mediante il ricorso emulativo e comparativo ai lavori di FRANÇOIS CHENG (1929-), sconsigliandone la lettura alle 'jeunes filles', e suggerendogli di trovarsi un bravo traduttore (*sic*), afferma in fin dei conti che sono considerabili scrittori solo coloro che diventano Francesi ed ascendono all'empireo accademico, ed è questo quello che più sembra contare. Vorrebbe che si assimilasse, una visione specifica di superiorità e preminenza che deriva dal tipo di *citoyenneté* Francese.<sup>1</sup>

Qui si aprono tante riflessioni. Venendo agli autori in gara quest'anno, mi sono chiesto se loro e le loro opere siano paragonabili. Sono in gioco due aree linguistiche e culturali, quella Francese e quella anglosassone; pesano in un caso l'urto della cosiddetta Grande Rivoluzione Culturale; negli altri, a gradi diversi, l'*Incidente* di Tiananmen del 1989; ... Mi sono chiesto anche se la liberazione prodotta nella piccola sarta, in realtà una giovane contadina analfabeta, dall'esposizione alla letteratura Francese di valore universale, sia paragonabile alla ricerca della fortuna e del successo di Fenfang Wang la protagonista del primo libro di XIAOLU GUO, *20 frammenti di gioventù vorace* (2008), uscito quest'anno e dopo il successivo tradotto prima, anche per le tracce della sua biografia ...

Se una risposta c'è, è ancorata alla 'coerenza' ed armonia del testo, e dai nessi fra testo e vita mediati dalla *fiction*, che si avvale di persone reali e di loro tratti, per creare personaggi, come d'altra parte, in un andirivieni, questi tipi e modellizzazioni offrono la possibilità di impersonazioni convincenti. Dove ciò avviene in grado e modo maggiori, si realizza un criterio per graduare e scegliere comparativamente fra le opere in esame quest'anno. Come sembra a me, ciò si dà per quella di DAI SIJIE, *Balzac e la Piccola Sarta cinese* (2000).

LAURA COLOMBO (2013) esaminando a fondo il romanzo offre la via, l'ingresso. «La questione del linguaggio è cruciale in questo romanzo della vista e della parola, raccontando la Cina in francese e [...] la Francia in cinese.» Il nucleo centrale è quello del testo con la sua intersemioticità: la grafica e gli ideogrammi, tengono assieme significante e significato; la scrittura lineare deve seguire passo a

passo una logica di inanellamento. Lasciamo a parte qui le compresenze nelle due culture di fenomeni e processi analoghi e rispettivamente invertiti: Colombo inizia l'articolo citando FRANÇOIS CHENG: «La beauté est une rencontre » (CHENG, 2005 : 279)<sup>2</sup>, e si può fare molta strada assieme in questo solco. Mostra poi come DAI SIJIE sia riuscito a tenere il tutto in equilibrio, usando l'esempio della dedica all'amico dei tre libri rubati a "Quattrocchi," – *le Binoclard* - che descrivono in modo mirabile la potenza degli ideogrammi di cui, non solo il primo 'Ma', cavallo, come è stato detto, introduce il Nome 'proprio' del narratore.

In breve, possiamo dire ed aggiungere: se si dedica ad un amico un testo, il testo diventa amico. Ciò corrisponde a specifiche culture, ma in questo caso è forse più indicato richiamare le formulazioni di chi in condizioni di imprigionamento o di gravi difficoltà della vita, parla del libro come amico, come vicino.

L'altro punto che si congiunge, cennato sopra è il nesso testo-vita, comprese le 'complicazioni della vita quotidiana' non sbandierate, ma tenute per sé, cercando di trasformare i vincoli e gli ostacoli in risorse.

Qui allora va ricordato che DAI SIJIE comincia la sua carriera in Francia per diventare regista. Nonostante l'aver frequentato una scuola di alto prestigio, come l'IDHEC, aver realizzato cortometraggi ed un film con ampi riconoscimenti, ciò non è sufficiente per sbarcare il lunario, per far quadrare pranzo e cena. E quindi decide di diventare, o tentare la strada della scrittura in Francese.

Guardiamo allora a *Niu-peng. Chine, ma douleur*, film del 1989, che precede di 10 anni, *La Piccola Sarta*.

Qui abbiamo, il *complemento* a quanto sopra; 'complemento' è impreciso, perché il contenuto è precedente, anche se nel paradigma e nel cielo questi elementi stanno tutti assieme come fossero impilati. *Niu-Peng*, 'baracca per buoi' è il nome dato all'alloggiamento dei rieducandi; con sprezzo si estende a loro l'appellativo fustigante 'spiriti di bue', che evoca alcuni dei peggiori geni maligni del folklore Cinese. Qui troviamo, il nonno pastore

cristiano, fatto oggetto di dilleggio e scherno, impersonato da un altro significativo, un monaco Cinese che conforta il ragazzino di 12 anni, occhialuto. Quattrocchi è lui, od anche lui (Non c'è fotografia che ritragga DAI SIJIE senza occhiali).

