



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

In Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea  
ordinamento ex D.M. 207/2004

Tesi di Laurea magistrale

# **Aspetti diasporici nella produzione letteraria di Ma Jian**

**Relatore**

Ch. Prof. Nicoletta Pesaro

**Correlatore**

Ch. Prof. Federica Passi

**Laureanda**

Francesca Succi

Matricola

841679

**Anno Accademico**

2016 / 2017

*Alla mia famiglia*

# SOMMARIO

---

前言.....	I
INTRODUZIONE .....	IV
CAPITOLO I Coordinate del periodo storico e letterario.....	1
1.1 Come si configura lo spazio letterario cinese nazionale e internazionale .....	2
1.2 Il meccanismo della censura .....	13
1.3 Verso l’anti sistema e il concetto di diaspora Cinese .....	19
1.4 Tiananmen e la diaspora .....	23
1.5 L’esilio tra letteratura e realtà.....	28
CAPITOLO II.....	32
L’identità del viaggio o lo sradicamento .....	32
2.1 Lo scrittore.....	33
2.2 In cammino.....	41
2.3 “Tira fuori la lingua”: un’opera scandalosa .....	47
CAPITOLO III.....	51
La condizione diasporica dei personaggi.....	51
3.1 “Pechino in Coma”: Dai Wei e Huizhen .....	53
3.2 “La Via oscura”: Meili e Kongzi.....	61
3.3 “Spaghetti cinesi”: personaggi disumani.....	67
CAPITOLO IV .....	73
I luoghi del discorso narrativo .....	73
4.1 Nomadismo intellettuale.....	74
4.2 Il potere evocativo dei luoghi.....	81
4.2.2 Il luogo nel livello finzionale della narrazione .....	84
4.2.3 Il fiume amniotico .....	88
INTERVISTA CON L’AUTORE .....	92
CONCLUSIONI .....	97
BIBLIOGRAFIA .....	100
Ringraziamenti.....	105

# 旅 LŮ, IL VIANDANTE



**IL MONTE (KEN) STA QUIETO, IL FUOCO SOPRA (LI) DIVAMPA E  
NON DIMORA. PER QUESTO NON RIMANGONO INSIEME. TERRE  
STRANIERE E SEPARAZIONE SONO LA SORTE DEL VIANDANTE.**

**-ESAGRAMMA 56, 已经**

## 前言

本论文的核心部分是分析持不同政见作家马健的叙事作品。具体地说，我专注于异议方面从人性的角度解读叙事生产存在的条件下，捕捉其象征意象。

之所以选择深化马健的形象，是因为我对作者的文学作品很感兴趣，同时也是作者本人的故事。首先，这也是我的愿望，加深对作家的了解，依然在很大程度是未知的，仍然相当边缘在中国文学选本尽管他的叙述是非常及时的，对读者产生了强烈的影响。

这正是吸引和震撼了我，同时作者的作品主题：可以说马健有一个偏好和上述所有职业，想在中华人民共和国留下的热点问题。但马健在英国的一个持不同政见的作家和放逐，是一个最活跃的当代中国作家在国际文坛。

马健 1953 年 8 月 18 号出生在青岛，在他的童年时期他接受了美术教育，他的中等教育被文化大革命打断了，他通过阅读汉语词典自学。年轻时，他在石化厂工作。

然后，在 1979 搬到了北京，之后成为了一位报道摄影师，在中国宣传部工会联合会工作。同时他参加了一个叫“无名”（No Name）的地下艺术团，这是第一个独立艺术会；并且也参加了“四月”（April）摄影师会，他们的目的是将中国的现实呈现给世界。马健的家变成地下的艺术家，作家，诗人的交点：他在那儿组织画展览，诗阅读。

1987 年他写了“亮出你的舌苔(空空荡荡)”。这本书描写的是关于西藏的文化和生活，可是他描写的不是一个传统的西藏。比如说，他不描写一个理想西藏的文化，反而表现一个苛刻和反人类的文化：血亲婚配，性虐待，强奸等都是在书里讨论的主题。

中国政府认为这本书不合适和不真实，因为它丑化了西藏邦人的形象，所以把它禁止了。“亮出你的舌苔或空空荡荡”被批斗的时候马健在香港，在那里待到 1997 年，在这年香港回到中国主权下。马健是中国共产政权的批评者。他的著作探索了中国忌讳的主题，他不停地呼吁更大的写作和言论自由，也请求释放监牢里的作家。中

国政府的回答是把所有马健的书禁止，现在他的书已经被禁止 29 年了。后来他在欧洲定居，这时候他住在伦敦。

马健在他的书中表现了对中国政府僵固性的批判。“红尘”（2001），“阴之道”（2013），“肉之士”（2008）分别以中国对政治意识形态的控制，独生子女政策，天安门 1989 的事情为主题。

“红尘”是一本自序小说，它讲述作者在中国西部的旅游。1983 年的时候，马健决定离开他在中国宣传部工会联合会的工作，因为它不赞成他反革命的态度并让他写很多自我批评。作者离开北京，他要追求更自然，更自在，更流浪者的生活。他在青海，新疆，四川，西藏旅游了 3 年。叙述者是作者本身，通过他的眼睛我们看到了更加广阔的天地和更加多样性的人。虽然马健反对令人窒息和郁塞的中国政府，但是他让我们看到了这个国家的美丽风光，古老的传统和礼仪，并且书中体现了中华民族的精神。

“阴之道”围绕的话题是独生子女政策。这本小说讲述了一件发生在农村家庭的事情，这一家人妻子怀了二胎，可是他们并没有二胎许可证，而且他们已经有了一个 3 岁的女儿，因此他们不得不躲避计划生育员的追查。

根据政策规定，当一个家庭付不起二胎的罚金的时候，计划生育员就会破坏他们的家，把家畜和值钱的东西拿来充公，因而让他们不得不走上逃亡之路。

当时计划生育查出的没有二胎许可证的女人只能被迫流产。计划生育员把她们带到一些简陋的没有安全保障的小诊所里进行手术。一般注射一种药物来打胎，但是当孕期很长并且已经快要生产的时候做流产手术的话，就只能先选择剖腹产取出胎儿，然后再把胎儿杀死。医生在手术结束之前会给妇女带上节育环来避免她们再次怀孕。

在那段时期，堕胎手术是非常频繁的，一般情况下在一天结束的时候，诊所里都能看到满满的一桶胎儿的尸体。

这本书一方面讲述了中国政府为了促进国家的发展而控制人口增长的必要性（也用了一些不人道的做法），在另一个方面也进述一个父亲为了传宗接代想要有一个儿子的不可避免的愿望，即使是违法的，同时自己的妻子也承受着巨大的压力。

在这本小说中作者通过女主人公所遭受的痛苦传达了一个重要的信息，那就是

在当时女性对自己身体的支配权是很小的，特别是子宫的支配权，就好像掌握在国家的手里，不由自己说了算。

这本小说塑造了一个不惜一切代价想要儿子的姓孔的男人，村里人也因此把他称为“孔子”，而事实上在书中他也确实是孔子的第76代后人。作者想通过这种虚构来表明一种现象：儒家思想和它所包含的男尊女卑的思想在当代社会仍有深刻的影响。

“肉之土”是关于天安门广场的事故。1989年6月4号，戴维在天安门广场的抗议中被一物体击中头部，从那时起他就生活在床上。他被自己的身体束缚在床上，警察一直等待着他的苏醒，只要他一醒就逮捕他。他昏迷不醒的时候，戴维回忆他的童年，青年和成年的事情。他记得15岁的自我批评，这是他看过一本非法香艳的小说所致，戴维被警察逮捕了几天，然后他记得北京大学生的抗议，在宿舍跟朋友们的演讲，喊的口号，政治讨论。

昏迷的隐喻表明中国社会具有回忆能力，可是不能应对这个历史事实。这本书很受国际批评的欢迎，他们认为“肉之土”的内容非常重要，因为它反映了中国历史一个很紧要的事实。因为这个原因马健成为最重要的异己作家之一。

马健的文学作品可以叫“抨击文学”，他的小说和从所谓的“新历史小说”（中国的80年代到90年代之间的文学尝试）的先驱的试验中提取的纪录性小说很相似。这个类型的小说从历史的角度批判了当时的政府，并且提议全面地描述底层阶级的一些拥有独立人格的主人公的故事而不是从政府国家的角度去写小说，所以经常会产生一些不同的观点并且有的时候这些观点是互相矛盾的。

这种类型的小说的作家会通过曾有过的个人的经历来回顾过去。在马健的小说中，故事的主人公有时候是他自己或者是一个虚构的人物，但是每个主人公仿佛都是独立的个体。

# INTRODUZIONE

Il nucleo centrale del presente elaborato consiste nell'analisi delle opere narrative dello scrittore dissidente Ma Jian. Nello specifico mi sono concentrata sull'aspetto della dissidenza come condizione esistenziale per interpretare da un punto di vista umanistico la produzione narrativa, cogliendone l'immaginario simbolico.

La scelta di approfondire la figura di Ma Jian è nata in seguito al mio crescente interesse verso l'opera letteraria dell'autore, ma anche verso le vicende dell'autore stesso.

Soprattutto è stato un mio desiderio quello di approfondire uno scrittore che rimane per lo più sconosciuto al grande pubblico e che rimane anche piuttosto marginale nelle antologie sulla letteratura cinese nonostante la sua narrativa sia di grande attualità e di forte impatto sul lettore.

Sono stati proprio i temi delle opere dell'autore a incuriosirmi e scioccarmi al tempo stesso: si può infatti tranquillamente affermare che Ma Jian abbia una predilezione e soprattutto una vocazione per i temi scottanti che la Repubblica Popolare Cinese vorrebbe lasciare nel dimenticatoio. Ma Jian, scrittore dissidente e in esilio in Gran Bretagna è uno degli scrittori cinesi contemporanei più attivi nel panorama della letteratura internazionale e sinofona.

Da un punto di vista di classificazione egli non rientra all'interno della letteratura cinese ufficiale, intesa come produzione letteraria controllabile dal governo, ma entra a far parte della letteratura sinofona, o letteratura cinese non ufficiale. Il motivo di questo cambiamento risiede nella pubblicazione di una raccolta di racconti sul Tibet nel 1987, periodo in cui il Tibet era un tema piuttosto caldo in Cina: l'opera di Ma Jian, ritenuta scandalosa e irrispettosa nei confronti dei compatrioti tibetani, fu messa al bando che venne esteso anche alle future opere dell'autore. Al momento della messa al bando lo scrittore si trovava a Hong Kong, un'isola felice ancora svincolata dalle politiche di Pechino che ha permesso allo scrittore di rifugiarsi dalle accuse di diffamazione del popolo tibetano mosse dal governo cinese.

La restituzione di Hong Kong alla Cina nel 1996 segnò la decisione di Ma Jian di non accettare alcun compromesso con la Patria, ovvero scrivere secondo le linee guida del



Partito. Non potendo vivere secondo i propri principi, lo scrittore scelse quindi l'esilio.

Un'altra ragione che mi ha spinto ad approfondire questo autore deriva proprio dall'ispirazione di una presa di posizione così decisa e incontrovertibile atta a salvaguardare la coscienza intellettuale della propria persona, la decisione e la volontà di trasferirsi in un altro continente e soprattutto di continuare a scrivere in cinese. Questa situazione ha scatenato la mia curiosità.

Nelle mie motivazioni rientra il desiderio di render giustizia a una produzione letteraria caratterizzata da una ricchezza simbolica molto articolata e venata da un sottilissimo umorismo che rendono l'opera di Ma Jian estremamente organica.

Il mio contributo è quello di fornire uno studio che si presenta sotto forma di analisi simbolica della condizione diasporica dello scrittore e si prefigge di sondare il terreno narrativo nell'intento di identificare e interpretare il corpo della diaspora. Ciò che mi affascina è la psicologia dell'autore e a tratti ho l'ambizione di interpretare in questo senso le figure che prendono vita nelle sue opere proprio perché ritengo che i personaggi siano un alter ego che rispecchia diverse fasi psicologiche dell'autore stesso.

La domanda centrale che anima la presente ricerca è: in che modo la condizione diasporica modifica la sensibilità e la scrittura dello scrittore? come il cambiamento da una esistenza a un'altra influenza l'opera narrativa?

Le fonti su cui mi sono basata per condurre la ricerca sono studi incentrati sulla letteratura d'esilio e sinofona. Una delle fonti essenziali senza la quale questa tesi non sarebbe neanche potuta cominciare è lo studio di Peter Damgaard, *Visions in Exile*: l'elaborato di Damgaard è una precisa e accurata descrizione dell'ambiente letterario cinese dentro e fuori la Repubblica Popolare Cinese, egli ricostruisce la nascita e lo sviluppo del *counter system*, ovvero l'*anti sistema* (o sistema *alternativo*) rispetto alla realtà culturale e letteraria dettate dal Partito. Damgaard dà un'ampia panoramica sulla costruzione e decostruzione dell'identità nazionale cinese nel contesto delle teorie contemporanee della letteratura mondiale investigando le diverse caratteristiche dello spazio letterario nazionale ed internazionale cinese, sui suoi confini fisici e immaginari. Un altro importante documento è lo studio di Tu Wei-ming *Cultural China* che mi ha aiutato a visualizzare gli universi culturali legati alla Cina: solitamente questa rappresentazione consiste in tre cerchi concentrici, il nucleo rappresenta la Cina propriamente detta, il secondo le comunità cinesi dette *huaqiao* 华侨 (Cinesi d'oltremare) e il terzo rappresenta

singoli individui come scrittori, intellettuali, uomini d'affari, giornalisti, che per varie ragioni operano al di fuori della Cina senza però averne completamente reciso i legami e che anzi creano una rete di relazioni. Il nostro cerchio di riferimento è il terzo, la *periferia*. Il mio studio si concentra sulla relazione *periferia-centro* nell'opera narrativa di Ma Jian, cioè come essa viene vissuta e interpretata dall'autore.

Un'altra fonte non meno importante che mi ha permesso di stabilire le basi di questa tesi riguarda il saggio a cura di Michel Hockx, il quale mi ha permesso di apprendere la nozione di *campo letterario*. Di fondamentale aiuto sono state le ricerche degli studiosi Nicoletta Pesaro, Belinda Kong, Wenyang Zhai per quanto riguarda aspetti legati all'analisi della produzione narrativa.

Il primo capitolo si prefigge di fornire quanto più chiaramente e dettagliatamente possibile le coordinate dello spazio letterario nazionale e internazionale specificatamente nel caso della Cina, in modo da poter collocare in maniera organica lo scrittore e l'opera in un contesto storico, culturale e politico. Il capitolo introduce il concetto di diaspora cinese, i suoi presupposti e le sue conseguenze. Gradualmente si rende chiaro il tema centrale su cui si costruisce il presente elaborato, cioè l'idea del viaggio e del movimento, lo sradicamento e il modellarsi dell'identità in transito da un luogo all'altro. Questi ultimi concetti verranno enucleati più approfonditamente nel secondo capitolo che si concentra sulla figura dell'autore e sulla condizione esistenziale dell'uomo attraverso l'analisi del romanzo *Polvere rossa*, opera organica che riunisce precedenti scritti sulle peregrinazioni che Ma Jian compì dal 1983 al 1986 circa. In questo capitolo mi concentro sulla prima esperienza del viaggio dell'autore e ragionando sui significati di movimento, radici, identità.

Il terzo capitolo si concentra maggiormente sui personaggi delle opere e indaga il ripresentarsi dei temi quali la fuga e il corpo.

Il quarto e ultimo capitolo analizza il concetto di *nomadismo intellettuale* applicato al concetto di diaspora e cerca di stabilire entro quali confini essi possano intrecciarsi, il filo del discorso prosegue analizzando il simbolismo dei luoghi che fanno parte del viaggio reale e fittizio della produzione narrativa di Ma Jian nell'ottica di comporre il paesaggio mentale diasporico dell'autore. Il luogo è, a mio avviso, un elemento chiave nella narrativa di Ma Jian, poiché esso ha un suo proprio linguaggio, quello figurativo, che trasmette con forza raddoppiata il messaggio del testo. Esso inoltre è strettamente connesso con l'idea del viaggio e dello spostamento: ogni luogo è, seppur per breve tempo, un rifugio. Il luogo

non è solo ed esclusivamente fisico, ma anche astratto, spesso il *corpo* diventa luogo accogliente o trappola.

L'impossibilità di mettere radici tuttavia determina ogni luogo come familiare e alieno al tempo stesso, suggerendo al lettore un senso di ricerca continua da parte dello scrittore.

# **CAPITOLO I**

## **Coordinate del periodo storico e letterario.**

The language is my mother country, 语言就是我的国家  
- Ma Jian, 马健

## 1.1 COME SI CONFIGURA LO SPAZIO LETTERARIO CINESE NAZIONALE E INTERNAZIONALE

Nonostante la parola *wenxue* 文学 abbia il suo equivalente nel termine di “letteratura”, essa non appare nella lingua cinese almeno fino alla metà del XIX secolo. Nella Cina tradizionale, la lettura e la scrittura di testi di elevato valore simbolico era la pratica quotidiana di chi deteneva potere politico e culturale, cioè i “literati”, *wenren* 文人.

La composizione di testi era ritenuta una pratica molto importante, si riteneva infatti che saper “amministrare” l’ordine e la struttura del testo fosse rilevante per l’amministrazione dell’ordine e della struttura nella società. Secondo Idema e Haft, la letteratura nella tradizione cinese può essere descritta come una “matematica della società”<sup>1</sup>: ogni situazione non permette che una sola valutazione morale, così come un’equazione può non dare che una soluzione. In relazione a ogni questione, si presuppone che il punto di vista dello scrittore e le sensazioni che prova siano sempre adeguate alla situazione. La formulazione del suo giudizio deve pertanto coincidere esattamente con la descrizione della situazione e la sua formulazione: essendo la corretta interpretazione, deve essere estremamente convincente.

Nella Cina tradizionale, usando la terminologia di Pierre Bourdieu, l’efficacia della composizione testuale costituiva una concreta forma di capitale culturale, il valore cioè per il quale veniva riconosciuto dalla società. Elementi imprescindibili per ogni letteratura: artista, opera, pubblico, universo.

James Liu afferma che nella tradizione cinese questi quattro elementi sono inseparabili: la realtà muove il poeta, il quale produce un testo che avrà un impatto sul pubblico; dall’impatto sul pubblico, esso muoverà verso la realtà in maniera diversa da prima<sup>2</sup>.

Durante il XIX secolo accadono profondi cambiamenti nella struttura di quello che viene chiamato campo letterario: ovvero l’insieme della comunità di scrittori, editori,

---

<sup>1</sup> IDEMA Wilt, HAFT Lloyd, *A guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997, p.42.

<sup>2</sup> LIU James J.Y, *Chinese theories of literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1975, p.10.

venditori, critici ed educatori<sup>3</sup>. Pierre Bourdieu fa uno studio della struttura del campo letterario in Francia, e vi si riferisce come ad un 'campo' di produzione culturale, o come ad un mondo economico al contrario. Egli si propone di capire come funzionano le relazioni tra i membri di questo campo e individua due principi: il principio autonomo (letterario) e il principio eteronomo (non letterario)<sup>4</sup>. I membri della comunità sono d'accordo nell'affermare che il valore di un lavoro non risieda nel suo successo commerciale: questa idea mette le basi per l'autonomia del campo letterario e pone un distinguo con gli altri campi. Sulla base di questo principio è distribuito uno specifico tipo di capitale culturale, che è il capitale simbolico.

Nel caso della letteratura cinese non ci sono dubbi sulla fattibilità di riprodurre le investigazioni proposte da Bourdieu circa lo studio di una "comunità di interessi" composta di scrittori, editori ecc, già dal periodo della dinastia Ming (1368-1644). Bourdieu definisce il concetto di "campo" come uno spazio fatto di relazioni tra le varie posizioni, enfatizzando sul fatto che solo una correlazione tra individui e istituzioni può costituire un campo. Non sorprende constatare che questa definizione del campo si avvicini così tanto al concetto cinese di 关系 *guanxi*, relazioni, per quanto riguarda alcuni di questi 'legami di fedeltà' tra parti.

Nel campo letterario cinese degli anni '20 del XX secolo si riconoscono due tipi di legami: uno verticale ispirato ad un "idolo" che opera all'interno del campo letterario (che può essere il proprio insegnante, quindi una relazione insegnante-studente) e uno orizzontale costituito da una relazione reciproca tra membri di un club, società, associazioni letterarie. Quest'ultima relazione è di vitale importanza per capire la letteratura moderna cinese, poiché non c'è stato periodo durante il corso del XX secolo in cui gli attori del campo letterario non fossero collegati con una o più organizzazioni collettive.

Il campo letterario cinese però non può essere descritto in virtù di due soli principi, come può invece funzionare per quello francese, e questo è dovuto al fatto che esiste un terzo principio, che è in parte eteronomo (anche se non del tutto), che motiva gli scrittori

---

<sup>3</sup> HOCKX Michel, *The literary field of 20th century China*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, pp. 1-12.

<sup>4</sup> DAMGAARD Peter, *Visions in exile*, Ph.D. Dissertation, University of Copenhagen, Copenhagen, 2012, p.41.

cinesi a considerare come parte della loro pratica, il benessere della loro gente e del loro paese. In questo contesto i più apprezzati sono quelli che riescono a produrre un lavoro che apparentemente senza sforzo combina eccellenza letteraria, efficacia politica e successo economico senza dare mai l'impressione di sacrificare il primo principio a favore degli altri due. Un buon esempio di quanto descritto è da ricercarsi nelle opere di uno scrittore che è considerato il padre della letteratura cinese moderna, Lu Xun 鲁迅<sup>5</sup>.

Quando ci si appresta a descrivere un lavoro di uno scrittore, bisogna situarlo in base a due principi: il posto occupato nella letteratura mondiale dal suo spazio letterario di origine e la sua posizione all'interno di esso. L'idea di spazio letterario è concettualmente vicina a quello di campo letterario di Bourdieu, campo in cui gli scrittori lavorano per farsi una posizione e per ottenere riconoscimenti. Lo spazio letterario si suddivide in nazionale e internazionale (che sono due concetti vicini a eteronimo e autonomo, in Bourdieu)<sup>6</sup>.

Lo spazio letterario cinese contiene due sistemi: il primo sistema include la Cina della Repubblica Popolare Cinese, la Cina propriamente detta, e si riferisce alla letteratura cinese nazionale, che è uno spazio letterario strettamente controllato e coinvolto nella promozione del soft power cinese all'estero con l'intenzione di portarsi alla pari di altre più vaste e influenti letterature; l'altro sistema indica invece l'ambiente sinofono internazionale: tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, dopo le produzioni cinematografiche improntate a dare una visione più articolata della cultura e della società cinesi, raggiungendo anche il pubblico fuori dalla Cina, la letteratura si trova davanti alla possibilità di inserirsi nel contesto internazionale, offrendo un panorama dinamico e frastagliato che rispecchia la complessità del paese nel nuovo millennio<sup>7</sup>. Questa tendenza è dovuta da un lato all'allargamento dei confini del concetto di letteratura cinese in ordine anche al controverso concetto di sinità portato alla luce grazie agli scrittori della Diaspora: scrittori che per motivi politici hanno lasciato la patria, essi sono celebrati nei paesi nei quali si sono trasferiti e quasi completamente oscurati in Cina.

---

<sup>5</sup> HOCKX Michel, *op. cit.*, pp. 1-12.

<sup>6</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>7</sup> PESARO Nicoletta, *Letteratura moderna e contemporanea*, articolo contenuto in *La Cina III - Verso la modernità*, SAMARANI Guido, SCARPARI Maurizio (a cura di), Giulio Einaudi Editore, Torino, 2009, p.745.

L'ambiente letterario sinofono trova nella letteratura internazionale la sua legittimazione, ed entra a far parte questa volta ufficialmente della cosiddetta "Repubblica delle Lettere", un concetto elaborato dalla critica letteraria francese Pascale Casanova<sup>8</sup>; è curioso notare a questo punto come i due spazi letterari si ascrivano ad altrettanti spazi inevitabilmente connotati politicamente: la letteratura ufficiale-nazionale cinese appartiene ad un sistema totalitario, la letteratura non ufficiale-internazionale invece appartiene (inevitabilmente) ad una repubblica. Lo spazio letterario internazionale ha cominciato a crearsi nel XVI secolo in Europa e dal quel momento non ha più smesso di estendersi. La "Repubblica Mondiale delle Lettere" è uno spazio formatosi a partire dalla struttura iniqua delle letterature, cioè la distribuzione ineguale delle risorse letterarie negli spazi letterari nazionali; il compito di questa Repubblica è stato quello di costruire una struttura duratura e flessibile in cui le risorse fossero distribuite in modo dinamico e creativo, una struttura che si ordina in opposizione ai sistemi letterari nazionali e che promuove la diversità letteraria.

Il concetto di "opposizione" è tuttavia labile, tanto che è preferibile parlare di un continuum letterario, poiché pur essendo in opposizione i due campi si influenzano l'uno con l'altro<sup>9</sup>. La Repubblica si è dotata inoltre di parametri specifici di consacrazione delle opere, essa è la sola autorità legittima in materia di riconoscimento letterario ed è pertanto incaricata di legiferare "letterariamente". La legge letteraria internazionale non tiene conto delle "imposizioni, dei pregiudizi o degli interessi politici" propri di uno stato<sup>10</sup>. Tuttavia, questo immenso "edificio" rischia di rimanere occultato dalla tendenza ad adottare una visione mondiale, globalizzata, che vuole intendere la letteratura come "centralizzata", o per meglio dire "uniformata", escludendone le sue multiformi varietà.<sup>11</sup>

Le tensioni interne alla letteratura cinese sono evidenti come non mai nel contesto della letteratura mondiale: il premio Nobel Gao Xingjian 高行健 del 2000, è un esempio di questa situazione poiché ci furono dibattiti su come definirlo, se uno scrittore Cinese o uno scrittore Francese (Gao è naturalizzato francese). La decisione della RPC di non riconoscere Gao come parte integrante della narrativa ufficiale della letteratura cinese è

---

<sup>8</sup> CASANOVA Pascale, *La République des Lettres*, Editions di Seuil, Paris, 1999.

<sup>9</sup> Ivi., p.p. 120-121.

<sup>10</sup> Ivi., p.24.

<sup>11</sup> Ivi., p.25.



stata presa perché egli non risiede all'interno della RPC e anche per il semplice motivo che il governo cinese vuole avere pieno controllo di ciò che viene scritto e pubblicato all'interno dello spazio narrativo cinese. Gao non rientra in questo spazio. Nel 2012 la stessa logica è stata applicata alla fiera del libro di Londra, dove potevano esporre solo scrittori della RPC, e nonostante degli agenti del governo avessero tentato di mettere a tacere le voci provenienti dall'anti sistema, scrittori dissidenti come Ma Jian protestarono per non aver avuto il diritto ad accedere ed esporre i propri lavori alla fiera.

L'immagine dello spazio letterario cinese all'estero riflette la decisione da parte del comitato centrale di perseguire politiche internazionali di soft power e incrementare significativamente il settore culturale e la sua promozione all'estero, questa è la risposta della Cina al fenomeno internazionale fuori dal suo stretto controllo e lo fa con l'intenzione di modificare la percezione di sé all'occhio straniero.

Nel 2007 il presidente Hu Jintao afferma l'importanza della cultura come di una fonte per la coesione e l'armonia all'interno della nazione, per questo è importante sviluppare e incrementare l'industria della cultura, farla prosperare e incrementare la competitività a livello internazionale<sup>12</sup>. Tra il 2005 e il 2006, la costruzione di una "Società Armoniosa" (*hexie*, 和谐) divenne l'obiettivo del governo di Hu Jintao, spesso però "armonizzare" coincideva con censurare e controllare.

Il soft power è la risposta cinese all'imperialismo culturale occidentale, che causa inquinamento spirituale tra le giovani generazioni e ha dato adito, nondimeno, a proteste per chiedere democrazia e diritti civili nel corso degli anni. Le proteste hanno provocato repressioni a intervalli regolari, specialmente dopo che il regime abbandonò le politiche isolazioniste di Mao. Secondo Hu Jintao le forze straniere ostili miranti a dividere la coesione della Cina si stanno intensificando, i campi della cultura e dell'ideologia sono i punti chiave per le loro infiltrazioni a lungo termine. Il lessico militare utilizzato dal presidente ricorda molto quello dei discorsi maoisti circa la difesa del sentimento nazionale e la responsabilità di fronteggiare l'incombente nemico. Le misure adottate per impedire queste infiltrazioni sono uno stretto controllo sulla produzione letteraria e

---

<sup>12</sup> MO Hong'e, *Hu Jintao Calls for Enhancing "Soft Power" of Chinese Culture*, [http://www.gov.cn/english//2007-10/15/content\\_776553.htm](http://www.gov.cn/english//2007-10/15/content_776553.htm), 2007, consultato il 28/11/2017.

culturale in genere, più penalità e sanzioni per tutto ciò che il governo considera dissidente o un incitamento alla sovversione del potere di stato<sup>13</sup>.

“Stabilità” è la parola chiave, stabilità sociale è uguale a stabilità politica. Attraverso una persuasiva retorica di propaganda lo Stato è riuscito a mettere a tacere buona parte della popolazione, anche quella parte di popolazione giovane e globalizzata, proponendo i valori di armonia e stabilità sociale. La propaganda è risultata efficace in patria ma è risultata un modello decisamente poco esportabile all'estero. Una delle tattiche per esportare il soft power è stata l'istituzione di centri, chiamati “Istituti Confucio”, per la diffusione della cultura e lingua cinesi. Questi ultimi sorgono presso le università, sono pertanto collocati vicino al centro degli studi e ricerche accademiche.

Lo Hanban 汉办 (Ufficio nazionale per l'insegnamento del Cinese come lingua straniera), da cui gli Istituti Confucio emanano, è un organo governativo fortemente ideologizzato e non un'istituzione “non governativa, non profit e apolitica” come è solito presentarsi. E non potrebbe essere diversamente essendo la Presidentessa, i Vice-Presidenti e i componenti del Consiglio Esecutivo esponenti d'alto rango del Partito Comunista Cinese (PCC), del governo e di 12 Ministeri e Commissioni ministeriali. La Presidentessa è dal 2008 Liu Yandong, ex membro del Consiglio di Stato, attualmente componente del Politburo e uno dei quattro Vice-Premier in carica (di secondo grado). La Direttrice Generale è Xu Lin, componente del Consiglio di Stato con il grado di Vice-Ministro e Direttrice Esecutiva degli IC<sup>14</sup>. Sono stati registrati casi in cui un IC avesse cercato di fare pressione sui campi di ricerca di un'università per quanto riguarda Tibet, Xinjiang e Taiwan, ma l'entità dell'operazione di controllo non ha mai raggiunto livelli significativi.

È divenuto invece famoso il caso di Braga in Portogallo nel 2014 in cui proprio la direttrice generale Xu Lin si rese protagonista di una mossa ambigua di soft power: ordinò ai suoi sottoposti di strappare dei fogli dalla brochure di una conferenza di sinologia che si sarebbe svolta il giorno seguente, inerenti alla fondazione Taiwanese ‘Chiang Ching-Kuo’ che sostiene e promuove studi sulla Cina<sup>15</sup>. Il gesto scorretto e manipolatorio della

---

<sup>13</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.20.

<sup>14</sup> SCARPARI Maurizio, *Istituti Confucio, promozione culturale o propaganda politica?*, <http://www.cinaforum.net/scarpari-dibattito-confucio-743/>, 2015, consultato il 1/12/2017.

<sup>15</sup> CAI Peter, *China fails in the Soft Power test*, <http://www.theaustralian.com.au/business/business-spectator/china-fails-the-soft-power-test/news-story/1875bcfd76f91ff67ca79e2cd6dc9caa>, 2014, consultato il 1/12/2017.

direttrice generale è stato ampiamente criticato dal pubblico e dall'Associazione Europea per gli studi sulla Cina (EACS).

Anche ora sotto il governo di Xi Jinping, segretario generale del PCC dal 2013, vi è il perseguimento dell'armonia e della stabilità; gli Istituti Confucio, sorgendo presso le università hanno il potere ideale di estendere questa armonia dalle università cinesi a quelle in giro per il mondo che si occupano di cultura cinese. Inoltre l'Istituto Confucio rappresenta un intervento strategico nel costruire la percezione della cultura cinese nella narrativa internazionale spingendo per un tipo di narrativa ufficiale – nazionale sostenuta dal Partito ed escludendo automaticamente la letteratura dell'anti sistema<sup>16</sup>.

