



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Lingue e Civiltà dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea Magistrale

**Due scrittrici a confronto. Uno studio
comparativo tra “L’amant” di Marguerite
Duras e “私人生活” di Chen Ran**

Relatrice

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Federica Passi

Laureanda

Silvia Pento

Matricola 866266

Anno Accademico

2017 / 2018

**“La vita non è fatta per essere semplicemente vissuta, ma per essere capita.
In altre parole non si vive per vivere, ma per scoprire il senso del vivere.”**

Tiziano Terzani

前言

我的论文是一篇文学比较类论文。我分析了两个女作家，一个是法国女作家，玛格丽特·杜拉斯，一个是中国女作家，陈染。首先我学习了她们的生平事迹，她们的情感，她们的思维，然后我选择了她们两个最重要最著名的小说，《情人》和《私人生活》。目的是了解在九十年代的时候外国文学怎么影响了中国文学，特别说明这两部小说在哪儿有共同的艺术风格特点(关于语言和题材)，它们的艺术风格在哪儿是不一样的(比如说玛格丽特·杜拉斯用鲜明的对比，然而陈染常常用牵强附会的比喻)。

玛格丽特·杜拉斯是一名法国知名作家和电影导演。她1914年出生于印度支那。在那个时候，印度支那是一个法国的殖民地，她的母亲是当地人小学里的教师。这个地方很重要因为在印度支那玛格丽特度过了童年和青少年时代。这个生活经历变成了她最重要创作灵感的源泉。她还是小孩子的时候，她的父亲生病死亡了，留下母亲一个人靠她的微薄的薪金抚养三个孩子，因为玛格丽特有一个弟弟和一个哥哥。家境非常贫寒。

1930年左右，玛格丽特16岁，她遇见了一个中国男人。他很英俊，富有，用了他的钱帮助玛格丽特的家庭渡过那个经济难关，也成为她第一个难忘的情人。这个爱情的故事50年以后变成了玛格丽特的最著名小说的主题，叫《情人》。

他们的爱情悲惨地结束了，因为一年以后玛格丽特要离开印度支那回到法国：她的母亲要她的女儿在那儿继续读书。她学习了法律和政治学。毕业后从1935年到1941年在法国殖民部当秘书，后来，第二次世界大战的时候，她参加抵抗运动并加入共产党；1955年被共产党开除党籍。1939年她同罗贝尔·昂泰尔姆结婚。战争期间，由于参加抵抗运动，罗贝尔被驱逐出境到一个德国的集中营，勉强存活下来。第二次世界大战结束了以后，罗贝尔回来。他的身体情况真的不好，所以他抱病在家，玛格丽特拼命地帮助他恢复，但是1946年他们离婚了。她在一本书叫《痛苦》(1985年出版)记录了她在‘二战’期间的个人经历以及对战争问题的思考和她如何得帮助她的丈夫从纳粹集中营归来，以后又恢复身体健康。

与此同时，她怀孕了。1947年，马斯科洛出生了。他是玛格丽特和一个人叫Dionys男人的儿子。

1950年，她的著名的小说《太平洋大堤》发表了。用这个作品玛格丽特描写她童年的贫困生活。

1984年，她的杰作《情人》出版了。玛格丽特以这个作品获得了龚古尔文学奖。

玛格丽特的文学作品包括40多部小说和10多部剧本，多次被改编成电影，如《广岛之恋》（1959）《情人》（1992）。

她于1996年逝世于巴黎，终年81岁。

杜拉斯的一生，就是她不停创作的一部小说。她的人物常常是孤独，无望，忧伤的。她的作品打破传统的叙事方式，并赋予心理分析新的内涵，给小说写作带来革新的方式。不可能的爱情和对爱情的追求，是她作品的重要主题。描述杜拉斯的艺术风格很难，她真的是一个独特的作家。

陈染是一个中国当代著名的女作家。1962年生于北京。她幼年学习音乐，但是18岁兴趣转向文学。1979年她的父母离婚了。这个生活的片段对她留下了很深的影响。她的小说常常描写艰难的家庭情况，孤独的姑娘，暴烈的父亲。1986年她大学毕业。她曾任大学教师，后到出版社工作。她的最重要的小说是《空的窗》，《无处告别》，《嘴唇里的阳光》，《巫女与她的梦中之门》，《破开》。长篇小说《私人生活》发表以后，陈染在文学界引起很大震动，各报刊纷纷发表书评。这部小说强调哲理思辨性，探索中国现代女性意识并折射出复杂的社会生活。这个小说讲述一个女孩儿在成长为一个女人的过程中不寻常的经历和体验。女主角叫倪拗拗，她觉得很孤独，跟她的身体部分说话因为她不能融入集体。陈染的作品有一种强烈的从个人的内心出发的倾诉欲望，敞开着个人的内心世界。陈染强化个人在现代社会中的孤绝感和个人世界的自主性。

陈染是最著名的个人化写作的作家之一。个人化写作是20世纪90年代在中国文坛上出现的一道亮丽的文学景观，也是一种新的写作方式。它是现代世界的精神表征，是现代哲学思想的产物。20世纪是一个充满历史变革的时代。特别是在中国90年代是一个变化的时期。在结束了集体化，公共化，社会化，政治化单一写作模式后，作家们开始对不相同的个人体验和内心世界感兴趣。知识分子由关注国家，民族，社会，集体等重大事件回归到对个人主体，自我意识的关注。

陈染，林白，徐小斌，徐坤，海男是最著名的个人化写作的代表。她们都是女作家。她们小说的内容常常跟女性躯体和肉体欲望有关系。她们的作品代表一个反叛的写作，反抗着千百年来男性话语权，秩序的压制和歪曲。中国的个人化写作与西方女性写作理论上有着千丝万缕的联系。关于这个题材，在这个论文中，我的目的是表现玛格丽特·杜拉斯和陈染的

关联。王干，一个中国的作家说：“在陈染的小说中，杜拉斯像空气一样存在着一个人的影像，她像一道阳光照亮了陈染心灵的角落，像阴影一样深重包围着陈染的语言”。

我的论文分三个部分：

- 第一章了解玛格丽特·杜拉斯和陈染，这两个女作家的介绍(她们的生平简介，她们的情感，她们的思维)
- 第二章介绍个人化写作(代表的作家是谁，她们的题材和艺术风格是什么)
- 第三章是《情人》和《私人生活》的比较

Indice

Introduzione	p. 1
1. Capitolo 1 - Marguerite Duras e Chen Ran: biografie a confronto	p. 4
1.1 La crisi del Novecento in Marguerite Duras	p. 4
1.2 L'analisi del vissuto: la biografia di Marguerite Duras	p. 7
1.2.1 Le origini e l'infanzia	p. 7
1.2.2 L'amante cinese: storia di un amore disperato	p. 13
1.2.3 La Francia	p. 16
1.2.4 L'ultimo periodo: l'alcolismo, i ricoveri, Yann Andréa	p. 32
1.3 La crisi dell'individuo in Chen Ran	p. 36
1.4 La biografia di Chen Ran	p. 38
1.5 <i>Siren shenghuo</i> 私人生活 (Vita privata)	p. 41
1.5.1 Il concetto di privacy in Cina	p. 42
1.5.2 La letteratura femminile e la problematica di genere	p. 44
2. Capitolo 2 - La letteratura femminile nel panorama letterario cinese degli anni Novanta	p. 49
2.1 Lo sviluppo della letteratura femminile in Cina	p. 49
2.2 L'evoluzione della posizione femminile negli ultimi cinquant'anni: dalla cancellazione del genere alla differenza di genere	p. 53
2.3 Peculiarità della nuova corrente letteraria <i>gerenhua xiezuo</i> 个人化写作	p. 56
2.3.1 Soggettività e scrittura del corpo	p. 61
2.3.2 Lesbismo	p. 67
2.3.3 Narcisismo e il tema dello specchio	p. 68

2.3.4	La disgregazione familiare, l'odio verso il padre, il rifiuto della figura maschile	p. 71
2.4	La <i>shishang nuxing wenxue</i> 时尚女性文学 (letteratura femminile alla moda)	p. 74
3. Capitolo 3 - Analisi comparativa tra <i>Siren shenghuo</i> 私人生活 (Vita privata) e <i>L'amante</i>		p. 80
3.1	Analisi contenutistica: i personaggi, i luoghi, il tempo	p. 80
3.2	La tematica familiare	p. 91
3.3	L'amore e l'uomo	p. 92
3.4	Il lesbismo sotteso	p. 96
3.5	Il narcisismo e lo studio del corpo attraverso lo specchio	p. 100
3.6	La scrittura come rimedio	p. 102
3.7	Analisi stilistica	p. 104
3.7.1	Peculiarità stilistiche in <i>L'amante</i>	p. 108
3.7.2	Peculiarità stilistiche in <i>Siren shenghuo</i> 私人生活 (Vita privata)	p. 111
3.7.3	Le implicazioni politiche e i problemi di traduzione	p. 117
Conclusione		p. 123
Bibliografia		p. 128
Ringraziamenti		p. 137

Introduzione

La Cina gode di una storia tutta particolare. Dopo il lungo periodo imperiale, che si è perpetrato fino al 1911, e i successivi esperimenti politici, influenzati dalla vicina Unione Sovietica negli anni del comunismo-maoismo, alla fine del Ventesimo secolo la Cina si trova catapultata nella realtà moderna in modo brusco e repentino. Rimasta isolata, fino ad allora, nella propria cultura ed ideologia, è costretta ad aprirsi sotto il peso delle invasioni colonialiste europee, prendendo coscienza della propria inferiorità militare ed organizzativa. Dopo il periodo di repressione e mancata libertà del maoismo, con la presa di potere del nuovo presidente Deng Xiaoping, la Cina tenta di introdurre delle politiche liberiste e capitaliste all'interno del proprio sistema socialista: trovare un equilibrio per uno Stato così vasto non è semplice e la popolazione, di fronte a questi cambiamenti, si trova impreparata e frastornata.

La letteratura, da sempre, è una fonte preziosa per cogliere lo stato d'animo di un popolo in un determinato periodo storico. È per questo che ho deciso di analizzare la corrente letteraria cinese degli anni Novanta, denominata *gerenhua xiezuo* 个人化写作 (scrittura individualista), per formulare un'ipotesi diversa ed inedita, rispetto ad un'analisi prettamente storico-politica, degli avvenimenti di fine secolo. Il fallimento del movimento comunista a livello globale e il trionfo del capitalismo mettono in discussione la convinzione sulla centralità del proprio pensiero da parte dei cinesi e fanno sì che la Cina si apra alle influenze straniere. Per questo i movimenti letterari d'avanguardia sono caratterizzati dalla rottura con il passato e dal rifiuto delle tradizioni e mettono in scena nuovi e azzardati temi attraverso esperimenti linguistici e stili narrativi inusuali che comunicano il dominio del caos sull'esistenza umana.

In particolare, per la mia analisi ho scelto Chen Ran 陈染, una delle maggiori interpreti della corrente letteraria della *gerenhua xiezuo* 个人化写作: considerata una delle esponenti principali di tale movimento, sintetizza ed è spesso presa come modello del suddetto. La sua scrittura è particolarmente soggettiva, sperimentale e personale e il suo stile narrativo gode di una tecnica stilistica ancora poco studiata e, per questo, degna di essere analizzata. L'analisi interiore e l'introspezione psicologica sono i capisaldi del suo stile (e di quello, più in generale, dell'intero movimento letterario). Queste caratteristiche simboleggiano una rottura con la tradizione narrativa precedente, incentrata invece sui cosiddetti "grandi temi" della politica, che miravano a rafforzare l'ideologia nazionale. Inoltre, la maggior libertà espressiva concessa grazie all'apertura verso

l'Occidente, permette di sconfinare in tematiche inusuali, prima considerate illecite, come la sessualità e lo studio del corpo.

La *gerenhua xiezu* 个人化写作 espone la prima vera presa di coscienza dell'individualità femminile nella letteratura cinese, in una società fino ad allora mostratasi prevalentemente maschilista. Questo studio offre allora anche una riflessione sulla condizione femminile, nonché sul femminismo e sulla sua ricezione nel panorama cinese.

La carenza di studi riguardo questo particolare filone letterario, quello della *gerenhua xiezu* 个人化写作, sia in Cina che all'estero, nonostante la grande popolarità acquisita dagli anni Novanta fino ai giorni nostri, mi ha spinto a condurre questo lavoro di ricerca con sempre crescente e viva curiosità.

Nello specifico, questo elaborato si concentra sull'analisi del romanzo di Chen Ran, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), non ancora tradotto in italiano, e sulle numerose corrispondenze riscontrate con il romanzo principe di una delle scrittrici francesi più conosciute degli anni Cinquanta, Marguerite Duras, *L'amante*, come prova delle influenze estere arrivate in Cina in tutti i campi del sapere, anche in quello letterario.

Nel primo capitolo sono presentate le biografie delle due autrici: l'analisi del vissuto permette di recepire alcune chiavi di lettura importanti per la comprensione delle loro opere e del loro stile letterario. Il secondo capitolo offre una panoramica generale sulla corrente letteraria della *gerenhua xiezu* 个人化写作: chi sono le maggiori interpreti del movimento, quali sono i temi ricorrenti, lo stile, le innovazioni apportate e anche le critiche che sono state mosse contro di esso. Il terzo e ultimo capitolo, infine, corpus centrale dell'intero lavoro, analizza e mette in relazione alcuni passi tratti dai due rispettivi romanzi, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) e *L'amante*, raggruppando affinità tematiche e stilistiche.