Da qui, si possono trovare, le risposte peculiari in termini di 'resilienza' per quanto subito, con risposte tristi, ma pacate; la tortura inflitta è narrata con un taglio anche umoristico e picaresco. DAI SIJIE traspone in farsa l'operazione di otturazione del dente marcio del capo villaggio, affidata a Luo che per una sorta di eredità fra viventi di un sapere tecnico-magico viene spinto ad inserire il pezzo di metallo. Luo sembra essere anche l'impersonazione sul piano della *fiction* di YU HUA, figlio di dentisti a sua volta 'dentista di campagna' per un certo numero di anni. Si cennano così intrecci di temi e cooperazioni fra due autori, con echi ulteriori che non vi è spazio qui nemmeno per introdurli, ma ciò è sufficiente per ribadire il senso esteso che la graduazione a cui si è fatto riferimento sopra, può assumere.

### Riferimenti bibliografici

BEIGBEDER, FRÉDÉRIC, *Dai Sijie et la petite lectrice française*, recensione di *Trois vies chinoises*, "Le Figaro", 29 Janvier 2011 <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/01/29/01006-20110129ARTFIG00609-dai-sijie-et-la-petite-lectrice-francaise.php>

COLOMBO, LAURA (2013), *Pouvoirs et déboires de la littérature: «Balzac et la petite tailleuse chinoise» de Dai Sijie.*, Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011), "Publifarum", n. 20, pubblicato il 15/07/2013, consultato il 27/06/2015: [http://publifarum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=259](http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=259)

FÈVRIER, GILBERTE (2010) *Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence*, "Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite", n° spécial printemps / été, pp. 27-41. <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/viewFile/762/689>

MAURIZIO RIZZINI

1 Che fine abbia fatto la *négritude* di un LEOPOLD SENGHOR, è un interrogativo plausibile, anche perché GILBERTE FÈVRIER (2010) ne fa ampio riferimento.

2 *Le Livre du vide médian*, in ID., *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard («Poésie»).

---

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

Lungo il fil rouge della potenza della parola – d’amore, poetica, letteraria – *Balzac e la Piccola Sarta cinese* tratteggia con leggerezza e straordinaria profondità i grandi temi della storia recente dell’Oriente nel suo rapporto con la cultura europea.

Dai Sijie, con un avvincente *Bildungsroman*, si interroga e fa interrogare sulle conseguenze della contaminazione fra mondi diversi, all’interno degli sconquassi e delle violente trasformazioni vissuti dalla società a cui appartiene nel corso del XX secolo. Tutto ruota intorno a una cassa di libri che il protagonista e il suo compagno di sventure riescono fortunatamente a individuare nello sperduto villaggio in cui, adolescenti, scontano la rieducazione in mezzo a contadini biechi e violenti solo per la loro appartenenza a famiglie un tempo borghesi.

Le pagine di Gustave Flaubert, Nicolaj Gogol, Herman Melville, Alexandre Dumas diventano così, di nascosto, un antidoto alla sofferenza di una vita di stenti e di angherie. Giorno per giorno, la loro forza si fa anche motivo di seduzione di una ragazza senza nome, figlia del sarto, che si fa affabulare dai due e con loro cresce, maturando consapevolezza inimmaginabili per le sue coetanee figlie della rivoluzione maoista.

E’ su di lei che il contatto con il mondo dei romanzi proibiti dai comunisti riesce ad avere gli effetti più intensi e sconvolgenti, facendole desiderare ciò che il suo mondo mai avrebbe potuto offrirle e, infine, sradicandola completamente.

In un doloroso contrappunto fra realtà becerata e miserabile, da una parte, e grandi narrazioni sussurrate di notte rubando le ore al sonno, dall’altra, si dipanano le vicende dei tre ragazzi, fino al dramma dell’aborto, icona dell’impossibilità per Piccola Sarta di vivere un’esistenza serena e preludio di un destino di lacerazione.

Il romanzo si conclude con la sua fuga dalla casa del padre, dalle montagne e dall’amore platonico dello stesso protagonista.

“Mi ha detto che Balzac le ha fatto capire una cosa: che la bellezza di una donna è un tesoro inestimabile”, è l’unica spiegazione che resta a lui e al suo amico, rivale e fedifrago. A quel punto, la

cassa dei libri non può che finire in un rogo, un autodafé rassegnato e liberatorio, che sigilla non solo l’illusione di un sentimento ma un’intera stagione della vita, lasciando aperto un futuro carico di sofferta autocoscienza.

Il testo si può considerare, quindi, uno sguardo particolare – intimistico e brioso insieme – sulle vicende della Cina contemporanea da un punto di vista adolescente, scisso fra il confronto con un Occidente letterario e colonialista e un domani vivo di sogni su cui gravano le ipoteche dell’ideologia e le contraddizioni di un’economia da ricostruire. Per questo merita di essere letto, come approccio alle complessità di un mondo che si apre alle incognite degli apporti Europei, tutt’altro che scontatamente positivi.