Il campo nazionale trae i suoi principi costitutivi dal Forum su letteratura e arte di Yan'an presieduto da Mao Zedong nel 1942; in quell'occasione egli sottolineò che pericolose influenze esterne stavano minacciando l'unità interna al Partito: soggettivismo e settarismo e una forma stereotipata di scrittura tanto impiegata all'interno del Partito stesso<sup>17</sup>. Per scrittura stereotipata Mao si riferiva al baguwen 八股文, una forma di scrittura già in uso negli esami imperiali. Secondo Mao, la forma nazionale doveva essere tale in quanto doveva essere intellegibile per operai, contadini e soldati e doveva rappresentare la vita reale quotidiana di queste classi. La forma internazionale adottata fino agli anni prima della guerra sino giapponese del 1937 doveva essere abbandonata poiché il suo obiettivo non era immediatamente concentrato sull'attualità dei fatti, ma indugiava nella speculazione riflessiva e in altri orpelli stilistici. Già nei primi cinque anni a partire dallo scoppio della guerra di resistenza, Hong Kong sperimentò un flusso consistente di scrittori rifugiati dalla Cina, nella colonia britannica essi potevano usufruire di un campo letterario bilingue, se non finanziariamente autonomo era però pienamente slegato dall'affiliazione al Partito, censura di stato o dogmi politici pertinenti alla scrittura. Inoltre una caratteristica del campo letterario di Hong Kong è quella di non esser mai stato soggetto a molte controversie o dibattiti poiché in questa città, principalmente dedita ad affari economici e commerciali anche in virtù del suo terreno apolitico, esso ha sempre avuto una scarsa rilevanza, un dato di fatto che non deve leggersi negativamente poiché

---

<sup>16</sup> DAMGAARD, *op.cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Ivi., p.57.

ha reso possibili sperimentazioni e creazione di avanguardie<sup>18</sup>. Questi scrittori poterono approfittare di questo ambiente più fluido e infonderlo dell'energia che serviva per generare un nuovo centro letterario che sarebbe diventato poi la capitale dell'anti sistema nelle decadi a venire<sup>19</sup>.

La fine della guerra civile e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949 diede avvio ad un ulteriore flusso migratorio di scrittori e intellettuali verso Hong Kong e Taiwan. Lo spazio letterario di Taiwan però, a differenza di quello di Hong Kong, è stato influenzato politicamente dai suoi rifugiati e a differenza della RPC ha mantenuto un dialogo aperto con il resto del mondo. Mentre Taiwan ha visto un emergere dell'identità nazionale nello spazio letterario internazionale negli anni Ottanta, Hong Kong appare uno spazio più debole ma gioca una funzione cruciale nell'*anti-sistema* e in misura sempre più consistente anche nel sistema della RPC<sup>20</sup>. Data la particolarità di Hong Kong –un Paese, due sistemi–, è qui possibile pubblicare autori sia approvati dallo Stato cinese che quelli bollati come 'dissidenti'. Così come Hong Kong anche Taiwan è stato un significativo centro di produzione per la letteratura cinese fin dal 1949 e in particolare poi dalla metà degli anni Ottanta. Hong Kong e Taiwan sono spazi letterari a cui continuano a far riferimento scrittori cinesi lontani dalla madrepatria, in esilio: questi due luoghi si rivestono così del vitale compito di essere centri di produzione e pubblicazione delle opere afferenti alla letteratura cinese d'esilio e sono pertanto strumentali alle attività del *counter system*<sup>21</sup>, l'anti sistema, sistema alternativo.

L'associazione degli scrittori cinesi fu fondata due mesi prima della fondazione della RPC sotto il nome di All China Association for literary workers. L'associazione serve, nelle parole di Perry Link, come strumento per il partito per monitorare e controllare la narrativa e per stabilire un metro per il successo degli scrittori all'interno del sistema socialista<sup>22</sup>. Il principale giornale dell'Associazione era il mensile Renmin Wenxue (Letteratura Popolare), fondato nel 1949, Mao Dun ne era l'editore generale.

---

<sup>18</sup> YEH Michelle, *Chinese literature from 1937 to the present*, contenuto in *The Cambridge History of Chinese Literature*, Volume II, CHANG Kang-I Sun, OWEN Stephen (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 2010, p.643.

<sup>19</sup> DAMGAARD, *op.cit.*, p.59.

<sup>20</sup> Ivi., p.61.

<sup>21</sup> Ivi., p.62.

<sup>22</sup> LINK Perry, *The Use of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p.119.

Nel 1966, con la Rivoluzione Culturale si operò la cancellazione totale di ogni principio e slancio autonomo nel campo letterario. Nel 1972 ricominciarono ad apparire lavori creativi ed erano sorprendentemente concentrati su tematiche politiche, sulla vita quotidiana e tradizioni: il narratore era principalmente onnisciente e con un forte controllo intrusivo sulla progressione del racconto. Gli scrittori e gli intellettuali che sono stati attivi sulla scena letteraria fin dal 1949, e che inizialmente hanno tentato di stuzzicare la linea politica, furono perseguitati, imprigionati e mandati nei campi di lavoro durante la rivoluzione culturale. La misura punitiva più frequentemente utilizzata per quanto riguarda la classe intellettuale era quella dell'esilio forzato, spesso nelle zone di frontiera e sempre distante dai grandi centri abitati. Questa pratica di bandire qualcuno per educarlo coincise anche con la decisione di mandare nei luoghi remoti della Cina anche giovani che avevano poco più di una rudimentale educazione per vivere e lavorare con i contadini. La narrativa di questo spostamento di massa dominerà poi il campo letterario cinese dopo le Riforme di apertura del 1978, con la cosiddetta letteratura dei "giovani istruiti" *zhiqing* 知情, in cui si vorranno rappresentare i tropi del movimento e spostamento fisici da un luogo familiare a un altro sconosciuto.

Negli anni Ottanta del XX secolo si assiste ad una sorta di età dei lumi, senza precedenti nella storia del sistema letterario cinese, molti studi sono stati condotti in questo lasso di tempo ed è uno dei periodi più creativi e prolifici nella storia recente della letteratura cinese. Questo tipo di rinascimento culturale fu reso possibile grazie a tre tipi di risorse intellettuali e artistiche: per prima cosa un forte e urgente bisogno di reinterpretare la cultura cinese, bisogno che prese il nome di "febbre culturale"; in secondo luogo la riscoperta e la ripubblicazione di opere del periodo repubblicano che inizialmente non corrispondevano ai canoni del Partito Comunista Cinese; terzo, l'estensiva traduzione di opere della letteratura mondiale. La combinazione di questi tre elementi è la premessa per qualcosa di esplosivo, per questo il controllo rimase nonostante si fosse passati all'adozione del capitalismo come nuova caratteristica del socialismo<sup>23</sup>. Durante gli anni '80 ci furono spesso campagne di intervento che miravano a coinvolgere la popolazione tutta a compiere uno sforzo unito contro le influenze del liberismo borghese o inquinamento spirituale. Queste risorse artistiche e intellettuali

---

<sup>23</sup> YEH Michelle, *op. cit.*, p.656.

richiamano il 4 maggio 1919 specialmente per quanto riguarda la reinterpretazione della cultura cinese e l'influenza dei testi stranieri in traduzione. I primi due anni seguenti la Riforma e l'Apertura furono terreno fertile per la fondazione di riviste ufficiali e non, e per la pubblicazione e distribuzione di opere anche di scrittori che si trovavano fuori dall'establishment cinese.

Nel 1981 Gao Xingjian pubblica un saggio sulle caratteristiche nazionali della letteratura cinese (prese dalle forme nazionali del paradigma maoista): *Xiandai Xiaoshuo Jiqiao Chutan* 现代小说技巧初探 (Studi preliminari sull'arte del romanzo moderno). Egli sottolinea come fin dal movimento del 4 maggio la letteratura cinese ha sempre preso in prestito dalle altre tradizioni letterarie. Scrittori all'interno del canone socialista come Mao Dun, Ba Jin, Ding Ling, ecc., hanno tutti assorbito nei loro lavori le tecniche espressive della narrativa occidentale, ma hanno anche sviluppato il loro stile personale e unico; anche Lu Xun è stato grandemente influenzato da ovvie tracce del simbolismo, impressionismo, surrealismo senza però che intaccassero o snaturassero il carattere nazionale dei suoi lavori o il loro valore da trasmettere alla posterità e al progresso della società socialista<sup>24</sup>.

Nel discorso di Gao le forme letterarie insomma, sembrano seguire le fluttuazioni temporali della letteratura mondiale e non delle coordinate precostituite: le tecniche artistiche trasgrediscono i confini nazionali e non sono asservibili a specifici obiettivi di nessuna nazionalità. Il punto di Gao era quello di dimostrare come il modernismo o altre tecniche letterarie non fossero aliene alla letteratura cinese, e per questo non erano da condannare come inquinamento spirituale. Tutte le opere scritte in cinese o nella lingua delle minoranze all'interno della Cina dovrebbero essere considerate come parte delle caratteristiche di quella nazionalità<sup>25</sup>. Ovviamente questo testo di Gao incontrò la critica delle istituzioni cinesi e nel 1983 lui e altri scrittori furono individuati come soggetti verso cui indirizzare la campagna di anti inquinamento spirituale. Nel 1987 la rivista letteraria *Renmin wenxue* auspica un avanzamento della letteratura cinese verso processi più ampi sia sociali che politici e avanzare verso le tendenze mondiali. La *Renmin wenxue* è

---

<sup>24</sup> GAO Xingjian, *Xiandai Xiaoshuo Jiqiao Chutan* 现代小说技巧初探 (Studio preliminare sull'arte del romanzo moderno), Huacheng Chubanshe 化成出版社, Guangzhou, 1981, p.77.

<sup>25</sup> DAMGAARD, *op.cit.*, p.75.

“una finestra per il mondo esterno, che serve a dare un assaggio della letteratura cinese, [...] poiché è questa una rivista scritta in cinese essa guarderà principalmente ad un pubblico di lettori cinesi e farà il possibile per soddisfare le richieste estetiche di quante più categorie di lettori cinesi possibili. Solo così è possibile fornire esempi rappresentativi della letteratura cinese ad ambienti non sinofoni”<sup>26</sup>.

Peccato però che questa finestra si chiuda rapidamente nel caso in cui appaia sulla scena letteraria un’opera ritenuta inopportuna e non corrispondente ai canoni dettati dal PCC, che viene pertanto sequestrata e distrutta in tutte le sue copie<sup>27</sup>. Possiamo in questo caso fare riferimento alla raccolta di racconti di Ma Jian *Tira fuori la lingua- racconti dal Tibet (Liangchu ni de shetai 亮出你的舌苔, 1987)*: l’opera è ritenuta scandalosa e non veritiera, Ma Jian è accusato di mistificare la condizione socio-culturale del Tibet e di negare il progresso del socialismo in questa terra, egli mette in cattiva luce i compatrioti tibetani danneggiandone l’immagine e ferisce nel vivo i sentimenti nazionali.

Negli anni Ottanta il discorso sulla rappresentazione delle etnie era al culmine della controversia nella Repubblica Popolare Cinese. Non si accusava Ma Jian solo di aver distorto l’immagine dei Tibetani, ma anche del fatto di non aver avuto proprio il diritto di parlarne. Sul piano formale gli si accusava uno stile povero, mal scritto poiché appartenente al genere esplorativo/di viaggio e quindi da non considerarsi narrativa nel vero senso del termine, inoltre l’uso della prima persona per la narrazione andava contro, in sintesi, al pensiero comunista circa la letteratura. L’opera tuttavia è stata presentata come opera narrativa con la caratteristica di essere chiaramente influenzata dalle osservazioni personali dello scrittore. Uno dei problemi più evidenti dell’opera di Ma Jian riguarda l’uso della prima persona: l’uso di quest’ultima implica un tipo di narrazione soggettiva e individuale che sembrava minare e mettere in discussione le strutture base del sistema letterario comunista cinese, che invece promuoveva un tipo di percezione narrativa collettiva<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Ivi., p.80.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ivi., p.65.

## 1.2 IL MECCANISMO DELLA CENSURA

Durante gli anni Ottanta si registra una forte richiesta di libertà creativa che portò un vento fresco nell'ambiente letterario del sistema comunista. Si verifica in questo periodo una fioritura di studi e il clima non fu mai così creativo e dinamico; ciò durerà fino alla fatidica data del 4 giugno 1989 la quale segna un sanguinoso arresto di questo periodo di fermento.

Tra il 2009 e il 2013 sono stati pubblicati dei romanzi che precedentemente erano stati messi al bando, tra i quali figurano *Fei Du* 废都 (La città decaduta, originariamente pubblicato nel 1993) di Jia Pingwa 贾平凹, *Feng Ru Fei Tun* 丰乳肥臀 (Grandi seni e fianchi ampi, originariamente pubblicato nel 1996) di Mo Yan 莫言, *Yang de Men* 羊的门 (L'entrata dell'ovile, originariamente pubblicato nel 1999) di Li Peifu 李佩甫. La pubblicazione di queste opere avrebbe dovuto destare scalpore, ma così non fu. Le autorità preposte alla censura infatti sono attente a far passare inosservati questi eventi così da non caricarli di attenzione tra la popolazione<sup>29</sup>. La questione veniva presentata più come un problema di fiducia tra autori ed editori piuttosto che come un cambiamento nelle politiche culturali e letterarie.

Effettivamente il duro regime di censura applicato per anni dalla Cina si è lentamente affievolito, pertanto si parla adesso di censura leggera. Il caso di Ma Jian non si discosta poi molto: nel 1987 la sua prima raccolta di racconti viene messa al bando perché considerata di scarsa qualità letteraria, ma soprattutto inadatta nel contenuto, le copie rimaste in circolazione vennero vendute al mercato nero per cifre esorbitanti e venne posto un bando per le future opere che avrebbe scritto<sup>30</sup>. L'opera viene bandita perché in conformità con la Campagna contro l'inquinamento spirituale, il termine *letterario* si estende e ingloba anche la sfera filosofica, sociale e morale. Lo scrittore è visto, nel sistema letterario socialista, come portatore di moralità: egli è responsabile degli effetti e conseguenze di ciò che scrive sulla società<sup>31</sup>. Sorprendentemente, nel 1991 viene

---

<sup>29</sup> YAN Lianke, *An examination of China's censorship system*, contenuto in *The Oxford Handbook of modern Chinese literatures*, ROJAS Carlos, BACHNER Andrea (a cura di), Oxford University Press, New York, 2016, p.263.

<sup>30</sup> LI Miao Lovett, *Stick out your tongue by Ma Jian*, <http://www.wordswithoutborders.org/book-review/stick-out-your-tongue-by-ma-jian>, 2006, consultato 18/11/2017.

<sup>31</sup> LARSON Wendy, "Realism, Modernism, and the Anti- "Spiritual Pollution" Campaign in China, in *Modern China*", 15, Sage Publications, 1989, p.41.



pubblicato un romanzo di Ma Jian, sotto lo pseudonimo di Ma Jiangan 马健刚, il romanzo in questione è *Lamianzhe* 拉面者 (Spaghetti cinesi), un'aspra critica della società dell'era postmaoista e post Tiananmen. Venne fatta una sola tiratura, ma ciò rimane un fatto paradossale<sup>32</sup>.

La Cina oscilla in uno stato di transizione tra un tipo di censura forte e uno più fievole: per quanto riguarda la stampa la censura è più che rigida, per quanto riguarda le produzioni letterarie essa risulta più attenuata. In quest'ultimo campo la censura ha seguito il processo delle Riforme e Apertura. Poiché si vuole dare dell'ideologia un'immagine tollerante che dimostrasse l'attitudine libertaria e illuminata del suo Partito, ci sono stati esempi in cui si è data l'opportunità a scrittori e intellettuali di risollevarsi dalla condizione di oppressione e oscurità nella quale erano stati ridotti dal precedente apparato censorio. Il risultato è stato quello di aver sostituito un approccio violento nei confronti della letteratura a uno basato sull'intenzione di concedere un riscatto e di riconsiderare alcune opere. La censura leggera è deliberatamente flessibile e ondivaga, in netto contrasto col tipo di censura impiegato negli anni della Rivoluzione Culturale.

Le pratiche della censura contemporanea sono implementate attraverso una serie di processi 'top-down': esse costituiscono un'estensione del precedente sistema censorio duro, ma segnano anche l'inizio di un approccio più leggero del sistema stesso. Gli uffici centrali per le pubblicazioni e i dipartimenti per la propaganda sono gli agenti incaricati a stabilire le politiche culturali; per quanto riguarda la censura letteraria, il sistema procede sulle basi dell'individuale comprensione delle norme da parte dei singoli agenti. I maggiori temi di cui non si può fare una menzione diretta sono La Campagna Anti Destra, il Grande Balzo in Avanti, la Campagna per la Fusione dell'Acciaio, la grande Carestia e la Rivoluzione Culturale, ognuno dei quali ha arrecato alla Cina gravi contraccolpi in nome della rivoluzione. Per necessità intellettuale e coscienza collettiva però numerosi artisti hanno trattato di questi temi nei loro romanzi, che proprio per la loro forma di narrativa finzionale sono riusciti a svincolarsi dalle cesoie censorie: *Xiongdì* 兄弟 (Fratelli, 2005) di Yu Hua 余华, *Shengsi pilao* 生死疲劳 (Le sei reincarnazioni di Ximen Nao, 2006) di Mo Yan, *Gulu* 古炉 (Antiche fornaci, 2011) di Jia Pingwa ecc., sarebbero stati impensabili in un sistema di censura rigida, e tuttavia gli autori hanno dovuto tribolare per vederne la pubblicazione.

---

<sup>32</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.177.

Questo è ciò che si intende per censura leggera. Al tempo stesso, però, sono stati messi al bando altre opere simili a quelle succitate come *Dingzhuang meng* 丁庄梦 (Il sogno del villaggio Ding) di Yan Lianke 阎连科 e il reportage *Zhongguo nongming diaocha baogao* 中国农民调查报告 (Risultati del sondaggio tra i contadini cinesi) a cura di Chen Guikang 陈桂棣 e Wu Chuntao 吴春桃; le ragioni non sono del tutto chiare ed è con questo che si intende un regime di censura più rigida. Inoltre non bisogna tralasciare l'esistenza di regole e parametri non scritti.

Nella pratica i funzionari addetti hanno sempre una certa possibilità di manovra nell'implementare le regole, in questo processo subentra il sentimento del censore che messo davanti alla possibilità di decidere sulla pubblicazione o meno di un lavoro potrebbe abusare della sua posizione. In origine le case editrici erano gli agenti più attivi nell'industria dell'editoria, ma a causa di restrizioni nei confronti di contenuto e stile, tutto il meccanismo è finito sotto il controllo dei censori e di conseguenza molti editori sono stati interrogati, sospesi o licenziati a causa di ciò che avevano pubblicato. I funzionari addetti a implementare queste norme individuano e cassano un certo numero di scrittori che servano ad esempio a tutti gli altri, pertanto ne consegue che l'intero ambiente dell'editoria si sia trasformato in un campo minato in cui ognuno si guarda le spalle da tutti. Quando si tratta di analizzare un romanzo, ciò che viene preso in considerazione non è il suo valore artistico né la sua vendibilità, ma se ha un contenuto politicamente sensibile. Se il lavoro di un autore ha già attratto l'attenzione delle autorità allora i censori applicheranno un controllo ancora più severo; il compito degli editori quindi non è solo quello di stabilire il valore artistico ed economico di un lavoro ma anche quello di controllare che non vi siano contenuti politicamente sensibili, in altri termini si chiede agli editori di diventare essi stessi censori.

Mano a mano che la Cina si sviluppa, sarà inevitabile un'oscillazione tra un regime di censura dura a uno più leggero anche considerando che gli obiettivi ultimi di entrambi sono sempre più simili poiché entrambi usano l'occultamento e il raggirio per incoraggiare l'amnesia e la creazione di una falsa memoria collettiva. I dipartimenti per la propaganda, la cultura e le pubblicazioni usano continuamente conferenze e direttive politiche per

richiedere che la stampa e le altre produzioni culturali seguano le direttive della “melodia principale”<sup>33</sup> e “positività”.

Quando le opere letterarie sono classificate in base al fatto che abbiano o meno energia positiva o negativa, si può determinare di volta in volta un severo standard per assegnare il valore di un’opera letteraria. Conformandosi a questo standard un lavoro può essere valutato solo in base alla sua componente estetica e ricevere una varietà di premi e apprezzamento da parte del pubblico come per esempio il premio “Five-One Project Prize”<sup>34</sup> promosso dai dipartimenti di propaganda che prendono in considerazione romanzi, film, documentari che devono rispondere alle categorie di “ortodosso, rosso e positivo”<sup>35</sup>. I premi letterari più prestigiosi erogati dall’Associazione degli Scrittori Cinesi, considerano le loro opere con un valore estetico facilmente riconoscibile e per la presenza di contenuto e pensiero *positivi*<sup>36</sup>. Il sistema della censura rigida inizialmente si basa su una serie di regole legali, ma con il passare del tempo si innesta un meccanismo di auto censura che incoraggia un ambiente di ansia, terrore e apatia. L’auto censura non è meno distruttiva di quella che scaturisce da un regime di censura rigida perché, un’opera auto censurata scompare ancora prima di essere nata. Sotto un regime di censura rigida, l’auto censura si sviluppa in reazione alla pressione esterna di un sistema oppressivo. Ma da quando il sistema censorio cinese ha cominciato la sua transizione da *rigido* a *leggero*, la pratica di auto censura è diventata via via sempre più volontaria e spontanea.

In contrasto con l’autocontrollo che si sviluppa sotto ad un regime di censura rigida, l’attuale sistema, che ha ufficialmente virato verso una configurazione più leggera, è il risultato della mentalità schiavizzata dell’autore stesso<sup>37</sup>. L’obiettivo finale dei censori e del complessivo sistema censorio è proprio quello di far in modo che l’autore si censuri da sé. Ciò non significa che la censura ufficiale non esista più, però l’amministrazione che si

---

<sup>33</sup> Il termine “Melodia principale” (*zhuxuanlu*, 主旋律) appare nel 1987 circa nell’ambito della produzione cinematografica per indicare film e documentari di propaganda a sostegno del Partito Comunista Cinese. Per estensione il concetto di melodia principale può essere esteso a tutti i campi di produzione culturale, il significato implicito del termine indica un impegno a sostenere l’immagine della Repubblica Popolare Cinese presentandone gli aspetti positivi (talvolta mistificando situazioni diverse dalla realtà).

<sup>34</sup> Il “Five-One Project Prize” è uno dei più importanti riconoscimenti letterari in Cina.

<sup>35</sup> YAN Lianke, *op. cit.*, p.268

<sup>36</sup> Ivi., p.268

<sup>37</sup> Ivi., p.270.

occupa di cosa pubblicare in televisione, cinema, radio ecc., si limita a dare delle direttive politiche e vaghe che gli autori devono interpretare a propria discrezione<sup>38</sup>.

Un buon esempio di questo tipo di auto censura è quando autori Cinesi scrivono romanzi che deliberatamente sfiorano la linea del limite (detta “*line ball*”, come la pallina del ping pong che colpisce la linea ma rimane ancora in gioco)<sup>39</sup>, scrittori come Mo Yan e Yu Hua sono considerati *borderline*, tra accettazione politica in patria e un discreto successo all'estero. Per gli standard cinesi essi sono scrittori abbastanza controversi, che però sono riusciti a conquistare un considerevole capitale simbolico nello spazio letterario nazionale e internazionale, oltre al successo commerciale.

Durante la Rivoluzione Culturale, gli scrittori attivi sulla scena letteraria fin dal 1949 che han tentato di toccare la linea limite di ciò che era permesso scrivere , hanno sofferto di forme di persecuzione, molestie e in alcuni casi sono stati anche imprigionati; in ogni caso, la misura punitiva più in voga usata per la “classe intellettuale” era l'esilio forzato in zone sperdute della Cina: solitamente i luoghi di frontiera nel Sudovest o nel Nordest, ma comunque sempre distanti dai centri urbani. Questa pratica di esilio come rieducazione coincise con la decisione del governo nel 1968 di inviare nelle campagne sperdute della Cina scrittori, studenti, intellettuali e giovani in generale che avessero poco più di una rudimentale educazione per vivere e lavorare con i contadini, ovviamente lontani dalle correnti e dai movimenti mondiali della Letteratura. Le narrative nate da questo migrazione forzata di massa arrivano a dominare e influenzare la scena letteraria nel periodo immediatamente susseguente la Riforme e l'Apertura indette da Deng Xiaoping nel 1978, e ci indicano le trasposizioni di significato di “migrazione” e “dislocazione” nel caratterizzarsi della letteratura cinese moderna e contemporanea<sup>40</sup>.

La restrizione dei contenuti e della forma stilistica dettate dal sistema Comunista crea un'inevitabile distinzione tra letteratura “ufficiale” e “non ufficiale”. Nei primi due anni dopo le Riforme e l'Apertura si registra la fioritura di numerose riviste letterarie che crearono un'ampia possibilità per gli scrittori, anche coloro fuori dall'establishment ufficiale, di pubblicare e distribuire le proprie opere<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> ABRAHAMSEN Eric, *The real censors of China*, <https://www.nytimes.com/2015/06/17/opinion/the-real-censors-of-china.html>, 2015, consultato in data 19/11/2017.

<sup>39</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.24.

<sup>40</sup> Ivi., p.69.

<sup>41</sup> Ivi., p.71.

È qui utile proporre un confronto tra due autori e due romanzi, significativi per le loro differenti posizioni nel campo letterario: Ma Jian, scrittore *outsider* e Mo Yan<sup>42</sup> (1956), uno dei più importanti e riconosciuti scrittori della Repubblica Popolare. Mo Yan e Ma Jian raccolgono il tema del controllo delle nascite e nei loro rispettivi lavori *Le rane* (2009) e *La via oscura* (2012), denunciano il dramma delle politiche demografiche cinesi e al tempo stesso descrivono i personaggi principali in virtù della loro forza vitale interiore che li porta a sopraffare le costrizioni imposte dallo stato. Mo Yan tratta questo tema tra le righe: la seconda gravidanza (illegale) di Wang Dan, una contadina, da cui nascerà un'altra figlia femmina darà modo di scoprire come il marito ne sia deluso, tanto da non volersi occupare della neonata per i suoi primi sei mesi di vita. Il tema cresce invece di intensità nell'opera di Ma Jian, che a differenza di Mo Yan sceglie una linea romanzesca dichiaratamente politica e di accusa. I due romanzi, *Le rane* e *La via oscura* sono stati messi inevitabilmente a confronto per la stessa tematica narrata, ma l'impianto delle due opere è diverso e anche l'intensità del ritmo della narrazione stessa.

Da un lato si ha l'epopea della zia ostetrica e un excursus più o meno veritiero sulla storia della Cina dalla fine degli anni Cinquanta in poi, dall'altra parte si ha un focus sul nero ritratto di una politica violenta e misogina in cui non viene risparmiato un dettaglio, il malessere è palpabile e colpisce allo stomaco. La narrativa di Mo Yan, soprattutto nel suo primo periodo, si può ascrivere alla categoria della letteratura della "ricerca delle radici" (*xungen wenxue* 寻根文学) si tratta cioè di un movimento letterario nato nei primi anni ottanta del Novecento durante il quale gli intellettuali riconobbero che la Cina aveva attraversato un periodo storico in cui il regime aveva cercato di cancellarne il glorioso passato dalla memoria collettiva, e affermarono che il compito dello scrittore era quello di ricercare le radici culturali della Cina in modo da far dialogare la letteratura con il mondo<sup>43</sup>. Nonostante nelle sue opere tratti, spesso in modo critico, di argomenti legati alla politica della RPC, non sono mancate le polemiche al suo premio Nobel da parte di critici e studiosi

---

<sup>42</sup> Mo Yan 莫言, il cui vero nome è Guan Moye, è nato nel 1956 nello Shandong, luogo in cui sono ambientate la maggior parte delle sue opere, da una famiglia di contadini. Entrato a far parte dell'Esercito a vent'anni, poi nel Partito nel 1979, lavora in seguito al Dipartimento della Cultura dell'Esercito popolare di liberazione fino al 1999, anno delle sue dimissioni. Egli è considerato uno dei più grandi e prolifici autori cinesi al giorno d'oggi, ed è stato il primo autore cinese residente nella Repubblica Popolare Cinese ad aver vinto il premio Nobel per la letteratura nel 2012.

<sup>43</sup> DUTRAIT, *op. cit.*, p.60.

occidentali e cinesi dissidenti, che l'hanno definito troppo politicamente legato al Partito comunista cinese.

Ma Jian affronta il tema del controllo delle nascite in una maniera che si può definire "femminista", il corpo al centro della narrazione si contrappone a quella visione degli anni '30 del corpo femminile come rinnovamento morale e sociale, come simbolo di progresso della nuova Cina, che invece è diventato il campo di battaglia di una guerra tra governo e mariti, fuori dal controllo delle donne stesse. L'affermazione e indipendenza femminile che ci si auspicava di veder compiuta ormai verso la fine del Novecento non si è in realtà avverata. Nonostante la grande distanza storica e culturale, Ma Jian ci appare vicino a scrittrici come Ding Ling (1904-1986) e Xiao Hong (1911-1942), entrambe politicamente impegnate, che avevano aderito alla Lega degli scrittori di Sinistra e davano voce alla denuncia dello sfruttamento e controllo del corpo femminile, degli abusi nelle campagne, di una società che denigrava e umiliava le donne. Per Xiao Hong il corpo della donna si identifica come strumento di resistenza e metafora della condizione umana, che sembra non essere poi tanto diversa da quella delle bestie le quali seguono cicli di fame e di dolore. La sua scrittura è straniante e realista, assume tratti brutali ma questo è dovuto essenzialmente alla brutalità della vita dei contadini. Per queste caratteristiche Ma Jian sembra esserne l'erede intellettuale.

### **1.3 VERSO L'ANTI SISTEMA E IL CONCETTO DI DIASPORA CINESE**

Secondo quanto detto precedentemente, la nascita dell'anti sistema si attesta nei primi anni dopo lo scoppio della guerra di Resistenza (intorno al 1937). Affluiscono a Hong Kong scrittori come Xiao Hong 萧红 (1911-1942) e dopo la fine della guerra anche Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995). Tuttavia non solo gli scrittori espatriarono nella colonia britannica, dall'ottobre all'aprile 1949 si registrarono massicci flussi di popolazione che da Guangzhou si spostava in treno verso Shenzhen e poi attraversava a piedi il ponte del lago Luo per arrivare a Hong Kong. Dopo il 30 aprile 1950 la RPC proibì ai suoi cittadini di uscire dalla madrepatria imponendo la "cortina di ferro" che sarebbe esistita fino al 1979. Prima del maggio 1949 la popolazione di Hong Kong si aggirava intorno a 1.6 milioni di persone, al 30 aprile 1950 contava 2.6 milioni<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> YEH Michelle, *op. cit.*, p.635.

Pochi mesi prima dell'insediamento ufficiale del Partito Comunista al governo, fu istituita l'*Associazione Cinese di tutti gli scrittori* (*zhonghua quanguo wenxue gongzuozhe xiehui* 中华全国文学工作者协会), una istituzione quasi governativa che aveva lo scopo di raggiungere capillarmente ogni provincia della nazione funzionando in maniera complementare al Partito nel provvedere i mezzi per monitorare e controllare la scrittura creativa e a stabilire in modo chiaro la scala del successo per gli scrittori all'interno del sistema letterario socialista<sup>45</sup>. La configurazione di questo spazio fece in modo che si cercassero canali alternativi svincolati dai dogmi della RPC. Hu Shi (1891-1962) e Zhang Ailing sono due pionieri di questa situazione a cavallo tra i due sistemi.

Hu Shi 胡适 fu ambasciatore negli Stati Uniti tra 1938 e il 1942, dopodiché tornò alla Peking University, dopo il 1949 si stabilì ancora una volta negli Stati Uniti fino al 1958 quando si trasferì a Taiwan per ricoprire il ruolo di presidente presso l'Accademia Sinica. Sia da un punto di vista di esperienza di uomo che di scrittore, Hu Shi era a questo punto più che inserito nel discorso sui confini tra la Cina comunista e la comunità internazionale. Già nelle vesti di ambasciatore era considerato come il migliore rappresentante della nuova e antica Cina, nonché la persona più qualificata per spiegare l'America alla Cina e viceversa. Non mancarono tuttavia critiche da parte dei connazionali cinesi, i quali consideravano Hu Shi come un galoppino degli Americani e nel 1950 furono lanciate delle campagne per screditarlo e non gli fu riconosciuto grande merito per il Movimento Nuova Cultura<sup>46</sup>. Zhang Ailing si divide spesso tra Cina e Hong Kong, fino a che nel 1955 si trasferisce negli Stati Uniti; la sua opera è per lo più scritta in cinese, ma non manca l'inglese con *Naked Earth* (1954), *The Rice-Sprout Song* (1955), *The Fall of The Pagoda* (1963), ecc, romanzi accolti positivamente dalla critica: C.T. Hsia fu il primo degli studiosi a mettere Zhang Ailing alla pari con scrittrici come Katherine Mansfield, Eudora Welty, ecc., e ad elevare i suoi romanzi allo status di classici della narrativa<sup>47</sup>. In questo senso Zhang Ailing può essere considerata come un ottimo esempio di scrittrice cinese che esplora lo spazio internazionale oltre che quello nazionale. Questi due esempi, tra gli altri, segnano i primi tentativi di decentrare lo spazio letterario nazionale tra gli anni Trenta e Quaranta; essi hanno viaggiato lontano dalla Cina passando per i suoi avamposti – Hong Kong e Taiwan –

---

<sup>45</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.66.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.60.

e approdando in Europa o in America, ma senza abbandonare le loro identità di scrittori cinesi ora nel campo internazionale. Una volta emigrati essi hanno cessato di essere tali – scrittori identificati come appartenenti alla Cina e alla sua letteratura – per la madrepatria.