Le due scrittrici prese in considerazione, seppur appartenenti a differenti periodi storici e contesti culturali, esprimono entrambe la crisi dell'individuo moderno percepita nel Novecento. Avvertono un vuoto, una solitudine irrevocabile e disperata e, di fronte ai cambiamenti portati dalle guerre, dall'urbanesimo, dalla commercializzazione e dalla globalizzazione, si rifugiano nell'individualità, chiudendosi nel proprio mondo interiore.

Così recita la Duras:

Preferisco un vuoto, un vuoto vero, a questa specie di accozzaglia, di gigantesca discarica di tutta l'ideologia del XX secolo¹.

E ancora:

Ho la sensazione che ci sia una massa enorme di energia spesa perché le persone non cambino, perché le popolazioni in soprannumero del mondo restino così, al punto in cui sono, fisse a quell'unico sapere, quello di trovarsi già nell'ambito di una cifra demografica indesiderata².

In questo scombussolamento ideologico e politico:

La felicità è avere coscienza dell'insoddisfazione fondamentale in cui siamo e al contempo della sua insolubilità³.

Attraverso la loro personale indagine psicologica e la loro scrittura, Marguerite Duras e Chen Ran toccano le verità estreme della condizione umana.

¹ Duras, Marguerite, *Il nero atlantico*, trd. Feroldi, Donata, Milano, Mondadori, 1998, p. 21.

² Duras, *Il nero atlantico*, cit., p. 87.

³ *Ivi*, p. 89.

1. Capitolo 1 – Marguerite Duras e Chen Ran: biografie a confronto

1.1 La crisi del Novecento in Marguerite Duras

Non ci sono dei momenti in cui non scrivo. Scrivo sempre, anche quando dormo.⁴

(M. Duras)

Marguerite Duras è una delle più famose scrittrici del secolo scorso. Femminista, controversa, estremamente libera e diretta, porta in scena storie ispirate al suo vissuto, ma raccontate attraverso uno stile narrativo complicato che lascia spazio a molteplici letture ed interpretazioni. Parla del sesso, della femminilità, delle emozioni irruente che la attraversano senza pudore, senza vergogna, senza il peso di costrizioni morali e sociali. La sua scrittura scorre parallelamente al flusso di pensiero e per questo a volte risulta difficile da seguire, ma proprio questo la rende intrigante e porta il lettore alla scoperta e alla riflessione.

La lettura dei suoi scritti è un viaggio introspettivo che attraversa l'io intimo della scrittrice. Eppure, da un'analisi più approfondita, ci si rende conto che la sua esigenza di scrittura non nasce solo dal bisogno di descrivere l'interiorità, ma è la naturale conseguenza del periodo storico da lei vissuto, riflesso nel disagio che si avverte leggendo le sue opere. Il suo lavoro rappresenta una delle espressioni più radicali ed estreme della crisi prodotta nella coscienza dell'individuo moderno nel secolo scorso.⁵

Le parole di Nietzsche colpiscono in questo senso:

Non è il nostro un eterno precipitare? E all'indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati? Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non alita su di noi lo spazio vuoto?⁶

Così altrettanto quelle di Musil, nello stesso modo emblematiche della crisi dell'epoca:

⁴ Fornasier, Nori, *Marguerite Duras: un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p 1.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nietzsche, *La gaia scienza*, cit. F. Rella, *Il silenzio e le parole*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 48.

Sulla sponda colorata della vita, l'occhio colmo di immensità e la lingua paralizzata.⁷

È attraverso questo smarrimento vissuto personalmente che Duras inventa “l'arte della povertà”.⁸ I suoi testi scorrono tra personaggi che sembrano non appartenersi, che attraversano luoghi in rovina in cui il mondo appare svuotato e spogliato. Il linguaggio esprime di pari passo questa sensazione: le frasi a volte molto brevi, le spaziatore, le ripetizioni, i repentini cambi di soggetto: niente segue il filo logico e temporale. Ma è da questa difficile appartenenza al “secolo breve”⁹ che la Duras trae ispirazione e, nonostante decida di abbracciarne il dolore – portato da questo senso di svuotamento, di abbandono, di perdita – riesce anche a vivere continuando a combattere la morte, tema sempre presente nelle sue opere. La morte si intreccia con un altro argomento, che sembra opporvisi, ma in realtà lo sostiene ed è la forza propulsiva che la fa continuare in una incessante ricerca di senso: l'amore.

Tutte le mie donne sono invase dall'esterno, attraversate, bucate ovunque dal desiderio.¹⁰

In questo processo di scrittura la vita e le parole si mescolano, si fondono, tanto da rendere difficile studiarle attraverso binari separati. Le esperienze realmente vissute dalla scrittrice si confondono con le creazioni della fantasia e non sempre risultano facilmente scindibili. Ecco quindi che, come lo era stato per Proust, vivere non significa altro che scrivere.¹¹

Cos'è questo bisogno costante parallelo alla vita, di scrivere? Cos'è questo tradimento fondamentale di tutti e di sé? Cos'è questa necessità mortale?¹²

⁷ Musil R., *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1973, p. 1086.

⁸ Cfr. Foucault M. e Cixous H., “À propos de Marguerite Duras”, in *Cahiers Renaud Barrault*, n. 89, Paris, 1975.

⁹ Cfr. Hobsbawm E., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1994.

¹⁰ Duras, Marguerite, *Les parleuses*, Paris, Editions de Minuit, 1974, p. 232.

¹¹ Fornasier, *op. cit.*, p. 12.

¹² Duras, Marguerite, *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 94.

Duras, come già accennato, non è una lettura facile, ma proprio per questo non lascia mai indifferenti e suscita sentimenti forti: amore, odio, paura, irritazione, fascino o perplessità, accettazione o totale rifiuto. Ha una volontà unica di cercare nelle profondità delle cose, di interrogarsi continuamente senza trovare risposte certe, di camminare in bilico tra concetti opposti come la ragione e la follia, l'amore e l'odio, la vita e la morte.¹³ Le contraddizioni sono parte integrante del genio artistico della Duras: esse confondono, scoraggiano, mandano in collera, ma ci stimolano nella ricerca di soluzioni personali.¹⁴ Ognuno di noi è alla continua ricerca di una qualche verità nella vita e i finali chiarificatori dei libri sembrano infondere coraggio a tale indagine vana. Ma il sollievo e la consolazione sono momentanei, non sono reali. La vita non può essere letta da una sola prospettiva e afferrarne il senso è cosa assai rara. Marguerite Duras fa questo, accresce l'inquietudine, non dà spiegazioni, ma esplora il vuoto attraverso la psicologia umana, i ricordi d'infanzia, i sentimenti e gli amori forti. Vuoto e insensatezza appartengono all'essere umano più di qualsiasi interpretazione posticcia della realtà, questa è la scoperta del Novecento, a cui la scrittrice dà voce.¹⁵

La sua nascita è coincidente con l'inizio della Prima Guerra Mondiale nel 1914 e per questo il suo vissuto è una possibile chiave di lettura del dolore del secolo. La sua opera che, come è stato detto, è fusa con la vita, è diventata il riflesso delle tragedie di cui è stata testimone: l'Indocina colonizzata, le due guerre mondiali, Auschwitz, Hiroshima, il comunismo e l'ideale ad esso legato della sofferenza delle classi meno abbienti.¹⁶

Nata nelle colonie francesi dell'Indocina, ha vissuto sulla propria pelle l'oppressione del povero da parte del ricco, il potere di un'amministrazione avida e ingiusta, lo sfruttamento di un popolo da parte di un altro, la diversità di razza, la povertà. In tutto questo, a discapito della sua reale appartenenza biologica, si è sempre schierata con la popolazione indigena a cui si sentiva emotivamente più vicina, innamorata delle terre e del paesaggio indocinesi, metafora al contempo di miseria e splendore.¹⁷

Una volta rientrata in Europa ha vissuto la deportazione degli ebrei attraverso il corpo di suo marito, fatto prigioniero dai tedeschi. La deportazione di un intero popolo e la bomba atomica di Hiroshima non sono stati episodi vissuti dalla scrittrice in prima persona, eppure la Duras ha deciso

¹³ Fornasier, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁴ Husserl-Kapit, Susan, "An Interview with Marguerite Duras", in *Signs*, vol. 1, n. 2 (Winter), 1975, p. 425.

¹⁵ Petriagnani, Sandra, *Marguerite*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2014, p. 202.

¹⁶ Fornasier, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ *Ivi*, p. 14.

di rivendicarli come tragedie proprie, simbolo della crisi del secolo, assumendosi la sua parte di colpa e di dolore verso quelli che considerava crimini universali nei confronti dell'umanità.¹⁸ Ed ecco che sorge naturalmente la chiave di lettura dell'intero suo lavoro: si raggiunge la totalità solo dando importanza all'unicità del singolo. Nelle sue opere, mondo interiore e mondo esteriore si fondono, unendo il dolore individuale a quello collettivo. Detto attraverso le sue stesse parole:

Questi libri sono dolorosi da scrivere, da leggere, e questo dolore ci dovrebbe condurre verso una regione non ancora esplorata.¹⁹

1.2 L'analisi del vissuto: la biografia di Marguerite Duras

Come è stato anticipato, la vita dell'autrice è continua fonte d'ispirazione per le sue opere. Ecco perché è importante delinearne i confini e inscrivere in un preciso contesto storico e culturale, raccontando quelle che sono state le vicende più importanti della sua vita, per raggiungere un livello di comprensione più profondo. La sua non è stata un'esistenza facile ed è proprio dalle cicatrici incise nella sua personale esperienza di vita che sgorgano le parole: è dal dolore che nasce la creazione letteraria. Come testimonia lei stessa:

Non c'è scrittura se non c'è un problema, altrimenti non è niente, è un'esercitazione scolastica, non è scrittura. [...] Credo di aver sempre sofferto, per tutta la vita ho sofferto. Ho dovuto avere una vita completamente mancata. Pertanto ho scritto su un terreno favorevole, un buon terreno.²⁰

1.2.1 Le origini e l'infanzia

Marguerite Donnadiou, in arte Duras, nasce a Gia-Dinh, vicino a Saigon, nell'Indocina francese (attuale Vietnam), nell'aprile del 1914.²¹

La madre, Marie Legrand, con cui avrà sempre un controverso rapporto che segna profondamente la sua esistenza, proviene dal nord della Francia ed è di origine povera. È un'insegnante francese che, dopo soli sei mesi dalle prime nozze, decide di partire per l'avventura

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Duras, *Les paroleuses*, cit., p. 137.

²⁰ Duras, *Il nero atlantico*, cit., pp. 57-58.

²¹ Fornasier, *op. cit.*, p. 21.

delle colonie. Lì si innamora di Henri Donnadieu, padre di Marguerite, direttore dell'Istruzione pubblica. Henri però è già sposato con un'altra donna, Alice, con la quale ha due figli (di cui Duras non parlerà mai). L'ambiente circostante e la facile diffusione di malattie faranno ammalare Alice, che morirà nel giro di poco tempo, facendo sì che, appena qualche mese dopo il funerale i due, Marie e Henri, si sposino. Quel matrimonio causa uno scandalo nella colonia, in quanto la comunità bianca lo ritiene troppo affrettato e oltraggioso e segna l'incipit per un sentimento di diffidenza e malcontento nei confronti della madre di Marguerite che la accompagneranno per tutta la durata del suo soggiorno in Indocina.²²

Poco meno di un anno dall'unione ufficiale nasce Pierre, il figlio beneamato dalla madre, adorato oltre ogni ragione (accanto al quale in seguito, prima di morire, deciderà di farsi seppellire in una tomba comune). Marguerite attinge gran parte del contenuto delle sue opere dalla saga familiare e la figura del fratello è ricorrente in molti dei suoi romanzi ed è centrale in un'opera in particolare, *Des journées entières dans les arbres*. Ritratto come dispotico, brutale, violento, è il contrario del fratellino più piccolo, Paulo, a cui Marguerite è intensamente legata da un rapporto d'affetto e di protezione, che sfocia però anche in una scioccante attrazione sessuale che sfiora l'incesto.²³

Marguerite nasce in un piccolo sobborgo vicino a Saigon e alle acque dell'immenso fiume Mékong. Sono distese di terre alluvionali, incontaminate, lussureggianti, in cui si inscrivono le coltivazioni di riso.

L'oceano delle risaie della Cocincina. La distesa d'acqua attraversata dalle stradine diritte e bianche delle carrette dei bambini. L'inferno di afa, immobile, monumentale. A perdita d'occhio la pianezza favolosa e serica del Delta.²⁴

La famiglia abita nella scuola del paese, a Gia-Dinh. La madre va tutti i giorni ad insegnare nella scuola municipale di Saigon e i figli sono allevati dai domestici, vietnamiti del posto. Vivono la tipica esistenza medio-borghese dei bianchi in una colonia.

²² Cfr. Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1988.

²³ Fornasier, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ Duras, Marguerite, *L'amante della Cina del nord*, trd. Prato Caruso Leonella, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 37.