RENATA SALVARANI  
Università Europea di Roma

## *Balzac e la Piccola Sarta cinese* di Dai Sijie

Il romanzo di Dai Sijie, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, edito in francese nel 2000, e in italiano l’anno successivo, più del successo cinematografico che lo ha rivelato al pubblico europeo, pone l’interessante problema della contaminazione fra culture anche distanti fra loro, tramite il potere della letteratura. Di solito individuato in Italia come tematica forte per la cosiddetta letteratura dei nativi di ultima generazione, l’ampio ventaglio di opportunità che un tale confronto offre alla coesistenza comparativa fra generi, culture, storie, è stato meglio studiato in Francia attraverso il fenomeno della *transidentité*, ovvero estendendo il campo di pertinenza dalla sfera sessuale a quella più ampiamente interculturale. La narrazione di Dai Sijie, classe 1954, ambientata nel periodo delle restrizioni della rivoluzione culturale di Mao Zedong, presenta due protagonisti (anzi un narratore in prima persona, anonimo, che suona Mozart al violino, e il suo compagno Luo), diciassetenni intorno al 1971, figli rispettivamente

---

di due medici-scienziati e di un dentista famoso, considerati nemici del popolo. L'esilio doloroso, condiviso con altri milioni di giovani "forzatamente" intellettuali in altri luoghi della Cina maoista, avviene lontano dalla famiglia, sulla montagna chiamata "La Fenice del Cielo". Già la definizione del luogo apre a quell'ironia, che si mescola al melodramma, alla tragedia, al racconto popolare, al folklore mitico, persino alla detection, mescolati abilmente nella narrazione.

Scrivo Dai Sijie della spaventosa montagna: «Un nome poetico, e un modo curioso per evocare la sua altezza terrificante: né i poveri passerotti né i comuni uccelli di pianura sarebbero mai riusciti a innalzarsi fino ad essa; a poterla raggiungere era solo una specie legata al cielo, una specie presente, mitica, profondamente solitaria» (p. 18). Grazie alla eccellente traduzione dal francese di Ena Marchi, non sfuggono soprattutto le sfumature che in un romanzo come questo consentono di entrare e uscire nel e dal potere dell'immaginazione. Il romanzo di Dai Sijie è un autentico inno alla forza del racconto in sé, vero e proprio motivo conduttore di tutta la storia: parte dalla grande capacità di Luo di raccontare oralmente e con reinvenzioni personali, a beneficio della gente del piccolo villaggio i film popolari, cinesi, vietnamiti o albanesi, che va a vedere appositamente con l'amico nella cittadina più vicina; e prosegue, questa metonimia metanarrativa, con la scoperta dei romanzi europei dell'Ottocento, rubati rocambolescamente a un ragazzo in via di completare la propria fase rieducativa nel medesimo arcaico inferno. Tra Balzac, Dumas, Flaubert e il romanzesco francese, russo e inglese, si tesse una sottile rete che porta a rivivere in modo personale l'esperienza dei personaggi come lettori individuali e lettori-narratori orali per l'ascoltatore (dunque nuovi narratori di storie), contestualizzata in un ambiente di per sé arretrato, arcaico, primitivo, persino istintivo e magico. L'immaginario dello scrittore compie il miracolo di non separare i due mondi, ma anzi compenetra l'uno nell'altro, in modo da disegnare una parabola ascendente che naturalmente modificherà il destino di ogni singolo personaggio, entrato in contatto con il miracolo della letteratura. Non ci è dato di giudicare se le metamorfosi dell'intelligenza avvengano tutte nella

direzione costruttiva o in quella che il lettore si aspetterebbe, ma possiamo indicare la trasformazione di identità della giovane coprotagonista, appunto la Piccola Sarta del titolo, che attraversa tutto intero l'arco del romanzo di formazione, dall'infatuazione adolescenziale alla storia d'amore, dall'aborto alla definitiva decisione di fuggire dal mondo originario, rivestita dentro e fuori, e allontanarsi sia dal suo amante Luo sia dal suo amico. Liberatoria fino a questo punto l'esperienza del romanzo, come crescita in piena autonomia, probabilmente lo è per la giovane e bellissima creatura che non imita nessuna delle eroine di cui ha sentito raccontare, e di cui da sé immaginiamo imparerà a leggere i romanzi in traduzione, ma prende la decisione di essere l'autrice della propria storia esistenziale.

Solo di Luo e del nostro narratore non conosceremo mai il destino, già segnato dall'incontestabile legge che loro, come genere di nemici del popolo, non saranno mai definitivamente riabilitati, e speriamo perciò che nell'ipotetica parabola che li riguarderebbe, certo fuori dal romanzo, non sia l'autoannientamento il punto finale delle loro vicende.