La fondazione della Repubblica Popolare e l'adozione del sistema letterario sovietico, caratterizzato dalla severità e dallo stretto controllo ideologico, creò una situazione per la quale gli scrittori che erano stati abbastanza fortunati ad allontanarsi dalla Cina prima del 1949 non poterono più farvi ritorno. Gli scrittori viaggiarono verso il Nord America, il Sudest Asiatico, l'Europa, talvolta adottando la lingua del Paese ospite. Questa situazione si ripeté dopo gli eventi che portarono all'incidente di piazza Tiananmen il 4 giugno 1989<sup>48</sup>.

Negli anni Novanta, parallelamente alla letteratura ufficiale, si crea proprio nella RPC un consistente mercato di pubblicazioni 'private', le quali mano a mano contribuiscono a formare un "secondo canale" (*er qu dao*, 二渠道) fuori dall'egemonia dell'Associazione degli Scrittori. Verso la fine di quegli anni si contano in Cina dalle cinquemila alle diecimila case editrici private (o per meglio dire, "commercianti di libri": *shushang*, 书商), ovvero dieci volte tanto le case editrici ufficiali<sup>49</sup>. I "commercianti di libri" spesso non detenevano una vera e propria licenza che autorizzasse la pubblicazione dei libri contribuendo così a nutrire una "zona d'ombra" delle pubblicazioni letterarie (*yingzi chubanshe*, 影子出版社)<sup>50</sup>. L'anti sistema tuttavia si caratterizza come spazio al di fuori dei confini cinesi, esso trova in Hong Kong e Taiwan i due centri principali di riferimento, produzione e diffusione. Come già accennato, il 4 giugno 1989 è una data cardine per questo movimento: esso dà un forte impulso al flusso migratorio, che è più opportuno definire *esilio*, di intellettuali, scrittori e giornalisti che lasciano la Cina e contribuiscono a far crescere l'ambiente sinofono. Questo flusso assume il nome di *Diaspora Cinese*, uno spazio che si oppone alla censura, al monopolio di Stato e al controllo politico in favore di uno scambio libero nel mondo delle lettere, di una pura condivisione di idee, persone e saperi.

La diaspora diventa la *periferia* del mondo culturale *ufficiale* cinese, il quale è considerato come *centro*: ciò che è *interno* è tutto ciò che può essere controllato, rivisto,

---

<sup>48</sup> Ivi., p.63.

<sup>49</sup> KONG Shuyu, *Consuming Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2005, pp. 65-66.

<sup>50</sup> Ivi., p.3.



corretto e approvato (o rifiutato) direttamente dal PCC, tutto ciò che è esterno invece no e quindi automaticamente escluso dalla letteratura ufficiale.

Gli autori cosiddetti “sinofoni” mantengono una relazione precaria e problematica con la Cina nella sua ambiguità e complessità. I soggetti all’interno dell’ambiente sinofono possono essere di vari tipi, tra cui i principalmente riconoscibili sono il tipo nostalgico che costruisce il suo universo immaginario intorno alla Cina, come madrepatria, origine della sua cultura e dei suoi valori e dall’altra parte, c’è il tipo che all’interno della sua condizione sinofona si scaglia contro la Cina adottando un atteggiamento critico e di denuncia.

La diaspora tuttavia, che letteralmente significa ‘dispersione dei semi’, non è per definizione una condizione costante dell’esistenza, è piuttosto una fase di transizione, uno spostamento. La diaspora ha una data di fine quando i migranti si insediano e possono quindi essere ‘localizzati’ (cioè quando si sono integrati con la vita quotidiana del popolo di un dato luogo) in una nuova area geografica. La nostalgia che investe alcuni dipende anche da quanto si riesca o meno a insediarsi e integrarsi in un determinato ambiente e soprattutto a considerare quel luogo *casa*. Spesso il razzismo nei confronti delle etnie dei migranti fa sì che questi ultimi si rifugino nel passato e non attivino il processo d’integrazione. Ma c’è anche un altro fattore che può decretare la fine della diaspora ovvero l’utilizzo della lingua natia: quando i discendenti dei migranti non parlano più la lingua degli antenati, essi non fanno più parte della comunità sinofona. La comunità sinofona è un luogo di cambiamento che occupando una fase di transizione (che può essere anche molto lunga) porta all’integrazione con la popolazione autoctona di un luogo.

La comunità è aperta ed è determinata con tanto dalla razza, ma dalla lingua che viene usata.

Gli studi sinofoni sono di rilevante interesse nel campo della letteratura cinese perché ci aiutano a considerare altri concetti oltre alla *sinità*, come molteplicità, differenza, ibrido; ci permettono di ripensare alle relazioni tra radici e viaggio intrapreso, considerando le radici non come il luogo degli antenati ma piuttosto come base di partenza oppure considerando il viaggio e la strada in una concezione mobile di sentirsi a casa invece che condizione di vagabondo e il non aver affatto una casa. La strada del viaggio e *nel* viaggio può diventare radice: la radicalizzazione dentro la dimensione e la condizione del viaggio che è una caratteristica di uno scrittore diasporico come Ma Jian.

Le comunità sinofone possono mantenere una posizione critica nei confronti del paese di origine così come anche nei confronti del paese di accoglienza.

La diaspora non comprende solo dei corpi in movimento, ma anche e soprattutto un trasferimento di cultura: per gli autori della diaspora la letteratura fornisce un mezzo per affinare, modificare o forgiare la comprensione del mondo riguardo la Cina e la sinità<sup>51</sup>.

Una delle caratteristiche della letteratura della diaspora, come si è già accennato, è una costante nostalgia della Cina ma anche una denuncia agli eccessi del sistema comunista, tanto che questi scrittori si occupano di sfidare l'autorità e il monopolio sulla sinità. Il rischio però di continuare a bloccare la Cina nelle vesti di un totalitarismo feroce e di allungare così questa visione della guerra fredda è tangibile, e anche di creare un confronto capzioso tra Est e Ovest. *L'ossessione per la Cina*<sup>52</sup> è il punto di partenza e di demarcazione al tempo stesso degli studi sinofoni così come per il concetto di sinità<sup>53</sup>.

#### **1.4 TIANANMEN E LA DIASPORA**

Il 4 giugno 1989 è una data simbolica che avrà non poche implicazioni con il movimento diasporico e la produzione letteraria che se ne svilupperà da quel momento in poi. Il tema del massacro di Tiananmen rimane tutt'ora uno dei grandi temi contemporanei che si riallacciano alla *ossessione per la Cina*. Esso è sottoposto a rigida censura nella RPC e la maggior parte delle opere che vogliono rievocarlo sono state pubblicate e circolano all'esterno della Cina; gli scrittori cinesi che pur risiedendo in patria hanno voluto lo stesso affrontare il tema hanno dovuto ricorrere a strategie narrative piuttosto evasive ed è proprio questa necessità di ricorrere all'evasività, piuttosto che languire in un vuoto di intenzionalità, che più di ogni altra cosa distingue le opere di chi risiede in Cina rispetto agli scrittori della diaspora. In ogni caso, che siano scritte in Cinese o in un'altra lingua,

---

<sup>51</sup> KONG Belinda, *Tiananmen fictions outside the square*, Temple University Press, Philadelphia, 2012, p.11.

<sup>52</sup> Con questa locuzione si fa riferimento alla definizione data dal critico C.T. Hsia agli scrittori del Novecento in *The Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature, in A History of Modern Fiction*, Indiana University Press, [1961] 1999, pp. 533-554, che oggi è stata ripresa anche per definire alcuni scrittori contemporanei, per es. da J. Lovell in *Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s*, "The Journal of Asian Studies", 71: 01, 2012, pp. 7-32.

<sup>53</sup> SHIH Shu-mei, *Sinophone studies – a critical reader*, pp.17-24.

queste opere circolano principalmente in ambiente internazionale<sup>54</sup>. Poiché ogni riferimento alla piazza è censurato nella RPC, esso diventa un topos dell'immaginario pertinente alla letteratura della diaspora: il compito di riportare alla luce i fatti dell'avvenimento diventa appannaggio della diaspora, cioè di tutti coloro che hanno deciso di lasciare la madrepatria, volontariamente o in modo coatto e di trasferirsi in Occidente per parlare liberamente e denunciare ciò che lo stato vuole negare. La piazza diventa una coordinata centrale nella quale questi scrittori proiettano le loro narrazioni, tanto da influenzare l'ambiente transnazionale<sup>55</sup>.

Ma Jian lavora per quasi dieci anni al suo romanzo *Pechino è in coma* (2008), traduzione dall'originale cinese di *Rou zhi tu* 肉之土; il romanzo guarda da vicino il movimento studentesco con attenzione microscopica. La narrazione di Tiananmen per Ma Jian è all'interno di un tempo espanso che è un eterno presente e questo lo differenzia dalla *letteratura delle ferite*, che lamenta sì il periodo e gli orrori della Rivoluzione Culturale ma che non rimane sul trauma e si concentra sul bisogno di un progresso nazionale<sup>56</sup>. Tiananmen, pertanto, non è un singolo trauma a cui sopravvivere e superare e Ma Jian lo dimostra portando la narrazione ad un esteso presente per dare un senso di attualità al passato oppresso<sup>57</sup>. Dopo il 1989 infatti la geografia culturale della *sinità* è stata ridisegnata, essa va oltre la Cina, Hong Kong, Taiwan; un compito che gli scrittori della diaspora sentono proprio è quello di definire i parametri dell'essere cinesi dopo il 1989, per sé stessi e anche per il mondo. Secondo lo studio *Cultural China* di Tu Wei-Ming, esistono tre universi simbolici da intendersi come cerchi concentrici che aiutano a collocare il concetto di *sinità*: 1) Cina, Taiwan, HK, Singapore; 2) comunità cinesi d'oltremare; 3) comunità internazionali di studiosi, giornalisti, commercianti che forniscono un forum globale, cioè una fitta rete di relazioni e conoscenze, per gli affari di pertinenza cinese<sup>58</sup>. Tutti e tre gli universi sono in relazione simbiotica con gli altri, a cui si aggiunge un altro modo per definirsi Cinese, cioè la negazione più totale della *sinità*<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> KONG Belinda, *op. cit.*, p.2.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>56</sup> *Ivi.*, p.3.

<sup>57</sup> *Ivi.*, p.16.

<sup>58</sup> TU Wei-ming, *Cultural China: the Periphery as the Center*, contenuto in *Sinophone Studies- a critical reader*, SHUH Mei-Shi, TSAI Chien-hsin, BERNARDS Brian (a cura di), Columbia university Press, 2013, p.148.

<sup>59</sup> *Ibidem.*

Il primo cerchio è il “centro”: la convinzione psicologica a considerarsi centro ha radici antiche e trae ragione dal “complesso del Regno di Mezzo”, letteralmente *Zhongguo*, 中国, Cina; questo anche in virtù del fatto che storicamente la Cina non è mai stata assediata da forze pari alla sua fino all’incontro con l’Occidente nella metà del XIX secolo<sup>60</sup>. In passato la “periferia” era considerata come una propaggine da inglobare: dalla sinizzazione del Buddhismo, alla sinizzazione e legittimazione ufficiale dei Jurchen, Khitan, Mongoli e Mancesi nelle dinastie Jin, Liao, Yuan e Qing; la Cina è così sopravvissuta alle conquiste, inglobandole e accrescendo la sua già millenaria cultura. In questa ottica la Cina non ha mai presentato una struttura statica, bensì una struttura dinamica e in costante cambiamento. Nel caso dell’Occidente però il processo si inceppa, e nell’immaginario cinese è considerato come una forza decentratrice. Negli ultimi quarant’anni il discorso internazionale sulla Cina culturale è stata indubbiamente forgiato dai movimenti del terzo universo piuttosto che dal primo e il secondo. Nello specifico, le opere in inglese e giapponese hanno esercitato un grande impatto sul discorso intellettuale sulla Cina culturale, ancor più che studi fatti in madre patria<sup>61</sup>. Questa divisione tripartita dell’universo culturale cinese presenta tuttavia delle problematiche: Hong Kong, Taiwan e Singapore sono collocate nel primo cerchio, ma hanno più a che fare con la diaspora cinese che con la Cina propriamente detta. Nonostante la restituzione di Hong Kong del 1997, molti cittadini al tempo, se interrogati, non avrebbero scelto di identificarsi come cittadini cinesi<sup>62</sup>.

Nel corso degli anni Novanta l’impatto culturale che Hong Kong ha avuto sulla Cina è stato significativo, inoltre la partecipazione di scrittori, intellettuali, insegnanti, ricercatori, giornalisti e turisti Taiwanesi e di Singapore ha avuto un ruolo positivo nella modernizzazione della Cina, questo dato indica che potenzialmente è possibile una *taiwanizzazione* e una *singaporizzazione* di aree geografiche e strati sociali prescelti della Cina; l’idea è quella di contaminare sempre di più le regioni periferiche cinesi con la prosperità economica e ricchezza culturale di Singapore, Taiwan e Hong Kong in modo da portare le condizioni per una indipendenza politica<sup>63</sup>. Il centro però, sentendosi

---

<sup>60</sup> TU Wei-Ming, *op. cit.*, p.149.

<sup>61</sup> Ivi., p.13.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ivi, p.15.

delegittimato, potrebbe in virtù della sua forza distruttrice, soffocare questi tentativi di incrementare le potenzialità della periferia. L'imprevedibilità del governo di Pechino e la vulnerabilità dello status quo di Hong Kong, Taiwan e Singapore rende difficile la fluidità dell'interazione tra i membri di questo primo universo simbolico<sup>64</sup>.

L'entità della percezione circa essere sinofoni dipende da fattori geografici (compreso il concetto di "distanza"), ma anche psicologici: alcuni mantengono un certo legame sia culturale che politico con la madre patria, altri invece sono in contrasto con essa. Le implicazioni tra *periferia* e *centro* teorizzate dagli studi sinofoni in prospettiva che la critica ha raggiunto, si attorcigliano intorno alla convinzione che solo ricreando un centro *decentrato* si possano smuovere le opache acque della letteratura nazionale e sfidare il concetto di letteratura ufficiale proponendo una letteratura cinese libera dalla censura e dall'ideologia di Partito, una letteratura che a tutti gli effetti può essere considerata la vera e sincera espressione letteraria di un paese. Si vuole proporre una *periferia* caratterizzata dalla libera circolazione di idee ed intenti artistici che sia in grado di influenzare anche il *centro*.

Ma Jian, in questa intenzionalità creativa, non intende, per motivi identitari, rinunciare a farsi portatore della sua cultura, non si assiste un rifiuto della sinità, ma è nell'intenzione dello scrittore guardare a quest'ultima con sguardo critico e di denuncia. Il tono dei romanzi di Ma Jian è principalmente politico e di accusa impietosa della politica e della società cinesi, in questo si riconosce una continuazione con l'ossessione per la Cina che ha segnato il ventesimo secolo, un'ossessione questa che è profondamente inscritta nella psiche di una civiltà cinese ferita e che privilegia problemi unicamente cinesi trasformandoli in psicosi. L'onnipresenza dello stato cinese continua a guidare la costruzione psico-culturale della diaspora.

Un'ulteriore sfida per gli scrittori sinofoni può essere il fatto di esprimersi efficacemente attraverso la lingua scritta. Quindi c'è una problematica legata alla scelta della lingua da impiegare per raggiungere il pubblico: nel caso di Ma Jian, la lingua nella quale scrive i suoi romanzi è il cinese mandarino, ma egli vive a Londra, il suo caso è quello di uno scrittore che decide di allontanarsi dalla Cina per poter avere una chiara visione sul funzionamento del suo sistema, sistema comunista che egli critica aspramente.

---

<sup>64</sup> Ibidem.

Quello di Ma Jian è un modo indispensabile e forse unico per tenersi legato alla sua madrepatria e alla sua cultura, la critica ma non la ripudia. Ovviamente anche se Ma scrive in cinese le sue opere sono conosciute e apprezzate grazie alla traduzione. Il caso di Ma Jian è l'esemplificazione di un'interazione incrociata di cultura e linguaggio a cui si aggiunge il concetto di *paternità* del testo tradotto. Per quanto riguarda *Pechino è in coma* (*Rou zhi tu* 肉之土, 2009) e *La via oscura* (*Yin zhi dao* 阴之道, 2012), la traduzione è avvenuta in stretta collaborazione tra l'autore e la traduttrice nonché moglie dell'autore stesso, Flora Drew; durante la stesura del testo la traduzione aveva già preso avvio ed entrambi i processi andavano di pari passo verificandosi così l'interferenza del traduttore nella stesura del romanzo originale. La traduzione della Drew è concepita e studiata per essere fruita da una vasta porzione di pubblico occidentale poiché Ma Jian non può contare sul pubblico orientale, se non per gli ambienti di Hong Kong e Taiwan. Le politiche legate alla traduzione nei paesi occidentali riguardo opere tradotte dal cinese come l'Italia, fanno sì che si incappi talvolta in una trappola: si subordina la scelta dei libri da tradurre in base ad una strategia ideologica ed economica che coinvolge la scelta su che immagine della Cina trasmettere ad un pubblico occidentale. L'editore occidentale così contribuisce a modellare una immagine ideologica della Cina, permettendo al significato politico di adombrare la qualità letteraria dell'opera<sup>65</sup>.

La letteratura internazionale intende raggruppare tutte le opere letterarie in circolazione andando oltre alla categoria di cultura di origine, sia in traduzione che nella sua lingua originale. La lingua cinese è un tipo di lingua, che a causa della sua complessità, è fruibile principalmente in traduzione e per questa ragione uno scrittore cinese deve prendere in considerazione il fatto di essere tradotto per essere esportato e apprezzato all'estero o entrare nella letteratura internazionale. Nel periodo repubblicano cinese molti traduttori erano anche scrittori creativi, il lavoro di traduzione era unanimemente accettato e consolidato e grazie ad esso la Cina entrava in contatto con la cultura occidentale. Dopo il 1949, con la dittatura, cominciò ad operarsi un controllo più stretto di ciò che veniva tradotto della letteratura estera (anche in un clima di diffidenza, chiusura e idea di bastare a sé stessi). La traduzione divenne l'unico modo per far fiorire la moderna letteratura cinese al di fuori del discorso ufficiale.

---

<sup>65</sup> PESARO Nicoletta, *The ways of translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2013, p.171.

## 1.5 L'ESILIO TRA LETTERATURA E REALTÀ

La situazione del viaggio è il primo aspetto dell'esilio, parola chiave quando si tratta di autori della diaspora. Quello dell'esilio è un tema qui inteso in senso doppio: non solo nella sua accezione negativa di assenza prolungata da un posto a seguito di una misura punitiva, ma anche in quella di uno spazio immaginario *altro* e *indispensabile*. L'esilio è un allontanarsi dal centro dell'azione e spostarsi nella sua periferia, con il compito di rendere quest'ultima un legittimo avamposto di osservazione del centro. E' emblematica a questo proposito un'affermazione di Ma Jian:

“there is a saying that the further you stand from the mountains, the more clearly you see them. China is completely lacking in self awareness and as someone who stepped outside that society, I have a responsibility to write about it as I see it”<sup>66</sup>.

Lo scrittore in questo caso vede l'esilio come essenziale per “vedere chiaro” e il suo “uscire da questa società” crea delle implicazioni su come lo scrittore scriva e come sia interpretato e letto da un pubblico che non è il suo pubblico nazionale ma quello estero.

La parola “esilio” in cinese è sempre associata ad un significato negativo o passivo: essere messo al bando come punizione dal governo, in altri casi connota il significato di “auto-esilio”, esilio volontario. L'esempio più vicino che si può reperire nella tradizione cinese classica è la scelta dell'eremitismo, un auto esilio dalla vita mondana a favore del ritiro negli studi in luoghi ameni o a casa propria. Ciò fu ispirato dalla filosofia daoista, in contrapposizione all'etica confuciana che privilegia invece l'impegno sociale e politico<sup>67</sup>.

Nel cinese moderno *liuwang* 流亡 significa letteralmente “vagabondare durante la fuga”, ed è forse la definizione che più descrive il tema della letteratura d'esilio (la locuzione si riferisce principalmente alle situazioni di guerra e carestia che obbligavano le persone a vagabondare in cerca di miglior fortuna, a separarsi dal luogo di nascita per

---

<sup>66</sup> MERRIT Stephanie, *Home truths from the exile*, <https://www.theguardian.com/books/2004/may/02/fiction.features>, 2004, consultato 19/11/2017.

<sup>67</sup> LEE Leo Ou-fan, *On the Margins of the Chinese Discourse, Sinophone studies – a critical reader*, Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai, Brian Bernards (a cura di), Columbia University Press, New York, 2013, p.158.

tempi prolungati e la connotazione di queste figure si associa più che altro allo stato di rifugiati).

Nella Cina premoderna, con la sindrome della terra di mezzo, era impensabile venire allontanati dal centro culturale del proprio paese anche se questa era una punizione: i rei infatti venivano mandati nelle regioni di confine, periferiche: nel Xinjiang, a Hainan e dopo il 1949 in Manciuria (tra questi la scrittrice Ding Ling, bollata insieme ad altri come elemento di destra).

Nella Cina moderna del XX secolo, l'educazione all'estero diventa una esperienza comune condivisa da migliaia di giovani studenti: molti di essi partono per studiare in Giappone (anni '20). Il 1949 è un'altra data cardine in questo senso: molti cinesi all'estero decisero di tornare per prender parte alla costruzione della nuova Cina sotto il nuovo regime comunista, altri invece proprio a causa della vittoria dei comunisti decisero di non tornare.

Nel 1976, Pai Hsien-yung (uno dei più importanti scrittori taiwanesi, che condivide la situazione dell'esilio<sup>68</sup>) definisce chi si esilia volontariamente come un *wandering chinese* (letteralmente, "cinese vagabondo"). La definizione del "wandering chinese" è connotata da una nostalgia per la madrepatria e per l'eredità culturale della quale si è stati privati (ammesso che sia possibile). Il cinese vagabondo è nostalgico perché condotto fuori dall'*eden*, dispossessato della sua cultura, diseredato<sup>69</sup>. Per Pai il ricordo del passato diventa una dinamica inconscia che impedisce al presente di costituire uno *spazio* vitale degno di essere vissuto, i suoi personaggi di *Taipei ren* 台北人 (Gente di Taipei, 1971) sentono di vivere ai margini, da esiliati a Taiwan, che è parte della Cina<sup>70</sup>.

L'esilio può rappresentare per questi scrittori una continuazione del viaggio interiore iniziato in Cina tempo prima: un ulteriore allontanamento dal sistema, sia fisico che della scrittura stessa e il persistere di un necessario "altrove" nel discorso narrativo letterario. Essere in esilio altrove dalla madrepatria ha però una doppia valenza: da un lato permette di scrivere senza vincoli da una posizione privilegiata cioè *da fuori*, con quel

---

<sup>68</sup> Pai Hsien-yung (Bai Xianyong) è infatti nato a Guilin, in Cina, nel 1937. Nel 1952 la famiglia si stabilisce sull'isola di Taiwan in seguito alla sconfitta da parte dei comunisti nel 1949 (il padre di Pai era un importante generale del Kuomintang, Bai Chongxi).

<sup>69</sup> LEE Leo Ou-fan, *On the margins of Chinese Discourse*, p.159.

<sup>70</sup> CHIEN Cheng-chen, *The exile motif in modern Chinese literature in Taiwan*, The University of Texas at Austin, Austin, 1982, p.145.



distacco che a volte è indispensabile per *vedere chiaramente* e dare giudizi obbiettivi su avvenimenti e persone. Questa posizione permette di instaurare un rapporto diretto con lo spazio letterario internazionale<sup>71</sup>. Al tempo stesso c'è il pericolo che una eccessiva e prolungata distanza dalla madrepatria risulti in una scrittura che rivela una perdita di smalto e risulta solo un espediente per inasprirsi contro la Cina. Un altro rischio è quello di trovarsi troppo distanti dalla Cina per esserne ancora parte integrante e attiva poiché le informazioni a lungo andare potrebbero non bastare a supplire il vuoto di qualcosa che è sostanzialmente incolmabile come il *vivere* in una nazione.

Scrivere fuori dal sistema letterario comunista permette tuttavia di mettere in discussione le "forme nazionali" così come il senso di identità nazionale. Operando nel contro sistema transnazionale, questi scrittori sono assoggettati ad una serie di regole internazionali che tendono a enfatizzare e sintetizzare l'identità letteraria come "nazionale", "culturale", "esotica", e in varie altre forme di "diversità" dalle principali correnti del vasto spazio letterario mondiale. La letteratura sinofona è rispetto alla letteratura della RPC una periferia letteraria, che rientra però a pieno titolo di letteratura nel contesto più ampio della letteratura internazionale e mondiale dove la letteratura cinese stessa non è percepita come appartenente unicamente alla RPC, ma prende in considerazione anche la sua propaggine sinofona poiché produce lavori letterari scritti da cinesi sulla Cina che non risiedono in Cina per vari motivi. Dal punto di vista degli scrittori dissidenti, la letteratura da essi prodotti sarebbe da annoverarsi a pieno titolo nella letteratura cinese, avvalendosi così dell'eredità culturale e nazionale per legittimarsi, poiché le loro opere non sono soggette a censura o a controllo. D'altro canto, gli scrittori hanno sì modo di scrivere senza limitazioni di sorta, ma a risentirne sarebbe il loro stile che a lungo andare risulterebbe banale per lo scarso utilizzo di forme stilistiche creative che invece i colleghi della madrepatria sono costretti a utilizzare se vogliono trattare di certi argomenti senza però incappare nella morsa della censura.

Lo spazio letterario Cinese si estende oltre i confini della RPC e il 4 giugno 1989 è un momento cardine per l'espansione di questo spazio: molti scrittori sconvolti dall'accaduto decidono di abbandonare la Cina e di trasferirsi altrove, chi nell'immediato

---

<sup>71</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.125.

dell'accaduto chi qualche anno dopo. In senso ampio, la fuga segna un nuovo inizio, un necessario prerequisito per un'ulteriore evoluzione dello spazio letterario cinese<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.128.

## **CAPITOLO II**

### **L'IDENTITÀ DEL VIAGGIO O LO SRADICAMENTO**

## 2.1 LO SCRITTORE

Ma Jian nasce a Qingdao nel 1953, nel 1979 si trasferisce a Pechino e comincia a lavorare come fotoreporter per il Dipartimento di Propaganda della Federazione dei Sindacati Cinesi, nel 1981 gli viene assegnata dall'unità di lavoro un'abitazione che diventa presto luogo di ritrovo di amici, artisti, pittori e poeti, un luogo in cui Ma allestiva mostre d'arte clandestine e attraeva scrittori dissidenti. Prende parte alla prima associazione artistica indipendente chiamata *Gruppo senza Nome*, dopo la nascita di questa associazione ne nacquero altre come il *Gruppo Stella* che rivendicava il diritto di organizzare mostre private e il *Gruppo Aprile* che era invece un collettivo di fotografi con la missione di fotografare la Cina nella sua realtà in trasformazione<sup>73</sup>:

“In my 20s, when I was a photojournalist in Beijing, I joined an underground art group, and put on clandestine exhibitions of my paintings. It was the early '80s, and China was just beginning to open up. But in 1983, the Communist Party launched a Campaign against Spiritual Pollution, to clamp down on experimental art. The police ransacked my home, confiscated my paintings, and placed me in detention. When I was released, they warned me that if I didn't mend my ways, they could make me disappear. I lost interest in painting after that—it was an art form too open to misinterpretation. I gave up my job and took to the road. Three years later, I returned to Beijing and wrote my first novella—Stick Out Your Tongue, inspired by my travels through Tibet. Writing, I discovered, allowed me to express more deeply and clearly my view of the world”<sup>74</sup>.

L'impronta di giornalista e fotoreporter nonché pittore, trovano un istintivo sfocio nel genere della letteratura del viaggio e del reportage, di cui la letteratura cinese classica offre brillanti esempi: dallo *Shanhai Jing* 山海经 (*Classico dei Monti e dei Mari*, I secolo a.C circa), al *Li Sao* 离骚 (*Incontro al dolore*, IV- III secolo a.C) di Qu Yuan e al *Xiyou Ji* 西游记 (*Viaggio in Occidente*, 1590). Questo tipo di scrittura, focalizzata sull'esperienza personale, trovò il suo impiego più esteso durante la dinastia Song attraverso i diari di viaggio di Fan

---

<sup>73</sup> MA Jian, *Polvere Rossa*, trad. it. Di Monica Morzenti, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p.12.

<sup>74</sup> CHARNEY Noah, *Ma Jian: How I Write*, <https://www.thedailybeast.com/ma-jian-how-i-write>, 06.12.2013, consultato il 8/12/2017.

Chengda 范成大 (1126-91)<sup>75</sup>. Una volta che il genere divenne a tutti gli effetti indipendente e afferente ad una categoria a sé, entrò a far parte delle attività intellettuali dei letterati, insieme alla composizione di poesie, dipinti e l'esercizio della calligrafia<sup>76</sup>. Nelle opere tradizionali di saggi sul viaggio, lo scrittore disegna sensazioni ed emozioni che il paesaggio gli procura oppure elenca i dettagli più desueti ed esotici con lo scopo di divertire il lettore. Ma Jian trae spunto da questo genere, ma pur mantenendo un certo aspetto estetizzante, vi inserisce un tono politico ed esistenziale.

Il romanzo che meglio descrive la biografia di Ma Jian, che appartiene al genere del romanzo di viaggio, è *Hong chen* 红尘 (Polvere rossa) pubblicato nel 2001, la cui narrazione si apre agli inizi degli anni Ottanta: il 1983 in particolare è una data importante perché è l'anno in cui viene lanciata la Campagna Contro l'Inquinamento Spirituale (*qingchu jingshen wuran*, 清除精神污染), Ma Jian stesso finisce al centro dell'attenzione del Dipartimento per il quale lavora; così si esprime il direttore Zhang del Dipartimento di propaganda all'interno del romanzo:

“tutti sappiamo che Ma Jian è solito lavorare in modo molto coscienzioso. Tuttavia resta qualche seria preoccupazione per quanto riguarda quelle che si potrebbero definire le sue attività ricreative, e la perniciosa influenza che queste esercitano sul suo lavoro. Ci preoccupa in particolare il suo stile di vita così rilassato e noncurante, che ben riflette tutti i segni di quell'inquinamento spirituale di cui hanno parlato le autorità centrali.”<sup>77</sup>

La Campagna contro l'inquinamento spirituale alla quale allude il direttore Zhang ebbe un impatto violento nel campo culturale e letterario, è pertanto necessario, al fine di contestualizzare la situazione, darne un breve cenno: negli anni immediatamente successivi alla morte di Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) avevano cominciato a circolare nuove teorie riguardanti i concetti di “umanesimo” (*rendaozhuyi* 人道主义), “alienazione socialista” (*shehuizhuyi de yihua* 社会主义的异化), “modernismo” (*xiandaipai* 现代派) e “realismo” (*xianshizhuyi* 现实主义). Per ciò che riguarda il concetto di umanesimo, molti intellettuali, incoraggiati dal sereno clima di confronto che pareva essersi instaurato dopo

---

<sup>75</sup> LAUGHLIN Charles A., *Chinese reportage – The Aesthetics of Historical Experience*, Duke University Press, Durham and London, 2002, p.40.

<sup>76</sup> Ivi., p.41.