Quando Marguerite ha tre anni si trasferiscono ad Hanoi, perché al padre è stato offerto un posto come direttore in una scuola locale. La madre però, così facendo, perde il lavoro e il suo aspetto si vela di malinconia e tristezza²⁵:

È nel cortile di una casa sul piccolo lago di Hanoi. Insieme a lei ci siamo noi, i suoi figli. Io ho quattro anni. Mia madre è al centro dell'immagine. La rivedo in quella sua posa trascurata, senza sorriso, impaziente che la foto venga scattata. Dai lineamenti tesi, da una certa trasandatezza nel vestire, dalla sonnolenza dello sguardo, so che fa caldo, che è estenuata, che si annoia.²⁶

Dopo Hanoi è la volta di Phnom Penh. L'infanzia di Marguerite è un continuo spostamento nelle principali città dell'Indocina. Niente radici, poche amicizie. Della sua istruzione se ne occupa la madre in casa, che nel frattempo ritrova lavoro. I figli non vanno a scuola e crescono liberi e selvaggi in una terra ancora in gran parte incontaminata. Purtroppo, il clima umido e afoso e il circolare di malattie tra gli indigeni, a cui i bianchi non sono abituati, fa ammalare di paludismo il padre che parte così per la Francia, nella speranza di farsi curare. La moglie Marie, invece, decide di restare in Indocina.

Mia madre ha rifiutato di seguirlo, rimarrà là dove si trovava, fissata là. A Phnom Penh. In quella residenza meravigliosa sulle rive del Mékong, l'antico palazzo del re di Cambogia, in mezzo a quel parco pauroso, immenso, dove mia madre ha paura.²⁷

Sì, perché la madre, abbandonata alla solitudine, ha paura, soprattutto durante la notte: del buio, degli animali, dei pericoli reali e immaginari che la vicina foresta tiene celati. Nel 1921 un telegramma annuncia la morte del marito. Inizia così la tormentata saga familiare che influenzerà profondamente i ricordi d'infanzia della scrittrice: una madre spaesata, assente, che ama solamente il figlio maggiore, di un amore cieco, morboso, tanto da permettergli di picchiare gli altri due figli più piccoli, che tenta la fortuna, ma che finisce in miseria, sommersa di debiti ed emotivamente svuotata.²⁸ L'infelicità e la sofferenza della madre marchiano i ricordi di Marguerite che, dopo quella perdita, la descrive così:

È mia madre. La riconosco meglio qui che in foto più recenti. [...] Insieme a lei ci siamo noi, i suoi figli [...] Ma è il modo in cui siamo vestiti noi bambini, come dei poveracci, che mi fa tornare in mente lo stato in cui cadeva a volte mia madre e di cui già, all'età che avevamo in foto, conoscevamo i segni premonitori, quella sua improvvisa impossibilità di

²⁵ Fornasier, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Duras, Marguerite, *L'amante*, trd. Prato Caruso Leonella, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 22.

²⁷ Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, p. 75.

²⁸ Fornasier, *op. cit.*, pp. 26-29.

lavarci, di vestirci, talvolta persino di nutrirci. Quel grande scoraggiamento di fronte alla vita coglieva mia madre ogni giorno. [...] Ho avuto in sorte una madre dominata da una disperazione totale, dalla quale nemmeno i rari momenti felici della vita riuscivano a distoglierla.²⁹

La famiglia parte per la Francia dove rimane due anni. Al rientro, Marie e i figli vengono destinati questa volta a Vinh Long. Inizia qui la vera infanzia indocinese di Marguerite. La madre è direttrice della scuola femminile. I due figli maschi hanno poca voglia di studiare e abbandonano quasi subito la scuola. Escono di notte, fanno quello che vogliono. In particolare, il maggiore, Pierre, trascorre le giornate in una fumeria d'oppio lungo il fiume, gioca d'azzardo, va a donne, rientra a casa solo per chiedere con prepotenza altro denaro alla madre e, quando lei rifiuta, la deruba di nascosto. È feroce, dispotico, violento, alza le mani. La madre non dice niente, ma soffre di questo amore per lui e della sua totale impotenza. Capita di confidarsi con la figlia, di notte: allora piangono in silenzio, abbracciate e distese su un unico letto.³⁰ Marguerite cerca disperatamente le attenzioni della madre, ottiene brillanti risultati scolastici, ma inutilmente.

Da dove viene questa bambina? Chiedono gli ispettori di Saigon. Viene da Vinh-Long. È la figlia dell'insegnante. E mia madre arrivava. Mi vergognavo dei suoi vestiti, mi vergognavo di lei. Mi dicevano che era vedova. Ero il suo orgoglio. Era per meritare il suo amore.³¹

Questa madre assente, svuotata, è inondata da un ultimo slancio d'energia che la riempie di nuova vitalità: si getta a capofitto in un progetto con cui spera di arricchirsi, preoccupata di dover mantenere tre figli a carico. Acquista delle concessioni di terra che l'amministrazione francese vendeva a prezzo ribassato. Sono 190 ettari nel sud della Cambogia, dove sogna di impiantarvi una grande risiera. Ma il progetto si rivelerà un disastro, la rovina dell'intera famiglia. Le terre sono troppo vicine al Pacifico, oggetto di frequenti inondazioni che non ne permettono la coltivazione e un proficuo raccolto.

Quella che si chiamava una concessione, sì, gliel'hanno data, hanno visto questa donna arrivare sola, vedova, senza difensori, completamente isolata e le hanno affibbiato una terra inutilizzabile. Ignorava completamente che bisognava corrompere gli agenti del Catasto

²⁹ Duras, *L'amante*, cit., pp. 22-23.

³⁰ Fornasier, *op. cit.*, pp. 28-33.

³¹ Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 53

per avere una terra coltivabile. Le hanno dato una terra che non era una terra, era una terra invasa dall'acqua per sei mesi l'anno. E vi hanno buttato dentro vent'anni di risparmi.³²

Il racconto di questa storia che è al contempo tragedia è il tema centrale del romanzo *Un barrage contre le Pacifique*, pubblicato nel 1950. La madre, insediatasi sulle nuove terre, ci ha fatto costruire un bungalow e ha subito seminato il riso. Desiderava un raccolto abbondante che l'avrebbe potuta arricchire, oltre che sdebitare dalle spese che erano state necessarie per l'acquisto di quello sfortunato lembo di terra. Ma la marea presto sommerge la pianura: quando si ritira rimangono soltanto piantine bruciate dal sale e dalla potenza dell'oceano. A quel punto sembra chiaro che la concessione è incoltivabile, ma Marie non si rassegna. Era stata ingannata dal dispotismo dell'amministrazione coloniale: le concessioni coltivabili erano date soltanto a chi le pagava il doppio del loro prezzo oppure passavano clandestinamente nelle mani dei funzionari corrotti e la donna, inesperta in materia, era all'oscuro di queste dinamiche di potere. Se non poteva combattere gli uomini, avrebbe allora lottato contro la forza della natura. Le viene così l'idea di costruire un'enorme diga che contenga la marea. Mette all'opera schiere di contadini e lavoratori vietnamiti, ma invano. Il materiale usato non è efficace o forse l'impresa di per sé è impossibile a priori. Anche quelle barriere appena costruite, all'arrivo della marea successiva, crollano impotenti. È la fine. La madre si abbandona a una crisi profonda, nello scoraggiamento e nella miseria. I figli hanno con lei un rapporto complicato, sono ancora piccoli e non in grado di gestire la situazione: alternano l'odio e la ribellione a un sentimento di compassione profonda.³³

Dopo il crollo delle dighe, lei non riusciva a dire niente senza mettersi a urlare, per qualunque cosa. Le crisi di mia madre inquietavano i domestici indigeni che, ogni volta, minacciavano di andarsene. Avevano paura di non essere pagati. Si avvicinavano alla capanna e si sedevano in silenzio per tutto il tempo che durava questa crisi. All'interno mia madre era coricata priva di conoscenza e russava dolcemente. Ogni tanto mio fratello ed io uscivamo per dire ai domestici che mia madre non era morta e per rassicurarli.³⁴

Marie riceve un nuovo incarico nella scuola di Sadec³⁵ e così si trasferiscono nuovamente. Marguerite frequenta il liceo Chasseloup-Laubat a Saigon, mentre Pierre è mandato a studiare in Francia (dove in realtà non farà altro che sperperare denaro e vivere di eccessi, come già faceva in

³² Duras Marguerite e Porte Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 56.

³³ Fornasier, *op. cit.*, pp. 42-46.

³⁴ Adler, *Marguerite Duras*, cit., p. 67.

³⁵ Attualmente conosciuta come Ho Chi Minh.

Indocina). Siamo nel 1929. Marguerite non può rientrare spesso a casa per la costante mancanza di denaro e così passa le domeniche a passeggiare da sola per le strade della città di Saigon, chiamata la Parigi dell'estremo Oriente³⁶, esule tra una classe di bianchi ricchi a cui non appartiene.

Nessuna ragazza bianca della sua età camminava da sola nelle vie del quartiere alto [...] Si voltavano. Voltandosi, sorridevano. Da dove salta fuori quest'infelice persa sui nostri marciapiedi? [...] Era ridicola e si vedeva [...] Loro sembravano andare verso uno scopo preciso, in uno scenario familiare e fra i loro simili. Lei, Suzanne³⁷, non aveva alcuno scopo, nessun simile. [...] Più la notavano, più si persuadeva di essere scandalosa, un oggetto di bruttezza e di stupidità integrali [...] Tutta la città sembrava ormai essere stata avvertita e lei non poteva farci niente, non poteva che continuare ad avanzare [...] Camminava sul bordo del marciapiede e avrebbe voluto cader morta e scorrere nel canaletto di scolo.³⁸

È così che Marguerite si rifugia spesso al cinema. Trova conforto nel buio della sala, lontano da occhi indiscreti, accusatori ed è ammaliata dalle immagini che scorrono sullo schermo, in cui può immedesimarsi per scampare allo sconforto della sua vita. Probabilmente è da qui che nasce la sua passione per il cinema a cui dedicherà, insieme alla scrittura, la sua carriera.³⁹

A volte, anche se raramente, Marguerite ritorna a casa dalla madre e dal fratellino, ma per farlo deve attraversare il Mékong, il fiume che divide Saigon da Sadec. Ecco allora che il traghetto che la trasporta è metafora di un percorso sia fisico sia simbolico ed è proprio durante uno di questi viaggi che incontrerà il suo primo amore, il cinese Léo, di cui descriverà la passione e lo struggimento nella sua opera più famosa, *L'amant* (1984). È sola sul ponte, con i gomiti appoggiati al parapetto, vestita eccentricamente con uno strano cappello, delle scarpe col tacco in lamé dorato, è truccata: un aspetto che non si addice a una ragazzina di quindici anni e mezzo. Sul traghetto, oltre all'autobus degli indigeni, c'è anche una grande limousine nera. È di un cinese che, ammaliato da quella figura di giovane donna, le si avvicina e inizia a parlarle. È di Sadec, è ricco, ha una grande casa sul fiume, riconoscibile per le balaustre in ceramica blu. Marguerite ha ben presente di che dimora si tratti, è una delle più belle della città. Viene attratta irresistibilmente da quell'uomo e dal suo denaro, che è il primo motore del desiderio. Quella che inizierà come una frequentazione per divertimento e per soldi diverrà poi una struggente storia d'amore destinata all'infelicità e alla separazione. Marguerite in questo gioco è sia complice che vittima: la madre cercherà di venderla all'uomo, ma in questo

³⁶ Fornasier, *op. cit.*, p. 57.

³⁷ Protagonista di *Un Barrage contre le Pacifique*, in cui si riflette palesemente l'identità dell'autrice.

³⁸ Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, cit., pp. 185-186.

³⁹ *Ivi*, pp. 188-189.

sacrificio di sé, la Duras scopre per la prima volta il piacere carnale, che la strapperà una volta per tutte dalla stretta materna.⁴⁰

1.2.2 L'amante cinese: storia di un amore disperato

È il 1929. Marguerite ha all'incirca quindici anni. Eppure, l'incontro con quell'uomo cinese, molto più grande di lei, è un ricordo destinato a non abbandonarla più e la descrizione che ne traccia nel suo romanzo autobiografico postumo, *L'amant* del 1984, rimane impressa vivamente nell'immaginario dei lettori. Lui la desidera da subito e, prima della discesa dal traghetto, chiede di accompagnarla a Saigon in macchina. Lei accetta. Trascorrono il viaggio ad ammirare il paesaggio fuori dal finestrino, scambiandosi qualche battuta e sfiorandosi le mani. Quel primo contatto suscita emozioni talmente forti che lascia già intendere il susseguirsi degli eventi. Si salutano, ma l'auto nera la verrà a prendere all'uscita da scuola quasi ogni giorno, da quel momento in avanti. Non si lasceranno più.