Nel romanzo le storie, ad esempio quella del *Conte di Montecristo*, si mescolano all'abilità anche istrionica del narratore orale ma anche all'evolversi della vicenda dei tre protagonisti, che fa da contesto alla trasgressione vera e propria della circolazione di racconti proibiti perché occidentali. Che cosa vi trovano i nostri eroi? Senza dubbio il romanzesco, la progressione della vicenda, la trasformazione dei personaggi, la metamorfosi delle identità, ma anche la possibilità di rivedere il monotono e selvaggio mondo quotidiano con occhi e voci differenti. L'ascolto di narrazioni ha un potere seduttivo al punto da modificare il modo di pensare, di vedere, di lavorare (eloquente la scena del padre sarto che, sotto l'effetto narcotico di Dumas padre, comincia a tagliare e cucire abiti originali e stravaganti per le donne del villaggio). In tanta febbrile influenza narrativa, è quasi del tutto implicito che alcune scene del nostro romanzo subiscano il fascino del dettaglio, delle descrizioni, persino del patetismo di alcuni classici ottocenteschi (si veda la morte del religioso nel fetido ospedale circondato dalla propria famiglia, tra cinismo e partecipazione addolorata; o l'ingenua

---

risoluzione del narratore di mettere fine ai problemi della ragazza incinta sposandola, nonostante la legge). E si veda soprattutto la conclusione che si affida alle parole della ragazza in fuga, riferite all'amico dallo sbigottito Luo, che segnano un poverissimo epilogo: «Mi ha detto che Balzac le ha fatto capire una cosa: la bellezza di una donna è un tesoro inestimabile» (p. 176). Chiusa sibillina e forse ad effetto (come quella cinematografica di *Via col vento*), ma certo deminutio rispetto alle aspettative nostre oltre che degli eroi della storia. È la bellezza in generale che sembrerebbe aver contaminato efficacemente la mente della giovane sartina di montagna, è la bellezza del romanzesco, della trasgressione, della sorpresa, dell'avventura, di cui a modo suo si è nutrita la ragazza, è la bellezza che qui si trasforma in immagine da copertina, materia di scambio, "tesoro inestimabile" che non può essere

perso fra le anguste pieghe della montagna nera e ingrata, tesoro di cui non è degno neanche colui che quella bellezza l'aveva tradotta, trasfigurata, comunicata, impastandola nei segreti propositi del proprio innamoramento per la narrazione e per il femminile. Eroeina moderna, lungimirante, non ingenua, e ormai in carriera, la giovane sarta cinese aspira a non fare la fine di Emma Bovary né quella della Catherine di *Cime tempestose*: sceglie di vivere subito l'imprevisto e l'avventura, scoprendo magari in seguito che persino la bellezza di una donna potrebbe essere un tesoro inestimabile ma molto molto relativo all'identità e ai contesti di quella stessa avventura.

LUIGI TASSONI  
Università di Pécs (Ungheria)

Gli autori  
premiati

---

PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI  
NARRATIVA PER CONOSCERE E AVVICINARE I POPOLI

Andrea Casazza

## Intervista a Dai Sijie Cina, le idee sono ancora vietate.

Dai Sijie nasconde i suoi cinquant'anni dietro un volto sorridente incorniciato da lunghi capelli corvini. Di anni ne aveva 29 quando ha lasciato la Cina, complice una borsa di studio che gli ha aperto le porte dell'università di Parigi dove ha studiato storia dell'arte e cinematografia. Da allora in Cina è tornato poche volte. L'ultima per girare il film tratto dal romanzo che, tre anni fa, lo ha reso famoso nel mondo: *Balzac e la Piccola Sarta cinese, storia di due ragazzi di Pechino che la Rivoluzione culturale spedisce in uno sperduto paesino di montagna e che ritrovano vita e speranze in una valigia piena zeppa di romanzi occidentali proibiti dal regime*.

Da ieri è tornato nelle librerie italiane con *Muo e la vergine cinese* (come il primo edito da Adelphi) in cui narra la vicenda di un esule cinese in Francia che torna in patria per salvare dalla galera una vecchia compagna di scuola di cui lui, da sempre goffo e brutto, era ai tempi perduto innamorado. A Stresa, per il festival Grinzane Cinema inventato da Giuliano Soria, fra tanti nomi di primo piano Dai Sijie brilla di luce propria. Premiato come l'autore del miglior libro dell'anno "prestato" al cinema ("Balzac...", appunto) è a casa sua in un festival incentrato sul tema "Quando le parole diventano immagini".

**Dai Sijie, lei è in prima battuta un regista. Come le è venuto in mente di scrivere un romanzo come "Balzac e la Piccola sarta cinese"?**

Quando ho iniziato a scriverlo non pensavo affatto

che un giorno ne avrei fatto un film. E' una storia che mi portavo dentro da tanto tempo, che fa parte della mia vita. L'ho scritta in francese perché sapevo che in Cina non sarebbe mai stata pubblicata.

**Perché ne era così sicuro?**

Perché la Cina che racconta non è quella di cui la classe dirigente cinese vuole che si parli. Perché ammanta la letteratura occidentale di una sorta di potere salvifico.

**Lei però è riuscito a girare in Cina il film tratto dal suo libro.**

Vero. Ma ci ho messo più di un anno per ottenere le autorizzazioni necessarie e tuttora la diffusione del film è vietata nel mio Paese. Nonostante questo, attraverso il mercato nero, sono in molti ad averlo visto. Anche del libro circolavano copie clandestine. Di recente, invece, è stato tradotto da una piccolissima casa editrice che ha però aggiunto una lunga postfazione in cui si spiega che, nonostante sia politicamente inaccettabile, è stato edito perché è "nel suo genere curioso".