<sup>77</sup> Ivi., p.55.

la fine della Rivoluzione Culturale, e stimolati dal contatto con le correnti di pensiero straniere, cominciarono a proclamare il valore del singolo e la necessità di espressione dell'io. Alle istanze umaniste si legava la rivoluzionaria tesi secondo la quale il socialismo in Cina avrebbe causato forme di alienazione, una teoria che scuoteva il pilastro marxista in base al quale il fenomeno dell'alienazione era il prodotto negativo proprio del capitalismo. L'espressione "inquinamento spirituale" (*jingshen wuran* 精神污染) venne utilizzata per la prima volta nel giugno 1983 dal direttore del Dipartimento di Propaganda del Comitato Centrale del PCC ed esponente dell'ala conservatrice Deng Liqun 邓力群 (1915-2015) per descrivere le tendenze di Destra che stavano pericolosamente intaccando l'integrità del popolo cinese. La campagna fu ufficializzata il 12 ottobre 1983 a seguito del crescente dissenso e repulsione nei confronti di un Occidente che voleva sgretolare la solidità morale del popolo cinese<sup>78</sup>. In occasione della Seconda Sessione Plenaria del Dodicesimo Comitato Centrale il presidente Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) pronunciò un severo discorso nel quale dichiarava l'impellente necessità di riformare il Partito dall'interno e soprattutto di estirpare la malerba della decadenza che stava intaccando la morale e stava infestando le menti cinesi: "Coloro che lavorano nel campo delle idee si astengano dal diffondere inquinamento spirituale"<sup>79</sup>. Scrittori e artisti erano i diretti destinatari di questa arringa, il campo letterario fu uno dei più martoriati, in un'altra occasione gli scrittori furono anche accusati di pensare al denaro sopra ogni cosa e di creare per questo scopo delle opere che incontrassero il gusto della massa: il fenomeno della commercializzazione aveva infatti sortito come conseguenza quella della proliferazione di comportamenti immorali e la produzione di pornografia<sup>80</sup>.

I passatempi creativi di Ma Jian vengono accusati sotto la luce dell'inquinamento spirituale, che incoraggia la passività, il lassismo, il disgregamento, ma soprattutto induce a diffidare del socialismo, del comunismo e della guida del Partito Comunista. L'Ufficio di Pubblica Sicurezza mette in guardia Ma Jian e senza mezzi termini gli fanno intuire che essi possono farlo sparire lentamente ma inesorabilmente; dopo l'accaduto Ma Jian cominciò a perdere lo slancio nei confronti della pittura. Il Dipartimento per il quale lavora lo asfissia

---

<sup>78</sup> MERLIN Angela, *Il lato dimenticato di Bei Dao*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a 2012/2013, p.3.

<sup>79</sup> DENG Xiaoping 邓小平, *Deng Xiaoping wen xuan* 邓小平文选 (Opere scelte di Deng Xiaoping), Renmin chubanshe 人民出版社, Beijing, vol. III, 1993, p.39.

<sup>80</sup> MERLIN, *op. cit.*, p.8.

chiedendogli ripetute autocritiche, l'Ufficio di Pubblica Sicurezza lo minacciava. Nacque in Ma Jian il desiderio di fuga, di lasciare il lavoro e intraprendere un 'pellegrinaggio' ai confini della Cina, di allontanarsi dal *centro* onnisciente in cui egli si sentiva costantemente monitorato, incompreso, impotente; da questa esperienza nasceranno varie produzioni narrative che verranno pubblicate a Hong Kong durante la metà degli anni Ottanta sotto il titolo di *Liulang zhongguo* 流浪中国 (Girovagando per la Cina). Questi racconti, nonostante siano molto personali, non presentano ancora il carattere di denuncia che apparirà in seguito, ma sono più incentrati sulla descrizione delle diverse minoranze etniche che popolano la Cina occidentale. Sempre a Hong Kong Ma Jian pubblicò un album fotografico, *Ma Jian zhi lu* 马健之路 (La strada di Ma Jian), che costituisce la base per il filo narrativo di *Polvere rossa*<sup>81</sup>.

Nel 1987 la sua prima raccolta di racconti, *Tira fuori la lingua*, venne messa al bando, in quello stesso periodo Ma Jian si era già trasferito a Hong Kong, nel 1989 interruppe il soggiorno a Hong Kong, varcando di nuovo il sottile confine che lo separava dalla Repubblica Popolare per partecipare e testimoniare alle proteste di Piazza Tiananmen.

Con la restituzione di Hong Kong alla Cina nel 1997, Ma Jian lasciò la patria sia per sua volontà che per la pressione delle autorità: se egli fosse rimasto in patria sarebbe stato soggetto a sorveglianza, Ma Jian infatti ha sempre dimostrato apertamente la sua posizione di antagonismo nei confronti del governo cinese. Essere un personaggio pubblico lo rendeva un bersaglio da oscurare e controllare. Inoltre *Tira fuori la lingua* fu accusato di liberalismo borghese e il bando venne esteso anche alle opere che avrebbe scritto in futuro.

Nell'ottica della Campagna contro 'l'inquinamento spirituale', per ciò che è *letterario* si intende anche la sfera filosofica, sociale e morale. Lo scrittore è visto, nel sistema letterario socialista, come portatore di moralità: egli è responsabile degli effetti e conseguenze di ciò che scrive sulla società stessa<sup>82</sup>; come appare evidente da questa logica, il contenuto del romanzo non apportava alcun beneficio al lettore.

Dopo il passaggio di Hong Kong alla Cina, Ma Jian si trasferisce in Europa, prima in Germania e poi nel Regno Unito dove risiede tutt'ora con la sua compagna e traduttrice Flora Drew. Durante il periodo tedesco, Ma Jian insegnò lingua Cinese presso l'Università

---

<sup>81</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.169.

<sup>82</sup> LARSON Wendy, *Realism, Modernism, and the Anti-"Spiritual Pollution" Campaign in China*, articolo contenuto in *Modern China*, Vol.15, Sage Publications, 1989, p.41.

della Ruhr di Bochum, e fu proprio lì che le sue opere vennero per la prima volta presentate al pubblico dal sinologo Helmut Martin (1940-1999), professore ordinario di Lingua e letteratura Cinese:

“在 马建在波鸿的日子, 马汉茂在鲁尔大学汉学系特地为马建作品举行了一个讨论会。那是我第一次仔细阅读马建的作品。[...] 然而, 为了更准确地把握马建的作品, 我们几乎为此读了马建所有的作品。那是我第一次看到马建驾驭文字的能力。在此, 我必须要说的是, 马建的文字修养不深, 但是, 他天生有一种驾驭文字的能力。在他的《拉面者》、《九条岔路》, 以及其它作品中, 文字中渗透着一种老道、冷竣。”<sup>83</sup>

In uno dei giorni in cui Ma Jian viveva a Bochum, il professor Helmut Martin (Ma Hanmao 马汉茂) tenne presso il dipartimento di Studi Sinologici dell'Università della Ruhr, una conferenza sulle opere di Ma Jian. Quella fu la prima volta che sentivo nominare le opere di Ma Jian. [...] Tuttavia, per cercare di afferrare meglio l'opera di Ma Jian, ci siamo messi a leggere quasi tutti i suoi libri. Quella è stata la prima volta in cui mi accorsi dell'abilità di Ma Jian di dominare le parole. Ora, devo dire una cosa: la conoscenza della letteratura non è da parte di Ma Jian molto profonda, ma egli possiede la capacità di usare le parole in modo strabiliante. All'interno dell'opera *Spaghetti cinesi e Nove sentieri* così come nelle altre sue opere, il testo letterario è permeato da un certo tipo di “quiete daoista” e dall'altra da un freddo e tetro realismo<sup>84</sup>.

Per Ma Jian vivere a Londra è come essere “su di una crociera di lusso”, ma ha la strana sensazione di non sapere veramente in quale direzione stia andando, egli infatti sente di avere una visione globale solo quando torna in Cina<sup>85</sup>. Ma Jian non avrebbe mai lasciato la Cina se le condizioni non glielo avessero imposto: non poteva esistere un compromesso, egli non avrebbe potuto abbandonare la sua missione di denuncia, né di scrittura realista e schietta. L'unico modo per preservare sé stesso e la sua missione era lasciare la patria. Nonostante ciò il legame con la Cina resta forte e Ma Jian vi ha compiuto regolari viaggi fino a quando le autorità cinesi hanno negato allo scrittore l'accesso al continente da Hong Kong, in più le opere dello scrittore sono state vietate in Cina ed egli

---

<sup>83</sup> ZHONG Weiguang 仲维光, *Ma Jian he ta de “Hong chen”* 马健和他的“红尘” (Ma Jian e il suo romanzo *Polvere rossa*), <http://yangren.blog.epochtimes.com/article/show?articleid=4987>, 2008, consultato il 10.12.2017.

<sup>84</sup> La traduzione è fornita dalla sottoscritta.

<sup>85</sup> MERRIT, *op. cit.*, 2004.



vive in una condizione intellettuale quasi interamente oscurata, poiché gli rimane il pubblico occidentale e quello di Hong Kong, appunto, e Taiwan. Nel 2011 infatti Ma Jian riceve un avviso in cui gli si notifica che non potrà più, per un tempo indefinito, varcare il confine cinese da Hong Kong dove ha la residenza permanente. Da quando lasciò la Cina nel 1987 Ma Jian è tornato più volte in patria, ma le autorità non hanno fornito una spiegazione a questo provvedimento.

"The fact that I have been denied entry is an indication of how repressive the regime has become," said Ma. "It is vitally important for me, both personally and for my writing, to be able to return to China freely, so being barred entry has caused me deep concern and distress. I suspected that my trip to Beijing this summer might be problematic because of the increasingly harsh political climate in China. And sure enough, for the first time in my life, I have been denied entry"<sup>86</sup>,

così si esprime Ma Jian sul divieto di far ritorno in patria e così dimostra il suo legame profondo e irrinunciabile con la sua terra. All'interno dell'intervista di Tania Branigan, portando all'attenzione l'imprigionamento di Liu Xiaobo 刘晓波 (morto in carcere il 13 luglio 2017) e la detenzione di Ai Weiwei 艾未未, Ma Jian intravede gli echi della Rivoluzione Culturale, periodo in cui la voce assordante del Partito Comunista era l'unica di cui si poteva sentire distintamente il suono. Il giro di vite, continua Ma, coincide con le Olimpiadi di Pechino del 2008, il governo ha scoperto di poter sopprimere il dissenso e continuare a ricevere l'approvazione della comunità internazionale<sup>87</sup>.

Diventando uno scrittore dissidente il problema della responsabilità si ripropone, ma è questa volta una responsabilità di cui egli è pronto a farsi carico, una responsabilità piena e viva che egli ha in primis nei confronti di sé stesso come uomo libero e, in secondo luogo, nei confronti di quella umanità 'minore' così definita per contrasto rispetto alle politiche aggressive del Partito Comunista. L'uomo e lo scrittore sono un'unica entità nel

---

<sup>86</sup> BRANIGAN Tania, *Exiled author Ma Jian banned from visiting China*, <https://www.theguardian.com/world/2011/jul/29/author-ma-jian-banned-from-china>, 2011, consultato in data 03/11/2017.

<sup>87</sup> Ibid.

caso di Ma Jian, egli trasferisce la condizione diasporica nella sua produzione narrativa e modella i suoi personaggi in modo tale che essi rappresentino i tratti e risvolti psicologici della sua stessa condizione dissidente, così da osservarsi da fuori ed essere il critico di sé stesso.

Sul tema dello scrittore in esilio lo scrittore dissidente e premio Nobel Gao Xingjian è dell'opinione che

“la situazione spiacevole dell'esilio renda lo scrittore più maturo e lo costringa a prendere più seriamente la sua arte e la sua lingua, poiché lo scrivere non ha più niente a che fare con il guadagnarsi d vivere. Quando si ha abbandonato la propria società e i propri lettori, esso perde ogni significato pratico. Se continui a scrivere lo fai solo per te stesso [...] Perciò il tuo rapporto con la lingua diviene ancora più duro.”<sup>88</sup>

La riflessione di Gao si concentra su cosa l'esilio abbia portato e cosa abbia tolto, oggetto della discussione è anche da dove gli scrittori continuino a trarre la loro ispirazione, nonostante la difficile situazione, e scrivere con energia, senza fermarsi, senza lamentarsi. La fase conseguente alla migrazione aveva infatti causato una nuova ondata di creatività, che però solo pochi scrittori sono riusciti a mantenere e a non farsi dimenticare come figure intellettuali. Ma Jian è riuscito in questo più di tanti altri scrittori di cui si sono perse le voci, la forza che lo ha spinto si è da sempre identificata con la ribellione al sistema totalitario, ma guardando la situazione nell'ottica di Gao, profondere sforzi nella ribellione nei confronti di un Paese ormai lontano e da cui ci si è già 'liberati' non fa altro che tessere la veste pubblica che lo scrittore tiene per rendersi classificabile e riconoscibile dal pubblico, tuttavia la vera ragione è più intima: scrive per sé stesso, perché senza la scrittura egli non sarebbe più niente. In una intervista Ma Jian ci dà un'idea del suo processo creativo:

“Each of my books begins as an image I can't get out of my mind. For Beijing Coma, it was a sparrow perched on the body of a comatose man; for The Dark Road, it was a pregnant woman floating down the Yangtze in a dilapidated barge. Slowly, themes and ideas emerge. I paste my walls with maps, drawings, lines of poetry, and sketch out a vague structure. After the first draft, I

---

<sup>88</sup> GAO Xingjian, YANG Lian, *Il pane dell'esilio – La letteratura cinese prima e dopo Tienanmen*, Edizioni Medusa, Milano, 2001, p.19.

like to travel to the places in the book, to absorb the rhythms of the local speech and the colours of the landscape. By the third or fourth draft, my characters take control of the novel, and it is they who decide how it will end”<sup>89</sup>.

La componente emotiva è dunque essenziale per lo scrittore, il quale sottolinea come sia importante nel processo creativo dare spazio al viaggio (oltre, beninteso, alla lettura di altre opere). Il viaggio acquisisce nell’esperienza di Ma Jian un valore simbolico e reale piuttosto elevato tanto da essere diventato nella sua vita lo spazio stesso di creazione letteraria.

Il clima delle narrazioni è spesso cinico e *noir*, crudo ed estremamente diretto, talvolta appaiono elementi soprannaturali che spezzano l’estrema coerenza narrativa e disorientano il lettore. La lingua nella quale scrive Ma Jian rimane il cinese mandarino, un aspetto questo che gli è necessario per ribadire la sua identità culturale ed il legame inscindibile con essa. La Cina per Ma Jian può assumere le fattezze di una madre ripudiata in conflitto con il figlio, ma dalla quale esso stesso non può separarsi del tutto e pur essendosi imposto l’esilio intellettuale egli mantiene la sua lingua come-la lingua materna, appunto- elemento che unisce, che identifica e salva il rapporto “madre-figlio”.

Questa visione designa il femminile come componente chiave per capire la psicologia dello scrittore, il quale sembra assegnare ai personaggi femminili un valore simbolico intrinseco: egli associa la propria condizione di marginalità con questi personaggi perché la donna, salvo eccezioni, è storicamente posizionata ai margini: ai margini della vita sociale, politica, giuridica ed economica. I concetti di “femminile” e di “materno” possono essere estesi alla Cina, vista come ventre nutriente che diventa ostile e impone il suo abbandono, ovvero l’allontanamento dello scrittore.

I personaggi femminili non sempre sono evidenti, talvolta ristagnano nelle retrovie come Huizhen in *Pechino è in coma*, altre volte sono protagonisti come Meili ne *La via oscura* e altre ancora sono delle comparse sul palco della vita come l’attrice Su Yun in *Spaghetti cinesi*; ma ciò che hanno in comune è il grande significato che portano, tutte rappresentano un aspetto diasporico che, insieme ai personaggi maschili, aiuta a identificare la psicologia dell’autore. Si potrebbe dire che lo status di dissidente sia una

---

<sup>89</sup> CHARNEY Noah, *Ma Jian: How I write*, <https://www.thedailybeast.com/ma-jian-how-i-write>, 2013, consultato il 8/12/2017.

questione irrisolta e che i romanzi siano per Ma Jian il modo di curare sé stesso oltre che di sensibilizzare il pubblico nei confronti di problemi tipici della sua madrepatria.

## 2.2 IN CAMMINO

Nel 1983 Ma Jian raccoglie i suoi effetti personali e sale su di un treno che lo porti il più lontano possibile da Pechino, la destinazione è Urumqi, nella regione occidentale del Xinjiang, 新疆. È in questo frangente che la condizione di dissidente comincia a prendere forma, da questa esperienza nasceranno una serie di racconti che danno corpo a due opere principali della sua produzione: *Tira Fuori la Lingua* e *Polvere Rossa*. Entrambe si riallacciano all'antica tradizione della letteratura del viaggio. Ciò che contraddistingue e che accumuna tra loro gli scrittori che camminano sul filo del rasoio di ciò che è accettato o meno, è il fatto che, presto o tardi, si risolvono a vagabondare lontano dal *centro* trasmettendo questo senso di sradicamento anche nelle loro opere. Ma Jian "fugge" nelle periferie cinesi dove viene a contatto con una Cina e una popolazione più "selvatica" e autentica, ma soprattutto ancora poco contaminata dal Comunismo di stato. Fin dall'inizio Ma Jian dimostra una certa insofferenza per l'autorità del Partito, è nella sua indole guardare alla realtà nella quale è nato con sguardo tagliente e critico.

Il genere di questo romanzo e dei racconti è ascrivibile alla "letteratura del viaggio", componenti tipiche di questo genere sono la drammatizzazione dell'incedere nell'avventura, le difficoltà superate durante il viaggio, vivide descrizioni della natura e del paesaggio, ma soprattutto, i densi ritratti etnografici<sup>90</sup>. La narrativa del viaggio riemerge in Cina negli anni Ottanta, con un focus sul discorso che generalmente può dirsi concentrato sui concetti di "collocamento" e "spostamento", specialmente quest'ultimo e le sue connotazioni ambigue nel corso della storia recente della Cina.

Mentre quello del viaggio è stato un tema di cui il PCC si è spesso appropriato con propositi pragmatici, i pericoli della mobilità individuale hanno continuamente imposto una minacciosa presenza per il mantenimento della stabilità sociale (testimone di ciò è l'introduzione negli anni '50 della registrazione anagrafica detta *hukou* 户口).

---

<sup>90</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.171.

La minaccia all'egemonia del potere politico da parte di una mobilità individuale senza restrizioni, può essere definita come "fluidità dell'identità conquistata attraverso la mobilità sul territorio"<sup>91</sup>. Nel momento in cui la narrativa si appropria di questi temi, e lascia che questa fluidità guidi le norme narrative, di conseguenza può scaturire un certo sospetto politico.

Nel periodo delle Riforme e dell'Apertura, si allentano le restrizioni per gli spostamenti all'interno del Paese e moltitudini di contadini si spostano dalle zone rurali alle città. Gli scrittori delle città, gli artisti e intellettuali invece fecero l'inverso: essi erano alla ricerca di luoghi remoti, rimasti intoccati dalla sterilizzazione culturale dell'epoca maoista. Lo Yunnan torna tra le destinazioni ambite (già negli anni Trenta del Novecento Kunming, la capitale della regione dello Yunnan aveva visto un'importante migrazione di intellettuali dal nord a causa della guerra sino-giapponese che afflisse il paese tra il 1937 e il 1945<sup>92</sup>), e anche il Tibet risulta una delle mete preferite. Le opere di Ma Jian, Ma Yuan, Yang Lian tra gli altri, sono massicciamente influenzate dalla natura e dalla esperienza vissuta in Tibet.

Le narrative di questo tipo possono essere ascritte al discorso dello spazio della "fiction" e "nonfiction" nella periferia della Cina culturale e territoriale. La metafora del viaggio è ripetutamente utilizzata per costruire un collegamento tra il narratore e il soggetto che sarebbe l'autore in viaggio. Nella maggior parte dei casi, gli scrittori hanno viaggiato nei luoghi e hanno seguito gli itinerari che descrivono poiché c'è una notevole attenzione per i dettagli e per tutto ciò che risulta "esotico", unito a considerazioni personali e soggettive<sup>93</sup>.

Questo tipo di scrittura è sempre stato definito come "modernista" o d'avanguardia dai critici cinesi. "Modernista" nel senso che intende il PCC, ovvero sotto l'influenza perniciosa dell'Occidente, la quale deve essere sradicata poiché intesa come inquinamento spirituale o liberismo borghese.

La tradizione della letteratura di viaggio risale al periodo degli Stati Combattenti (475-221 a.C.), in opere di proto-geografia, tesi a descrivere geograficamente i territori e

---

<sup>91</sup> LEED Eric J., *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991, p.276.

<sup>92</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.55.

<sup>93</sup> Ivi., p.82.

le loro caratteristiche (del genere dello *Yu Gong* 禹贡 e lo *Shanhai Jing* 山海经). Da una iniziale raccolta di fatti oggettivi, questi scritti divengono sempre più romanzati, aumentando sempre più gli elementi di finzione. La combinazione del discorso "storiografico" con quello lirico nella investigazione di mondi esterni attraverso l'esplorazione del territorio fu istituzionalizzata con il sorgere della letteratura del viaggio durante la dinastia dei Song meridionali (1127-1279). Nella tarda dinastia Ming il viaggio era inteso come esercizio per avvicinarsi alla scrittura soggettiva e oggettiva dei diari di viaggio, annotando il progresso fisico del paesaggio, insieme alla ricerca metafisica del sublime.

Un cambiamento evidente da Xu Xiake 徐霞客 (1587- 1641) in poi, che fu viaggiatore e geografo della dinastia Ming, e che sarà importante per lo standard del discorso nel XX secolo, è quello di accantonare il soggetto che fa esperienza diretta dell'esplorazione, e la scelta quindi di presentare i fatti in maniera distaccata usando al posto del "io vedo" (*wo kan* 我看) il "c'è" (*you le* 有了). Una caratteristica che accomuna Xu agli scrittori contemporanei è l'ossessione per la verità, per rappresentare e riportare reali fatti che riguardano un luogo o una popolazione, egli vuole offrire un antidoto a tutti quei miti infondati che alterano la vera natura di un luogo e del suo popolo<sup>94</sup>. Nei racconti sul Tibet, Ma Jian fa esattamente questo: distrugge la visione di un Tibet perennemente in pace, in cui gli abitanti sono tutti monaci placidi dediti alla meditazione e alla spiritualità.

La letteratura cinese moderna del viaggio vede lo scrittore come rappresentante della cultura cinese. Nelle loro opere dunque, gli scrittori che si occupano di letteratura di viaggio, non diversamente da quelli che si occupano di altro tipo di letteratura, manifestano una coscienza che non è principalmente individuale, ma culturale e collettiva<sup>95</sup>. Quella della narrativa collettiva è un'idea tipica del fermento del 4 maggio 1919, ed è stata ripresa da Mao come fondamento per tutti i tipi di narrativa. In questa ottica è facile capire perché *Tira fuori la lingua* sia stato messo al bando: l'autore descrive nei racconti un Tibet popolato da un'umanità selvaggia, pregna di tradizioni arcaiche e superstiziose, governata anche dalla crudeltà e ambiguità dei rapporti familiari.

Un'immagine inaccettabile per il governo di Pechino che accusa Ma Jian di

---

<sup>94</sup> LAUGHLIN, *op. cit.*, p.41.

<sup>95</sup> Ivi., p.44.

inquinare l'immagine dei compatrioti tibetani e di consegnare una visione non socialista del Tibet. Lo smacco più grande che il governo cinese non poteva assolutamente tollerare era il fatto che il socialismo in Tibet non sortisse gli effetti desiderati, ossia che non cancellasse quelle tracce della cultura tradizionale.

Verso la metà degli anni Ottanta il Tibet era diventato una meta comune a tanti scrittori e artisti, in cerca di spiritualità e stimoli: esso non solo era abbastanza distante (senza però essere fuori dalla Cina) dalle politiche repressive della capitale, ma anche rappresentava uno spazio culturale totalmente diverso, per cui molti nutrivano una curiosità esotica mista a idee sulla spiritualità incontaminata. Tutto ciò si contrapponeva alle violente discontinuità ideologiche cinesi fin dal tardo periodo Qing (1644-1911).

La volontà di allontanarsi, di fuggire nei luoghi più distanti della Cina, era dettata da un bisogno di addentrarsi in un nuovo scenario e cultura in cui appariva chiara la contrapposizione tra paesaggio puro e incontaminato delle vette delle montagne tibetane con i paesaggi urbani caratterizzati da grattacieli sempre più alti<sup>96</sup>. *Tira fuori la lingua* corrisponde al genere di esplorazione, che formalmente rientra nel canone nazionale, sostenuto dal sistema nella misura in cui ci fosse una certa corrispondenza tra l'oggetto della narrazione e tutto ciò che era visto, sentito e sperimentato personalmente. La sfida a questa forma è data dalla giustapposizione del livello narrativo fittizio. Le fluttuazioni tra queste due forme danno vita a un tipo di narrativa che esprime l'idea del "transito" da un luogo all'altro e la visione dell'esilio è propriamente realizzata solo quando il testo diventa introspettivo in modo da rendere visibili le strutture che sorreggono il sistema.<sup>97</sup>

*Polvere Rossa*, ancor più che *Tira fuori la lingua*, è un vero e proprio manifesto della condizione dello scrittore della diaspora, di colui che comincia a prendere le distanze e comincia a vivere nel viaggio facendone una condizione stabile. Il punto di rottura coincide con l'abbandono della Cina, fino al 1997: Ma Jian ha risieduto a Hong Kong e appartiene a questi anni *Spaghetti cinesi* (1991), un cinico ritratto della società cinese all'indomani ai tragici fatti di piazza Tiananmen, il luogo narrativo rimane in tutti i racconti sempre la città di Pechino, che si configura come *centro*. *Polvere rossa* si riferisce sì a eventi accaduti cronologicamente prima (1983), ma sono stati messi su carta quando ormai Ma Jian era a

---

<sup>96</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.89.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.96

tutti gli effetti uno scrittore della diaspora, ed è un romanzo di fondamentale importanza perché indica come il concetto di *periferia* – fisica, mentale e di conseguenza anche narrativa– fosse già ben presente nonostante egli visse nel centro.

Dal luogo narrativo fisso e centrale di *Spaghetti cinesi*, che vede l'alternarsi dei protagonisti su uno stesso palco cioè la città di Pechino, ci si trasferisce in luoghi narrativi sempre diversi, in cui il personaggio è invece sempre lo stesso. La condizione diasporica ha modificato la visione dell'autore e l'ha spostata dall'esterno verso l'interno. Il luogo narrativo in costante cambiamento riflette l'anima *decentrata* dell'autore stesso, il quale sembra suggerirci di trovarsi a casa in ogni e nessun luogo. I personaggi parlano per lui e comunicano la condizione di dissidente, *Polvere Rossa* è un racconto dissidente, un rito di passaggio che trasforma la protesta in azione.

La scelta della forma della letteratura di viaggio per descrivere le vicende fattuali segna la testimonianza storica dell'emergenza di una coscienza "nomade" tra gli intellettuali e artisti dell'era post-maoista. La coscienza e il modo di vivere nomade significa il disimpegno e alienazione provati dagli intellettuali cinesi, scrittori e artisti che non sono più in grado di sentirsi a casa nel normale ruolo di pedine dello stato, incasellati nelle proprie comunità<sup>98</sup>. Negli anni '80 la maggior parte degli intellettuali risiedeva ancora nella RPC: essi trovarono differenti modi per fuggire e ritirarsi dalla società cinese *mainstream*.

Essi manifestarono la loro alienazione dal sistema politico, dalla sorveglianza di stato e dalle strette convenzioni sociali con massicce traduzioni di opere occidentali e anche con l'introduzione della filosofia, letteratura e del pensiero socio politico radicale occidentali, alla scrittura underground e alle pubblicazioni del secondo canale, adottando uno stile di vita più sciolto e noncurante, sviluppando reti sociali clandestine.

"In Cina, dove la politica è l'unica religione, le persone possono trovare la loro dimensione solo in stretti sentieri prescritti dal partito. Per me l'arte è una fuga da tutto ciò: dà un sollievo dalla noia e rende la vita un po' più accettabile"<sup>99</sup>.

Ma si trova assediato dalla pressione in ogni direzione: le richieste di autocritica da parte del suo Dipartimento di lavoro che lo vede come l'emblema dell'inquinamento

---

<sup>98</sup> KONG Shuyu, *Ma Jian and Gao Xingjian: intellectual nomadism and exilic consciousness in sinophone literature*, Canadian Review of Comparative Literature, 2014, p.130.

<sup>99</sup> MA Jian, *Polvere rossa*, cit., p.40.



spirituale, gli interrogatori e detenzioni da parte dell'Ufficio di Pubblica Sicurezza.

Questo abuso di potere penetra la sua sfera privata: i colleghi lo ignorano e la sua ex moglie gli impedisce di vedere la loro figlia poiché è stato etichettato come "pericoloso criminale politico". Ciò che gli ha valso questa nomea è stato il suo mettere in discussione la solidità del Partito Comunista, insinuando il dubbio sul fatto che quest'ultimo non sapesse in che direzione andare. In un sistema totalitario dubitare del regime è un grave fatto antirivoluzionario, si rischia la detenzione e l'oscuramento. A questo punto della sua vita Ma Jian non aveva più nulla a cui appigliarsi, né il lavoro né la famiglia, Pechino sembrava sempre di più una prigione, era forte in lui il desiderio di alienarsi da ogni potere forte e ritrovarsi nelle selvagge e lontane terre occidentali. Il selvaggio è identificato con le immense praterie cinesi alla periferia dell'Impero cioè l'Ovest e il Sud; il suo viaggio parte dalle province occidentali rurali come il Gansu e il Qinghai, passa per il Sichuan e il Guizhou per finire poi nella roboante nuova economia di Shenzhen e Guangzhou, da qui invertirà la rotta e si troverà nello Yunnan e in Tibet.

Lungo la strada Ma viene a contatto con le meraviglie e le crudeltà della natura, incontra persone che vivono ai margini dello stato e non si trovano quasi a far parte della sua struttura politica. Questi luoghi intesi come 'altrove' sono presentati come ampi spazi in cui non vige una scansione rigida della giornata, non ci sono identità fisse e le relazioni tra le persone non sono così convenzionali. In questo "altrove" Ma Jian è ben conscio di rappresentare l'egemonia culturale direttamente associata al suo essere un Cinese Han, egli è sensibile alla riluttanza dei Tibetani di sottomettersi alla visione di modernità e "civilizzazione" imposta da Pechino, ma è anche inevitabilmente complice di questo sistema poiché viaggia attraverso i suoi canali e avamposti in cui viene sempre accolto da burocrati Han a cui porge la lettera di presentazione. Il narratore esplora l'altrove da una posizione in fin dei conti privilegiata e in questo modo narra delle realtà periferiche cinesi, lo fa da vero e proprio *insider*<sup>100</sup>. Nel corso della narrazione-viaggio il narratore sperimenta la trasformazione da "osservato" a "osservatore": passa dall'essere un ingranaggio della visione totalitaria che lo vuole ridurre al silenzio e spingerlo all'uniformazione, al soggetto attivo che narra di sé stesso e degli altri.

---

<sup>100</sup> DAAMGARD, *op. cit.*, p.169.

Il paesaggio umano non è meno alienante, ognuno si inventa un commercio, ognuno vende qualcosa e così si mette in moto la nuova e frenetica Cina, Ma sopravvive a questa odissea comprando un pettine e delle forbici, diventando un parrucchiere da strada, si mischia con i venditori di calendari, gatti, funi, pentole e allevatori di yak che vanno al mercato per venderne la lana.

Il viaggio di Ma Jian è un viaggio illegale perché egli è costretto a portare con sé finti documenti ufficiali per provare *legalmente* la sua identità, è a tutti gli effetti un fuggitivo dallo stato<sup>101</sup>. Una fuga sia spirituale che fisica: spirituale poiché prima di partire Ma Jian prende i voti buddhisti, il viaggio comincia con l'idea precisa di raggiungere il vasto altopiano su cui poi troverà persone corrotte e indurite dalla miseria, rimane deluso dalla maggior parte dei lama che incontra tanto da pensare che quando il Dalai Lama è fuggito dal Tibet si deve essere portato dietro i lama migliori; fisica poiché forgiata dalla fatica di attraversare immense regioni quasi solo con l'ausilio dei piedi, più di una volta Ma attraversa il deserto senza una vera e propria preparazione, solo una bussola ad indicargli il nord e il sud, quasi con una volontà di morire ma ritrovandosi sempre a lottare per la sopravvivenza. La natura è infatti l'inevitabile coprotagonista di questo romanzo, raccontata a tratti come un'allucinazione poetica e a tratti come un lucido e preciso ritratto di una nazione in fermento che fatica però a sbarazzarsi delle sue tradizioni.

### **2.3 “TIRA FUORI LA LINGUA”: UN’OPERA SCANDALOSA**

*Tira fuori la lingua – Racconti dal Tibet* (1987), è la prima opera di Ma Jian ed è in parte il nucleo iniziale sul quale si sviluppa *Polvere rossa* un decennio più tardi, oltre al già citato *Langji zhongguo* 浪迹中国 (Girovagando per la Cina).