Dal momento in cui è penetrata nell'auto nera, lei ha saputo, è lontana da questa famiglia per la prima volta e per sempre.⁴¹

Si affida senza remore allo sguardo di quell'uomo che la osserva sul traghetto, e presto anche al suo corpo, abbandonandosi come a una sorta di necessità fatale. Sente che è un mezzo per allontanarsi dalle disgrazie familiari, per isolarsi dall'infelicità del mondo. Un giorno lui la conduce nel quartiere cinese di Cholon e fanno per la prima volta l'amore, in una camera immersa nel rumore della città. Nella penombra i loro corpi si intrecciano, divisi dal marciapiede esterno e dalla confusione della strada solo da delle persiane sottili. L'amante cinese la inizia al piacere sessuale, che diverrà ricerca costante e imprescindibile nel corso della sua vita. Ma questo godimento è anche e allo stesso modo sintomo di una ferita: quella dell'allontanamento materno⁴².

⁴⁰ Fornasier, *op. cit.*, pp. 62-65.

⁴¹ Duras, *L'amante*, cit., p. 43.

⁴² Fornasier, *op. cit.*, pp. 66-68.

Avevo a quindici anni il viso del godimento [...] non lo conosco ancora, ma sono pronta per esso. Poiché ho già il cappello d'uomo color legno di rosa, le scarpe dorate e la cintura di cuoio che deforma i vestiti di mia madre fino a farli miei.⁴³

I vestiti che indossa la vogliono far apparire più grande, anzi sono talmente eccentrici da dipingerla come una piccola prostituta. Ed effettivamente è quello che diverrà, almeno agli occhi della madre, in questa relazione con l'amante cinese, innescata dal denaro, almeno in un primo tempo. La deformazione di quegli abiti è metafora di una rivolta silenziosa, una premonizione della volontà di separarsi dalla madre e dalla rovinosa famiglia mostrandosi per ciò che ancora non è, come se quella difficile separazione fosse già stata metabolizzata. La conoscenza del corpo sessuato diventa la piena conquista della propria identità⁴⁴.

È una separazione necessaria, ma dolorosa, che continuerà per tutta la vita attraverso la scrittura, pratica che non troverà mai l'appoggio della madre e proprio per questo simbolo del distacco avvenuto tra le due. La storia familiare è una storia di rovina e di morte, ma allo stesso tempo è impregnata fortemente d'amore.

Mai buon giorno, buona sera, buon anno. Mai grazie. Mai una parola, mai il bisogno di dire una parola. Muti, lontani. Una famiglia di sasso, pietrificata, chiusa in uno spessore inaccessibile. Tentiamo ogni giorno di ucciderci, di uccidere. Non parliamo tra di noi, non ci guardiamo neppure [...] Ogni conversazione è bandita, questo soprattutto rivela la nostra vergogna e il nostro orgoglio, odiamo ogni comunanza, familiare o di altro tipo, la consideriamo degradante. Ci unisce la vergogna essenziale di dover vivere la vita, la vergogna dovuta alla parte più profonda della nostra storia, all'esser tutti e tre figli di quell'onesta creatura che la società ha assassinato. Facciamo parte della società che ha ridotto mia madre alla disperazione. Per quel che è stato fatto a lei, così dolce, così fiduciosa, odiamo la vita e ci odiamo.⁴⁵

È proprio la madre, sollecitata dal fratello maggiore, a definirla prostituta, appena scopre la relazione della figlia. La picchia selvaggiamente e Pierre la incoraggia da dietro la porta, oppure le dà il cambio. La definiscono disonorata, la insultano, ma allo stesso tempo la spingono a continuare a vedere il cinese e a chiedergli del denaro per mantenere la famiglia.⁴⁶

⁴³ Duras, *L'amante*, cit., pp. 17-19.

⁴⁴ Fornasier, *op. cit.*, pp. 68-70.

⁴⁵ Duras, *L'amante*, cit., pp. 62-63.

⁴⁶ Fornasier, *op. cit.*, pp. 72-75.

Anche al liceo è sempre più isolata. Non ha amiche tranne una ragazza, Colette, che nel romanzo prenderà il nome di Helène Lagonelle. È la sua unica confidente, le racconta dei problemi familiari, dei rapporti fisici con il cinese, mentre sono distese insieme a letto, la sera, coperte dalle zanzariere, nel dormitorio silenzioso. Tra le due si crea anche una strana intimità fisica, un desiderio mai concretizzato, ma palesato dalle carezze, dai baci sulle labbra, dall'ammirazione dell'una per il corpo dell'altra⁴⁷. Anche a scuola la trattano da prostituta. Perfino il cinese, Léo, la chiama cuore di pietra, insensibile. Tuttavia, lei comincia ad amarlo un po' di più, fino a rassegnarsi all'idea di sposarlo, per il bene suo e dell'economia familiare.

Accettavo tutto. Mia madre, mio fratello maggiore, la pioggia di colpi. Tutto. Mi sembrava che il solo modo di uscirne fosse di accettare di sposare Léo, perché aveva del denaro e con questo denaro saremmo andati in Francia e lì saremmo stati bene. Non pensavo di restare in Indocina perché la vita da sola con Léo mi sembrava al di sopra delle mie forze.⁴⁸

Ma il cinese è succube del padre oppiomanes che lo ha già promesso ad un'altra donna e si rifiuta categoricamente di accettare un'unione con una bambina di rango sociale inferiore e non di razza cinese. La madre vuole allora ripartire per la Francia, ma come al solito mancano le finanze. È allora che l'amante cinese, dimostrando in uno slancio d'affetto e di compassione il vero amore per la ragazzina, si fa carico di tutte le spese e la lascia andare per sempre. La descrizione dell'addio è commovente:

Quando si avvicinava l'ora della partenza, la nave lanciava tre colpi di sirena, lunghissimi, terribilmente forti, si sentivano in tutta la città e il cielo si anneriva sopra il porto. [...] La nave diceva addio ancora una volta, lanciava di nuovo quei muggiti terribili e misteriosamente tristi che facevano piangere tutti [...] La sua grande automobile era là, lunga e nera [...] Era lui sul sedile posteriore, quella forma appena visibile, immobile, abbattuta. Lei stava appoggiata sul parapetto. Come sul traghetto, la prima volta, sapeva che la stava guardando. Anche lei lo guardava, non lo vedeva più ma continuava a guardare verso la forma dell'automobile nera. E poi alla fine non l'aveva più vista. Era sparito il porto e poi la terra.⁴⁹

E come il loro primo incontro, anche l'ultimo avviene a bordo di una nave, dove l'acqua è metafora del passaggio, del continuo cambiamento. Marguerite, solo una volta partita, si rende conto che sì, forse quell'uomo lo aveva amato davvero. E soffre nell'abbandonarlo, nel lasciare lui e quelle

⁴⁷ Cfr. Duras, Marguerite, *L'amante*, trd. Prato Caruso, Leonella, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁴⁸ Adler, *op. cit.*, pp. 95-103.

⁴⁹ Duras, *L'amante*, cit., pp. 117-118.

terre d'infanzia a cui era tanto legata e che, per non essere dimenticate, rivivranno continuamente nei suoi libri.⁵⁰

1.2.3 La Francia

Marie e i figli vivono per un breve periodo di tempo presso la famiglia materna, poi si spostano a Parigi. Marguerite è ormai una giovane donna. Indipendente, solitaria, intrigante, seduttrice, affascina gli uomini. La madre intanto, nonostante il cambio di contesto, non migliora ed è sempre più violenta. Lascia fare il figlio maggiore, Pierre, che le sottrae denaro, sperperandolo in vizi ed eccessi. Eppure, nonostante questo clima familiare, Marguerite riesce ad ottenere il diploma a pieni voti. A diciotto anni rimane incinta di un giovane francese, ma abortisce. Quel gesto le avrebbe lasciato “la macchia dell’assassinio, l’onta di un massacro⁵¹”. Nel 1932 ritornano in Indocina, dove la madre ha acquistato una casa a Saigon. Qui la scrittrice trascorre un periodo relativamente sereno, in quanto Pierre è rimasto in Francia e il clima domestico risulta di gran lunga più sopportabile. Nel frattempo, ottiene il diploma anche al liceo di Saigon, Chasseloup-Laubat. Descrive così quella breve parentesi:

Sono ripartita con lei⁵² per un anno a Saigon. Non posso lasciarla così presto. Ottengo il mio secondo diploma a Saigon. Quest’anno è il miglior anno della mia vita con lei. [...] Mio fratello maggiore è restato in Francia. Non abbiamo più paura. Mia madre si abitua a questa figlia che non amava molto ma che probabilmente comincia ad amare quest’anno. Dopo mi dimenticherà. Il figlio grande ricomincerà ad essere il solo figlio. So che mi tiene vicino a sé perché manca lui. Ma io l’amo al di là di questa conoscenza che ho di lei e che lei non ha di sé stessa.⁵³

Nel 1933 rientra da sola in Francia. La madre vuole che prosegua gli studi a Parigi, dove si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza. Rifiuta di tornare a vivere con il fratello, che versa ormai in condizioni disastrose, e si stabilisce momentaneamente in una piccola pensione. In questi anni si costruirà una schiera di amici che l’accompagneranno durante la Resistenza, l’iscrizione e la successiva espulsione dal Partito Comunista, e di pari passo la continua stesura dei suoi scritti. Tra di loro ci sono anche alcuni dei suoi numerosi amanti. Marguerite con gli uomini si abbandona al piacere

⁵⁰ Fornasier, *op. cit.*, p. 82.

⁵¹ Petrignani, *op. cit.*, 2014, p. 74.

⁵² La madre.

⁵³ Adler, *op. cit.*, p. 113.

fisico, si fa trasportare da emozioni irruente senza porsi limiti. L'amore è un concetto fondamentale della sua vita, ricorrente anche nelle sue opere.⁵⁴ I critici l'hanno descritta come una "grande scrittrice d'amore", la "Piaf⁵⁵ della letteratura", eppure non parla del canonico amore romantico, scrive di un amore che si mischia alla morte, un amore violento che possiede il corpo e fa vibrare le corde più profonde dell'anima e, parlando d'amore, il sentimento forse più complicato che esista, ella esplora vertiginosi orizzonti interiori in un parterre di temi e ispirazioni molto ampio, che non la fanno mai suonare ripetitiva.⁵⁶

Faccio sempre in modo di custodire un luogo di solitudine e d'amore. Amare non si sa cosa, né chi, né in che modo, o per quanto tempo. Ma è bene custodire dentro di sé lo spazio di un'attesa, non si sa mai, l'attesa di un amore senza oggetto forse, l'attesa di quella cosa lì, l'amore. Sono una persona infedele. L'amore è illusorio e, attraverso questa preferenza che provo, io amo soltanto l'amore.⁵⁷

Ella afferma che l'amore è un *fil rouge* nella sua vita, è sempre con lei, anche se fisicamente non ha amanti al proprio fianco (cosa tuttavia rara per la scrittrice). È una vocazione e quel che risulta decisivo in realtà è semplicemente la propensione ad innamorarsi.

Nel 1935 conosce Jean Lagrolet, un giovane studente universitario che, come lei, vuole diventare scrittore. È un borghese ricco e tormentato, con un'infanzia difficile alle spalle, orfano di madre e con un padre violento. È appassionato di cultura e indirizza Marguerite alla letteratura straniera (Faulkner, Eliot, Conrad, che avranno poi un'influenza nelle sue scelte stilistiche) e al teatro (Racine, Artaud, Ibsen, Pirandello, Pitoëff. Questi ultimi furono i primi a dare importanza al testo, eliminando sipario e suggeritore). Si innamora perdutamente di lei. I due si fidanzano⁵⁸.

In seguito, lui le presenta due amici inseparabili, Georges Beauchamp e Robert Antelme. Quest'ultimo susciterà in lei una nuova passione amorosa che nel 1939 sfocerà nel matrimonio, non senza aver causato violente liti tra i due uomini. La stessa Duras ha attraversato momenti di altalenante confusione per i due:

Si fa del male perché è indecisa fra Lagrolet e Antelme, ma sa benissimo che il primo è il tormento e il secondo la pace; sono il buio e la luce. Jean la seduce con un'eccezionale

⁵⁴ Fornasier, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁵⁵ Édith Piaf, pseudonimo di Édith Giovanna Gassion (1915–1963), è stata una famosa cantautrice francese. Celeberrima fu la canzone di cui lei stessa scrisse il testo, *La vie en rose*.