**La Cina è una nazione in grande trasformazione. L'economia galoppa e sono sempre di più le aziende occidentali che vi investono. C'è aria di cambiamento anche in campo culturale?**

No. Decisamente no. Io per primo mi ero illuso che la liberalizzazione dell'economia potesse portare all'affermarsi di regole democratiche e che, anche grazie all'azione dei molti intellettuali cinesi che vivono all'estero, si giungesse a un'altrettanto ampia apertura culturale. Purtroppo non è così. In realtà

quello che è cambiato in Cina è solo il partito comunista che si è consultato e che il divario fra nuovi ricchi e poveri è abissale. Dal punto di vista della vita culturale il bilancio è, se possibile, peggiore. La mia generazione aveva almeno l'emozione della lettura a salvarla. Oggi i giovani cinesi vedono nel denaro l'unica via di riscatto.

**Il suo nuovo romanzo si intitola "Muo e la vergine cinese", Come dire "Mao e..."?**

Francamente non è voluto. Ma forse sì, forse inconsapevolmente. La storia trae ispirazione da una persona reale: un amico che, espatriato in Francia per studiare psicologia, sognava di tornare in patria per diventare il più grande psicologo della Cina. Il mio personaggio rimpatria davvero e scopre di non poter cambiare proprio nulla.

**Lei crede che sia davvero così?**

Sì. La Cina di oggi è uno dei Paesi più corrotti del

mondo. La corruzione coinvolge ogni aspetto della vita. Non c'è speranza. Non rimane che prenderne atto e metterla in ridere. Che è appunto quanto cerco di fare nel nuovo libro.

**Nel suo precedente romanzo la Piccola Sarta fugge dal suo paese per rifarsi una vita in città. Ci riesce?**

Nella realtà, perché io l'ho conosciuta sul serio, è tornata a casa ed è rifuggita decine di volte fra grandi abbracci e pianti d'addio come in un melodramma italiano. Nella finzione non credo sia tornata indietro. Sono sicuro che il cambiamento le è stato fatale. La città l'ha inghiottita e perduta.

da IL SECOLO XIX - 15/10/2004

---

PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI  
PER LA LETTERATURA GIOVANE

Antonio Castorina

## Intervista a Xiaolu Guo

Una cartella piena di fotocopie di pagine di diario e lettere scritte in cinese, conservate senza alcun ordine. Questo è quanto viene consegnato alla traduttrice Iona Kirkpatrick. Le viene chiesto di scoprire se in quelle pagine c'è una storia che valga la pena di pubblicare. Così attraverso la traduzione di quelle pagine prende corpo la storia di Kublai Jian, musicista punk costretto all'esilio, e Mu sua compagna e poetessa, una storia che ha le sue origini negli avvenimenti di piazza Tienamen del 1989. Abbiamo avuto la possibilità di rivolgere alcune domande a Xiaolu Guo autrice di *La Cina sono io*:

**Signora Guo, *La Cina sono io* è un romanzo avvincente e commovente, una storia che colpisce l'animo con la descrizione della tragedia di due persone che rappresentano una intera generazione di cinesi. Mi è piaciuta molto la struttura del romanzo e la forma in cui la storia prende corpo, in particolare l'immagine della cartella piena di fotocopie disordinate di lettere e pagine di diario. Quando ha iniziato a scrivere il romanzo sapeva già cosa c'era in quelle pagine e come sarebbe andata a finire la storia?**

Nella prima stesura del romanzo avevo in mente solo la storia tra i due amanti cinesi. Non avevo assolutamente pensato a personaggi occidentali. Poi, quando ero già molto avanti nel lavoro, ho capito che avevo bisogno di un altro livello narrativo per riflettere su una storia d'amore con una forte connotazione politica, e che doveva essere un livello parallelo alla storia principale. Quindi ho dovuto creare Iona, la traduttrice inglese a Londra. Così è nata la struttura attuale. Ho avuto bisogno di molto tempo per creare questa struttura.

**La traduzione è una componente fondamentale del romanzo. Cosa significa per lei tradurre?**

Certamente la traduzione è un grande tema, diventato particolarmente importante nella mia vita di scrittrice da quando ho lasciato la Cina. Ho iniziato traducendo i miei lavori, ed ho trovato molto difficile passare dalla lingua cinese alla lingua inglese. Ho deciso di scrivere direttamente in inglese dato che avevo vissuto a Londra per alcuni anni. Ma quando ho iniziato a scrivere in inglese la traduzione linguistica e culturale è diventata un elemento sempre più importante nella costruzione e nello sviluppo delle trame dei miei romanzi. È un processo molto complesso. Ho anche capito che dovevo includere l'errore di traduzione e di rappresentazione come componente della trama perché poteva diventare un ricorso narrativo molto importante. Per questo motivo la traduttrice Iona assume un ruolo fondamentale nella ricostruzione della storia e nell'individuare il luogo in cui si trova il mio eroe.