Quest'opera è improntata al genere della letteratura di viaggio, che sembra sposarsi bene al suo animo dissidente e vagabondo. Una ricerca, quella di Ma Jian, che scava non solo nel paesaggio naturale, ma anche e soprattutto in quello umano con una attenzione quasi antropologica.

---

<sup>101</sup> KONG Shuyu, *Ma Jian and Gao Xingjian*, p.131.

Quando Ma Jian arriva a Lhasa nel 1985, sono in corso le celebrazioni per il ventesimo anniversario della “liberazione” del Tibet, è un affastellarsi di bandierine e risonanti canzoni e strilli dagli altoparlanti imposti alle genti accigliate e imbronciate che abitano l’altopiano. L’ostilità che i tibetani provavano nei confronti degli occupanti era tangibile, a parte un gruppo di persone scelte dal governo per partecipare alle parate o per sventolare le bandierine dai marciapiedi, nessuno era autorizzato a uscire per strada (occorre ricordare che seppur Ma Jian stesse facendo un viaggio sostanzialmente illegale, egli si presentava con una lettera di presentazione falsa che gli permetteva di trovare alloggio presso istituzioni Han o di ottenere l’accesso a zone altrimenti vietate), la città pareva dunque sotto assedio tanto che quando Ma Jian cercò di contravvenire a questa regola e uscì in strada venne praticamente arrestato subito dalla polizia locale. Finiti i festeggiamenti Ma Jian trovò lavoro come pittore di murales propagandistici presso la stazione radio locale e non appena ebbe guadagnato abbastanza partì per la campagna<sup>102</sup>.

Lo scrittore riesce a lasciarsi alle spalle questo estremo baluardo del potere Han per vagare insieme ai nomadi e ai monaci, alla ricerca di una verità spirituale densa, ma ciò che scopre è una estrema povertà e un degrado della tradizione spirituale, tutto si sta sgretolando a causa della persecuzione politica<sup>103</sup>. Si rende conto che il Tibet è una terra a cui era stato strappato il cuore spirituale: migliaia di templi erano stati ridotti a rovine e i pochi monasteri sopravvissuti erano danneggiati o deturpati con scritte rivolte ai monaci, le quali incitavano a “lasciare la Madrepatria, amare il Partito Comunista e studiare il marxismo-leninismo”<sup>104</sup>. Dalla “liberazione” in poi il Tibet è stato soggetto a massicce migrazioni da parte di cinesi Han, la città di Lhasa è stata quasi interamente distrutta e denaturata, sono stati costruiti edifici in cemento per il karaoke e la prostituzione ha cominciato dilagare. Ma Jian si lascia alle spalle la deformazione urbana di Lhasa, egli è giunto in Tibet con la volontà di fare esperienza diretta dei luoghi di culto buddhisti e di quelli più selvaggi: i racconti che ne nascono sono principalmente delle considerazioni sulla morte, spiritualità e sessualità, sulla potenza e indifferenza sorprendenti della natura oltre che sulla fragilità e alienazione dell’esistenza umana.

---

<sup>102</sup> MA Jian, *Tira fuori la lingua-storie dal Tibet*, Feltrinelli Editore, Milano, 2008 (1987 prima edizione), p.66.

<sup>103</sup> HILTON Isabel, *Beneath the roof of the world*, <https://www.theguardian.com/books/2006/jan/21/featuresreviews.guardianreview15>, 2006, consultato il 20/11/2017.

<sup>104</sup> Ma Jian, *Tira fuori la lingua-storie dal Tibet*, p.66.

Quasi tutti i soggetti di cui vengono narrate le vicende sono donne. Il primo racconto, *La donna e il cielo*, si costruisce sulla volontà del narratore di assistere a un funerale celeste, da Lhasa egli si era spinto fino a una piattaforma di sepoltura armato di macchina fotografica, ma non era mai riuscito a vedere il rito: esso infatti era appena finito oppure, vedendolo arrivare, i parenti del defunto gli ordinavano di allontanarsi e in alcune occasioni era stato persino preso a sassate<sup>105</sup>. La giunge ad una svolta quando il narratore incontra un soldato di stanza in Tibet: egli è incaricato di sorvegliare il funzionamento della linea telefonica e conosce ormai abbastanza bene il tibetano. È lui che, per vie traverse, riesce ad indicargli dove e quando avrà luogo il prossimo rito celeste, la defunta è una giovane donna morta di parto di nome Myima. Myima non era una donna tibetana, era giunta sull'altopiano all'età di sei anni quando i suoi genitori l'avevano venduta in cambio di nove pelli di pecora. Il soldato rivelerà al viaggiatore che essa era sposata con due uomini, fratelli, e che si era legata sentimentalmente anche con lui. Il soldato accompagna il narratore nella casa della defunta e da lì andranno poi tutti insieme su di un'altura per celebrare il rito. Il narratore si concentra sul suo corpo, sulla schiena è stata incisa la svastica augurale, era in posizione fetale, la pancia grossa con dentro il bambino non nato.

L'attenzione che le viene rivolta è quasi morbosa, ma non voyeuristica, l'estensione del viaggiatore è la macchina fotografica e con essa scatta diverse panoramiche del corpo, si concentra sui dettagli: le braccia morbide, un neo rossastro sotto al seno, le palme delle mani rivolte al cielo. Ma quando si concentra sui piedi, l'otturatore si blocca e non è più possibile scattare alcuna foto, si è congelato o si è magicamente rotto<sup>106</sup>.

In *Lo scarafaggio a otto zanne* si assiste invece al racconto di un doppio incesto: il narratore incontra un nomade in una tenda in riva ad un lago, egli gli racconta di aver avuto una bambina con la sua stessa madre, e poi quando la bambina era ormai cresciuta, di aver abusato di lei.

In questi racconti Ma Jian descrive un paesaggio umano allucinante e crudo, la componente sessuale ritorna quasi a ogni racconto, fa eccezione *Il sorriso del lago Drolmula* in cui invece presenta il tema del ritorno a casa di un ragazzo nomade, il ritorno alla condizione nomade dopo aver fatto esperienza della vita urbana. Il terzo racconto

---

<sup>105</sup> Ivi., pp. 9-10.

<sup>106</sup> Ivi., p.20.

*L'iniziazione finale* narra invece del rito di passaggio che una giovane donna deve compiere per diventare un Buddha Vivente, il rito passa attraverso la cruda corruzione del corpo che disintegra la nuova anima di donna che quel giorno stesso si era risvegliata in lei.

Attraverso queste storie, che nascono come afferma l'autore stesso, dal bisogno di prender le redini di sé stesso, tornato dal lungo viaggio in uno stato di grave esaurimento nervoso, si esprime l'intenzione di Ma Jian di dare voce alla sua confusione, allo sconcerto, alla compassione per i diseredati, al senso di frustrazione nei confronti di una fede cieca e per tutto ciò che viene sacrificato in nome della cosiddetta civiltà<sup>107</sup>. La sessualità e il corpo, specialmente quello femminile, sono posti al centro delle trame narrative di questi racconti. Le donne sono i soggetti più deboli che Ma Jian ha incontrato lungo il suo percorso, per i quali ha provato una profonda compassione scaturita anche dall'aver avvertito quanta resilienza ci sia nelle loro persone nonostante spesso non potessero scegliere la propria vita, ma dovessero sottostare ad un volere ed un destino iniquo che le pone al margine di una vita pienamente cosciente e libera.

L'attenzione per il corpo e la sessualità rimandano alle tematiche femministe dei romanzi della scrittrice moderna Xiao Hong, in cui il corpo della donna è un elemento centrale della narrazione incarna lo strumento di resistenza e metafora della condizione umana. Tema che verrà ripreso anche nella letteratura post-maoista da una serie di scrittori i quali si serviranno del corpo come metafora del disagio sociale post-socialista.

---

<sup>107</sup> Ivi., p.67.

## **CAPITOLO III**

### **LA CONDIZIONE DIASPORICA DEI PERSONAGGI**

La condizione dissidente dell'uomo si radica anche nell'autore, prende forma una psicosi, un'ossessione, per la denuncia di un Paese che è la propria patria. I personaggi dei romanzi sono nel caso di Ma Jian i suoi più diretti *alter ego*.

Il personaggio del romanzo, come quello del cinema o teatro, è indissociabile dall'universo fittizio al quale appartiene: uomini e cose. I personaggi del romanzo agiscono gli uni sugli altri e si rivelano gli uni attraverso gli altri, la rete di rapporti ai quali appartengono si estende ai luoghi e agli oggetti: nell'universo romanzesco di Ma Jian i personaggi sono prolungamenti della sua psiche, l'archetipo di ogni personaggio è una costante condizione del sé in fuga. La condizione dell'uomo, ancor prima di quella dello scrittore, è quello dell'alienazione, della fuga. Questo è essenziale per capire la narrativa di Ma Jian, che non è costruita su universi fantastici e mistificati, ma è la fotografia della realtà a cui sporadicamente aggiunge tocchi poetici. I personaggi diasporici sono caratterizzati da una divisione interna dolorosa: essi soffrono nella loro stessa pelle, l'ambiente esterno sembra non appartenergli, si sentono da esso minacciati e di conseguenza non si sentono a casa loro. Appare nella loro esistenza uno iato incapace di riappacificarli con l'esterno, che li invita a restare.

A spingerli verso la condizione diasporica è il senso di illegittimità che nel caso di Ma Jian è rafforzata dalle sue posizioni politiche<sup>108</sup>: i personaggi riflettono l'illegittimità del loro autore, Ma Jian è stato additato ufficialmente come scrittore illegittimo dalla RPC. Ma non per questo ha rimosso la sua attenzione dai problemi sociopolitici che affliggono la realtà cinese. Lo spazio narrativo che lo riguarda è per estensione anch'esso "illegittimo", è una crisi tra due condizioni esistenziali tra loro opposte: la sicurezza e la radicalizzazione in un dato ambiente che determina il codice etico e morale di una persona a cui si contrappone l'insicurezza per aver eliminato le radici e la tensione di trasferire quel contenuto di significato denso in un altro luogo. Uno scrittore diasporico non è più completamente cinese, ma non è neanche interamente integrato nella società ospite, scatta la trappola della crisi d'identità poiché egli è ancora impegnato nel difficoltoso processo di trovare sé stesso e di rimodulare la propria identità culturale.

---

<sup>108</sup> ZHAI Wenyang, *The Issue of Illegitimacy: Writing in Diaspora*, Ph.D. Dissertation, Florida States University Libraries, 2014, p.123.

Vivere a Londra, come nel caso di Ma Jian, e scrivere romanzi in cinese è il riassunto della situazione diasporica: scrivere per qualcuno che non può leggerti. Qual è lo scopo? La difficoltà dell'intellettuale sta nel rispondere a questa domanda, a farsi carico della propria identità culturale e rimodellarla in un ambiente estraneo, in cui i problemi sociali e culturali nonché storici sono diversi. Perché un pubblico occidentale dovrebbe essere interessato alla denuncia di problemi cinesi? Sono queste le domande di uno scrittore diasporico che osserva da lontano e si assegna il ruolo contraddittorio di aspro critico nei confronti della propria cultura e società native.

La distanza e l'allontanamento, aiutano a vedere in maniera più nitida una situazione vissuta in prima persona. Da questo punto di vista privilegiato lo scrittore può mettere in pratica la teoria. La posizione di Ma Jian è dichiaratamente politica: egli non accetta il compromesso, l'unico senso dello scrivere in una società totalitaria è scrivere da ribelle, poiché il ribelle non è una figura contemplata nel sistema totalitario l'unica soluzione è la fuga, intesa anche come unico modo per salvaguardare la coscienza e morale intellettuale<sup>109</sup>.

### **3.1 “PECHINO IN COMA”: DAI WEI E HUIZHEN**

Dai Wei è il narratore /protagonista del romanzo *Pechino è in coma*, il cui titolo originale in cinese è letteralmente “Suolo di carne”: *Rou zhi tu* 肉之土. Il romanzo riguarda i fatti che accaddero in piazza Tiananmen dall'aprile al giugno del 1989, ma anche con ampie digressioni sull'infanzia del protagonista. Questo è il primo lavoro letterario cinese che si riferisce al massacro di piazza Tiananmen in maniera diretta, senza uso di metafore, ma anzi con un'attenzione spasmodica al dettaglio, in Cina infatti sono esigui i lavori che vi si riferiscono direttamente, e per lo più lo fanno blandamente così da creare un mito attorno alla vicenda fino a farla diventare un'ingombrante assenza, un rimosso dell'inconscio della società cinese.

Il titolo del romanzo si riferisce allo stato comatoso seppur vigile del protagonista, il quale è stato colpito alla testa da un proiettile la mattina del 4 giugno 1989. Da quel

---

<sup>109</sup> KONG Shuyu, *Ma Jian and Gao Xingjian*, cit., p.138.



momento in poi Dai Wei sarà costretto a letto e a essere accudito dalla madre nella loro piccola e fatiscente casa pechinese. La mente di Dai Wei però è più che mai vigile e attiva, ricorda ogni minuto del passato nel dettaglio e cattura in maniera vivida il presente grazie all'olfatto e all'udito.

Se nei romanzi precedenti, *Spaghetti cinesi* e *Polvere rossa*, l'ambientazione narrativa contemplava il fuori –la città e le praterie–, ora essa si identifica con un senso di chiusura: sebbene la piazza possa far pensare ad un ampio spazio aperto, non a torto poiché piazza Tiananmen è la piazza più estesa del mondo, essa è descritta in realtà come una gabbia –una trappola–, e l'appartamento in cui è rinchiuso Dai Wei rafforza questa visione. Nella memoria di Dai Wei la piazza è il centro nevralgico delle vicende degli studenti e delle loro lotte nonché *l'oggetto* dell'assedio da parte dei carri armati che giungono dalla lontana periferia. Per questa ragione Dai Wei associa la piazza ad una “trappola” o a un “cimitero”: i blocchi sorvegliati al limitare della piazza, le ringhiere di metallo intorno al monumento, le tende di coloro che facevano lo sciopero della fame, i minibus dove i leader studenteschi tenevano le riunioni segrete: tutto indica isolamento e chiusura.

Il racconto di Dai Wei sull'aprite il fuoco nella piazza trasforma l'intero spazio in una visione di morte, a cui in parallelo si affianca una non meno mortifera situazione, cioè quella dell'appartamento in cui Dai Wei rimarrà per più di dieci anni. L'appartamento è l'esemplificazione di un microcosmo, non è solo una fotografia dello stato di privazione al quale sono soggetti i comuni cittadini cinesi, lasciati indietro nella corsa verso l'economia socialista di mercato, ma anche e soprattutto di un costante e oppressivo controllo politico e del crescente scontento sociale che rimane soggiacente alla superficie patinata della società cinese contemporanea. Come il narratore rivela, in questa società i bambini crescono disillusi e migrano in un altro paese; le madri in lutto sono spesso tormentate dalla polizia e non possono manifestare il loro cordoglio pubblicamente, i giovani sono costretti a tradire gli ideali che li animavano negli anni Ottanta e sono ora proiettati nella logica del business, gli anziani sono abbandonati e lasciati in povertà.

Al centro di questo spazio partecipiamo al deterioramento fisico e psicologico della madre di Dai Wei, la quale deve sopportare l'estrema fatica emotiva ed economica di prendersi cura di un figlio paralizzato: la donna cerca disperatamente un sollievo che trova

nella pratica del Falun Gong, il suo personale 'esilio' dai problemi e dalle fatiche quotidiane<sup>110</sup>. Il Falun Gong verrà bollato dallo stato come religione illegale e in seguito ad un sit in pacifico davanti a Zhongnanhai, la residenza del presidente cinese, essa viene perseguitata dallo stato con l'accusa di svolgimento di azione sospetta e sovversiva nei confronti dello stato, in seguito a ciò è vittima di un esaurimento nervoso che non le farà recuperare completamente la sanità mentale.

Qui Ma Jian, invece che esaltare lo sviluppo economico e il progresso materiale di una nuova ed emergente Cina, ci espone ai costi umani e ai compromessi morali che la nazione ha fatto nella la crisi tra capitalismo e "maoismo vivente" che continua a definire le abitudini e le aspettative di un popolo così come definisce le possibilità e le limitazioni nella politica<sup>111</sup>.

All'interno di questa angusta realtà, l'unica fuga salvifica è proprio l'impensabile: un corpo immobile che ospita una mente attiva, capace di ricordare il passato e di dare un significato al presente. In contrasto con la capacità evocativa di Dai Wei, si staglia l'amnesia collettiva di coloro che non hanno perso alcuna funzionalità corporea e agiscono nel mondo. Ma Jian costruisce una metafora profonda ed evocativa: il corpo di Dai Wei diventa una dimora di ossa e muscoli all'interno della quale egli può nascondersi e rifuggire il destino di essere catturato e riformato e costretto all'autocritica. Il suo corpo diventa un vasto spazio dove perdersi e dove assurgere alla condizione di dissidente impunito all'interno della Repubblica Popolare. La persistente rimembranza è la forma più pura di protesta resiliente nei confronti di uno stato sordo e autoritario che non fa altro che rafforzare la cultura dell'amnesia nel suo popolo. Lo stato comatoso del suo corpo rappresenta il disinteresse critico per la natura profondamente problematica della società cinese dopo il 4 giugno 1989.

Nel romanzo la coscienza nomade si manifesta già al centro della narrazione politica del movimento studentesco: Dai Wei narra la vita studentesca giorno per giorno e invece che descriverne l'eroismo e gli ideali, fa emergere un lato più spigoloso fatto di tiri mancini, attriti intestini e mosse opportuniste tanto che il dubbio serpeggiante è cosa sarebbe successo se la dittatura militare fosse stata sostituita da quella degli studenti. E

---

<sup>110</sup> Ivi., p.139.

<sup>111</sup> Ivi., p.140.

Dai Wei, già disilluso nei confronti dei movimenti di massa occorsi nella storia politica cinese, si defila dal nucleo caldo della protesta<sup>112</sup>. La coscienza nomade prende corpo attraverso i frammentari monologhi interiori presentati graficamente con l'uso del corsivo, che aprono un varco la dimensione di uno spazio più poetico: essi sono meditazioni su aspetti fisici e spirituali dello stato comatoso di Dai Wei alle quali si aggiungono immagini estemporanee del *Classico dei Monti e dei Mari* che suggeriscono una differente visione del paesaggio cinese.

Alcuni frammenti possono essere letti come riflessioni filosofiche di Dai Wei sulla fragilità ma anche sulla forza insita nella vita umana e la persistenza della temporalità della memoria; altri frammenti sembrano invece aprire una finestra su di una dimensione fantastica e selvaggia che trasforma la condizione stagnante di immobilità.

Il *Classico dei monti e dei mari* è il classico cinese preferito di Dai Wei, una lettura che egli comincia da bambino e che lo influenzerà in età adulta. Ad attrarlo sono luoghi fantastici popolati da animali mitologici e altrettante specie vegetali, affascinato da questi racconti Dai Wei si iscrive alla facoltà di biologia all'università con l'idea sotterranea di intraprendere al termine degli studi un lungo viaggio sulle orme dei luoghi descritti dal *Classico* e di studiarne la fauna e flora che avrebbe trovato seguendo gli itinerari descritti dal libro. Questa fuga letteraria all'interno di un mondo fantastico offre dei momenti trascendenti di fuga fittizia dalla realtà brutale e oppressiva che contraddistingue il prima e il dopo del 4 giugno 1989. Queste immagini mistiche che inframezzano la narrazione conferiscono una nota lirica allo spirito nomade che lotta per sopravvivere nel bel mezzo di una catastrofe storica, inoltre aggiungono una sfumatura di complessità simbolica al tono politicamente impegnato che pervade il romanzo. La tensione tra la ricerca individualista di autonomia artistica in una visione nomade e libera si scontra con la responsabilità morale e impegno politico nei confronti di una narrazione schietta e sincera, che corrisponda alla verità storica.

La struttura di questo romanzo non presenta una suddivisione in capitoli, è un flusso di coscienza interrotto solo dai flash estemporanei precedentemente descritti e dà l'idea di un eterno presente, un lungo viaggio mentale che rappresenta l'allontanamento

---

<sup>112</sup> Ivi., p.141.

nonché la distanza dal *centro*, quando questo centro rappresenta la Cina, i genitori, il sistema comunista.

Il tema che introduce i protagonisti del romanzo è quello della separazione generazionale (*duandai* 断代), cioè il fallimento della trasmissione della memoria intergenerazionale: a causa del clima di auto-censura vissuta dai superstiti della Rivoluzione Culturale, come i genitori di Dai Wei, viene a mancare l'abilità di comunicare il loro passato ai figli. Le fotografie, uno dei mezzi più comuni utili alla formazione della *post-memoria* invece che creare subitanei legami di identificazione con una immagine familiare e iconica instillano nei giovani un senso di esitazione e dis-identificazione, invece che adottare l'immagine come un'esperienza traumatica della generazione precedente come un fatto di memoria culturale e politica, si tende invece a dimenticare, a considerarsi orfani di quella generazione<sup>113</sup>. Questo aspetto trae spunto dalla realtà familiare dell'autore stesso: l'espedito è quello della scoperta del diario personale del padre da parte del protagonista, una vicenda che ricalca il reale rinvenimento del diario paterno da parte di Ma Jian, che gli ha dato la possibilità di venire a conoscenza di fatti mai discussi in famiglia, nel diario erano presenti varie annotazioni e anche un'autocritica<sup>114</sup>; Dai Wei non sa quasi nulla di suo padre fino a che non legge il suo diario e scopre anch'egli un'autocritica insieme a un resoconto sugli orrori della Rivoluzione Culturale.

Per l'autore piazza Tiananmen è fondamentale sia da un punto di vista geografico che concettuale, è il simbolo del passato dispotico del regime comunista e rappresenta la futura lotta per la democrazia in Cina. Ma è lo scrittore che più di tutti incarna gli ideali del movimento studentesco pro democrazia e rappresenta le politiche culturali all'interno della diaspora mediando il discorso sui diritti umani e sulla democrazia tra Est e Ovest.

La metafora principale dentro alla quale viene a trovarsi Dai Wei è quella del cannibalismo, usata per definire le bio-politiche messe in atto dal Partito, egli insieme alla madre, Huizhen, ne diventano l'emblema più chiaro di tutti. Per diciotto anni Huizhen compie qualsiasi sforzo per mantenere il figlio in vita, nella speranza di un suo risveglio; gli ospedali hanno il divieto di curare le vittime del massacro, i cimiteri di interrarli e i crematori di tenerne le ceneri, ogni 4 giugno la polizia tiene sotto controllo le famiglie delle

---

<sup>113</sup> Ivi., p.8.

<sup>114</sup> EDEMARIAM Aida, *Playing with fire*, <https://www.theguardian.com/world/2008/aug/08/china.chineseliterature>, 2008, consultato il 23/12/2017

vittime per paura che possano fare rimostranze pubbliche o rilasciare interviste a giornalisti stranieri. Nel caso di Huizhen e Dai Wei, essi vengono prelevati dalla loro casa di Pechino e portati fuori città, in campagna. Lontani da qualsiasi zona sensibile, lontani da qualsivoglia giornalista. Dai Wei è sospeso tra la vita e la morte, il suo destino è quasi interamente e paradossalmente nel seno dell'epoca capitalista post-Tiananmen: l'assenza di aiuti da parte del governo per assicurare le spese mediche di Dai Wei spinge Huizhen ad avviare una "banca" dell'urina -considerata da molti una bevanda miracolosa, una panacea a molti mali- e poi a vendere un rene di Dai Wei. A questo punto si apre uno scorcio su ciò che si intende per bio capitalismo nella società cinese: per mantenere alto il prezzo del rene e ottenere il massimo ricavo, Huizhen monitora le esecuzioni capitali, deve fare bene attenzione a non mettere in vendita il rene nello stesso momento di qualche esecuzione perché è proprio da questi detenuti che gli ospedali ed enti privati si riforniscono per avere organi da trapiantare, il costo è ovviamente molto basso o praticamente nullo. Questo tipo di pratica è la metamorfosi del cannibalismo feudale condensato significativamente nel complotto immaginario del protagonista di *Diario di un pazzo* (1918) di Lu Xun in cui "tutti vogliono carne umana e tutti temono al tempo stesso di essere divorati dagli altri", fino all'avverarsi di ciò durante la Rivoluzione Culturale in cui il cannibalismo venne politicizzato e usato come strumento rivoluzionario e pertanto i corpi dei controrivoluzionari dovevano essere mangiati, ma dato che ce n'erano troppi si decise di mangiare solo gli organi più importanti:

"Fu nel 1968, uno degli anni più violenti della Rivoluzione Culturale. Qui non bastava uccidere i nemici di classe, i comitati rivoluzionari locali costringevano la gente a mangiarli. All'inizio i corpi dei nemici venivano fatti bollire nei pentoloni insieme con le zampette di maiale. Siccome con il proseguire della campagna i cadaveri da gestire diventarono troppi, venivano cucinati soltanto cuore, fegato e cervello"<sup>115</sup>.

Ora sotto il governo di Deng, gli organi non sono più *mangiati* ma sono diventati una preziosa merce di mercato. L'esistenza *infernale* di Dai Wei testimoniata dal corpo corrotto simboleggia in maniera più ampia la corruzione endemica del corpo politico

---

<sup>115</sup> Ma Jian, *Pechino è in coma*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2009, p.66.

cinese; con la sua verve coerente e intellettuale Dai Wei resiste alle bio politiche dello stato e alle sue capacità manipolatorie di imporre passività mentale e conformismo, ovvero le doti che secondo il Partito definiscono un individuo competente, razionale e responsabile<sup>116</sup>.

Il rifiuto, o l'impossibilità, di Dai Wei di dare in pasto il proprio corpo allo stato per essere 'regolato' gli consente ironicamente di definirsi l'unico cittadino ancora in vita a non aver firmato alcuna dichiarazione in cui si supporti la repressione del governo. In competizione con le illusioni della politica populista e delle manovre bio politiche, l'autosufficienza spirituale ed eroica di Dai Wei mostra una personale forma di esilio figurato che si allaccia al tema dell'esilio come componente chiave della narrativa epica. Questo eroismo colloca Dai Wei nelle vesti dell'*homo sacer*<sup>117</sup>, relegato ai margini politici, giuridici, sociali ed economici della società cinese a cui viene per di più negata ogni rappresentazione biologica tanto più che si trova in un fragile equilibrio tra la vita e la morte, egli è un uomo che, secondo il diritto romano arcaico, chiunque poteva uccidere senza commettere veramente omicidio, rappresenta la vita sacrificabile di uomo che non ha il diritto di ribellarsi.

Secondo Lucienne Loh, la ricchezza enciclopedica dei dettagli storici riflette la tradizione propria del genere epico<sup>118</sup>. L'inserimento di estratti dal *Classico dei monti e dei mari* riveste anch'esso un ruolo chiave dell'epica poiché grazie a quest'ultimo è possibile rendere organica la collaborazione tra storia ufficiale e mito che si combina attraverso l'aspetto del reale unito a quello del fantastico. L'effetto di interruzione di questi frammenti è cruciale per la forma epica del romanzo e la loro forma arcaicizzante risponde al lessico ricercato dell'epica<sup>119</sup>, ne costruisce pertanto la sua morfologia peculiare che allarga lo spazio della narrazione espandendosi nel passato più remoto e dando una visione diacritica del presente, la mappa lessicale dell'epica non riguarda solo lo *spazio*, ma anche il *tempo*. Le sezioni in cui vengono descritti in dettaglio microscopico i processi fisiologici riflettono l'altrettanto microscopica narrazione della vita quotidiana degli studenti nella

---

<sup>116</sup> LOH Lucienne, *Ma Jian's Beijing Coma and China a twenty-first-century Empire*, "Textual Practice", 27:3, 2013, p.389.

<sup>117</sup> Concetto elaborato dal filosofo italiano Agamben.

<sup>118</sup> LOH, *op.cit.*, p.390.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

piazza, e contrastano al tempo stesso con una visione macroscopica dell'evento storico e dei passi che hanno condotto al massacro.

I due piani narrativi, la degenerazione fisica del protagonista nell'arco di dieci anni e la cronaca delle vicende che hanno portato al massacro, si intersecano gradualmente fino a fondersi nel momento della morte di Dai Wei, in cui la mente e il fisico si riuniscono per sparire insieme. La morte fisica del protagonista segna un momento epifanico centrale per la forma epica e anche se la narrazione si conclude con la morte, questa epifania è l'apice della condanna sociale di Ma Jian contro le efferate bio-politiche cinesi<sup>120</sup>.

La piazza è la trappola, è la tomba, nei pensieri di Dai Wei si fa strada la consapevolezza di non potersi nascondere, di non potersi sentire al sicuro da nessuna parte poiché, per estensione, ogni casa è diventata una piazza, una nuda piazza sorvegliata a vista dalla polizia.

Non meno importante è il personaggio di Huizhen, la madre del protagonista. Ma Jian colloca questo personaggio come la più accidentale vittima del bio-potere statale: nonostante Dai Wei, essa è un'accorata sostenitrice del Partito Comunista da tutta la vita, è una donna pragmatica che protegge con ogni mezzo la sua famiglia e condanna l'attivismo dissidente. Ma all'alba dei fatti accaduti in piazza Tiananmen essa si ritrova ad essere una madre di mezz'età single con a carico un figlio in coma, nella ricerca di conforto spirituale diventa praticante del Falun Gong. Poiché due poliziotti hanno il compito di investigare circa il suo coinvolgimento nel movimento anch'essa giunge alla conclusione che il cittadino non sia libero e che la Cina sia un'enorme prigioniera, che si sia in prigione o a casa propria ognuno è prigioniero. Huizhen viene portata in un centro di detenzione e percossa con manganelli elettrici, viene costretta a rinunciare al Falun Gong e baratta la sua libertà per poter tornare ad occuparsi di Dai Wei tradendo i suoi amici e compagni che praticavano con lei il Falun Gong. Da questo momento in poi si assiste ad un deterioramento della psiche di Huizhen<sup>121</sup>. La donna si rinchiude in casa tormentata dall'idea che la polizia possa arrivare da un momento all'altro, cambia in continuazione la serratura, ma dimentica di buttare via le chiavi di quella vecchia e rimangono nello stesso portachiavi insieme a quelle nuove creando una grande confusione; accumula ogni tipo di

---

<sup>120</sup> Ivi., p.393.

<sup>121</sup> KONG Belinda, *op. cit.*, p.203.

cose e non getta più nulla da anni così che quando deve cercare qualcosa è in difficoltà e non la trova, i cartoni vuoti del latte, involucri vari del cibo e bottiglie vuote sono accumulate sotto il letto di Dai Wei, dove hanno attirato una colonia di formiche.

La decomposizione a cui si assiste è un'allegoria nazionale dell'indifferenza e crudeltà dello stato che lascia una donna, una donna comune, ad arrangiarsi per sopravvivere e per far sopravvivere suo figlio gravemente auto insufficiente; però essa resiste orgogliosa e caparbia anche quando i bulldozers avanzano per distruggere la sua casa, l'unica del complesso ormai rimasta in piedi. Le macerie tutt'intorno rimandano alla scena di desolazione che si presentò appena fuori da piazza Tiananmen: carri armati e detriti. Huizhen resiste per salvare il suo nido proprio mentre un altro nido era in costruzione ovvero il Bird's Nest (*niaochao* 鸟巢), infrastruttura destinata ad accogliere le competizioni olimpiche nel 2008. L'immagine che Ma Jian dà di Huizhen è quasi mitica, non è solo una vedova impazzita, è bensì una delle "madri di Tiananmen", è una figura solitaria che lotta contro le bio-politiche che si frappone ai bulldozer per salvare suo figlio: quest'ultima forte immagine di Huizhen richiama inevitabilmente uno dei simboli del 4 giugno, *the tank man*, l'uomo che tentò di bloccare una colonna di carri armati semplicemente ponendosi davanti ad essi ostacolandone il percorso. Huizhen è un personaggio di forte tempra che riassume il forte sentimento di resistenza dello scrittore stesso, in cui per altro si manifesta il dissidio interiore dell'attaccamento alla Patria e il suo rigetto.

### **3.2 "LA VIA OSCURA": MEILI E KONGZI**

*Yin zhi dao*, 阴之道, è il titolo del romanzo che ha per protagonista incontrastata Meili, una giovane contadina sposata al maestro del villaggio. Il termine *yindao*, che in cinese indica il canale uterino, significa letteralmente "via oscura", "via in ombra" e più specificatamente, se si pone attenzione al carattere *yin*, viene indicato il significato di "principio femminile, passivo, recettivo, morbido, correlato alla luna, all'acqua" che



governa le cose umane nella sua complementare armonia con lo *yang*<sup>122</sup>. È su questa terminologia mistica, sul potenziale femminile, che Ma Jian costruisce la narrazione che rimane fedele all'idea del *transito*, del viaggio, luogo in cui si modellano e si presentano i personaggi del romanzo.