⁵⁶ Petriagnani, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 144-145.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 85-86.

bellezza fisica, ma la angoscia con la sua visione fosca del mondo, la sua tristezza nevrotica, la sua indeterminatezza sessuale fra maschile e femminile. Robert è solare, generoso, trasparente, una persona di cui ci si può fidare, a cui ci si può affidare.⁵⁹

La giovane coppia è immersa in un clima politico e intellettuale al contempo fervente ed incerto. Ci si ritrova nei caffè di Montparnasse discutendo del nazismo, del Fronte repubblicano, della guerra in Spagna⁶⁰. Nel 1938 Antelme è costretto ad arruolarsi nell'esercito. Nel frattempo, Marguerite termina gli studi in scienze politiche e inizia a lavorare per il Ministero delle Colonie.⁶¹

Nel 1940 Robert torna a Parigi. L'ombra della guerra oscura la città e l'Europa intera, ma Marguerite sembra trovare momentaneamente un equilibrio con il marito. Egli aveva una certa pace, una calma che riusciva a trasmetterle, ed era ciò che lei amava. Si trasferiscono in un appartamento in Rue Saint-Benoît, nel cuore di Saint-Germain-des-Prés (dove lei continuerà ad abitare anche dopo la fine della loro relazione, fino alla morte, durante i suoi numerosi soggiorni parigini). Nel 1943 la coppia entra a far parte della Resistenza. Intanto, l'appartamento sembra diventare un circolo letterario: gli amici arrivano, mangiano, bevono, conversano della situazione politica e della guerra, ma anche di arte e filosofia, di Stendhal e di Nietzsche. L'appartamento diventerà anche un nascondiglio per i resistenti, oltre che il luogo di ritrovo preferito di amici e intellettuali. Una piccola zattera di pace nel caos e nelle paure dell'epoca. Per Marguerite sarà anche il luogo preferito per dedicarsi alla scrittura, fino alla morte.⁶²

Nello stesso anno, il 1943, esce il suo primo romanzo, *Les impudents* (rifiutato da Gallimard e pubblicato dalle Edizioni Plon). Nonostante alcuni difetti di tecnica narrativa e di struttura, l'opera delinea già il talento della scrittrice e mette subito in scena alcuni *topoi* ricorrenti come una saga familiare intessuta di sentimenti contrastanti quali l'amore e l'astio, l'odio e la morte. Il legame tra Maud, la figlia femmina e Jacques, il fratello, ha richiami autobiografici: difficile da delineare, intriso di attrazione e paura, fascino e timore. Ecco che la figura del fratello maggiore è già là, odiato dalla sorella e adorato dalla madre. In questo testo, seppure ancora abbozzato, risuonano tutti gli elementi autobiografici: i fratelli, l'amante, la violenza della famiglia, la morte. Nella trama, centrale è l'emancipazione della figura femminile, Maud, che attraverso la sua decisione di vivere la sua prima

⁵⁹ *Ivi*, p. 123.

⁶⁰ Guerra civile spagnola (1936-1939), che vide scontrarsi nazionalisti e repubblicani. Portò al crollo della Repubblica e all'ascesa del generale Francisco Franco che manifestava un vivo interesse per l'ideologia fascista e che instaurò una lunga dittatura (1939-1975).

⁶¹ *Ivi*, pp. 88-90.

⁶² *Ivi*, pp. 91-93.

esperienza sessuale, infrange un divieto, staccandosi dal legame materno e diventando un'adulta anzitempo. La sessualità rappresenta una prova dolorosa che intimorisce⁶³:

Un secondo, [...] il suo pudore ritornò, tutto intero, un istinto di difesa lucido che la spaventò. Chiuse gli occhi. Ebbe giusto il tempo di sentire sé stessa supplicarsi di essere debole, e molto presto cedette a questa voce, riuscì a distaccarsi dalla sua volontà, come nel vento la foglia si strappa dall'albero e se ne va compiendo infine il suo desiderio di morire.⁶⁴

Ma una volta superato il primo ostacolo, la sessualità si rivela un'esperienza fondamentale della vita umana, necessaria per raggiungere la pienezza dell'essere e vissuta intensamente dalla protagonista del romanzo, come dalla scrittrice in prima persona.

Altra caratteristica fondamentale che emerge dalla lettura di quest'opera è l'importanza associata ai luoghi, che partecipano al corso degli eventi e non sono soltanto un semplice sfondo. La scrittrice delinea sin dall'inizio un rapporto intimo e profondo tra l'umanità e la natura, probabilmente per l'influenza dei ricordi indelebili d'infanzia e del periodo trascorso in Cocincina. Dal testo emerge chiaramente l'intensità e la forza descrittiva dell'atmosfera e del paesaggio:

L'aria era dolce; solo un venticello soffiava ogni tanto a raffiche. Se fino a quel momento Maud si ricordava male del paesaggio, ora lo riconobbe completamente. Intorno a lei, sentì le terre che degradavano, i campi le fattorie e i villaggi, come se avessero fatto parte di un ordine armonioso e permanente, sicuro di sopravvivere agli uomini che non facevano che andare e venire su questo piccolo angolo di mondo. Il passaggio incessante delle creature che lo popolavano rendeva questa eternità accessibile all'anima. La si sentiva dispiegarsi lentamente, calda, sensibile, come un cammino sempre tiepido dei passi degli ultimi venuti.⁶⁵

Les impudents consacra dunque la nascita di Marguerite Duras. La scrittrice sceglie un pseudonimo, rifiutando il cognome ereditato, Donnadieu, forse per la precoce morte del padre, che l'aveva abbandonata troppo presto. Rifiutando il suo nome ne rifiuta forse la morte, ma la scelta di questo pseudonimo allo stesso tempo la ricongiunge alla figura paterna in quanto Duras è proprio il nome della regione d'origine del padre, è il suggello di una sorta di silenzioso ricongiungimento. Inoltre, le piace come quel nome viene pronunciato:

⁶³ *Ivi*, pp. 93-94.

⁶⁴ Duras Marguerite, *Les impudents*, Paris, Plon, 1943, p. 128.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 43.44.

Le piace come la parola del suo nome si forma dentro la bocca costringendo prima le labbra nell'accenno di un bacio, e poi le allarga in un abbozzo di sorriso mentre la erre si arrota in fondo al palato e la lingua si appoggia ai denti invitando al silenzio.⁶⁶

Qualche anno prima dell'uscita del suo lavoro di esordio, Marguerite aveva dovuto subire due pesanti perdite: la morte del fratellino Paulo a Saigon, occupata dai giapponesi, e la perdita del suo secondo figlio, nato morto. Desiderava tanto avere un bambino da Robert, che nel frattempo si era innamorato di un'altra donna, Anne-Marie, ma che, nonostante la nuova relazione, era molto paziente con lei, legato da un sincero sentimento d'affetto. Le sta vicino durante la difficile gravidanza, che Duras vive con angoscia: oltre alla fatica fisica e alle trasformazioni del suo corpo, è ossessionata dalla paura di essere lasciata sola, abbandonata. Nel 1941, dopo un travaglio lungo e doloroso, il piccolo nasce durante la notte, ma muore subito dopo. Anche per questo l'immagine della morte la perseguiterà per tutta la vita e quel parto si insedierà nei suoi ricordi come un trauma colpevole⁶⁷:

Era così terribile? Credo di sì: questa coincidenza tra la venuta al mondo e la morte. Niente. Non mi restava niente. Questo vuoto era terribile. Non avevo avuto un bambino, nemmeno per un'ora. Costretta ad immaginare tutto. Immobile, immaginavo. [...] Distesa sul dorso, di fronte alle acacie. La pelle del ventre mi si incollava al dorso talmente era vuota. Il bambino era uscito. Non eravamo più insieme. Non lo vide mai questo bambino che era costretta ad immaginare per notti intere.⁶⁸

Nel 1942 Marguerite diventa responsabile della Commissione di Controllo della Carta destinata alle case editrici. Ha modo così di scoprire le restrizioni imposte dall'occupazione nazista nei riguardi della propaganda e della libertà di stampa: da quest'organo, infatti, dipendevano le scelte dell'intera editoria parigina. È qui che conosce un altro uomo, Dionys Mascolo e per lei è un colpo di fulmine. Di origine modesta, è un conquistatore che per natura non ha l'indole di legarsi e spesso intreccia relazioni con donne sposate. Con Marguerite però è diverso: l'intesa non è soltanto sessuale, ma anche intellettuale. Lei è colta, travolgente e vuole che Dionys conosca Robert, che continuava ad avere un'altra relazione fissa, ma era comunque molto legato alla moglie, viveva ancora con lei in Rue Saint-Benoît ed era diventato per Marguerite come una sorta di padre o fratello maggiore premuroso, colmando le mancanze di figure mai avute. I due uomini incredibilmente diventano amici, superando

⁶⁶ Petriagnani, *op. cit.*, p. 56

⁶⁷ Fornasier, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁶⁸ Adler, *op. cit.*, p. 152.

le gelosie per la stessa donna e instaurando così un triangolo amoroso e intellettuale che, cementato d'amicizia e complicità, rimarrà saldo anche nella ricomposizione dei loro successivi legami⁶⁹.

Di Dionys e Marguerite si racconta che:

quando si trattenevano nel loro albergo, dopo aver fatto l'amore, e lui abbandonava la testa sul suo cuore per ascoltarne il battito, lei gli accarezzava i capelli castani e gli raccontava le risaie dell'infanzia, il Mekong, il caldo [...] Gli raccontava di sua madre che preferiva il figlio grande e gli spiegava che per questo lei aveva un disperato bisogno di risarcimento. [...] Si rialzavano controvoglia, si rivestivano, guardavano Parigi dalla finestra. Dicevano: com'è brutta questa città da quando la Francia ha rinunciato a sé stessa. Dovremmo prendere le armi, liberarci, liberarla.⁷⁰

Sono gli anni della seconda guerra mondiale. Il loro rapporto si costruisce allora su due binari: l'eros e la politica. E quando il primo si spegnerà, resterà la politica a tenerli legati, anche dopo il crollo di vecchi ideali e l'abbandono del comunismo.⁷¹ Nel 1943, appunto, Duras, Antelme e Mascolo entrano nella Resistenza, insieme ad un altro amico, François Mitterand. L'appartamento di Rue Saint-Benoît si trasforma così in un luogo di passaggio per i partigiani e in un rifugio per gli ebrei in fuga. È un periodo vissuto in semi-clandestinità, fatto di telefonate, incontri nascosti, continuo scambio di informazioni. L'impegno della scrittrice e del gruppo è sempre più presente, ma il primo giugno del 1944 vengono scoperti e Robert viene catturato. Dovevano incontrarsi a casa della sorella di Robert Antelme, Marie-Louise. Mitterand, il cui pseudonimo nella clandestinità della Resistenza era Morland, è in ritardo, così decide di chiamare gli amici per precauzione e accertarsi che sia tutto a posto. Non lo è. Marie-Louise, nel rispondere al telefono, ha una pistola puntata alla tempia, ma riesce in qualche modo ad avvisare il compagno, balbettando ripetutamente "Ha sbagliato numero". È soprattutto lui, Morland, che il capo della polizia al servizio dei tedeschi, Charles Delval, sta cercando. Non riuscendo a rintracciarlo prende chi trova, come Robert e la sorella. Inizia così per Marguerite un lungo periodo di ansia e preoccupazione. Tenta in ogni modo di reperire informazioni, di scoprire dove si trova il marito. Si reca negli uffici della Gestapo⁷² per avere notizie, ma ci sono altre centinaia di donne che rimangono in fila per ore, nella sua stessa situazione.⁷³

⁶⁹ Petriagnani, *op. cit.*, pp. 162-164.

⁷⁰ *Ivi*, p. 164.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Polizia segreta della Germania nazista.

⁷³ Petriagnani, *op. cit.*, pp. 165-166.

Uno di quei giorni, mentre è in fila aspettando di poter inviare dei pacchi di alimenti come parente dei prigionieri, ferma un uomo che passa per il corridoio, tentando ancora una volta di avere disperatamente notizie del marito. Lui però è Charles Delval, l'uomo che ha arrestato Robert. Inizia un gioco di seduzione, tradimenti, sesso e bugie tra i due. Il commissario promette di proteggere Robert, di farle avere sue notizie, di liberarlo. In cambio Marguerite deve svelargli qualche segreto riguardo i resistenti. Inganni e sotterfugi continui, conditi dal piacere dell'intreccio dei corpi. I compagni le sono vicini, la incoraggiano a rischiare nella speranza di ottenere qualche importante rivelazione, anche se sono coscienti e ogni giorno più preoccupati per l'evolversi di quella relazione nascosta. La storia con Delval durerà tre mesi.⁷⁴ Il 14 settembre 1944 Delval verrà consegnato alla polizia giudiziaria. Ammette tutto: l'ammirazione per il popolo tedesco, l'arresto di molti resistenti per mano sua. Anche Marguerite viene interrogata e racconta dei loro incontri. Intanto, Dionys inizia a frequentare la moglie di Delval, Paulette. Intreccerà con lei una storia d'amore: avranno anche un bambino. All'inizio del 1945, Delval viene condannato a morte e fucilato. Intorno allo stesso periodo, in particolare nel dicembre del 1944, Duras pubblica per Gallimard il suo secondo romanzo, *La vie tranquille*. In esso non c'è traccia della guerra: è ambientato, come *Les impudents*, nella provincia francese ed è il ritratto di una giovane donna che lotta ancora una volta per l'autonomia e l'emancipazione, ma in una dimensione più tragica, il tutto descritto con un focus più marcato sull'introspezione interiore.⁷⁵

La guerra oramai si trascina verso la fine. Sono momenti di frenetica attesa, di un'angoscia insostenibile. Marguerite si getta a capofitto in attività che tentano di placare il dolore facendola sentire occupata, viva. Crea un servizio di ricerca dei prigionieri all'interno del giornale *Libres*.⁷⁶ *La Douleur*, pubblicato soltanto anni dopo, nel 1985, testimonierà il dolore e l'orrore di quegli anni difficili. In esso, la funzione della scrittura come *remedium vitae* si delinea con chiarezza. All'interno di queste pagine vengono raccontati il dramma della guerra, la tragedia dell'olocausto, il dolore implacabile di una maternità rivelatasi lutto. Dice "mi sono ritrovata davanti ad un disordine fenomenale del pensiero e del sentimento". È impresa ardua descrivere quegli eventi, cercare di comprenderli, ma la scrittura accoglie e guarisce il dolore.⁷⁷ La scrittura della Duras non dà delle risposte, ma si addentra nell'oscurità umana. Lei stessa dice:

⁷⁴ Fornasier, *op. cit.*, pp. 107-112.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 118-120.