***I am China* è un romanzo polifonico e bilingue. Il lettore ha la sensazione che le pagine del diario e le lettere su cui si costruisce la storia siano scritte in cinese e poi tradotte in inglese. Volevo chiederle se è così e in tal caso come è stato tradurre se stessa?**

La mia situazione è particolare: vivo in una cultura e scrivo su due culture molto differenti, cosa che si riflette sul piano linguistico e anche oltre. Questo romanzo evidenzia questa circostanza e l'enorme difficoltà che questa condizione comporta.

**Dal romanzo emerge un grande amore per le parole. Lei ha scelto di adottare l'inglese come lingua di espressione letteraria, le capita spesso di non trovare la parola adatta per esprimere una sensazione, un sentimento o un concetto? cosa significa intraducibilità?**

Non nel senso linguistico. Intraducibilità è, forse, più qualcosa che ha a che fare con l'impossibilità di rendere una certa emozione o un'esperienza, soprattutto quando si parla di un'esperienza molto personale. A volte le parole non arrivano a spiegare un'esperienza, perché manca la conoscenza di quella particolare esperienza.

**So che è una domanda che le viene rivolta spesso, ma per coloro che leggeranno questa intervista vuole dirci perché ha deciso di scrivere in inglese?**

Per ragioni politiche e pratiche.

**Nel suo romanzo si parla anche di esilio e integrazione. In un periodo storico come quello che stiamo vivendo caratterizzato da un massiccio movimento di persone, sia per motivi politici sia per motivi economici, e alla luce della sua personale esperienza, che valore dà alle parole 'identità' e 'integrazione'?**

Sono molto diffidente verso parola 'identità' che trovo abusata; il significato di questa parola è stato allontanato dalla convenzionale collocazione religiosa e nazionale. O forse la parola 'identità' è sempre stata utilizzata in modo superficiale. Cosa

significa la cosiddetta 'identità' per un cristiano o un mussulmano? Possiamo vivere al di là di quella identità e creare ognuno la multi-identità e la multi-dimensione della propria vita? Per me questa è la vera libertà. Io sto inseguendo quest'ultima dimensione. Essere in esilio è anche un atteggiamento contro una sorta di forma convenzionale di vivere. A volte si può solo proteggere la propria integrità quando si è lontani dalla grande macchina politica .

**Cosa significa per lei multiculturalismo?**

È qualcosa a che fare con tolleranza e apertura in una società.

**Com'è la vita di una scrittrice cinese di successo a Londra?**

In realtà io vivo in aereo e in aeroporto. In questo momento sono a Zurigo nel tentativo di arrivare in aeroporto per andare a tenere alcune conferenze in altri Paesi.

**Ci vuole parlare dei suoi prossimi progetti artistici?**

Vediamo che cosa verrà fuori prima, perché sto lavorando contemporaneamente a libri e progetti cinematografici. Li cucino al momento! Ma grazie per il vostro interessamento.

Grazie a Lei.

---

# ALBO D'ORO DEL PREMIO

**1993 - Nigeria: Wole Soyinka**, *La morte e il cavaliere del Re*, Milano, Jaca book, 1993.

**1994 - Finlandia: Arto Paasilinna**, *L'anno della lepre*, Milano, Iperborea, 1994.

**1995 - Brasile: Rubem Fonseca**, *Vaste emozioni e pensieri imperfetti*, Roma, Biblioteca del vascello, 1994.

**1996 - Austria: Marianne Gruber**, *Calma di vento*, [Magreglio], Shakespeare e C., [1995]

**1997 - Slovenia: Alojz Rebula**, *Nel vento della Sibilla*, [Trieste], Editoriale stampa triestina, 1992  
**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA**  
**Ciril Zlobec** per l'opera omnia

**1998 - Russia: Ljudmila Ulickaja**, *Sonja*, [Roma], Edizioni E/O, 1997  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Jurij Karjakin** per il saggio *Dostoevskij e l'Apocalisse*

**1999 - Paesi del Nord Europa: Einar Mar Gudmundsson** *Angeli dell'Universo*, Milano, Iperborea, 1997  
**Kerstin Ekman**, *Il buio scese sull'acqua*, Milano, Il Saggiatore, 1998  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Claudio Magris** per l'opera omnia

**2000 - Egitto: Baha Taher**, *Zia Safia e il monastero*, Roma, Jouvence, 1993  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Antonello Zunino** per l'opera *L'insostenibile leggerezza dell'EURO*

**2001 - Canada: Anne Michaels**, *In fuga*, Firenze, Giunti, 1998  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Will Kymlicka**, *La cittadinanza multiculturale*

**2002 - Grecia: ex – aequo - Alki Zei**, *La fidanzata di Achille*, Milano, Crocetti, 1998

**Pavlos Matesis**, *Madre di cane*, Milano, Crocetti, 1998

**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**

**Luigi De Anna, Lauri Lindgren, Eero Saarenheimo** per la promozione degli studi che hanno valorizzato la figura e le opere di Giuseppe Acerbi.