Meili si sposa ancora molto giovane e partorisce la sua unica creatura "autorizzata", una bambina di nome Nannan; il tempo storico del romanzo è circa la metà degli anni Novanta, la politica del figlio unico iniziata nel 1979 è pienamente in vigore e anzi, vede ora un incremento di rigore nella sua applicazione. Il marito di Meili è il diretto discendente di Confucio, per l'esattezza è il settantaseiesimo erede e per sottolineare il legame egli viene appunto soprannominato come l'antenato, Kongzi. Il suo desiderio più grande è quello di produrre un erede maschio che possa continuare l'illustre lignaggio: "[...] Ho il dovere verso i miei antenati di continuare la stirpe. Ahinoi! È dall'inizio del tempo che i cinesi possono procreare liberamente. Sono stato proprio sfortunato a nascere nell'era del controllo delle nascite!"<sup>123</sup>

Quando Meili rimane incinta per la seconda volta entra nel regno dell'illegalità, stando ovviamente alle direttive della politica; l'aborto non viene neanche preso in considerazione da Kongzi, si fa invece chiara la necessità di fuggire e nascondersi dai funzionari della pianificazione familiare che hanno già cominciato spietate campagne per provocare aborti forzati nel loro villaggio Nuwa (il nome fa esplicito riferimento alla dea che nel mito antico presiede alla genesi dell'umanità)<sup>124</sup>.

Inizia così il viaggio di Meili, un'esperienza angosciata e al limite della sopravvivenza, navigando sul Fiume Yangtze, Meili e la sua famiglia attraversano le principali arterie d'acqua della Cina, cercano di raggiungere Paradiso, una città con un altissimo tasso di rifiuti elettronici al punto che la sua aria è ritenuta in grado di neutralizzare la fertilità femminile. Durante questa odissea "materna", Meili rimane incinta tre volte, ogni gravidanza è accompagnata dal vano tentativo dello *spirito bambino* di venire alla luce. Il primo bambino sopravvive all'aborto forzato, ma viene crudamente ucciso dalle autorità appena egli nasce; il secondo è una femmina che nasce deforme e

---

<sup>122</sup> PESARO Nicoletta, "Ma Jian: Bambini negati lungo lo Yangtze" *Il Manifesto*, 29 marzo 2015, <https://ilmanifesto.it/ma-jian-bambini-negati-lungo-lo-yangtze/>, consultato il 13/11/2017.

<sup>123</sup> MA Jian, *La via oscura*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, 2015, p.45.

<sup>124</sup> PESARO Nicoletta, "Ma Jian: Bambini negati lungo lo Yangtze", cit.

viene venduta dal padre per scopi incerti ad una organizzazione clandestina; il terzo non troverà mai il coraggio per uscire dal ventre materno.

In questa opera l'invettiva politica si estende ad una riflessione sugli sfregi del potere sul corpo femminile, fornendo un'inattesa empatia con alcuni temi femministi e proseguendo il discorso di accusa delle biopolitiche intraprese dal governo a cui si aggiunge la critica alla visione confuciana che risiede ancora nella mente di molti per cui il figlio maschio è più ambito di una figlia femmina. In quest'ottica il marito di Meili è sì suo sostenitore nella fuga, ma ne è anche la causa: è lui che desidera un figlio maschio e lo vuole subito, nonostante i tempi non siano propriamente i più adatti. A modo suo anche Kongzi è un personaggio dai tratti diasporici: egli si fa beffe delle politiche del governo, nonostante sia costretto a fuggire e a nascondersi egli continua a recitare le poesie Tang per impedire alla nostalgia di casa di impossessarsi di lui. La sua presa di posizione risiede nella tradizione, nel dictat confuciano della *pietà filiale*, ma oltre a ciò risiede soprattutto nel diritto biologico di generare prole.

La vicenda di Meili tocca tutte le manipolazioni violente inflitte in nome dello sviluppo e del profitto alla natura e all'acqua in particolare, dettaglio che offre il parallelismo tra il corpo della donna inquinato dalle intrusive politiche del governo, con le acque del Paese sempre più inquinate dalle sempre più numerose fabbriche. Donna e natura, due potenze vivifiche e creatrici sono incautamente calpestate,

“di fatto si assiste ad un imprigionamento coatto delle forze oscure e vitali che nascono dal corpo femminile e alla violazione ambientale: sono modifiche arroganti quelle che vengono imposte tanto alla geografia del corpo femminile quanto a quella del paesaggio, in particolare le Tre Gole lungo il fiume Yangtze, dove è stata costruita una possente diga che ha cancellato antichi villaggi e scenari antichi, in nome del fabbisogno energetico, ma anche di una auto celebrativa *hybris antropocentrica*<sup>125</sup>”.

Ed è proprio in virtù di questa *hybris*, tracotanza, che i più deboli, i più indifesi strati della popolazione si ritrovano ad essere ancor più calpestati e deprivati in una maniera quasi feudale. La mania di controllo giunge fino a un luogo che dovrebbe essere inviolabile, il corpo femminile, e che è invece vittima di abusi e controlli invasivi. Il terreno fertile

---

<sup>125</sup> Ibidem.

dell'utero è considerato come un vero e proprio campo da arare e seminare, da monitorare affinché dia i suoi frutti. I terreni non autorizzati produrranno frutti non autorizzati e pertanto verranno distrutti, non importa che siano sani o meno.

I tre fuggiaschi vengono a contatto con una umanità varia, come loro privati di diritti, di una casa, di un lavoro, di uno stipendio e pertanto esposti ad ogni genere di sopruso. Il corpo è in questa narrazione, così come in *Pechino è in coma*, l'emblema della violenza perpetrata dalla classe dirigente comunista: il corpo inerte di Dai Wei, sopravvissuto alla strage di Tiananmen, rappresentava il veicolo di riflessione spirituale sull'amnesia riguardo la storia recente da parte della società cinese; nella vicenda di Meili è lo spirito-bambino a fare da contrappunto focale, tramite il corpo della madre, 'prigione di carne in cui verrebbe condannato ad un'altra esecuzione' affianca il suo sguardo cieco alla narrazione.

Meili è un perfetto esempio di personaggio diasporico: in lei si fonde la necessità umana ad allontanarsi dal *centro* per trovare sicurezza ai *margini*, con la condizione stabile di marginalità data dall'essere donna in Cina. Il personaggio femminile proprio per questa caratteristica costituisce la traduzione della condizione diasporica psicologica dello scrittore.

Il viaggio è per Meili una vera e propria officina di cambiamenti e di trasformazioni a livello personale, la situazione della fuga la immette nel mondo sconosciuto al di fuori del suo villaggio. Si compie all'interno del viaggio una formazione della sua persona che messa in difficoltà dalle mille avversità e vicende che il viaggio comporta si adatta, si plasma e si trasforma, la giovane donna vive infatti un

“Bildung di sofferenza e violazione, il suo è un percorso cognitivo in cui si rende conto del meccanismo del sistema dentro al quale vive: scopre che le donne non sono padrone del proprio corpo, che l'utero è un campo di battaglia di cui i mariti e lo stato si contendono il controllo; il corpo è un territorio che i coniugi invadono per ricavarne piacere e per generare figli maschi, lo stato lo controlla, lo monitora e raschia per affermare il suo potere e infondere una strisciante paura<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Ibidem.

Il percorso cognitivo di Meili la porta a generare un senso di autoconservazione che si esprime con una coriacea volontà di resistenza e di progettazione di un futuro indipendente. La forza del carattere femminile di Meili risiede nel progetto di una vita migliore: decide di far buon viso a cattivo gioco, o a *cattiva sorte*, e ogni passo che fa è per dirigere la sua vita verso la libertà personale. Meili non vuole solo liberarsi del controllo e dalla morsa del governo, ma anche dal marito, così convinto a produrre un erede maschio da costringere la moglie ad ogni sorta di rischio, fino a non considerarla neanche in virtù dei suoi diritti in quanto essere umano e donna, ma dal solo punto di vista biologico, di un corpo adatto a incubare e partorire figli.

La resistenza si può riscontrare in tre principali soggetti: la famiglia di Meili, Meili stessa che lotta contro una società patriarcale rappresentata da suo marito e dalla sua ossessione per un erede maschio e per ultimo lo spirito-bambino e il feto che non vuole venire alla luce<sup>127</sup>. La famiglia discende il fiume su di una barca molto simile a una zattera, che è il simbolo della precarietà e instabilità sociale moderna, il fiume è un grembo-discarica<sup>128</sup> così come l'utero delle donne: tanti sono i feti di bambini abbandonati nelle sue livide acque che diventano inevitabilmente un ricettacolo di rifiuti industriali e umani, di valori etici e morali. Meili si è accorta di non vivere nel migliore dei mondi possibili, eppure, alla stregua di un *Candide*<sup>129</sup> è abitata da un puro e inesauribile ottimismo e forza, tesi alla ricerca della felicità, alla ricerca della normalità che significa per lei riappropriarsi del proprio corpo e del suo stesso destino. La forza del personaggio di Meili sta nel rendersi conto che non potrà mai veramente assurgere all'indipendenza se non si allontanerà dal marito, il quale "si rende un ostinato esecutore di una arcaica visione confuciana e maschilista". Recita e declama le antiche ed eteree poesie Tang, ma non può certo dirsi poetico il consumo automatico del corpo della moglie. Viene qui condannato duramente il retaggio misogino della tradizione confuciana, è evidente la ribellione all'ossessione del figlio maschio: pur di ottenerlo, Kongzi non soppesa il trauma psicologico di un aborto forzato, il dolore di un figlio ucciso davanti ai propri occhi, un dolore che si mescola a quello del parto appena avvenuto; egli non si fa alcun scrupolo ad abbandonare

---

<sup>127</sup> CODELUPPI, *Inner and Outer Resistance to China: The Pursuit of Freedom in 'A Free Life' and 'The Dark Road'*, "Trans- Revue de Littérature Générale et compare", 20, 2016, p.4.

<sup>128</sup> PESARO Nicoletta, "Ma Jian: Bambini negati lungo lo Yangtze", cit.

<sup>129</sup> Ibidem.

la figlia deforme per lasciar spazio a un'altra possibilità di una vita; infine non è lui che deve fare i conti con un corpo che si ingrossa, che rende la donna più visibile, esposta, proprio quando la situazione richiede di rimanere nascosta.

Lo spirito-bambino non vuole venire alla luce, ma rifugiarsi nel grembo materno è la figurazione della violenza delle bio-politiche e al tempo stesso la mistica attesa dello spirito che sa perfettamente quando sarà il momento giusto per venire al mondo e reincarnarsi.

“mentre il corpo della mamma discende verso il letto del fiume, lo spirito-bambino si libera e comincia a ripercorrere il suo lungo viaggio a ritroso attraverso tre incarnazioni, risalendo controcorrente, molti fiumi e corsi d'acqua verso il suo ultimo luogo di riposo”<sup>130</sup>.

Il linguaggio è estremamente vivido e ricco di dettagli tale che permette al lettore di sentirsi anch'egli su quel fiume. La narrazione scorre livida e cruda, ma la presenza della donna, centro di forza vivifica, la interrompe con sporadiche “onde di poetica e femminile dolcezza”<sup>131</sup>.

Ritorna in questa opera *l'ossessione per la Cina*, una ossessione che colpì diversi scrittori cinesi nel Novecento<sup>132</sup> dando un impulso all'elaborazione di romanzi di accusa sociale riguardo a problemi e questioni tipicamente cinesi. L'atteggiamento è in parte simile è quello che si riscontrò durante il movimento della *letteratura delle cicatrici*, ovvero la gigantesca cicatrice lasciata da dieci anni di sofferenze al popolo cinese, facendo riferimento ai dieci anni a partire dal Grande Balzo in Avanti<sup>133</sup>. È un'eredità traumatica da cui attinge Ma Jian che la rielabora nella forma del *j'accuse* in tono politico. L'alto valore simbolico delle immagini in questo romanzo riflette la psicologia di uno scrittore che si sente tutt'ora un fuggiasco. Il fiume è qui la terza declinazione della fuga, dell'allontanamento ed è forse la visione più fosca ed inquietante che Ma Jian dà della condizione diasporica. In questo romanzo egli sembra suggerirci un legame tra la condizione femminile in Cina e quella dello scrittore dissidente, almeno da un punto di vista

---

<sup>130</sup> MA Jian, *La via oscura*, cit., 2015, p.393.

<sup>131</sup> PESARO Nicoletta, “Ma Jian: Bambini negati lungo lo Yangtze” cit.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> DUTRAIT Noel, *Leggere la Cina*, Editions Philippe Piquier, Arles, 2002, p.25.

psicologico narrativo e letterario per cui è possibile cercare di vedere in Meili lo scrittore stesso, il quale ha cominciato il suo viaggio decenni prima calcando i deserti della Cina occidentale ed è rimasto con la mente in Cina, in fuga, sul Fiume Azzurro.

La condizione dissidente è stabile per Ma Jian, non diminuisce, egli persevera nel viaggio tanto da creare in esso il presupposto per porre le radici e creare una situazione stabile in un contesto “mobile”.

### **3.3 “SPAGHETTI CINESI”: PERSONAGGI DISUMANI**

*Spaghetti cinesi* appare sul mercato letterario di Hong Kong nel 1991 ed è un ritratto cinico della società cinese all’indomani dei fatti di piazza Tiananmen. La narrazione è percorsa da elementi umoristici inframezzati a elementi di cupa violenza e orrore narrati con uno stile languido e distaccato. I personaggi che compaiono in questo romanzo danno a loro volta vita ad una serie di storie concatenate: lo scrittore professionista e il donatore di sangue aprono il sipario di questa commedia umana a tinte fosche. Lo scenario predominante presenta uomini eccentrici alle prese con ambigue e strane occorrenze quotidiane nella cornice della società totalitaria cinese.

Le storie sono ingombre di corpi e parti di corpi che vengono umiliate, distorte, tagliate e consumate, corpi disintegrati che offrono al lettore una visione di castigo apocalittico per le perversioni di una società impazzita e malata<sup>134</sup>; tuttavia il senso di questa crudeltà non ha una connotazione tanto estetica quanto realistica, tanto che il libro può essere visto come la prima vera critica alla società cinese contemporanea. Lo scopo dello scrittore non è tanto quello di mostrare i corpi come un macellaio fa con la carne, ma piuttosto quello di rendere visibili le forze impalpabili che li hanno corrotti e violati. Questo romanzo, considerato nella totalità delle altre opere precedenti e successive, riflette le caratteristiche diasporiche primarie dell’autore, ovvero disillusione e annientamento: disillusione nei confronti dell’ideologia comunista e il desiderio di annientarla/fuggirne.

Ciò che accomuna gli scrittori della diaspora sono due fasi nelle quali incorrono: una consiste nel momento di disillusione causato da un viaggio e dalla delusione che ne

---

<sup>134</sup> ZHAI, *op. cit.*, p.102.

segue da quello che si è scoperto; l'altra fase coincide con un tipo di narrativa frammentata, caratterizzata da elementi assurdi, distorsioni della realtà con una implicita urgenza distruttrice<sup>135</sup>. Secondo la studiosa Wenyang Zhai il passaggio seguente si articola nel processo di costruzione del progetto di un sé creativo<sup>136</sup>. La seconda fase si manifesta spesso negli individui che lasciano la patria, si innesta in loro un senso di nostalgia che induce anche una crisi d'identità che si può leggere nella frammentazione della narrazione e più concretamente nel caso di Ma Jian nella frammentazione dei corpi delle sue figure narrative che assumono per questo un valore simbolico significativo e si rendono dirette immagini riflesse dell'interiorità dello scrittore. Il titolo del romanzo, che in cinese è *Lamianzhe* 拉面者, ovvero "il pastaio", allude all'elasticità della pasta come prerequisito per essere lavorata al meglio per creare spaghetti di lunghezza e spessore vari; l'abilità di fare dozzine di spaghetti da questa grossa forma di pasta gommosa è considerata come una forma d'arte e necessita di essere ben allenati.

La metafora degli spaghetti sembra non aver nulla a che fare con le storie contenute nel romanzo, tuttavia la chiave di lettura metaforica sembra essere suggerita dal fatto che le vite dei personaggi siano modellate ad arte e sottomesse al potere e alla volontà di un "creatore". Questa metafora è costruita da un soggetto che adotta un punto di vista, intellettuale e fisico, esterno e distante da ciò che sta accadendo e ciò è reso possibile dalla condizione diasporica di Ma Jian stesso il quale sembra identificarsi con la prima comparsa del romanzo, ovvero lo scrittore professionista tanto che entrambi sono riconoscibili nelle vesti del "creatore".

Nonostante i personaggi siano modellati con estrema malleabilità, essi appaiono vuoti al loro interno: mancano delle qualità umane di base, di anima. Personaggi come il *donatore di sangue* o *l'estasiato*, rispettivamente al secondo e terzo capitolo, sono l'esempio del vuoto abissale che li abita: uno vende il sangue, anche quello non suo e infetto, e diventa milionario; l'altro finisce per uccidere sua madre cremandola viva. Quelli che compiono sono atti altamente estetici e plastici, ma incomprensibili, privi di umanità. In questa incomprensibilità si legge la critica dell'autore a una società che è governata da forze intrinseche e repressive che violano l'essenza degli esseri umani<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Ivi., p.103.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> ZHAI, *op. cit.*, p.105.

Ma Jian presenta i personaggi indicando nel titolo di ogni paragrafo due caratteristiche antitetice: una riguarda il ruolo sociale rivestito dal personaggio e l'altro si riferisce al suo lato più nascosto, sordido e *vero*<sup>138</sup>. Lo scrittore professionista, che è il primo ad apparire in questa antologia osserva scrupolosamente i vicini di casa mentre preparano la zuppa di pesce e si infastidisce della mancanza di un ingrediente - lo zenzero -, il fastidio che egli prova per la zuppa di pesce incompleta si rispecchia nella mancanza di un ingrediente essenziale nella sua stessa creatività di scrittore, che gli impedisce di comporre un romanzo sulla figura di Lei Feng<sup>139</sup> assegnatogli dal segretario del Comitato di Partito dell'Associazione degli scrittori. Al posto di un personaggio dalla forte coscienza socialista allo scrittore vengono in mente altri personaggi lo fuorviano totalmente dal tema:

“Lo scrittore si lambicca il cervello pensando e ripensando se ci sia qualche Lei Feng intorno a lui, ma gli vengono in mente solo i personaggi del suo romanzo mai realizzato: un giovane imprenditore che gestisce un crematorio privato, un immigrato clandestino che scrive lettere per gli analfabeti, un padre che passa la vita a cercare di liberarsi della figlia ritardata... Queste sono le persone che conosce, di cui ha letto o che vedo ogni giorno per strada. Queste sono le persone che capisce, le persone di cui scriverebbe, se solo ne avesse il coraggio. La loro vita è infelice e costretta come la sua<sup>140</sup>”.

Tra i personaggi non citati c'è l'interlocutore principale dello scrittore, il donatore di sangue, il quale fa della sua risorsa di sangue il principale profitto, e in virtù della sua visione semplice e materialista schernisce in modo significativo l'amico scrittore: “ti odi perché scrivi quello che il Partito ti dice di scrivere. Mistifichi la vita, così puoi giustificare la tua mancanza di senso pratico. Ti sei dimenticato che l'esistenza umana si basa sulla ricerca del profitto, non della verità”<sup>141</sup>. Questo passaggio ricalca e sottolinea la posizione più che esplicita dell'autore stesso, ed è al tempo stesso una pungente critica ai suoi colleghi che chinano la testa sotto le direttive del Partito contrapponendosi quale scrittore libero. Lo scrittore professionista è secondo Wenyan Zhai una condensata miniatura della

---

<sup>138</sup> Ivi., p.105.

<sup>139</sup> Lei Feng fu un soldato dell'Esercito di Liberazione, egli fu ritratto come cittadino modello e le masse furono incitate a seguire il suo modello di modestia e devozione al Partito Comunista Cinese, a Mao Zedong e al popolo cinese. Diventò famoso solo dopo la sua morte; nel 1963 fu presentato al pubblico con una campagna di propaganda che incitava ad apprendere da Lei Feng.

<sup>140</sup> MA Jian, *Spaghetti cinesi*, trad. it. Di Nicoletta Pesaro, Feltrinelli Editore, Milano, 2006, p.15.

<sup>141</sup> Ivi, p.22.



classe intellettuale cinese in generale, rappresenta l'incapacità a cambiare lo stato delle cose e l'indignazione che essi provano nei confronti di questa situazione<sup>142</sup>. Questa condizione di marginalità è esplicitata dall'attenzione dello scrittore per le piccole cose che lo circondano, come l'esattezza degli ingredienti della zuppa dei suoi vicini. Un altro personaggio intellettuale è il direttore di una rivista letteraria, scrittore affermato che è riuscito a entrare nel Grande Dizionario degli Scrittori Cinesi, meta agognata dallo scrittore professionista. La fulgida carriera letteraria del direttore viene però offuscata da quella non meno fortunata della moglie, la quale comincia a umiliarlo e ad assegnargli ogni tipo di mansione domestica, specialmente la cura della cucina. A casa è un uomo vessato dalla moglie, a lavoro invece è un uomo rispettato e approfitta della propria posizione per conoscere e concupire le giovani scrittrici che gli scrivono nella speranza di ottenere qualche pubblicazione. La doppia vita del direttore si consolida quando egli intreccia una relazione clandestina con un'operaia tessile, la relazione è altamente impari: il direttore ribalta la relazione con sua moglie e diventa egli stesso il vessatore della povera ragazza. Quando la moglie scopre l'infedeltà del marito, lo caccia di casa. Nonostante il direttore avesse ottenuto il successo come scrittore, la sua vita è segnata da sentimenti di ira e rivalsa, indulge nella carnalità e nel tradimento per sopperire alla sua inettitudine in relazione alla moglie.

All'appello manca anche un altro personaggio significativo: Su Yun, la suicida o attrice. È una giovane ragazza che non è stata in grado di adeguarsi ai cambiamenti imposti dalla società, ovvero il passaggio dai temi legati all'eroismo comunista in voga durante la Rivoluzione Culturale a quelli rinnovati dai venti delle Riforme e dell'Apertura. Questa sua incapacità le procura frustrazione professionale che si mescola alle delusioni amorose, questo intreccio di situazioni spingono Su Yun a ricercare una nuova espressione del proprio autocompiacimento nella stesura di un copione che rappresenti e testimoni per sempre la sua condizione miserabile. Il soggetto del copione è una donna che vuole suicidarsi. Mano a mano che la stesura del copione progredisce Su Yun si accorge che non sta descrivendo un personaggio frutto della sua fantasia, ma sé stessa.

È proprio lei stessa che vuole suicidarsi e il copione le serve per architettare la propria morte nel modo più artistico possibile. I confini tra finzione e realtà presto si

---

<sup>142</sup> ZHAI, *op. cit.*, p.107.

assottigliano tanto che “a volte si rendeva conto che era il personaggio del copione a guidare la sua vita”<sup>143</sup>, nella sua testa si affollano i dialoghi immaginati, quelli già realizzati nella realtà fino a che non si rende conto che la sua vita così come la sua morte sono fatti insignificanti e percorsi da incompiutezza<sup>144</sup>. La presa di coscienza dell’insignificanza del suo copione così come della sua vita, porta a credere a Su Yun di stare solo perdendo tempo per procrastinare la sua morte. La giovane donna si accorge di essere un granello di polvere in questa vita e vuole condividere pubblicamente questa sua presa di coscienza, si dirige presso il “Club del Progressista” per proporre al direttore il suo spettacolo e per convincerlo lo informa che è un *numero* molto popolare in Giappone. Su Yun organizza la sua morte sul palcoscenico del Club, sguinzaglierà sulla scena una tigre che la rincorrerà e infine la sbranerà: una morte violenta sebbene altamente estetizzante. La decisione di Su Yun è coerente con la sua vita, una vita dedicata al palcoscenico, alla danza e alla recitazione, nel momento in cui tutto perde di senso la morte è l’ultimo grido dell’artista che fa di stessa performance.

Il tema della morte o del suicidio se non addirittura dell’omicidio (la linea è sottile), si presenta anche nel racconto che ha per protagonista l’imprenditore che gestisce un forno crematorio privato, talmente estasiato dal compito sociale che svolge (propone una vasta gamma di servizi che il crematorio pubblico non ha: primo fra tutti la velocità, al forno pubblico ci può essere molta attesa, fino alla scelta della musica che accompagna l’operazione di incenerimento) da convincere la madre a farsi cremare *viva*. Il raccapriccio è forte, ma è proprio questa l’intenzione di Ma Jian: dimostrare attraverso personaggi *incredibili*, ma non per questo meno reali, la follia che si cela dietro l’umanità della Cina del nuovo millennio, la loro fragilità e la perdita della razionalità<sup>145</sup>.

I passaggi descrittivi dei personaggi raggiungono un grado di elucubrazione e introspezione prossimi, da un lato all’autodistruzione e dall’altro all’ascesi.

L’autodistruzione è un chiaro elemento del racconto la cui protagonista è Su Yun (l’attrice o la suicida), in questo racconto la protagonista mette in pratica l’autoconoscimento attraverso la scrittura del copione: questa pratica rivela all’autrice del

---

<sup>143</sup> Ma Jian, *Spaghetti cinesi*, cit., p.49.

<sup>144</sup> MACCOLINI Laura, *La traduzione emotiva*, tesi di laurea magistrale Università Ca’ Foscari, Venezia, a.a 2012/2013, p.24.

<sup>145</sup> ZHAI, *op. cit.*, p.110.

copione ancor prima che ai lettori, i pensieri che la propria mente sintetizza attraverso l'atto creativo. Nel caso di Su Yun questo processo va addirittura oltre lei stessa, la quale diventa spettatrice insieme al lettore: "gradualmente le fu chiaro che il suo personaggio aveva in mente un piano, qualcosa che persino lei avrebbe saputo solo dopo che fosse successo"<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> MA Jian, *Spaghetti cinesi*, p.57.

## **CAPITOLO IV**

### **I LUOGHI DEL DISCORSO NARRATIVO**

## 4.1 NOMADISMO INTELLETTUALE

L'aspetto ideologico in Cina ha da sempre influenzato il linguaggio e viceversa, la lingua Cinese infatti affonda le sue radici in un terreno fortemente politicizzato che ha grandemente influito nel modellare gli aspetti del linguaggio. Il risultato di questo fatto si può notare nell'influenza che la politica ha nel linguaggio quotidiano e di come lo modifica<sup>147</sup>. In questo contesto la narrativa gioca un ruolo centrale nel dare agli scrittori uno strumento di analisi della realtà e rappresenta al tempo stesso un utile strumento per individuare l'idioletto di un autore. Lo spirito critico di Ma Jian per esempio, che lo ha guidato nel suo attacco al *sistema* cinese e il suo approccio schietto e aggressivo lo hanno condotto all'esilio.

Ciò che risalta con evidenza dalla produzione narrativa di Ma Jian è la *strada*, il *viaggio*. La condizione esistenziale *in transitu* dello scrittore si riflette nei generi e sottogeneri delle sue opere: la forma principale è il romanzo e il racconto, ma come già accennato nei capitoli precedenti egli attinge dalla letteratura di viaggio, dal reportage, e sfiora anche generi come l'epica che gli permettono di creare situazioni oniriche e *mitiche* come nel romanzo *Pechino è in coma* che si avvicina, per la sua lunghezza, ad una "odissea" moderna.

Secondo la studiosa Shuyu Kong, la scelta della letteratura di viaggio accomuna Ma Jian a un altro grande scrittore della letteratura d'esilio cioè Gao Xingjian: essi condividono lo status di scrittori dissidenti permanentemente in esilio, i quali hanno trovato in un altro paese lo spazio creativo nonché il rifugio dalla censura. Essi hanno certamente rinunciato alla prospettiva di rivolgersi ad un mercato più prospero, ma dall'allontanamento hanno guadagnato una nuova prospettiva sulla letteratura, sull'identità di sé stessi e sulla loro stessa patria<sup>148</sup>. Kong prosegue affermando che le opere di entrambi gli scrittori hanno apportato un significativo contributo alla letteratura d'esilio nel XXI secolo all'interno del panorama della letteratura sinofona, in particolare perché il contenuto più profondo rivela una letteratura piena di nuovi significati sull'esperienza intellettuale *nomade*<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> CODELUPPI Martina, *Mapping Ideology in Language Han Dong's Zha gen (Banished!) and Ma Jian's Rou zhi tu (Beijing Coma)*, "Annali Ca' Foscari, Serie Orientale", 53, 2017, p.257.

<sup>148</sup> SHUYU Kong, *Ma Jian and Gao Xingjian*, p.127.

<sup>149</sup> Ivi., p.128.

Il concetto di *nomadismo*, in senso estetico, porta con sé le nozioni di *de-territorializzazione* e *viaggio nomade*, nozioni proprie degli studi filosofici di Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), ma anche della filosofa italiana Rosi Braidotti (1954-).

Secondo quest'ultima in particolare, la condizione *nomade* è da intendersi sia come opzione teorica che come condizione esistenziale. Come uno scrittore diasporico può anche essere un intellettuale nomade, dato che i termini non sono direttamente sinonimi?

Risulta pertanto opportuno operare un distinguo sui due termini: "diasporico" sottintende una patria lontana da cui ci si sente, per varie ragioni, cacciati, non voluti. Una terra per cui si prova nostalgia, astio o semplicemente amore, ma che rimane irraggiungibile. "Nomade" indica sì una condizione di mobilità e deterritorializzazione, ma non sottintende un allontanamento coatto dalla propria patria, che in alcuni casi può anche non esistere nei termini politici della suddivisione del territorio. Il nomadismo può essere inteso come stile di vita, l'essere diasporico no per i motivi già citati in 1.3. Tuttavia, "diasporico" e "nomade" si incontrano sui concetti afferenti alla categoria della *transizione*: "viaggio", "movimento"/"mobilità" e a essi connessi *l'identità*. Mantenendo chiara la differenza esistenziale delle due condizioni, risulta molto utile considerare il nomadismo intellettuale come strumento di analisi letteraria.

Lo studio di Rosi Braidotti infatti, che guarda in chiave femminista al tema dei *soggetti/soggettività nomadi*, pensando cioè alla donna come soggetto nomade, risulta un ottimo strumento per analizzare in maniera filosofica e simbolica la produzione letteraria di Ma Jian dal punto di vista della definizione di identità e dei luoghi simbolici. Inoltre, come già accennato precedentemente, l'ultimo romanzo di Ma Jian, *La via oscura*, pone lo scrittore sotto una nuova interpretazione: la vicinanza ai temi femministi (quali i diritti delle donne circa il parto, il corpo, la sessualità), identificano la protagonista Meili con lo scrittore stesso il quale sembra trovare in un personaggio femminile a tutto tondo il suo vero e più calzante alter ego, dove il femminile rappresenta di per sé stesso un *tratto* marginale nella società. Ecco quindi che Meili diventa un personaggio altamente simbolico nell'interpretazione della psicologia dello scrittore tradotta in letteratura.

Secondo la filosofa il nomadismo è un invito a spogliarsi della propria identità a maggior ragione se collegata e modellata su determinati aspetti, valori e sistemi culturali ai quali, per varie ragioni, sentiamo di non appartenere completamente. Ciò non significa

disconoscersi completamente, ma anzi di considerare questa condizione esistenziale come incentivo a ricercare una nuova configurazione della propria identità.

Il viaggio è in questi casi la condizione (quasi) essenziale, è il primo passo iniziatico del percorso della ridefinizione della propria identità. La condizione diasporica spinge lo scrittore a ridisegnare l'universo immaginativo; nel caso di Ma Jian l'universo figurale, di esplorazione etnografica e sociale, si tramuta in osservazione critica della realtà politica e sociale poiché lo scrittore è entrato in una nuova configurazione esistenziale. Le raffigurazioni più evidenti di questa condizione sono le immagini letterarie scelte dallo scrittore per quanto riguarda tre romanzi in particolare, che sono quelli con il più alto valore simbolico: *Polvere rossa*, *Pechino in coma* e *La via oscura*.

Da un punto di vista filosofico la visione nomade sfida la tradizionale separazione della critica dalla creatività e della ragione dall'immaginazione, quell'immaginazione che è valida sia come fonte esperienziale sia come fonte per l'azione politica. L'immaginazione non è intesa in senso utopico, ma al contrario in senso trasformativo e ispirazionale<sup>150</sup>. È centrale in questo discorso, filosofico e letterario, la *raffigurazione* del soggetto:

“the figuration of the nomad renders an image of the subject in terms of a nonunitary and multilayered vision, as a dynamic and changing entity. [...] Politically, nomadic subjectivity addresses to the need to destabilize the center. Mainstream subject positions have to be challenged in relations to and interaction with the marginal subjects.”<sup>151</sup>

La *raffigurazione* racchiude in sé concetti chiave per poter interpretare Ma Jian come scrittore e capire le caratteristiche dei suoi personaggi letterari.