⁷⁶ *Libres* è l'organo del Movimento nazionale dei prigionieri di guerra (Fornasier, Nori, *Marguerite Duras: un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Pisa, Edizioni ETS, p. 139).

⁷⁷ Fornasier, *op. cit.*, pp. 138-140.

Perché così è la vita, è più quello che non vedi di ciò che vedi, più quello che non capisci, di te e degli altri, di ciò che riesci a spiegarti.⁷⁸

Ne *La douleur*, come poi in *Hiroshima*, la memoria e l'oblio si intrecciano, come la morte e la vita. La scrittura assume così il compito di far resuscitare un passato alquanto doloroso che, nella fecondità del ricordo, rimane allora vivo.⁷⁹

L'orrore della deportazione ebraica la tocca nel più profondo dell'anima. Quando iniziano a essere liberati i primi superstiti, circolano maggiori informazioni sulle torture subite. Marguerite allora non si perdona di non aver capito subito, di non essere stata al corrente delle condizioni di quegli uomini. L'orrore dell'olocausto, tenuto fino a quel momento nascosto, si rivela ora con prepotenza. È così che Duras decide di assumere simbolicamente un'identità ebraica, di identificarsi con quel popolo, per tentare di spartirne il dolore subito. Per sopportarlo, per tollerare l'idea dell'accaduto, bisogna dividerne il crimine. Il massacro degli ebrei occupa un posto importante nel suo lavoro di scrittura, tanto che molti dei suoi personaggi saranno ebrei o avranno nomi ebrei⁸⁰, proprio per non lasciarli cadere nell'oblio e nella dimenticanza.⁸¹

Marguerite vive nell'attesa: Robert potrebbe ritornare, telefonare, in qualche modo potrebbe far avere sue notizie. Oppure la sua vita è cessata? Il suo corpo si fonde a distanza con quello del marito, ne condivide a pieno il dolore:

La sua morte è in me. Batte alle mie tempie. [...] In un fossato, la testa rivolta a terra, le gambe piegate, le braccia distese, lui muore. E di colpo la certezza. È morto. Morto. [...] Il mio viso si disfa, cambia. Mi disfo [...] Non sento più il mio cuore. L'orrore sale lentamente in un'inondazione. [...] Non so più dove sono, di cosa si tratta? Chi è Robert Antelme? Il dolore cessa. [...] Non esisto più.⁸²

Marguerite cerca disperatamente sue notizie, vaga in stazione cercando il marito tra i deportati sopravvissuti che vengono rispediti a casa, un corteo irriconoscibile di spettri.

⁷⁸ Petrignani, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁹ Fornasier, *op. cit.*, pp. 140-141.

⁸⁰ Alcuni esempi: Lol V. Stein è ebrea, il vice-console di Bombay è ebreo. Anche Stein, l'amante di Alissa in *Détruire-dit-elle*, lo è. Il personaggio di Aurélie Steiner, nata ad Auschwitz.

⁸¹ Fornasier, *op. cit.*, pp. 141-144.

⁸² Duras, Marguerite, *La douleur*, Paris, POL, 1985, p. 46.

Nel maggio del 1945 François Mitterand viene inviato in missione a Dachau⁸³, insieme ad un altro compagno, Jean Munier: dovevano constatare la liberazione di alcuni campi di concentramento tedeschi come membri dell'Assemblea consultiva provvisoria. Per la prima volta prendono coscienza dell'immensità dell'orrore. Tra le baracche, in mezzo a corpi agonizzanti dove i vivi si mescolano ai morti, c'è Robert Antelme. Quest'ultimo riconosce l'amico Mitterand e lo chiama in un debole mormorio, allo stremo delle forze: "François François". I due corrono ad implorare gli ufficiali americani di poterlo portare via nell'immediato, senza aspettare i tempi burocratici necessari, perché versava in condizioni pietose. Raccontano: "Pesava 35kg. Tremava. Parlava con voce morente".⁸⁴

La richiesta viene negata: si temeva per un'epidemia di tifo, le condizioni di salute dei prigionieri erano ancora troppo precarie, necessitavano di ulteriori controlli. Mitterand però telefona immediatamente a Marguerite per avvisarla: se vogliono salvarlo hanno poco tempo, devono fare qualcosa. Allora Dionys e Beauchamp, utilizzando falsi documenti e un ordine di missione, partono per Dachau, guidando senza sosta giorno e notte. Una volta trovato Robert, lo vestono con l'uniforme militare da ufficiale, fanno fatica a muoverlo, ad alzarlo, è in fin di vita. Riescono a passare il posto di guardia e, il 13 giugno, Robert è di nuovo in Rue Saint-Benoît. Inizia allora il lungo martirio per la ripresa, il tentativo di far risuscitare un corpo quasi morto. Marguerite se ne occupa personalmente e ne scriverà, oltre che in *La douleur*, anche nelle cronache di *Sorcières*⁸⁵, tanto che Robert, una volta ripresosi, non glielo perdonerà mai, la incolperà per sempre di aver messo a nudo impietosamente e senza filtri le sue condizioni disumane⁸⁶. Eppure, Marguerite afferma che bisogna essere più forti di ciò che si scrive. Dice: "scrivere è una porta aperta verso l'abbandono, è gridare senza fare rumore". E, per farlo, lei sembra disposta a pagare qualsiasi prezzo.⁸⁷ Ecco tratteggiati con lucidità, in maniera cruda, diretta e senza filtri alcuni di quei momenti:

Un cucchiaino da caffè di pappa lo soffocava, si aggrappava alle nostre mani. [...] Sei o sette volte al giorno chiedeva di farla. [...] Una volta seduto sulla tazza igienica, faceva in un colpo solo, in un glou-glou immenso, inatteso, smisurato. Ciò che il cuore si tratteneva dal fare, l'ano non poteva trattenerlo, abbandonava il suo contenuto. [...] Per diciassette giorni l'aspetto di questa merda restò lo stesso. Era inumana. Ci separava da lui più della

⁸³ Il campo di concentramento di Dachau (situato a circa 20km da Monaco di Baviera) fu il primo campo di concentramento nazista, aperto il 22 marzo 1933.

⁸⁴ Fornasier, *op. cit.*, pp. 146-147.

⁸⁵ Periodico femminista per il quale, nel 1976, scrive due racconti sull'accaduto dal titolo *Pas mort en déportation* (Pettrignani, Sandra, *Marguerite*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2014, p. 139).

⁸⁶ Pettrignani, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁸⁷ *Ivi*, p. 140.

febbre, più della magrezza. [...] Gli davamo la pappa giallo oro, la pappa per bambini ed essa usciva di là verde scura come il fango della palude.⁸⁸

Marguerite e gli amici riescono miracolosamente a rimetterlo in vita. È un percorso lento, incerto, angosciato, ma Robert sopravvive, le forze pian piano ritornano, si riprende. Tenta di ricucire il rapporto d'amore con la moglie, che però rifiuta categoricamente: desidera un bambino e non può chiederlo a Robert, che ha appena attraversato la morte. Lo vuole da Dionys. Ciò che la lega al marito è ormai soltanto un rapporto fraterno, generato da un dolore condiviso. Dice: "Di questo nome, Robert, io piango, io piango ancora, piangerò tutta la vita."⁸⁹

Dopo un anno, nel 1946, profondamente toccati dalle vicende della guerra, si iscrivono tutti e tre al partito comunista. Marguerite indossa la casacca dell'armata e stivaloni, va a suonare alle porte, vende *L'humanité*⁹⁰ nel suo quartiere, è devota, utopistica in questa nuova immersione nell'ideale politico.⁹¹ Robert nel frattempo ha una nuova compagna, Monique Régnier. L'appartamento di Rue Saint-Benoît si riaccende di vita, circolano amici e nuovi progetti. Marguerite scopre di essere incinta da Dionys. Tra i due la passione sembra svanita, lui continua a frequentare Paulette Delval, oltre che altri giri di donne e un figlio non lo farà comunque cambiare abitudini. Inoltre, nello stesso periodo anche Paulette è incinta: Dionys lo confesserà a Robert solo molti anni più tardi, mentre Marguerite ne viene per sempre tenuta all'oscuro. Ma lei ormai lo conosce, è serena al riguardo: si sente piena di vita per quella creatura che cresce e si alimenta all'interno del suo grembo e che finalmente, come terzo tentativo di maternità, riesce a mettere in vita. Avrà così un figlio, Jean Mascolo.

Nel 1949, dopo intensi dibattiti, Marguerite e gli amici decidono a malincuore di non rinnovare la tessera del partito. Invisano lettere dure alla direzione, che si deciderà per l'espulsione. Ne condividevano gli ideali, la lotta contro la guerra e il nazismo, il capitalismo, l'ingiustizia di classe, ma si sentivano intrappolati in un dogmatismo troppo accentuato che non era compatibile con la loro attitudine di liberi intellettuali.⁹²

⁸⁸ Duras, *La douleur*, cit., pp. 64-65.

⁸⁹ *Ivi*, p. 75.

⁹⁰ *L'Humanité* è un giornale francese, fondato nel 1904 dal dirigente socialista Jean Jaurès. È stato l'organo ufficiale del Partito Comunista Francese (PCF) dal 1920 al 1994, anno in cui si apre ad altre componenti della Sinistra, pur restando vicino alle posizioni del PCF.

⁹¹ Fornasier, *op. cit.*, p. 154.

⁹² *Ivi*, pp. 156-159.

Intanto Marguerite e Robert divorziano definitivamente, ma la loro amicizia rimarrà intatta, intrecciata con quella di Dionys. La nascita del bambino, il cui soprannome è Outa, suggella più profondamente questo legame. Finalmente Marguerite è madre e ciò la riempie di intense emozioni mai provate prima. Si sente libera, come libero è suo figlio. Il suo corpo, dopo tentativi vani che l'avevano abbandonata nel più totale sconforto, è riuscito a dar vita a una creatura di cui lei diventa perdutamente innamorata.⁹³

Intanto, anche in questo nuovo ruolo di madre premurosa, continua con fermento a scrivere, la scrittura non l'abbandonerà mai. Nel 1950 esce *Un barrage contre le Pacifique*. Fino a prima di essere espulsa dal PCF, aveva sempre partecipato e sostenuto la lotta che il partito portava avanti contro la guerra e i soprusi in Indocina, ma quest'opera ne è una denuncia ancor più forte e aperta: Marguerite si schiera contro la violenza e la corruzione della colonizzazione francese, facendo rivivere ai lettori la sua esperienza d'infanzia e in particolare le disgrazie della madre. Claude Roy, amico della scrittrice e suo sostenitore, scrive un articolo ne *Les lettres françaises*⁹⁴ appena dopo la pubblicazione del romanzo, evidenziando l'aspetto politico dell'opera, al di là della trama familiare:

La descrizione di un immenso campo di concentramento che la colonizzazione ha fatto dell'Indocina in uno scenario vischioso, madido e atroce. [...] Romanzo di un'atroce bellezza, [...] romanzo di una profonda pietà per gli uomini, romanzo di speranza testarda.⁹⁵

Centrale rimane tuttavia la figura della madre. Descritta come una donna ostinata e disperata, che versa in condizioni finanziarie disastrose e si aggrappa alla verginità e alla bellezza della figlia Suzanne per tentare di rimediarle un matrimonio ricco che risollevi le sorti dell'intera famiglia. Con lei si comporta con brutale cattiveria, la picchia, non la ascolta. Più dolce invece si mostra verso il fratello di Suzanne, Joseph, per il quale nutre un amore materno che supera qualsivoglia confine. Egli è descritto come tirannico, virile, irruento, palesando facilmente diversi rimandi con la vita reale della scrittrice. Tuttavia, questa madre che appare mostruosa è anche un essere commovente, che si ribella contro la miseria degli indigeni e la falsità e l'inganno della classe dirigente francese, che le vende un lotto di terreno in realtà incoltivabile. La donna non demorde e si lancia anima e corpo nella costruzione di una diga per fermare la marea che divora i suoi terreni, aiutata dalla popolazione

⁹³ *Ivi*, pp. 160-161.

⁹⁴ Pubblicazione letteraria creata nel 1942 in Francia durante l'occupazione nazista. Nata come clandestina, dopo la liberazione iniziò a beneficiare anche del sostegno finanziario del PCF.

⁹⁵ Fornasier, *op. cit.*, p. 168.

indigena, ma anche quest'impresa si rivela disastrosa. La durezza, la pazzia della donna sono semplicemente l'altro lato, l'eccesso di una speranza che l'aveva totalmente annientata⁹⁶:

Aveva amato smisuratamente la vita, ed era stata la speranza infaticabile, incurabile, che ne aveva fatto ciò di cui lei era diventata, una disperata della speranza stessa.⁹⁷

Non v'è rimedio per la disperazione e la povertà della madre, destinata alla morte in quelle terre lontane, che i figli presto abbandoneranno, cercando di ricostruirsi una vita.