**2003 - Irlanda: Jennifer Johnston**, *Ombre sulla nostra pelle*, Roma, Fazi Editore, 2002  
**PREMIO SPECIALE GIUSEPPE ACERBI PER LA NUOVA LETTERATURA**

**Joseph O' Connor**, *Desperados*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2002

**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA:**

**Tommaso Padoa-Schioppa**, *Europa, forza gentile*, Bologna, Il Mulino 2002

**2004 - Messico: Carlos Fuentes**, *Gli anni con Laura Diaz*, Milano, Il Saggiatore, 2001  
**PREMIO SPECIALE PER LA NUOVA LETTERATURA**

**Carlos Montemayor**, *La danza del serpente*, Lecce, Manni Editore, 2003

**2005 - Romania: Mircea Cărtărescu**, *Nostalgia*, Roma, Voland, 2004.  
**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA:**

**Ana Blandiana**, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, Roma, Donzelli Editori, 2005.

**PREMIO SPECIALE PER LA TRADUZIONE:**

**Marco Cugno**, per l'opera omnia

**2006 – Ungheria: Lajos Grendel**, *Le campane di Einstein*, Milano, Anfora, 2004  
**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA:**

**Krisztina Toth**

**PREMIO SPECIALE PER LA TRADUZIONE:**

**Tomaso Kemeny**

---

**2007 – Portogallo: Mario de Carvalho**, *Passeggia un dio nella brezza della sera*, Torino, Instar Libri, 2006

**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA: Ana Luisa Amaral**  
**PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA FEMMINILE: Lidia Jorge**  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA: Eduardo Lourenço**  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA ITALIANA SUL PORTOGALLO: Giuseppe Papagno**

**2008 - Letteratura Italoamericana: Helen Barolini**, *Umbertina*, Roma, Avagliano editore, 2006

**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA: Joseph Tusiani**  
**PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA FEMMINILE: Louise DeSalvo**  
**PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA: Giose Rimanelli**  
**PREMIO SPECIALE PER GLI STUDI E LA PROMOZIONE DELLA LETTERATURA ITALOAMERICANA: Robert Viscusi**

**2009 - Argentina: Elsa Osorio**, *Lezione di tango*, Milano, Tea, 2008

**PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA DI VIAGGIO: Mempo Giardinelli**

**2010 - Scozia: Michel Faber**, *Il petalo cremisi e il bianco*, Torino, Einaudi, 2007

**PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA: Alexander McCall Smith**

**2011 - Polonia: Joanna Olczak-Ronikier**, *Nel giardino della memoria*, Udine, Casa Editrice Forum, 2009

**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA 2011: Julia Hartwig** per l'opera omnia

**2012 - Spagna - Lingua Castigliana: Ángeles Caso**, *Controvento*, Milano, MarcosyMarcos, 2010, ex aequo: **Ignacio Martínez de Pisón**, *Il fascista*,

Parma, Guanda, 2010

**2013 – Lituania: Icchokas Meras**, *Scacco perpetuo*, Firenze, La Giuntina, 2007

**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA: Leonidas Donskis**

**2014 - Cina: Yu Hua**, *Vivere!*, Roma, Donzelli, 2008

**2015 - Cina: Dai Sijie**, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, Milano, Adelphi, 2001

**PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA GIOVANE: Xiaolu Guo**, *La Cina sono io*, Milano, Metropoli d'Asia, 2014.

---

# Riconoscimenti

## «*Con l'adesione del Presidente della Repubblica*»

Edizione 2012 - Letteratura Spagnola in lingua Castigliana

Edizione 2013 - Letteratura Lituana

## *Targa d'Argento del Presidente della Repubblica*

Edizione 2004 - Letteratura Messicana

Edizione 2006 - Letteratura Ungherese

Edizione 2007 - Letteratura Portoghese

Edizione 2008 - Letteratura Italoamericana

Edizione 2009 - Letteratura Argentina

Edizione 2010 - Letteratura Scozzese

Edizione 2011 - Letteratura Polacca



Regione  
Lombardia

Premio per la pace 2004

Menzione speciale



## CON IL PATROCINIO



PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



MINISTERO PER I BENI E LE  
ATTIVITÀ CULTURALI



MINISTERO ISTRUZIONE UNIVERSITÀ E RICERCA  
UFFICIO SCOLASTICO REGIONALE PER LA LOMBARDIA



Regione  
Lombardia



PROVINCIA DI MANTOVA  
SETTORE CULTURA - SETTORE ATTIVITÀ  
PRODUTTIVE  
SERVIZI - TURISMO



COMUNE DI MANTOVA



COMUNE DI SIRMIONE



ACCADEMIA NAZIONALE  
VIRGILIANA DI MANTOVA



FONDAZIONE  
UNIVERSITÀ DI MANTOVA

## CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO



Regione Lombardia

IL CONSIGLIO



COMUNE DI  
CASTEL GOFFREDO



FONDAZIONE DELLA COMUNITÀ  
DELLA PROVINCIA DI MANTOVA ONLUS



威尼斯大学孔子学院

Istituto Confucio  
presso l'Università  
Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Dipartimento  
di Studi sull'Asia  
e sull'Africa Mediterranea

## SPONSOR



COSTRUZIONI CAPPELLARI S.r.l.