Per quanto riguarda lo scrittore, egli è un'entità *dinamica* e *mutevole*, questo aspetto di frammentarietà deriva dall'abbandono della propria identità e anche dalla mancanza di un luogo familiare che aiuti a codificare e interpretare l'esistenza, per quanto questo possa essere possibile. Il viaggio, momento iniziatico, pone le basi per la frammentazione dell'identità: questo non è certo un passaggio semplice e corrisponde al

---

<sup>150</sup> BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 2011, pp. 13-14.

<sup>151</sup> Ivi., p.5.

primo livello di evoluzione rappresentato dalla *nigredo*: la *morte*-metaforica-del soggetto<sup>152</sup>. Bisogna sottomettersi alla morte per poter rinascere nuovi da ciò che si era prima, e quindi giungere alla nuova fase della vita che è denominata *albedo*. La struttura poggia le sue fondamenta sulla psicologia del cambiamento di Carl Gustav Jung il quale trova nei processi alchemici una chiave di lettura fondamentale per interpretare i cambiamenti dell'io: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*, sono le tre fasi essenziali che a ben vedere costruiscono anche la narrazione delle fiabe<sup>153</sup>. La *nigredo*, come si è detto, indica la morte metaforica del soggetto, è l'iniziazione che permette di ritrovarsi nuovi nella successiva fase della vita, in questa fase si muovono i primi passi nei panni della nuova "configurazione", la *rubedo* invece, l'ultima fase, indica l'affermazione della trasformazione: a tutti gli effetti il soggetto si muove, pensa e parla in modo diverso da prima. Concretamente questa struttura può essere applicata alla parabola diasporica di Ma Jian uomo e scrittore: la *nigredo* si associa al viaggio, alla fuga dalla Cina, l'*albedo* con la nuova identità di scrittore della diaspora, dissidente, la *rubedo* coincide con l'affermazione dell'*albedo*: Ma Jian è a tutti gli effetti uno scrittore dissidente, che convoglia le sue energie per opporsi al sistema che lo ha escluso, scrivendo romanzi d'accusa. Vero è che il germe della dissidenza è sempre stato insito nella natura di Ma Jian, ma il fatto di essere stato costretto ad abbandonare la patria permette di parlare di "cambiamento di stato" e rende quindi possibile utilizzare la struttura sopraccitata.

Per entrare nella fase della *nigredo* occorre un atto di coraggio poiché abbandonare il proprio centro per la periferia o il *marginie*, è a tutti gli effetti un atto *eroico* poiché implica una rottura con l'identità culturale di nascita: questo è ciò che fa Ma Jian all'interno del suo viaggio nelle periferie più remote della Cina e successivamente lasciando la Cina per l'Europa. Peter Damgaard, nel suo studio *Visions in Exile*, si riferisce all'opera *Polvere rossa* parlando di "transmutazioni"<sup>154</sup>, egli si riferisce ai differenti livelli della soggettività

---

<sup>152</sup> Nella loro accezione originale gli elementi trovano collocazione nella sequenza alchemica composta da quattro fasi: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas/viriditas*, *rubedo*. "Com'è noto, l'alchimia descrive un processo di trasmutazione chimica [...] Vengono descritte quattro fasi, che sono caratterizzate dai colori originari già menzionati da Eraclito: e precisamente la melanosì (innerimento), la leucosì (imbiancamento), la xanthosì (ingiallimento), la iosì (irrossimento). [...] La nerezza, *nigredo*, è lo stato iniziale, a cui segue l'*albedo*, la *citrinitas* e infine la *rubedo*" cit. Jung C.G., *Psicologia e alchimia*, Editore Boringhieri, Torino, 1981, pp.241-243.

<sup>153</sup> Per un approfondimento sul tema consultare Jung C. G., *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, pp.225-230 e pp.240-277.

<sup>154</sup> DAMGAARD, *op. cit.*, p.166.



del narratore il quale passa da *osservato* a Pechino, a *osservatore* nel corso del suo viaggio in cui viene a contatto con una moltitudine umana diversissima da lui tra cui anche le minoranze etniche delle province occidentali che gli trasmettono un senso di estraneità pur rimanendo all'interno della Cina.

Le transmutazioni però si riferiscono anche direttamente all'autore del romanzo, *Polvere rossa* infatti venne pubblicato anche in Cina nonostante il bando, mettendo in una luce confusa le posizioni del PCC nei confronti dello scrittore, e un'ulteriore confusione si crea circa la posizione dello scrittore stesso che pare ora a cavallo dei due sistemi. Come nota Damgaard, nella postfazione all'edizione uscita in patria di *Langji Zhongguo* 浪迹中国 (Girovagando per la Cina) Ma Jian scrive così<sup>155</sup>:

其实，中国已迈开改革开放的步伐。追求自我的意识开始萌芽，为此我常遇到麻烦，周围不少人与我有些格格不入。于是我辞了官方记者的职务，离开了生活多年的北京，流浪去了<sup>156</sup>。

In quegli anni, la Cina stava già avanzando sul sentiero delle Riforme e dell'Apertura. L'idea di perseguire ciò che mi indicava la mia coscienza cominciò a germogliare in me. A causa di ciò mi sono spesso messo nei guai, risultando pertanto incompatibile con l'ambiente che mi stava intorno. Per questa ragione mi sono dimesso dal mio lavoro come fotoreporter del governo. Ho lasciato Pechino, città nella quale ho vissuto per molti anni, e ho cominciato a vagabondare<sup>157</sup>.

certo diversa si presenta la prefazione dell'edizione di Hong Kong di *Polvere rossa*:

当时，红色政权开放。追求自由在我的意识开始萌芽。因此残忍专制和群众的监视之中。于是我辞了官方记者的职务，离开了到处是眼睛的北京，流浪去了<sup>158</sup>。

A quel tempo, la forza politica rossa si era appena instaurata. Il perseguimento della libertà cominciò con la mia personale presa di coscienza. A causa di ciò sono stato spesso detenuto e interrogato dalla polizia. Ho vissuto sotto la supervisione spietata dell'autocrazia e delle masse,

---

<sup>155</sup> Ivi., pp.180-181.

<sup>156</sup> MA Jian, *Langji Zhongguo* 浪迹中国 (Girovagando per la Cina), Xinshijie chubanshe 新世界出版社, Beijing, 2002, p.331.

<sup>157</sup> La traduzione è fornita dalla sottoscritta

<sup>158</sup> MA Jian, *Hong chen* 红尘 (Red dust), Mingchuang chubanshe 明窗出版社 Hong Kong, 2002, p.2.

pertanto decisi di dare le dimissioni dal mio lavoro di fotoreporter del governo. Lasciata indietro Pechino, che pullulava di occhi [pronti a spiare], ho cominciato a girovagare<sup>159</sup>.

Dalla post fazione e dalla prefazione dei rispettivi romanzi risulta un'immagine dello scrittore che da un lato, volendo compiacere la madrepatria, si ritrae come "colpevole" dei suoi comportamenti, e dall'altro assume invece un atteggiamento teso a prendere le distanze, un atteggiamento critico. Da notare è anche la posizione di quanto scritto nelle due versioni: le affermazioni tese a colpevolizzarsi sono collocate in fondo al libro, nella post fazione, quelle invece che riguardano una presa di posizione critica sono collocate all'inizio del libro in una prefazione. Il messaggio sulle posizioni di Ma Jian è più che chiaro, e tuttavia la sua immagine è comunque stata manipolata all'interno della RPC che desiderava un'auto ammenda da parte dello scrittore. Il girovagare è inteso nella postfazione come unica azione che lo scrittore poteva compiere dal momento che creava scompiglio nell'ambiente che gli stava intorno, l'accezione che invece assume nella prefazione è di liberazione da un luogo angusto in cui le persone vengono controllate e manipolate. L'intellettualismo nomade indica principalmente un'autonomia di pensiero, Ma Jian fugge perché quell'autonomia non gli è più garantita.

Inoltre, come afferma Braidotti, l'intellettualismo nomade crea una *mappa* personale, che segna le trasformazioni della coscienza e i luoghi ad essi connessi. Ciò banalmente si riscontra anche nella presenza effettiva di mappe geografiche allegate ai romanzi: *Polvere rossa* allega, per volontà dello scrittore, la mappa della Cina con indicati i luoghi salienti delle sue peregrinazioni. Il concetto di nomadismo si sposa particolarmente bene a questa accezione di volontà di fare esperienza delle più diverse tradizioni e attività umane e dei più diversi popoli e territori. La condizione fluttuante dello scrittore lo porta a comprendere mappe invisibili "scritte nel vento, sulla sabbia e sulle pietre, nei fiori e nelle piante"<sup>160</sup>, che lo guidano nel suo vagabondare.

Nonostante il carattere fluttuante che i concetti di "viaggio" e "strada implicano e della relativa impossibilità di porre delle radici, l'immaginario letterario della diaspora

---

<sup>159</sup> La traduzione è fornita dalla sottoscritta.

<sup>160</sup> BRAIDOTTI, *op. cit.*, p.45.

prende forma in luoghi reali e significativi. Sebbene la retorica della deterritorializzazione associata alla diaspora indichi appunto un aspetto di instabilità, tuttavia:

“[...] diaspora is not a floating sign. Depending on how it is deployed, in what kind of historical situation, and in what concrete location, diasporic imagination may have complex and unstable implications”<sup>161</sup>.

Volendo avvalersi delle coordinate di tempo e luogo, i personaggi della produzione letteraria di Ma Jian sono tutti candidati a rispondere esaustivamente alla coordinata temporale, poiché tutti sono calati in un tempo reale, tutti operano all'interno della Cina differenziando poi la propria azione l'azione in spazi mutevoli che tuttavia mantengono la caratteristica di essere spazi reali e concreti, ogni romanzo ha il suo luogo *culla*: il Ma Jian viaggiatore di *Polvere rossa* agisce principalmente sulla strada, Meili e Kongzi sul fiume, Dai Wei nella piazza prima e dentro il suo stesso corpo dopo e Huizhen tre le mura domestiche. I luoghi concreti e definiti contribuiscono a creare una mappa dell'immaginario diasporico dello scrittore, tanto da permettere di poter fare supposizioni sul simbolismo intrinseco del loro significato.

Per la capacità di creare “mappe” il viaggiatore accosta al ruolo di scrittore il ruolo di cartografo<sup>162</sup>: ciascun testo traccia i luoghi in cui il viaggiatore è stato, tenendo anche nota dei paesaggi interiori che si sono succeduti l'un l'altro, presentando così un resoconto paesaggistico sia esteriore che interiore. A riprova di ciò l'indice di *Polvere rossa* è più che eloquente nella scelta dei nomi dei capitoli: 3. *Vagabondo in occidente*; 5. *Terra spazzata dal vento*; 6. *A zozzo sulla costa*; 7. *Valli desolate*; 8. *Vita di confine*; 9. *Una terra, nessuna casa*<sup>163</sup>, ai quali si aggiungono sotto capitoli che rimandano allo stesso campo semantico del viaggio: *Strada e direzione*; *Montagne su montagne*; *Sperduto nelle lande desolate*; ecc.

---

<sup>161</sup> CHIU Kuei-Fen, *Empire of the Chinese Sign: The Question of Chinese Diasporic Imagination in Transnational Literary Production*, “The Journal of Asian Studies”, 67, 2, p.602.

<sup>162</sup> BRAIDOTTI, *op. cit.*, p.46.

<sup>163</sup> MA Jian, *Polvere rossa*, cit., p.377.

## 4.2 IL POTERE EVOCATIVO DEI LUOGHI

### 4.2.1 La natura selvaggia e la strada in "Polvere rossa" e "Tira fuori la lingua"

Le prime produzioni dell'autore sono, come si è detto, iniziazioni che si rivolgono alla sua esperienza reale di uomo, scrittore e personaggio al tempo stesso: il viaggio è reale in *Polvere Rossa* così come per i racconti dal gusto antropologico ed etnografico di *Tira fuori la lingua*.

In queste due opere i luoghi del vagabondaggio sono selvaggi e incontaminati: sono deserti, montagne e strade polverose.

I luoghi in cui Ma Jian si rifugia sono luoghi non adatti a lunghe permanenze: gli ostelli, le capanne dei nomadi, i treni, gli autobus. Il paesaggio narrativo che egli costruisce rende l'idea di transitorietà a cui fanno da contrappunto le montagne e i deserti, luoghi immanenti, ma che rimangono ampi spazi inabitati e inospitali. Il deserto e la montagna hanno un alto valore simbolico: entrambi rappresentano luoghi che solleticano la fantasia e l'immaginazione per l'aspetto mitico che hanno in sé (la cima delle montagne più alte, che rimanevano nascoste alla vista per via della foschia, era anticamente considerata la dimora degli dèi; anche il deserto porta con sé una forza evocativa piuttosto forte data principalmente dal fenomeno dei miraggi e delle fantastiche oasi che vi si possono trovare, dai nomadi stregoni che vi si possono incontrare), ma anche la fatica, l'alienazione, la solitudine e la morte sono concetti ad essi vicini. Chi riesce a dominare o anche solo a sopravvivere a questi luoghi nei quali ci si imbatte durante il viaggio ha compiuto una trasformazione che lo ha reso più saggio e più cosciente di prima: per questo si parla di iniziazione, davanti agli occhi del personaggio si disvela un nuovo mondo di significati che può anche solo significare capire quale sia la giusta direzione da prendere.

Ma Jian vuole spingersi ai margini, ma quest'ultimi possono anche essere interpretati come *limiti*: nel suo viaggio egli vuole spingersi oltre i propri limiti fisici e mentali tanto che spesso si trova in condizioni disperate e prossime alla morte:

"[...] ho deciso di raggiungere la mia meta, Ejin Horo Qi, tagliando attraverso il deserto dell'Ordos. Sulla mappa sembrava un tratto di non più di una trentina di chilometri [...] Allora ho controllato la bussola e mi sono messo in marcia attraverso il deserto. [...] Ho camminato per tutta la notte, ma al sorgere del giorno nuovo non ero ancora arrivato alla strada. Ho cominciato ad

avere paura. [...] Di notte il deserto era immerso nel silenzio più totale. Sentii passare un aereo sopra di me e immaginai tutte quelle persone che ci stavano comodamente sedute dentro. Con il terzo giorno arrivò la paura di essere sul punto di impazzire. Scordai che direzione prendere rispetto al sole. Dovevo meditare a lungo su ogni passo che compivo in quella piana senza alcun tracciato. Più sei libero di sceglierti una strada, più difficile si fa il viaggio. [...] Stavo per crollare, ma mi incitai a proseguire e implorai alle mie gambe di non fermarsi. Avevo la testa piena di immagini. [...] Ma ogni volta subentrava la mia mente a intimare: continua a camminare, non fermarti o sei morto<sup>164</sup>.

In queste prime esperienze di viaggio emerge il concetto del “divenire una minoranza” (*becoming minoritarian* in Deleuze e Guattari<sup>165</sup>), che è centrale nelle opere di Ma Jian: egli a tutti gli effetti predilige la narrazione di un’*umanità minore* che non ha il potere di cambiare le sorti del destino, ma che al contrario deve imparare a schivarne i colpi e a muoversi attraverso le maglie del determinismo. La condizione minoritaria del personaggio è anche data dall’essere viaggiatore/fuggiasco in una terra che negli anni Ottanta non era certo abituata a questo tipo di attività, tanto che per alloggiare in determinati luoghi servivano lettere di presentazione o bisognava essere giornalisti accreditati dal Partito per visitare siti di interesse artistico e culturale. La minoranza è inizialmente intesa come fattore esterno al personaggio ed egli anzi assume la parte dell’“elemento civilizzatore” o comunque il suo punto di vista è quello del cinese Han civilizzato: “L’indigenza di questi posti montani mi mette a disagio. Qui nessuno ha mai calzato un paio di scarpe. Nella famiglia che mi ha ospitato qualche giorno fa si cucinava su un pezzo di terracotta rotta”<sup>166</sup>. Gradualmente però, egli stesso diventa minoranza: un cinese Han che visita in qualità di viaggiatore le lontane terre periferiche dell’Impero viene guardato con diffidenza e timore.

Nello stesso periodo in cui Ma Jian visita la minoranza nazionale dei Jinuo nella prefettura di Xishuangbanna nello Yunnan, egli viene a conoscenza del fatto che il dipartimento di propaganda dell’Università di Kunming, dove aveva tenuto una conferenza sulla poesia moderna sei settimane prima, aveva emesso un mandato di arresto nei suoi confronti; il presunto crimine era “la diffusione di propaganda liberale tra una gioventù

---

<sup>164</sup> MA Jian, *Polvere rossa*, cit., pp. 216-217.

<sup>165</sup> KONG Shuyu, *Ma Jian and Gao Xingjian*, p.142.

<sup>166</sup> MA Jian, *Polvere rossa*, cit., p.298.

facilmente influenzabile”<sup>167</sup>. La transmutazione è qui ulteriore: da viaggiatore a fuggiasco.

Pur restando un fuggiasco nel vero termine della parola egli risulta, come appena accennato un elemento civilizzatore tra la gente della minoranza.

L’episodio in cui Ma Jian incontra e medica la piccola Meina è una sintesi di azione civilizzatrice e curiosità antropologica ed etnografica:

Mi viene in mente che in quel villaggio jinuo vidi, accovacciata davanti a una porta, una ragazzina di nome Meina. La settimana prima aveva messo il piede su un chiodo arrugginito e a quel punto il piede le si era gonfiato di pus e di sangue. Quasi non riusciva a camminare. Le lavai la ferita, la impiastrai con della pomata antisettica e la coprii con una benda pulita, [...].”<sup>168</sup>

La sera stessa, Ma Jian viene accompagnato dai bambini del villaggio a incontrare il vecchio sciamano Shabulu, Ma Jian coglie l’occasione per carpire qualche preziosa informazione di carattere etnografico:

“«Sto scrivendo una storia sui jinuo e mi piacerebbe saperne di più sulle vostre abitudini religiose. Può dirmi qualcosa sui sacrifici? Con che frequenza li effettuate?»  
«Facciamo sacrifici tutto l’anno. Prima di seminare, di mietere il granturco, di cacciare, di costruire una casa»”<sup>169</sup>.

La complessità dei luoghi in questa opera, le montagne, i fiumi, i deserti, le giungle, i villaggi e le città, l’impegno della descrizione etnografia e antropologica, costituiscono la mappa soggettiva di un personaggio fortemente diasporico. Egli, alla scoperta di realtà sconosciute combina il senso dell’avventura e del viaggio più puro e sincero con il senso di allontanamento, di distanza e di nostalgia da quello che è il *suo luogo*, Pechino, che per motivi “criminosi”, risulta irraggiungibile; il suo peregrinare pertanto è talvolta molto faticoso proprio perché sa di non poter indirizzare i suoi sforzi per *ritornare a casa*. La strada è dunque per gran parte del romanzo *il luogo* per eccellenza, il luogo mobile che non permette radicamento, ma che si radica all’intero della concezione esistenziale del

---

<sup>167</sup> Ibid., p.305.

<sup>168</sup> Ibid., p.307.

<sup>169</sup> Ibid., p.308.

personaggio. In questo caso è difficile scindere completamente il personaggio dallo scrittore, sia per la natura autobiografica del romanzo sia per gli sviluppi reali delle vicende che hanno coinvolto Ma Jian facendo in modo che egli *continuasse* il suo viaggio fuori dalla Cina. Pertanto il senso derivato dal non avere più radici coinvolge il personaggio tanto quanto lo scrittore il quale, per preservare la sua coscienza di intellettuale decide di andare in esilio e allontanarsi definitivamente dalla Cina. Nonostante l'allontanamento, le opere parlano per lui e suggeriscono un forte legame edipico con la madrepatria: Ma Jian non è riuscito a *uccidere*—aggirare—il Partito e di conseguenza a vivere liberamente in Cina, o per lo meno secondo quanto la sua natura gli suggeriva, ed è pertanto stato allontanato. La denuncia pungente che egli rivolge al Partito, non alla Cina, tenderebbe a riconfermare questa (mia personale) tesi.

#### 4.2.2 Il luogo nel livello finzionale della narrazione

I romanzi successivi a *Polvere rossa* costituiscono una svolta improntata principalmente alla raffigurazione immaginativa, simbolica e finzionale; Ma Jian è a tutti gli effetti entrato nel mondo diasporico, è diventato a tutti gli effetti uno scrittore della diaspora, uno scrittore in esilio. Il viaggio da reale si trasforma in un viaggio interiore: il primo, in *Pechino è in coma*, è un viaggio che si sviluppa all'interno del corpo di Dai Wei e che prende diramazioni fantastiche; l'altro, descritto ne *La Via Oscura* è *uterino*. In questi due romanzi il corpo è un elemento centrale della narrazione e, come vedremo di seguito, può rientrare sotto ogni aspetto nella categoria dei luoghi.

*Pechino è in coma* offre un panorama piuttosto particolare dal punto di vista dello spazio ed è possibile reperire nelle sezioni del testo in corsivo degli aspetti che collegano il viaggio reale di *Polvere rossa* con il viaggio interiore di Dai Wei: "Vaghi nelle lande desolate in cerca di un pezzo di terra in cui seppellirti. Non puoi più resistere al desiderio di lasciare che il tuo corpo torni polvere"<sup>170</sup>, in riferimento ai pellegrinaggi senza sosta nelle

---

<sup>170</sup> MA Jian, *Pechino è in coma*, cit., p.503.

*lande desolate* a cui lo scrittore fa riferimento nel paragrafo intitolato *Sperduto nelle lande desolate*<sup>171</sup>.

Piazza Tiananmen e la città stessa di Pechino, nonché il corpo di Dai Wei sono i principali luoghi in cui l'azione prende vita. La piazza è una presenza pervasiva nella memoria di Dai Wei, che di essa conserva la ferita da arma da fuoco alla tempia, è un luogo che viene descritto per contrasto, nonostante la sua grandezza essa è angusta, è una trappola e viene spesso associata allo spazio corporeo: "Il tuo corpo è una trappola, una Piazza senza vie di fuga"<sup>172</sup>. Il corpo assume le caratteristiche di un luogo pubblico nell'ottica delle bio-politiche per cui il corpo è alla mercé dello Stato: nessuna piazza è più sicura, nessun corpo è più sicuro. Dai Wei infatti alterna il viaggio interiore o nelle profondità e anfratti del suo organismo o rifugiandosi nella memoria del suo libro preferito: lo *Shanhai jing* 山海经 (il Classico dei monti e dei mari)<sup>173</sup>.

Del personaggio di Dai Wei sappiamo ch'egli amava fare lunghe escursioni in montagna, e la "narrazione-fiume" del romanzo è infatti interrotta da estemporanei aneddoti provenienti dal Classico: "Al di là della Montagna Qizhou vive il Popolo Senza Discendenti. Hanno tutti lo stesso cognome, Ren, e loro stessi sono discendenti del Popolo Senza Ossa. Si nutrono di pesce e aria"<sup>174</sup>; oppure "Nell'angolo sudoccidentale della Terra in mezzo ai mari si erge il Monte Shu. Su questa montagna il Signore dei Cieli ha catturato un assassino. Gli ha legato i capelli e mani al tronco di un albero, e ha messo i ceppi al suo piede sinistro"<sup>175</sup>.

È interessante per noi scoprire che Dai Wei sia così legato ad un testo che si riallaccia al viaggio, alla scoperta e che riproduce una vastissima mappa di strade, sentieri e indicazioni geografiche che gli permettono di abbandonare il suo corpo e perdersi nei meandri fantastici di quanto la sua memoria ricordi.

Lo SHJ per la sua natura si riallaccia al grande campo semantico dei luoghi naturali caratterizzati da una geografia ed etnografia fantastiche, i luoghi del Classico-montagne, fiumi, sentieri, mari- sono la naturale e astratta estensione del viaggio reale.

---

<sup>171</sup> MA Jian, *Polvere rossa*, cit., p.213.

<sup>172</sup> MA Jian, *Pechino è in coma*, cit., p.293.

<sup>173</sup> Abbreviato di seguito in "SHJ"

<sup>174</sup> MA Jian, *Pechino è in coma*, cit., p.500.

<sup>175</sup> Ivi., p.338.



Lo SHJ è un'opera unica e misteriosa della letteratura cinese classica, sia per la particolarità dei suoi contenuti che per i dubbi circa la paternità e la datazione che viene comunque indicata intorno al I secolo d.C.<sup>176</sup> Secondo la tradizione cinese classica, dopo esser stato menzionato dallo storiografo Sima Qian 司马迁 nel j. 123 dello *Shiji* 史记 (il Classico dei documenti) la creazione del SHJ viene attribuito all'imperatore mitico Da Yu 大禹 (Yu il Grande) da Liu Xin 劉歆 nel memoriale al trono presentato nel 6 a.C. (1° anno di Ai Di 哀帝)<sup>177</sup>, il quale passò alla leggenda per aver saputo gestire l'Inondazione e aver saputo ristabilire l'ordine del *tianxia* 天下 (il mondo) . Egli, dopo aver drenato le acque, introdusse due nuovi sistemi per organizzare la superficie terrestre: le Nove Regioni e le Cinque province.

La struttura del testo è divisa in due grandi categorie: lo *Shan jing* 山经 (il Classico delle montagne) e lo *Hai jing* 海经 (il Classico dei mari). Lo *Shan jing*, che è considerato essere la parte più antica è a sua volta suddiviso in cinque libri, ognuno con delle sottosezioni; lo *Hai jing* invece, più recente, è diviso in tredici capitoli senza alcuna sottosezione. La caratteristica de Classico è quella di fornire un'uniforme descrizione di territori, il solo *Shan jing* conteggia l'enumerazione di ben 447 montagne: la tipologia delle informazioni spaziano dal nome della montagna e dalla sua distanza con quella precedente, le indicazioni naturalistiche dedicate a flora e fauna e minerali, ai corsi d'acqua che dal monte sgorgano e la loro lunghezza, spiriti e portenti che vi dimorano, eventi mitologici che ebbero luogo nei suoi pressi<sup>178</sup>. La presenza umana riferita ai luoghi viene totalmente tralasciata e l'unica presenza è ridotta all'io scrivente. Lo *Hai jing* si differenzia come stile dallo *Shan jing* e, incentrandosi sulla descrizione di popoli lontani e fantastici e relative peculiarità e riti, dimostra un carattere più etnografico<sup>179</sup>. Ciò che però accomuna le due sezioni è la comune devozione, come prima cosa, ad enumerare gli attributi divini della superficie terrestre: alcune terre, rilievi, grotte o monti sono infatti considerati come la dimora di qualche divinità o spirito, o sono territori in cui si possono trovare creature super naturali e oggetti magici. Il testo fornisce la località specifica, fattezze e funzioni/abilità

---

<sup>176</sup> DOROFEEVA-LICHTMANN Vera V., *Conception of Terrestrial Organization in the Shan Hai jing*, "Bulletin de l'Ecole française d'Extreme-Orient", 82, 1995, p.58.

<sup>177</sup> FRACASSO Riccardo, *Libro dei monti e dei mari (Shanhai jing) – Cosmografia e mitologia nella Cina Antica*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1996, p.XX.

<sup>178</sup> Ivi., p. XV.

<sup>179</sup> DOROFEEVA-LICHTMANN, *op.cit.*, p.59.

della creatura o dell'oggetto, e dà puntuali indicazioni su quali sacrifici officiarli in modo da poterli identificare e trattare nel modo più appropriato per ingraziarseli<sup>180</sup>. Per questo contenuto fantastico di spiriti, creature fantastiche e oggetti magici il Classico è a tutti gli effetti uno dei "più vasti e fantasmagorici *libri monstrorum* dell'intera letteratura mondiale"<sup>181</sup>.

Nello SHJ la rappresentazione della realtà geografica cade sotto la rappresentazione speculativa e simbolica dell'organizzazione terrestre; i dettagli, tuttavia, di questa geografia fantastica sono più che puntuali e numerosissimi. Ai fini della nostra tesi infatti non importa che i luoghi siano reali o meno, ma che siano luoghi *effettivi* nell'opera narrativa dello SHJ, il quale ci interessa per la rappresentazione dello spazio inteso come un'evoluzione astratta e fantastica del viaggio reale in *Polvere rossa*.

La distorsione delle mappe infatti deriva dall'intenzione di trasmettere un'idea spaziale-che è una rappresentazione schematica con riferimenti precisi-piuttosto che un mero fatto geografico<sup>182</sup>; gli schemi contenuti nello SHJ mappano la superficie terrestre in base a principi strutturali più che severi: simmetria ed equilibrio degli elementi costitutivi, completezza della struttura, prominente centralità, demarcazione del centro dalla periferia, orientamento verso i punti cardinali<sup>183</sup>.

"The acknowledge schematic representations of both "The 9 provinces" and "The 5 Zones" each, in their way convey the conventional image of the earth's surface accepted in Chinese cosmography, that is, that of a square, in contrast to the heavens, which in conceived of as a circle. According to the grid system, the terrestrial surface is divided into equal square units [...] each unit reproduces the symbolic form of the earth. The concentric squares, differing in their area, successively reproduce the earth's contours from its borders to the center<sup>184</sup>".

In questo modo è possibile distinguere tre modi convenzionali di rappresentare lo spazio nella Cina antica: il sistema che prevede il sistema a griglia (in cui lo spazio è diviso

---

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> FRACASSO, *op. cit.*, p.XVI.

<sup>182</sup> DOROFEEVA-LICHTMANN, *op. cit.*, p.61.

<sup>183</sup> Ivi., p.62.

<sup>184</sup> Ivi, p.66.

in quadrati) e quello concentrico (in cui i quadrati sono disposti in maniera concentrica), l'amalgamarsi dei due sortisce una croce<sup>185</sup>.

La rappresentazione dello spazio del SHJ, collocato ad un livello più profondo della narrazione di *Pechino è in coma*, è un utile indizio per collocare la Piazza: un enorme quadrato di cemento che costituisce il centro dell'azione, una Piazza affollata, centro nevralgico delle decisioni organizzative studentesche a cui Dai Wei stesso prende parte attiva, un *centro* da demarcare dallo spazio esterno, dagli studenti comuni, dai cittadini.

Dai Wei mano a mano percepisce la Piazza come sempre più asfissiante, comincia ad allontanarsi dal centro ed entra lentamente a far parte della *periferia* del movimento studentesco, si sposta sempre più ai margini.

Lo spazio urbano e i protagonisti descritti in *Pechino è in coma* non sono certamente *fantastici* o *super naturali*, sono anzi la rappresentazione contrastiva della leggerezza e semplicità di un personaggio come Dai Wei che vorrebbe solamente perdersi nelle meraviglie fantastiche di un passato antico e mitico, e si ritrova imprigionato nella sua stessa carne, che è esso stesso un *luogo*, un luogo in cui il protagonista è al sicuro dalle persecuzioni dello Stato, ed è anche un luogo simbolico che permette di veicolare il messaggio di memoria della tragedia, ma che è anche un *mezzo* per giungere in una dimensione del tutto astratta che gli permette di compiere una *diaspora* dal suo stesso corpo: dal centro, alla periferia, alle terre selvagge del mito.

#### 4.2.3 Il fiume amniotico

L'importanza dell'elemento geografico accompagna la narrativa di Ma Jian, e anche ne *La via oscura* esso si carica di una valenza emblematica densa e misteriosa. Il tema della maternità è presentato fin dall'inizio del primo capitolo in cui lo *spirito bambino* osserva la madre tenersi il grembo con fare apprensivo: il corpo anche in questo romanzo è uno dei luoghi chiave della narrazione, nello specifico il corpo femminile.

La narrazione *geografica* prosegue qui con la presenza dell'estesissimo fiume Yangtze, il fiume più lungo dell'Asia e il terzo nel mondo. Esso è un luogo reale, diviene infatti teatro della lunga e movimentata fuga della famiglia Kong, ma corrisponde anche

---

<sup>185</sup> Ivi., p.67.

ad una parte anatomica del corpo femminile: l'utero. Entrambi i luoghi hanno un elemento in comune, l'acqua, che è un elemento associato allo *yin*, così come l'oscuro, il nascosto, l'interno, l'attesa, l'ombrosa riva meridionale di un fiume<sup>186</sup>. Lo *yin*, che corrisponde al femminile, è la forza creatrice che muove l'azione e dà forma alle vicende di questa narrazione, fortemente avversata dallo *yang*, il maschile. I tre fuggiaschi sono a tutti gli effetti tre personaggi diasporici, costretti alla fuga s'imbarcano su di una zattera, da una prima condizione fortemente diasporica in cui i personaggi non desiderano altro che tornare a casa e sopportano con resilienza le sventure della vita, essi assumono mano a mano un carattere sempre più nomade, in particolare Meili, la quale sostituisce il desiderio di casa con quello di raggiungere la città di Paradiso e vivere finalmente in pace. Dopo aver sostituito la destinazione del viaggio ogni luogo diventa una casa.