Qualche tempo dopo, nel 1952, Marguerite parte in vacanza con il figlio Outa. Prima di raggiungere la destinazione di Cap Ferret, dove ha preso in affitto una casa, decide di fermarsi a Onzain, nella Loira, dove la madre ha acquistato un falso castello Luigi XV in cui vive con la vecchia governante Dô. Vuole farle leggere il romanzo che la descrive. Marguerite è ansiosa, attende la madre mentre si è chiusa in camera per ore, per dedicarsi in solitudine alla lettura del libro. Ma *Un barrage contre le Pacifique* invece di essere il collante per un recupero del loro rapporto, ne suggellerà il definitivo distacco. La madre Marie non finisce neanche di leggerlo. Piovono insulti. Si sente offesa, si vergogna di quella sua vita miserabile e di come la figlia l'abbia raccontata al mondo intero. Per la figlia Marguerite invece, quel romanzo rappresentava una sorta di difesa contro le ingiustizie subite dalla madre, che però sembra incapace di comprenderlo. Non si rivedranno mai più.⁹⁸

Una volta rientrata a casa, a Parigi, ritorna ostinatamente a dedicarsi alla scrittura. I libri non la assorbiranno mai completamente e la loro stesura si intreccerà sempre con la vita quotidiana, in una confusione tra la trama e la vita reale difficili da considerare separatamente. La relazione con Dionys è sempre più tormentata e violenta. Il loro approccio è molto fisico, si amano, sono rapiti dalla passione e dal desiderio, ma lui continua a frequentare altre donne. Marguerite in quel periodo inizia allora una storia con un certo Jacques-Laurent Bost, giornalista e scrittore, ex-amante di Simone de Beauvoir. Questi tumulti amorosi influenzano la sua attività letteraria, ne è la prova il fatto che il romanzo a cui sta lavorando in quel periodo trova due versioni manoscritte e questo rende difficile ai critici ricostruirne un'unità. *Le marin de Gibraltar*, edito da Gallimard, esce nel 1952. È la storia di un marinaio misterioso, ricercato in ogni dove, per mare e per terra, amante della libertà, impossibile da addomesticare. Sia in quest'opera che nella successiva, *Les petits chevaux de Tarquinia*, del 1953,

⁹⁶ Ivi, p. 168-171.

⁹⁷ Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, cit., p. 142.

⁹⁸ Fornasier, *op. cit.*, p. 176.

l'ambientazione rimanda alle vacanze estive trascorse in Italia, sulla costa ligure. Marguerite amava quelle terre, tanto da usarle come sfondo alla trama: le spiagge assolate, le trattorie, i balli popolari, la vita quotidiana nella sua semplicità.⁹⁹

Les petits chevaux de Tarquinia pone le basi per un nuovo stile estetico. La scrittrice è sempre alla ricerca di nuove strade, nuovi percorsi non ancora conosciuti perché, come dice lei stessa “È sempre nelle regioni dove non si capisce più niente che bisogna andare”¹⁰⁰. E per quanto riguarda il romanzo, questo la porta a restringere il campo d'azione e a dare maggior enfasi al dialogo, che sarà centrale anche nelle sue opere cinematografiche. Quest'opera, inoltre, è costruita con una precisione matematica: è divisa in quattro capitoli di quasi pari lunghezza che descrivono gli avvenimenti che si susseguono nell'arco di due giornate e l'inizio e la fine di ognuno vengono ritmati da formule simili: l'attesa vana della pioggia da parte della protagonista, Sara, oppressa dal caldo afoso che la getta nella noia e nello sconforto.¹⁰¹

Nel 1954 viene pubblicato un altro romanzo, *Des journées entières dans les arbres*, dove ancora una volta viene messo in evidenza il rapporto morboso d'amore e odio tra madre e figlio, che Marguerite, fin dall'infanzia, ha sempre studiato da lontano senza poterne fare parte. È la storia di una madre ormai vecchia, consumata dal tempo, e di un figlio immaturo, mai veramente cresciuto, pigro e svogliato, che ruba il denaro alla madre per giocare d'azzardo. Eppure, l'amore materno è totale e avvolgente, sembra cieco davanti a tali comportamenti. La madre lascia fare qualsiasi cosa al figlio, rimane inerte, vittima di una pigrizia e di una noia per la vita stessa a cui non sa ribellarsi:

Se lei sapesse com'ero pigra! [...] A quindici anni mi ritrovavano addormentata nei fossati. Ah! Amavo questo, gironzolare, dormire, e essere fuori, sopra ogni cosa. E all'inizio, le parlo di vent'anni fa, quando ho visto che Jacques non faceva mai niente, mi son detta che era quell'istinto che io avevo che gli ritornava. Allora ho cominciato a picchiarlo, a picchiarlo. Tutti i giorni. A diciott'anni lo picchiavo ancora. [...] Ora lo so. So che la mia sorte, quella che mi è toccata, è di avere un figlio pigro.¹⁰²

Il romanzo termina con la decisione del figlio di rubare i diciassette bracciali d'oro che la madre custodiva in camera, solo per placare per una notte ancora la sua sete per il gioco, per poi tornare a

⁹⁹ Ivi, pp. 176-188.

¹⁰⁰ Petignani, *op. cit.*, p. 127

¹⁰¹ Fornasier, *op. cit.*, pp. 188-189.

¹⁰² Duras, Marguerite, *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, 1954, p. 29.

casa e trascorrere le ultime ore al capezzale della madre morente, ignara del tutto. Il tema della ricchezza e della sete di denaro è qui presente ancora una volta:

Disponeva di circa tre ore di libertà prima del risveglio della madre. Chiuse la finestra, si sedette, prese il portafoglio, l'aprì, contò, lo richiuse. Non aveva abbastanza denaro. [...] Di colpo pianse. Pianse, le mani sulla bocca per non essere sentito. [...] La sua tristezza aveva la giovinezza dei desideri contrariati dell'infanzia e per questo era estrema e sommergeva la ragione. La camera della madre era sempre spenta, calma. Morta o addormentata era sua madre, quella della vigilanza instancabile degli uccelli nei rami degli alberi, di giornate intere.¹⁰³

Tuttavia, la trama sopra descritta è solo l'incipit del libro, che in realtà consta di altre tre sezioni e rispettivamente di altri tre racconti autonomi, che però non contengono importanti rimandi alla vita della scrittrice. Il *fil rouge* dell'intera opera, nonostante le quattro storie separate, è una forma di immaturità esistenziale che caratterizza tutti i diversi tipi di personaggi: il panorama umano che emerge è segnato dal bisturi della psicologia freudiana e lacaniana, attraverso un frequente uso di simbolismi, a volte di difficile interpretazione.¹⁰⁴

Intanto lo scenario politico muta ancora una volta ed è ora occupato dalla guerra della Francia in Algeria¹⁰⁵: il gruppo di intellettuali e amici di Saint-Benoît si schierano contro l'uso della forza, contro le repressioni del governo francese. In questo periodo Marguerite attraversa una crisi morale, amorosa e anche finanziaria. I suoi libri infatti non si vendono, sono troppo sperimentali, di difficile comprensione per il grande pubblico. Il bisogno di denaro la perseguiterà fino alla fine della sua vita, terrorizzata e influenzata anche dai ricordi di un'infanzia vissuta nella più completa miseria. Nel 1956, sentimentalmente stanca di una continua infedeltà mai ammessa, scrive una lettera a Dionys con cui sancisce la rottura definitiva¹⁰⁶:

Non hai mai parlato con me. Ciò che dico di te...Che ti devo? A quarantadue anni, non voglio più continuare a vivere la vita che ho vissuto. Mi sembra di essere stata nella mia vita di una buona fede enorme e di essere stata derubata. Ho vissuto un'infanzia senza nome, sono stata diseredata e quando mi insulti penso che sia giusto. Ti voglio tutto il bene del mondo, ma questa specie di bene che tu vuoi da me io non lo voglio.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ivi*, pp. 89-90.

¹⁰⁴ Fornasier, *op. cit.*, pp. 209-241.

¹⁰⁵ (1954-1962), portò all'indipendenza algerina.

¹⁰⁶ Fornasier, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁰⁷ Adler, *op. cit.*, p. 313.

Dionys continuerà comunque ad abitare in Rue Saint-Benoît ancora per una decina d'anni, sino al 1967 e tra i due, nonostante la fine della passione fisica, continuerà a resistere un sincero legame d'affetto e di complicità. Nel frattempo, Marguerite intreccia una relazione con un altro uomo, Gérard Jarlot, un giornalista di bell'aspetto, tenebroso e gran seduttore. La passione tra i due sarà intensa e ispirerà la scrittrice per due opere importanti: *Moderato cantabile* e *Le ravissement de Lol V. Stein*.

Nello stesso anno, il 1956, muore la madre, Marie. Viene così sancita la perdita definitiva, anche se la figura materna ha rappresentato fin dall'infanzia un vuoto, una mancanza d'affetto difficile da colmare per Marguerite. Si trova in vacanza a Saint Tropez con il nuovo amante quando un telegramma annuncia la notizia. I due prendono immediatamente la macchina e viaggiano tutta la notte, ubriachi, fino alla casa della madre, ma ormai è troppo tardi. Ci sono la governante Dô e il fratello intorno al corpo gelido della madre, privo di vita. Il fratello piange, lei no, sembra rimanere impassibile. Forse per lei la perdita era già avvenuta in passato o forse semplicemente non vuole dar mostra del suo dolore.¹⁰⁸

Non mi libererò mai di lei, mai, mai. Nemmeno adesso che è morta, nemmeno adesso che non l'amo più. Non glielo aveva detto il suo amico Lacan? Quando ci è mancato lo sguardo innamorato della madre, non basterà nella vita alcun successo a risarcirci. Soprattutto per una figlia femmina la mancanza di quello sguardo si traduce in insicurezza profonda, irreparabile, per tutta la vita e nonostante tutto.¹⁰⁹

E infatti, appena dopo il funerale, la scrittrice raggiunge Jarlot nella camera d'albergo: si amano, si picchiano, piangono, si ubriacano, in un turbinio incontrollato di passioni e istinti. Per sei mesi, per tutto l'inverno, continueranno ad amarsi in questa maniera irruenta. Forse Marguerite aveva bisogno di dimenticare, di lasciarsi andare. Tutto si confonde, non sa cosa prova, se ama la madre o Gérard, perché piange, cosa la sconvolge, forse semplicemente la vita stessa.¹¹⁰ Di questo rapporto tormentato ne scriverà in *Moderato cantabile*, dove tenta di raccontare l'irraccontabile.¹¹¹

Nel 1959 esce il film di Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, sceneggiato dalla Duras, che si affaccia così per la prima volta nel mondo del cinema. Presentato fuori concorso al festival di Cannes, vince due premi speciali. Tredici anni dopo la guerra, la scrittrice decide di tornare a quel doloroso scenario di crimini e morte mettendo in evidenza le tematiche della memoria e dell'oblio. La

¹⁰⁸ Fornasier, *op. cit.*, pp. 243-245.

¹⁰⁹ Petrigiani, *op. cit.*, 2014, p. 24.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 18.

¹¹¹ Fornasier, *op. cit.*, pp. 244-245.

dimenticanza, per Marguerite, è una condizione della memoria stessa, non si può far altro che accettarla:

Si dimentica quasi tutto delle cose della vita, si diventerebbe folli, si morirebbe se si dovesse ricordare tutto [...] Si dice che l'oblio è un difetto, ma per fortuna che esiste, se ci si ricordasse perfettamente tutto, i dolori, le passioni, le gioie, l'istante sarebbe sbiancato, completamente spogliato, non esisterebbe più.¹¹²

Eppure, nonostante la facilità con la quale la memoria umana dimentica, la Duras decide di ripercorrere quegli eventi drammatici della guerra, che fanno da sfondo a una struggente storia d'amore. Proprio per tentare di dire l'indicibile, di raccontare dell'orrore nucleare e dell'enorme cifra dei morti da esso causati, decide di raccontarvi nel mezzo un amore. Come situarsi, come comportarsi di fronte al dolore e all'orrore di quegli eventi? Adorno¹¹³ disse che la poesia non può esistere dopo una strage come Auschwitz. Eppure, la Duras decide parimenti di scrivere, di dar libero sfogo tramite la potenza creativa dell'inchiostro al proprio dolore, alla sofferenza umana collettiva: una scrittura salvifica quindi, liberatoria e curativa.¹¹⁴

Nel 1966 muoiono l'amico Elio Vittorini e l'amante Gérard Jarlot. Nel frattempo, viene pubblicato un altro capolavoro letterario, *Le vice-consul*, mentre Marguerite inizia a imparare il mestiere di regista. La sua prima esperienza sarà con *Détruire, dit-elle*, testo che la consacrerà come icona del cinema d'avanguardia. Seguiranno poi i film *La femme du Gange* e *India Song*, rispettivamente del 1974 e del 1975.¹¹⁵ Quest'ultimo è descritto come il film più femminile che sia mai stato girato, una perfetta descrizione sentimentale e sessuale di una donna romantica. Indimenticabile rimane la scena in cui l'attrice Delphine Seyring¹¹⁶, impersonando Anne-Marie Stretter¹¹⁷, balla con il viceconsole. Appena prima di morire, la donna è ancora in tempo per spargere

¹¹² Duras, Porte, *Les lieux*, cit., p. 86.