LE MARCOLINI  
JEWELLERY|DRESS CODE|HOME DESIGN  
viale Europa, 131 - Castel Goffredo (MN)  
tel. 0376 779804 - info@lemarcolini.it



Profumi di Cinzia  
Castel Goffredo (Mn)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2015  
per conto della  
*Gilgamesh Edizioni*  
presso la  
*Tipolitografia Soldini*  
di Carpenedolo (BS)

## QUADERNI DEL PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI

# Q15

### LETTERATURE CINESI

Q14 LETTERATURA LITUANA - Q13 LETTERATURA SPAGNOLA - Q12 LETTERATURA POLACCA  
Q11 LETTERATURA SCOZZESE - Q10 LETTERATURA ARGENTINA - Q9 LETTERATURA ITALOAMERICANA  
Q8 - LETTERATURA PORTOGHESE - Q7 LETTERATURA UNGHERESE - Q6 LETTERATURA ROMENA  
Q5 LETTERATURA MESSICANA - Q4 LETTERATURA IRLANDESE - Q3 LETTERATURA GRECA  
Q2 LETTERATURA CANADESE - Q1 LETTERATURA EGIZIANA

Un Paese che si estende dal mar Cinese fino alla Mongolia, al Turkestan, all'India, una popolazione di un miliardo e 36 milioni di persone, una storia che va dai leggendari Tre Augusti e Cinque Imperatori, ca. 2000 a. C. sino al 1911, fine dell'Impero, e poi all'altro ieri di Mao Zedong e del dopo Mao, e tornando indietro, nel mezzo un XII secolo della nostra era, non si può trascurare il periodo mongolo degli Yuan nel quale si sviluppano scambi con i turchi, gli arabi, i persiani, con i mercanti genovesi e veneziani, con la Chiesa di Roma, quando hanno spazio le religioni musulmane, l'ebraismo, il cristianesimo nestoriano, il manicheismo... Senza contare figure come Confucio e Lao Tze, fondatori del Confucianesimo e del Daoismo a cui si aggiungerà il Buddhismo tibetano. Tralasciando le importanti scoperte scientifiche ci si imbatte necessariamente con la lingua non alfabetica ma ideografica, un ulteriore salto. E tuttocì nel nostro Quaderno? Quaderno, questa volta biennale, 1) la Cina in Cina e 2) la Cina fuori dalla Cina. Domanda che ci siamo posti anche in altre sfide minori. In questo caso, più che mai, si tratta di ridurre, di scegliere, coerenti con i nostri lavori precedenti: partiamo dal presente e dal presente necessariamente dobbiamo fare dei riferimenti al passato. Non c'è bisogno di scomodare Sant'Agostino per affermare che ogni presente diventa immediatamente passato e si sporge in un presentimento del futuro, e questi tempi diversi sono pieni di buchi, di assenze che ciascuno di noi cerca di riempire quando e quanto può. Per una Cina poi, che siamo abituati a filtrare attraverso gli stereotipi, un Paese favolosamente lontano, abitato da bianche geishe, guerrieri danzanti, infidi eunuchi. I nostri testi spero ci aiutino: ci parlano della 'lingua' cinese, citano il Dao, disegnano le *chinoiserie*, ricordano l'arrivo degli artisti cinesi alle Biennali di Venezia, la firma cinese nel cinema dei nostri anni, i singoli e i gruppi espatriati, cinesi fuori dalla Cina, e inoltre gli autori tradotti che abbiamo letto e dei quali abbiamo formulato un giudizio. In un periodo nel quale sembrano aumentare a vista d'occhio cinesi che s'incontrano nei più diversi contesti, ancora di più cresce, con questo appuntamento del Quaderno, il desiderio di allargare le nostre poche conoscenze. In ogni caso credo che si possa essere soddisfatti di aver iniziato un altro inizio.

Un ultimo punto. Come per ogni Paese, la lunga vicenda cinese è ricca di trionfi e di tragedie, di risultati e di sconfitte, le due guerre dell'oppio, la cessione di Hong Kong, il fallimento della rivolta dei Boxer, il lutto del mancato '*balzo in avanti*', le tragedie della *Rivoluzione culturale*, Tian' an men... (spesso al centro dei libri degli scrittori cinesi che abbiamo letto). Ma pure, tra i risultati, la progressiva e silenziosa ripresa della propria centralità mondiale, il sempre più debole intervento della censura, il diventare poco per volta un fattore imprescindibile e pacifico dello sviluppo e degli scambi internazionali. Prima avevamo in mente soltanto alcuni punti slegati e contraddittori della sua storia. Ora sappiamo che la Cina è a pieno titolo una parte importante del nostro mondo.

ISBN 978-88-6867-123-5



€ 22,00

9

788868

671235