Il fiume così come l'utero sono rappresentati come luoghi *anti bios*, in cui la vita non può più attecchire, risultando così al contrario della loro natura: il fiume è disseminato di feti morti e rifiuti tossici; l'utero è un campo controllato dallo Stato, se il feto non ha il permesso di attecchire viene implacabilmente rimosso.

Tuttavia l'elemento acquatico risulta più sicuro di quello terrestre: "Da quando hanno lasciato il villaggio, appena [Meili] mette piede sulla terraferma tutti i muscoli le si contraggono per la paura"<sup>187</sup>; nonostante l'oscurità del fiume e dei suoi pericoli esso costituisce un luogo sicuro, un sacco amniotico protettivo che divide la famiglia dai problemi che incontrerebbero sulla terraferma, è una zona franca.

"Lo spirito bambino guarda la mamma andare alla deriva lungo lo stretto fiume e arrivare al lago del Grembo, dove vede sé stesso risalire la via oscura verso il lago del suo utero. Sa che è qui comincia la sua ultima incarnazione. Una terza gestazione. Una terza nascita, un terzo destino. [...] La mamma non sa ancora del suo arrivo. Mentalmente si sta dicendo: Il mio ventre è una boccia per i pesci rossi che questi prodotti chimici faranno a pezzi. Non dovrò più portare un bambino dentro di me"<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> I CHING – *Il Libro dei Mutamenti*, SABBADINI Augusto, RITSEMA Rudolf (a cura di), Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, 2011, p.69.

<sup>187</sup> MA Jian, *La via oscura*, cit., p.64.

<sup>188</sup> Ivi., p.249.

La narrazione intradiegetica dello spirito bambino allarga lo spazio della narrazione, proietta il lettore in una dimensione sconosciuta molto simile ad un limbo; egli è pronto ad *abitare* il corpo del bambino che ancora non è nato a patto che esso porti a termine una nascita effettiva, lo spirito bambino che cerca di venire alla luce con il secondogenito di Meili viene infatti ucciso sulla soglia del suo ingresso nel mondo. Il livello metaforico della narrazione rende possibile che esso non voglia calarsi nel terzo feto poiché intimorito dal mondo reale e induce Meili a pensare che sia meglio tenere in grembo suo figlio per un tempo decisamente prolungato al fine di proteggerlo. I tempi delle gravidanze di Meili scandiscono il ritmo della narrazione, una potenza vitale percorre la storia: l'amore materno è la vera resistenza, il corpo luogo sacro di incubazione della vita è resistenza alle feroci biopolitiche che lo vogliono umiliare e controllare. Il fiume, l'acqua, il corpo, l'amore materno sono simboli che trasferiscono al lettore un grande significato di resistenza all'invasione cieca e spietata di un governo assetato di controllo.

“三十年的计划生育还缩水了家庭的意义，独生子女将面对一条失去亲情传统的断桥。而强制堕胎更是左手掐死母爱，右手掐死生命的双重犯罪。做母亲的权力不再被尊重，她必须有子宫档案，记着装环的日期，记录着来月经的时间和借用子宫怀孕生子的年月日。由于在党的眼里，每一位母亲都是生育嫌疑犯，每年的查环查孕就是在预防母亲犯罪。装上的避孕环犹如捆在动物身上的定位器，用以被跟踪监视与外界的计生干部保持着联络。国家恐怖主义等于是强奸了妇女的肉体以及尊严。”<sup>189</sup>

I trent'anni della pianificazione familiare hanno striminzito il significato della famiglia, il figlio unico troverà davanti a sé una strada interrotta che lo separa dal calore e affetto della tradizione. Gli aborti forzati, da un lato, soffocano l'amore materno, e dall'altra, soffocano la vita compiendo un doppio atto criminale. Il diritto di diventare madre non è più rispettato, occorre che ella abbia un dossier che riguarda il suo utero, in cui viene registrata la data dell'inserimento della spirale, il ciclo delle mestruazioni e i tempi della gravidanza. Agli occhi del governo, ogni donna è un elemento sospetto poiché potrebbe nascondere una gravidanza, il controllo annuale delle gravidanze permette di arginare questo atto criminale. La spirale è uno strumento simile ad un localizzatore installato su di un animale che permette di controllarne gli spostamenti. Il terrorismo di Stato equivale allo stupro del corpo e della dignità della donna<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> MA Jian 马健, *Yin zhi dao* 阴之道 (La via oscura), Taipei: Taichen wenhua, 2012.

<sup>190</sup> La traduzione è fornita dalla sottoscritta.

Lo spirito bambino fa da contrappunto a questa visione tetra e terrena, egli non risiede in alcun luogo e mantiene in sé la purezza di una vita nuova e ancora libera. Secondo la tradizione cinese antica il significato di spiritualità è associato alla luminosità dinamica che regola la vita degli esseri umani tanto quanto quella delle cose, della vita e della morte<sup>191</sup>. Lo spirito bambino è quella spiritualità che si è spenta nel popolo cinese per mano delle calamità inflitte da altri uomini, a causa delle *thanatopolitiche*.

L'ultima immagine del romanzo è lo spirito bambino che riesce finalmente a incarnarsi nel terzo feto e a permettergli di nascere, egli nasce di un colore verde acido, radioattivo: è il figlio di una Cina in trasformazione futuristica, ma che non ha più rispetto per il proprio corpo.

---

<sup>191</sup> KANG Zhengguo 康正果, *Ling yu rou shounan – du Ma Jian xiaosuo “Yin zhi dao”* 灵与肉的受难 – 读马健小说“阴之道” (Le sofferenze dello spirito e della carne – Lettura del romanzo *La via oscura* di Ma Jian), [http://blog.boxun.com/hero/201207/majian/1\\_1.shtml](http://blog.boxun.com/hero/201207/majian/1_1.shtml), 2012, consultato il 18/01/2018.

## INTERVISTA CON L'AUTORE<sup>192</sup>

**FS: In che modo la condizione diasporica ha cambiato la sua scrittura? Cosa è cambiato dal vivere in Cina e in Europa? Ma soprattutto, Lei è d'accordo con gli aggettivi che gli attribuiscono di "diasporico" e "nomade"?**

**MJ 马健:** 同意这个词用在中国人散居在世界各地，不同意我处在散居生活中。游牧或游子同意用在我的生命里，不同意用在中国人散居在各地。因为多数中国人是以定居世界各地生活，而且一代又一代。可以说，有水的地方就有中国人，多数国家还都有唐人街。但是作家的职业道德决定了散居和流亡的区别。被迫离开祖国，离开居住地，政府以政治法规宣布这个人的肉身和思想不准返回本土。你的姓名、声音，包括作品都被清除在国家之外。你与人民的关系完全被切断。多数散居作家已溶入所在国家，仅是使用中国题材写作，而且主动躲避政治现实，让自己的作品可以在中国出版和发表。少数作家虽居住中国之外，但因为用中文写作，加上自身在中国的生活经验，也就无法离开中国的现实和历史，以至于被共产党政府拒绝出版和发表，甚至也不准进入中国，成为流亡作家。也因为被拒绝返回出生地，作家的写作便面对政治困境了，因此，流亡作家也是把政治溶入文学的作家，与不过问政治的散居作家不同。在欧洲写中国生活的好处是，可以用旁观者的角度观察中国社会，观察中国人的品性。不受极权监控。写作是真正的回归中文境界。作家想要自由地思想，在极权控制下不但实现不了，而且随时会入狱。在欧洲写中国，是把自由思想完全表达了出来。中国文学的传统就是由流亡文学传承至今，如屈原，他的《离骚》可视为第一部汉语流亡文学：“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也！”而孔夫子则把流亡视作一条生存之道——“道不行，乘桴浮于海”。流亡意识在孔子的思想中如海中之舟，这一部分的逃离漂泊思想，始终伴随着中国文化的发展。

Sono d'accordo nell'attribuire questi aggettivi ai Cinesi che risiedono sparpagliati nel mondo, ma non sono d'accordo se mi si attribuiscono riguardo alla mia vita attuale. Sono però d'accordo con l'uso di aggettivi "diasporico" e "nomade" per quanto riguarda la mia vita passata, non sono d'accordo con l'uso del termine per quanto riguarda i cinesi sparpagliati in Cina. Inoltre sempre più cinesi decidono di stabilirsi altrove nel mondo, e questa tendenza cresce di generazione in generazione. Si può affermare che ovunque ci sia dell'acqua ci sono anche cinesi, e a riprova di ciò nella maggior parte dei Paesi esistono le "Chinatown". Ma l'etica professionale dello scrittore determina la differenza dall'essere diasporico ed esiliato. Costretto a lasciare la Patria e a lasciare il luogo di residenza, il governo ha dichiarato, attraverso leggi e regole, che il mio corpo e i miei pensieri non avrebbero più avuto il permesso di ritornare in Cina. Quindi il tuo nome, la tua voce incluse le tue opere vengono eliminate ed espulse dal Paese. Le relazioni tra te e il resto delle

---

<sup>192</sup> Intervista avvenuta tra la sottoscritta e lo scrittore in data 31/01/2018.

persone sono annullate, bruciate. La maggior parte degli scrittori “indipendenti” si sono persi nei meandri della Cina, decidendo di scrivere solo riguardo tematiche cinesi, ma senza prendere l’iniziativa di parlare della realtà politica, così da poter esser pubblicati in Cina ancora e ancora. Sebbene sia una minoranza quella degli scrittori che risiedono al di fuori della Cina, tuttavia essi utilizzano il cinese come lingua per scrivere le loro opere e in virtù della loro esperienza vissuta in Cina, essi non possono abbandonare la realtà e la storia cinesi. Così essi sono interdetti dal pubblicare in Cina dal governo del Partito Comunista, e non possono neanche entrare nel Paese diventando così scrittori in esilio. Poiché gli è stato negato il ritorno al luogo di nascita, l’opera letteraria dello scrittore deve fronteggiare le difficoltà e i dilemmi politici. Inoltre gli scrittori d’esilio spezzettano gli aspetti politici all’interno della letteratura, a differenza degli scrittori indipendenti che invece pongono delle domande sulla politica.

Il vantaggio di scrivere sulla Cina stando in Europa è quella di osservare gli aspetti della società cinese su più versanti. Un altro aspetto è quello, ovviamente, di non essere sotto il controllo di un sistema totalitario. La scrittura è un vero e proprio ritorno allo status cinese. Lo scrittore pretende libertà di pensiero, sotto il controllo di un governo totalitario non solo questo non è realizzabile, ma anzi c’è il rischio di finire in prigione da un momento all’altro. Scrivere della Cina pur stando in Europa è una completa espressione di libertà.

La tradizione letteraria cinese deve la sua eredità alla letteratura d’esilio fino ai giorni nostri, un poeta del passato come Qu Yuan 屈原 e il *Lisao* 离骚 può essere considerato come l’iniziatore della letteratura d’esilio cinese: “piuttosto che morire andrei in esilio, anche se non potrei sopportare molto a lungo questa condizione!”. Confucio guarda all’esilio come a una via dell’esistenza: “Dato che la strada non è percorribile, se io salissi su di una zattera confidando nei flutti del mare, chi mi seguirebbe?”. La coscienza d’esilio nel pensiero di Confucio è come quella barca in mezzo ai flutti, una parte di questo pensiero sulla fuga ha da sempre accompagnato lo sviluppo della letteratura cinese.

**FS: I temi del viaggio e della fuga sono molto spesso rappresentati all’interno della sua opera, questo aspetto della mobilità/movimento (anche mobilità intellettuale) è tutt’ora un aspetto della sua personalità?**



**MJ:** 旅行是一种计划出走。我的小说《红尘》主题是流浪，是无目的地出走。这种流动着的生存方式是我终身的欲望，所以在小说里总会出现。

Il viaggio è una condizione essenziale dell'allontanamento, dell'andar via. Nel mio romanzo *Hong chen* 红尘 (*Polvere rossa*) il tema principale è il vagare, è la fuga senza meta. Questo modo di vivere "fluido" è il desiderio su cui si basa la mia vita.

**FS:** Meili, la protagonista del romanzo *La via oscura*, ricopre un ruolo molto simbolico: nella mia visione la giovane ragazza rappresenta la marginalità: nella società il femminile è posto al margine dell'azione. È possibile dunque considerare Meili come il suo alter ego come metafora della sua marginalità intellettuale e letteraria rispetto al *centro* che è la Cina?

**MJ:** 《阴之道》，就是写女人的阴道，上半部以流动的河水如阴道和性，下半部进入子宫式的湖里开始养育。女人的一生在男权社会先是被迫地性爱，后是被迫生育。甚至子宫的使用权也归政府所有。租用子宫生育要向政府交钱。女性在这本书里代表容忍和失败。当然也是边缘。同时，因为女人的生存处境如此困惑，便使人思考。悲剧是可以给人们希望的。

*La via oscura* in cinese *Yin zhi dao* 阴之道, è un esplicito riferimento all'organo riproduttivo femminile. La prima metà del romanzo riguarda il flusso del fiume, assimilabile come immagine al canale uterino e alla vagina; la seconda metà invece è caratterizzata dall'ingresso nell'utero, associato all'immagine di un lago. Nella società patriarcale una donna è costretta ad avere rapporti sessuali ed è anche costretta a partorire. Anche il diritto di disporre del proprio utero è posseduto dal governo e non dalle donne. Le donne sono costrette ad affittare il proprio utero per poter ripagare lo stato. In questo libro le donne sono la rappresentazione della tolleranza e del fallimento. Certamente essa rappresenta anche la marginalità. Al tempo stesso, poiché la condizione esistenziale delle donne è così complicata e sfavorevole, dovrebbe spingere le persone a riflettere.

**FS:** Fino a che punto i personaggi dei suoi romanzi sono estensioni della sua personalità?

**MJ:** 小说是表达个性冲突，如果一个角色中有自己的个性正伸了进去，另一个角色就会和自己正相反。所以在很大程度上，每一本书都是一二个角色像自己，也都有一二个角色与自己的个性对抗。

Il romanzo è un mezzo per esprimere i conflitti della propria personalità, se un personaggio possiede un carattere simile al mio tale da esserne una diretta estensione, un altro personaggio potrebbe invece rappresentare il conflitto con me stesso. Quindi, ogni romanzo ha almeno uno o due personaggi che mi rispecchiano e altrettanti che mi corrispondono per opposizione.

**FS: Come si sente uno scrittore cinese a scrivere e parlare di problematiche cinesi così dense e importanti come il controllo delle nascite e il massacro di piazza Tiananmen in Europa? Qual è la sua missione interiore? Come si relaziona con il pubblico occidentale?**

**MJ:** 因为离开中国的使命就是能公开批评专治对自由思想的迫害，能够把在中国不准表达的思想表达出来，让世界知道真实的中国。比如计划生育对女人和婴儿的伤害，远远超过人类的道德底线。也如天安门大屠杀在中国完全被抹干净了，在所有的图书馆都查不到。

Avendo lasciato la Cina la mia missione è quella di criticare pubblicamente il pensiero della tirannide, ho la possibilità di esprimere ciò che in Cina non è possibile esprimere, io posso esprimerlo e far conoscere al mondo la vera Cina. Ad esempio la pianificazione familiare colpisce principalmente le donne e i bambini, questo dolore supera di gran lunga la morale del genere umano. Il massacro di Tiananmen in Cina è stato completamente oscurato, non si trova un documento in nessuna biblioteca.

**FS: Come intende oggi la sua funzione di scrittore, sente che continuerà a scrivere di problematiche cinesi?**

**MJ:** 中国故事、中国社会和人，从历史到现在，都是我在反思的问题，也都是要表达的。我是一位住在英国的中国作家，不会因为住的地点不同而改变语言创作。也可以说，作家住在哪里不重要，重要的是表达思想，而中国之外，就提供了这种可能，尽管主要读者是西方人。

Le storie, la società e le persone della Cina, dal passato a oggi, sono tutte questioni sulle quali rifletto, e sono tutti argomenti che sono interessato a portare alla luce. Io sono uno scrittore cinese che vive in Inghilterra e non cambio la lingua in base ai differenti luoghi in

cui vivo. Si può anche dire che non è importante dove uno scrittore viva, ma è importante che egli esprima i suoi pensieri, e fuori dalla Cina mi si offre questa possibilità nonostante i principali lettori siano occidentali.

## CONCLUSIONI

L'analisi degli aspetti diasporici dell'opera letteraria di Ma Jian ha portato alla luce un ricco panorama di significati tra cui il più simbolico ed esplicativo è il tema del viaggio, il quale, reale e fittizio, percorre i contenuti di questo elaborato rivelandosi l'elemento cardine della mentalità diasporica dello scrittore. Ma non solo, esso costituisce il *leitmotif* della produzione letteraria stessa, assumendo talvolta l'accezione di *fuga*.

Il viaggio e la fuga dell'autore hanno costituito quindi la principale lente attraverso la quale ho guardato agli aspetti narrativi dell'opera letteraria. Lungi dall'essere una ricerca completa ed esaustiva, questo parziale studio ha indagato nell'immaginario di uno scrittore lontano dalla sua Patria, ma che in ogni romanzo riesce a trasmetterla con una forza evocativa strabiliante. Non è solo la critica e la causticità a muovere la penna di Ma Jian, ma anche e soprattutto un amore e una nostalgia densi nei confronti della sua cultura di nascita. Ciò che è apparso chiaro è l'impossibilità di categorizzare uno scrittore come Ma Jian, il quale nel tempo presente mal accetta di essere considerato esclusivamente nei termini di scrittore diasporico, poiché, da ciò che è emerso dall'intervista allo scrittore stesso, è l'etica dell'autore a superare lo status di esiliato e lo eleva all'unica categoria che veramente lo descrive, ovvero quella dello scrittore indipendente, impegnato in una lotta che è in primo luogo personale. Questa situazione ha reso obbligatorio riflettere anche sulla questione dell'identità: "uno scrittore internazionale con caratteristiche cinesi", "uno scrittore cinese con caratteristiche internazionali", "uno scrittore inglese che scrive in cinese". Questi pretenziosi tentativi di categorizzare lo scrittore ben definiscono la confusione e l'instabilità circa la definizione dell'identità di Ma Jian:

"A meaningful and multiple shift or overlapping of identities is the result of this unavoidable translanguaging and transcultural process, and a great responsibility is placed on the process of translation itself"<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> PESARO Nicoletta, *Between the transnational and the translational: language, identity, and authorship in Ma Jian's novels*, "Cadernos de tradução", 38, 1, 2018, p.109.  
<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n1p106>, consultato il 15/02/2018.

L'identità letteraria è interamente affidata al traduttore, che è in sintesi il mediatore all'interno della *periferia* e porta alla luce l'opera che di conseguenza viene accolta principalmente in lingua inglese. Questo processo contribuisce a modificare e rimodellare l'opera originale, che viene plasmata anche in virtù di un pubblico occidentale creando così un'opera *ibrida*: il contenuto, diretto idealmente a un pubblico cinese, viene proposto a uno occidentale spesso strumentalizzando l'aspetto politico dell'opera rischiando così di identificarlo con l'atavica opposizione ideologica tra Cina e occidente. Il rischio sussiste in relazione al tipo di attenzione che si pone nei confronti dell'opera di Ma Jian, spesso analizzata esclusivamente dal punto di vista politico dei suoi temi narrativi senza però approfondire adeguatamente il lato estetico, simbolico e della qualità letteraria intrinseca dell'opera.

L'analisi dell'opera narrativa ha infatti rivolto particolare attenzione al valore letterario preoccupandosi di delineare i personaggi e il loro ambiente. Ho ritenuto i personaggi essere i veri e propri simulacri della visione diasporica, l'analisi ha pertanto condotto ad una scoperta: i romanzi sono caratterizzati dalla presenza di coppie di personaggi che sono in contrasto l'uno con l'altro, hanno visioni diametralmente opposte eppure riescono a convivere all'interno dello stesso spazio. È così per Meili e Kongzi ne *La via oscura*, ma anche per lo scrittore professionista e il donatore di sangue in *Spaghetti cinesi* e per Dai Wei e la madre Huizhen in *Pechino è in coma*. I contrasti caratteriali dei personaggi rispecchiano direttamente quelli dell'autore, tanto che egli si serve del romanzo per configurare il proprio dissidio di sentimenti contrastanti per la patria. I personaggi possono infatti essere divisi in due macro-categorie: i *dissidenti* e gli *obbedienti*.

Ad una analisi più approfondita si scopre che anche i così detti obbedienti contengono semi di dissidenza, ma il primo aspetto di obbedienza causa il conflitto con i personaggi della prima categoria ed è su questo tipo di dialettica che l'autore costruisce la narrazione. I romanzi di Ma Jian esprimono una dissidenza militante, che è necessaria in prima persona allo scrittore che sceglie di non abbandonare la propria lingua madre e parola dopo parola afferma la propria ragione d'esistere in uno spazio letterario deterritorializzato.

L'elaborato ha esplorato inoltre i luoghi del viaggio e della fuga, riscontrando metafore decisamente eloquenti che sottolineano, in maniera quasi edipica, il legame con la cultura d'origine dello scrittore: nonostante Dai Wei sia in coma, il suo subconscio si perde nei meandri meravigliosi del Classico dei Monti e dei Mari; Meili e Kongzi fuggono lungo un fiume che è a tutti gli effetti un utero, un utero dispossessato dal governo, un luogo di vita divenuto un luogo di morte. Esso rappresenta il grembo della Cina, dal quale lo scrittore stesso è stato allontanato. Un'ulteriore lente attraverso la quale ho guardato al luogo e al suo valore e simbolismo è stata proprio la dicotomia *centro/periferia*, concetti imprescindibili che solcano la letteratura sinofona e internazionale. Ho analizzato lo spazio che intercorre tra *centro* e *periferia*, uno spazio che è risultato essere di grande creatività e sperimentazione, di libertà, ma anche di nostalgia e frustrazione. La volontà è infine il motore che autoproduce all'interno dell'individuo la forza di fare di questo spazio un terreno fertile e rigoglioso, un giardino in fiore che accoglie le molteplici forme dell'intellettualismo.

La scrittura è il mezzo che permette allo scrittore di riavvicinarsi casa, essa è il mezzo con cui egli raggiunge la Cina e tramite il quale ne consolida il legame. Gli aspetti diasporici sono quindi un ottimo punto di partenza dai quali cominciare ad analizzare l'opera dello scrittore poiché sono gli elementi che maggiormente risaltano nel processo di assestamento da scrittore della Repubblica Popolare a scrittore sinofono. Il cambiamento non è infatti privo di conseguenze e ho ritenuto fondamentale focalizzare la mia attenzione su questo fenomeno, proponendomi di rilevarne le tracce. Queste ultime sono state molte, e tutte indicative dello stato d'animo e di una condizione esistenziale di un autore in movimento e del suo universo immaginativo e simbolico che vuole fare del viaggio la condizione di vita.

Da come emerge dall'intervista, prerogativa di Ma Jian è infatti la libertà di non conformarsi a nessuna etichetta e di trasformare lo sradicamento in un assetto mentale stabile. Lo scopo dell'autore è di sfruttare questa condizione per continuare a narrare la Cina, la sua gente, le sue storie, le sue tradizioni in maniera libera e incondizionata.

## BIBLIOGRAFIA

- CASANOVA Pascale, *La République des Lettres*, Editions du Seuil, Paris, 1999.
- CHIEN Cheng-chen, *The exile motif in modern Chinese literature in Taiwan*, The University of Texas at Austin, Austin, 1982.
- CHIU Kuei-Fen, *Empire of the Chinese Sign: The Question of Chinese Diasporic Imagination in Transnationale Literary Production*, "The Journal of Asian Studies", 67, 2, 2008, pp.593-620.
- CODELUPPI Martina, *Inner and Outer Resistance to China: The Pursuit of Freedom in 'A Free Life' and 'The Dark Road'*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016, pp. 1-11.  
<http://journals.openedition.org/trans/1358>, consultato il 20/11/2017.
- CODELUPPI Martina, *Mapping Ideology in Language Han Dong's Zha gen (Banished!) and Ma Jian's Rou zhi tu (Beijing Coma)*, Annali Ca' Foscari, Serie Orientale, Vol.53, Venezia, 201, pp.257-274.
- BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 2011.
- DAMGAARD Peter, *Visions in exile*, Ph. D Dissertation, University of Copenhagen, 2012.
- DENG Xiaoping 邓小平, *Deng Xiaoping wen xuan 邓小平文选 (Opere scelte di Deng Xiaoping)*, Renmin chubanshe, Beijing, vol. III, 1993.
- DOROFEEVA-LICHTMANN Vera V., *Conception of Terrestrial Organization in the Shan Hai jing*, contenuto in *Bulletin de l'Ecole française d'Extreme-Orient*, 82, 1995, pp.57-110.
- DUTRAIT Noel, *Leggere la Cina*, Editions Philippe Piquier, Arles, 2002.
- FRACASSO Riccardo, *Libro dei monti e dei mari (Shanghai jing) – Cosmografia e mitologia nella Cina Antica*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 1996.
- GAO Xingjian 高行健, *Xiandai Xiaoshuo Jiqiao Chutan 现代小说技巧初探 (Studio preliminare sull'arte del romanzo moderno)*, Huacheng Chubanshe 化成出版社, Guangzhou, 1981.
- GAO Xingjian, YANG Lian, *Il pane dell'esilio – La letteratura cinese prima e dopo Tienanmen*, Edizioni Medusa, Milano, 2001.
- HOCKX Michel (ed.), *The literary field of 20th century China*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.
- IDEMA Wilt, HAFT Lloyd, *A guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997.

*I CHING – Il Libro dei Mutamenti*, SABBADINI Augusto, RITSEMA Rudolf (a cura di), Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2011.

JUNG Carl Gustav, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

JUNG Carl Gustav, *Psicologia e alchimia*, Editore Boringhieri, Torino, 1981.

KONG Belinda, *Tiananmen fictions outside the square*, Temple University Press, Philadelphia, 2012.

KONG Shuyu, *Consuming Literature*, Standford University Press, Standford, 2005.

KONG Shuyu, *Ma Jian and Gao Xingjian: intellectual nomadism and exilic consciousness in sinophone literature*, "Canadian Review of Comparative Literature", Simon Fraser University, Canada, 2014, pp.126-146.

LARSON Wendy, *Realism, Modernism, and the Anti-“Spiritual Pollution” Campaign in China*, "Modern China", 15, Sage Publications, 1989, pp.37-71.

LAUGHLIN Charles A., *Chinese reportage – The Aesthetics of Historical Experience*, Duke University Press, Durham and London, 2002.

LEED Eric J., *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York, 1991.

LINK Perry, *The Use of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

LIU James J.Y., *Chinese theories of literature*, The University of Chicago Press, 1975.

LOH Lucienne, *Ma Jian’s Beijing Coma and China a twenty-first-century Empire*, "Textual Practice", 27:3, 2013, pp. 379-397.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0950236X.2013.784020>

MA Jian, *Spaghetti cinesi*, Feltrinelli Editore, Milano, 2006.

MA Jian, *La via oscura*, Feltrinelli Editore, Milano, 2015.

MA Jian, *Tira fuori la lingua-storie dal Tibet*, Feltrinelli Editore, Milano, 2008.

MA Jian 马健, *Hong chen 红尘* (Polvere rossa), Mingchuang chubanshe 明窗出版社 Hong Kong, 2002.

MA Jian 马健, *Langji Zhongguo 浪迹中国* (Girovagando per la Cina), Xinshijie chubanshe 新世界出版社, Beijing, 2002.

Ma Jian 马健, *Yin zhi dao 阴之道* (La via oscura), Taibei: Taichen wenhua, 2012.

MA Jian, *Polvere Rossa*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2010.

MA Jian, *La Via Oscura*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2012.



- MA Jian, *Pechino è in coma*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, 2008.
- MACCOLINI Laura, *La traduzione emotiva*, tesi di laurea magistrale Università Ca' Foscari, Venezia, a.a 2012/2013.
- MERLIN Angela, *Il lato dimenticato di Bei Dao*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a 2012/2013.
- PESARO Nicoletta, *Letteratura moderna e contemporanea*, "La Cina III - Verso la modernità", SAMARANI Guido, SCARPARI Maurizio (a cura di), Giulio Einaudi Editore, Torino, 2009.
- PESARO Nicoletta, *The ways of translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2013.
- PESARO Nicoletta, *Between the transnational and the translational: language, identity, and authorship in Ma Jian's novels*, "Cadernos de Tradução", 38, 1, 2018, pp. 106-126, <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n1p106>, consultato il 15/02/2018.
- SHIH Shu-mei, TSAI Chien-hsin, BERNARDS Brian, *Sinophone Studies-a critical reader*, Columbia University press, New York, 2013.
- YAN Lianke, *An examination of China's censorship system*, "The Oxford Handbook of modern Chinese literatures", ROJAS Carlos, BACHNER Andrea (a cura di), Oxford University Press, New York, 2016.
- YEH Michelle, *Chinese literature from 1937 to the present*, "The Cambridge History of Chinese Literature", Volume II, CHANG Kang-I Sun, OWEN Stephen (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- ZHAI Wenyang, *The Issue of Illegitimacy: Writing in Diaspora*, Ph.D Dissertation, Florida States University Libraries, 2014.

## SITOGRAFIA

ABRAHAMSEN Eric, *The real censors of China*,  
<https://www.nytimes.com/2015/06/17/opinion/the-real-censors-of-china.html>, 2015,  
consultato il 19/11/2017.

BRANIGAN Tania, *Exiled author Ma Jian banned from visiting China*,  
<https://www.theguardian.com/world/2011/jul/29/author-ma-jian-banned-from-china>, 2011, consultato in data 03.11.2017

CAI Peter, *China fails in the Soft Power test*,  
<http://www.theaustralian.com.au/business/business-spectator/china-fails-the-soft-power-test/news-story/1875bcfd76f91ff67ca79e2cd6dc9caa>, 2014, consultato il 1/12/2017.

CHARNEY Noah, *Ma Jian: How I Write*, <https://www.thedailybeast.com/ma-jian-how-i-write>, 2013, consultato il 8/12/2017.

EDEMARIAM Aida, *Playing with fire*,  
<https://www.theguardian.com/world/2008/aug/08/china.chineseliterature>, 2008,  
consultato il 23/12/2017.

HILTON Isabel, *Beneath the roof of the world*,  
<https://www.theguardian.com/books/2006/jan/21/featuresreviews.guardianreview15>, 2006, , consultato il 20/11/2017.

LI Miao Lovett, *Stick out your tongue by Ma Jian*,  
<http://www.wordswithoutborders.org/book-review/stick-out-your-tongue-by-ma-jian>, 2006, consultato 18/11/2017.

KANG Zhengguo 康正果, *Ling yu rou shounan – du Ma Jian xiaosuo “Yin zhi dao”*  
灵读马健小说“阴之道” (Le sofferenze dello spirito e della carne – Lettura del romanzo La via oscura di Ma Jian),  
[http://blog.boxun.com/hero/201207/majian/1\\_1.shtml](http://blog.boxun.com/hero/201207/majian/1_1.shtml), 2012, consultato il 18/01/2018.

MERRIT Stephanie, *Home truths from the exile*,  
<https://www.theguardian.com/books/2004/may/02/fiction.features>, 2004, consultato il 19/11/2017.

MO Hong'e, *Hu Jintao Calls for Enhancing “Soft Power” of Chinese Culture*,  
[http://www.gov.cn/english//2007-10/15/content\\_776553.htm](http://www.gov.cn/english//2007-10/15/content_776553.htm), 2007, consultato il 28/11/2017.

PESARO Nicoletta, "Bambini negati lungo lo Yangtze", <https://ilmanifesto.it/ma-jian-bambini-negati-lungo-lo-yangtze/>, 2015, consultato il 13/11/2017.

SCARPARI Maurizio, Istituti Confucio, promozione culturale o propaganda politica?, <http://www.cinaforum.net/scarpari-dibattito-confucio-743/>, 2015, consultato il 1/12/2017.

ZHONG Weiguang 仲维光, *Ma Jian he ta de "Hong chen"* 马健和他的“红尘” (Ma Jian e il suo romanzo Polvere rossa), <http://yangren.blog.epochtimes.com/article/show?articleid=4987>, 2008, consultato il 10/12/2017.

## **RINGRAZIAMENTI**

Per la stesura di questa tesi ringrazio principalmente la disponibilità e l'attenzione della mia relatrice Nicoletta Pesaro che ha supervisionato e corretto l'elaborato e lo scrittore Ma Jian per aver acconsentito a rispondere alle mie domande.

Ringrazio gli amici con i quali ho condiviso gioie e turbolenze di questi anni veneziani e i semestri in Cina. Ringrazio la bellezza di Venezia e le sue storie.