¹¹³ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903–1969) è stato un filosofo, sociologo, musicologo ed accademico tedesco. Si distinse per una critica radicale alla società e al capitalismo avanzato. Oltre ai testi di carattere sociologico, nella sua opera sono presenti scritti inerenti alla morale e all'estetica, nonché studi critici sulla filosofia di Hegel, Husserl e Heidegger. Alla riflessione filosofica affiancò per tutta la sua esistenza un'imponente attività musicologica.

¹¹⁴ Fornasier, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹¹⁵ Petignani, *op. cit.*, pp. 209-210.

¹¹⁶ Attrice francese, (1932-1990).

¹¹⁷ È una figura ricorrente in varie opere della scrittrice, come anche un altro personaggio, quello della mendicante. Ancora una volta la Duras trae ispirazione dai ricordi d'infanzia, in particolare da una donna realmente esistita, la moglie dell'amministratore generale in Indocina, Elisabeth Striedter. È rossa di capelli, pallida, la pelle d'avorio, sembra una figura intoccabile, misteriosa, che accende inspiegabilmente la fantasia di Marguerite fin da bambina. È ricca e madre di due figli, ma sotto l'apparenza di adesione perfetta alla vita coloniale della città alta, nasconde un altro volto e la sera raggiunge i bordelli e i luoghi di perdizione, abbandonandosi al piacere di altri uomini. È la figura durassiana che incarna la malinconia e il desiderio. (Fornasier, Nori, *Marguerite Duras: un'arte della povertà*.)

la sua malia seduttrice attraverso l'immagine del suo vestito da sera rosso: la macchina da presa ne inquadra la schiena nuda, con le mani dell'uomo sulla sua pelle, mettendo in scena in maniera impeccabile la simbologia di come una donna desidera essere abbracciata.¹¹⁸

Il cinema l'ha sempre affascinata sin dall'infanzia. È così che, in *Un barrage contre le Pacifique*, descrive il suo primo incontro con la filmografia, la prima volta in cui è entrata in una sala cinematografica, confortata dal buio, lontano dagli sguardi indiscreti, dalle discriminazioni sociali di cui si sentiva vittima nella società coloniale:

Non trovò Joseph, ma improvvisamente l'ingresso di un cinema, un cinema, per nascondervi [...] Il piano prese a sonare. La luce si spense. Suzanne si sentì ormai invisibile, invincibile, e si mise a piangere di felicità. Era l'oasi, la sala buia del pomeriggio, la notte dei solitari, la notte artificiale e democratica, la grande notte del cinema che rende tutti eguali, più vera della vera notte, più incantevole, più consolante di tutte le vere notti, la notte preferita, aperta a tutti offerta a tutti, più generosa, più benefica di tutte le istituzioni di carità e di tutte le chiese, la notte in cui tutte le vergogne si consolano, in cui tutte le disperazioni si perdono.¹¹⁹

1.2.4 L'ultimo periodo: l'alcolismo, i ricoveri, Yann Andréa

L'ultimo periodo della vita di Marguerite Duras è gravemente segnato dall'alcool. La perdita di persone care e il dolore che ha dovuto attraversare ripetutamente fin dalla più tenera età sembrano diventare insostenibili. Nel 1980 viene ricoverata d'urgenza per un collasso. Un altro uomo entra nella sua vita, l'ultimo grande amore, Yann Andréa Steiner, che le starà vicino in quest'agonia, fino alla morte.

Si erano conosciuti nel 1975. Una sera, davano *India Song* al cinema di Caen, cittadina francese della Normandia. Dopo il film sarebbe seguito un breve dibattito con l'autore, com'era usanza in quegli anni. L'incontro è organizzato da un gruppo di giovani studenti tra cui Yann: è alto, dinoccolato, timido, ha solo ventidue anni. È pazzo di Duras e della sua arte. Ed ecco che lei si presenta, con un maglione a collo alto, un gilet maschile di cuoio, gli occhiali dalla montatura spessa: anche il suo stile è diventato oramai un'icona. Risponde alle domande del pubblico, di quegli studenti, ma sembra distante, poco partecipe: nel profondo di sé vive una difficile crisi esistenziale, amareggiata dalla società dei consumi, da un'editoria che sta diventando industria, dalle scelte pericolosamente

Il racconto di una vita, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 53-55) In *Les lieux*, Marguerite svela addirittura che questa donna potrebbe essere stata la scintilla iniziale che ha dato vita all'intera sua creazione letteraria postuma, "A volte mi dico che mi sono messa a scrivere per causa sua".

¹¹⁸ Pettrignani, *op. cit.*, p. 193.

¹¹⁹ Duras, Marguerite, *Una diga sul Pacifico*, trd. Veronesi, Giulia, Torino, Einaudi, 1985, p. 163.

orientate dalla pubblicità di massa. Tutti la conoscono, ma pochi la leggono e vanno a guardare i suoi film, “troppo avanguardista” dicono. Yann trova il coraggio di farsi autografare una copia di un libro e di chiederle l’indirizzo di posta perché vorrebbe tanto continuare la conversazione con lei. Rue Saint-Benoît, 5, Paris. È l’inizio di un’intensa relazione epistolare: quel ragazzo le scrive numerose lettere, con regolarità, per anni. Molte persone le scrivono, d’altronde ormai è famosa, ma lei le ignora. Non risponde neanche a Yann, però è incuriosita dalla sua scrittura, ammaliata dalle parole adoranti che lui le riserva e conserva allora le sue lettere, per anni, senza tuttavia concedere risposte. Poi, abbandonata alla solitudine, sente il bisogno estremo di comunicare con qualcuno, non ce la fa più. Inizia a mandargli alcune sue opere da leggere, vuole un riscontro, a volte sono corredate da brevi biglietti. Arriva l’estate. Marguerite lavora nella sua casa alle Roches Noires, poco distante da Caen, scrive delle cronache per il giornale *Libération*. Yann trova il suo numero di telefono e la chiama. Lei, inaspettatamente, lo invita a casa a bere un bicchiere di vino. Da quell’incontro, non si lasceranno più. Lui si trasferirà a vivere con lei. Cucina per lei, guida per lei, scrive per lei, che detta, mentre lui batte a macchina.¹²⁰

FIGURA 1.1

Marguerite Duras e il giovane Yann Andréa Steiner



¹²⁰ Petrignani, *op. cit.*, pp. 133-158.

Come la maggior parte dei suoi amori, anche questo è tormentato, fatto di litigi continui, di urla, di porte sbattute. A volte, offuscata dall'alcool e dalla vecchiaia, non riesce a sopportare la situazione, a vedere quel ragazzo così giovane di fianco a lei tutto il giorno, che si prende cura di lei, lei che è sempre stata così autonoma, libera, indipendente. È un amore fuori posto, fuori tempo, al di là delle regole e dell'immaginazione. Allora, d'un tratto, lo odiava, lo vedeva come un fannullone, lo accusava di essere bisessuale, di andare a divertirsi la sera nei bar con i ragazzi, di approfittare della generosità di un'anziana donna che lo aveva accolto in casa sua solo perché non aveva altro posto dove andare. Lui faceva le valigie, veniva sbattuto fuori di casa, ma poi tornava sempre.

Nel 1981 esce *Agatha*, sia il libro che il film, ispirato alla lettura di Musil. Vuole che Yann vi prenda parte come attore, ma lo insulta, lo accusa di non essere capace. Allora decide di inquadrarne solo le mani, il viso, mentre lui rimane immobile e muto, con lo sguardo verso il mare.¹²¹ Yann è protagonista anche del libro appena successivo, del 1982, *L'homme atlantique*. "Mentre non vi amo più non amo più altro, altro che voi, ancora" scrive Duras.¹²²

Nel 1982 viene nuovamente ricoverata per una cura disintossicante. L'alcool e gli antidepressivi consumano il suo corpo, ma la sua mente a tratti è ancora lucida, non perde la verve per la scrittura e nel 1984 esce il suo capolavoro universalmente riconosciuto, *L'amant*. Aveva ritrovato vecchie foto d'infanzia e aveva iniziato a dettarne a Yann alcune didascalie, poi tramutate in vere e proprie storie. È così che le è venuta l'ispirazione di ripercorrere la propria esistenza a partire da quel giorno lontano, in Indocina, in cui sul traghetto che attraversava il fiume si era svolto l'incontro con il cinese, che avrebbe poi dato vita al suo futuro di donna, scoprendo e abbandonandosi per sempre alla naturale legge del desiderio. Il romanzo è da subito un successo (successivamente tradotto in tutto il mondo) e nello stesso anno, grazie ad esso, Marguerite Duras vince anche il prestigioso Premio Goncourt.¹²³ Qualche anno dopo, nel 1990, muore Léo, l'amante cinese. Sembra che le abbia fatto una telefonata, prima di morire. Per salutarla un'ultima volta, per complimentarsi dei suoi successi. Nel libro ve ne è un resoconto, che sancisce proprio la chiusura del romanzo¹²⁴:

Anni e anni dopo la guerra, dopo i matrimoni, i figli, i divorzi, i libri, era venuto a Parigi con la moglie. Le aveva telefonato. Sono io. Lei l'aveva riconosciuto alla voce. Le aveva detto: volevo solo sentire la tua voce. Lei aveva detto, ciao, sono io. Era intimidito, aveva paura come prima, la voce improvvisamente gli tremava e in quel tremito, improvvisamente, lei aveva ritrovato l'accento cinese. Lui sapeva che lei aveva cominciato a scrivere libri,

¹²¹ *Ivi*, pp. 159-160.

¹²² *Ivi*, p. 153.

¹²³ Noto premio letterario francese istituito a Parigi nel 1896 per volere dello scrittore Edmond de Goncourt.

¹²⁴ Petignani, *op. cit.*, pp. 176-182.

l'aveva saputo dalla madre incontrata a Saigon. Sapeva anche del fratello piccolo, disse che ne aveva sofferto pensando a lei. E poi sembrava che non avesse altro da dire. Ma poi glielo aveva detto. Le aveva detto che era come prima, che l'amava ancora, che non avrebbe potuto mai smettere d'amarla, che l'avrebbe amata fino alla morte.¹²⁵

Intanto la sua salute è sempre più cagionevole, viene nuovamente ricoverata, subisce una tracheotomia, deve affrontare un lungo periodo di riabilitazione. E, nonostante tutto, continua a scrivere e pubblicare. Nel 1991 esce *L'amante della Cina del Nord*, una riscrittura dell'opera precedente, ricca di maggiori dettagli, che doveva fungere come base per una successiva opera cinematografica. Il film uscirà l'anno seguente, sì, ma non sarà lei la regista, bensì Jean-Jacques Annaud.¹²⁶ Alla Duras il film non piace, lo trova troppo romantico, gli attori sono bellissimi, mentre i veri protagonisti della storia sono dei miserabili. Se avesse potuto girarlo da sé lo avrebbe riempito di buio. Eppure, il risultato finale è apprezzato dal pubblico, consacrando ancor di più il successo del romanzo.¹²⁷

Muore infine nel 1996, a Parigi. Scrive ancora, Duras, piccole frasi che detta a Yann su un quaderno, vorrebbero scrivere un libro comune, il cui titolo già presagisce la morte, *Le livre à disparaître*. Esso sarà pubblicato da Yann con il titolo *C'est tout*.

È così duro morire. A un certo punto della vita le cose finiscono. Ho paura. Non so dove sto andando. [...] Scrivere tutta la vita t'insegna a scrivere. Non ti salva da niente. Me ne vado con le alghe. Non c'è più Duras. È finita. Non ho più niente. Non ho più bocca, più viso. È atroce. Amo sempre mia madre, non c'è niente da fare, la amo sempre. [...] Come fare a vivere un poco, ancora un poco.¹²⁸

¹²⁵ Duras, *L'amante*, cit., p. 123.

¹²⁶ Jean-Jacques Annaud (1943-) è un regista francese. Tutta la sua carriera rappresenta il tentativo di realizzare un cinema europeo che possa competere con il grande spettacolo hollywoodiano. I suoi film sono ambientati nei luoghi e nelle epoche più diverse, dall'Africa coloniale durante la prima guerra mondiale (*Bianco e nero a colori*) alla preistoria (*La guerra del fuoco*), dall'Italia medievale (*Il nome della rosa*) al Canada del XIX secolo (*L'orso*), dall'Indocina dei primi decenni del XX secolo (*L'amante*) al Tibet durante la seconda guerra mondiale (*Sette anni in Tibet*).

¹²⁷ Pettrignani, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 184-185.

1.3. La crisi dell'individuo in Chen Ran

我的问题在别处 - 一个残缺时代里的残缺的人。¹²⁹

Il mio problema è altrove – sono una persona incompleta di un'epoca incompleta.

(陈染)

Chen Ran 陈染 è una scrittrice cinese contemporanea. È una degli esponenti di maggior spicco della corrente delle scrittrici d'avanguardia degli anni Novanta, una figura essenziale nel panorama letterario cinese, vincitrice della prima edizione del *Zhongguo dangdai nuxing wenxue chuanguo jiang* 中国当代女性文学创作奖 (premio per la miglior scrittrice cinese contemporanea).¹³⁰

La sua scrittura, come quella di Duras, non è lineare: molte volte riflette direttamente il flusso dei suoi pensieri, che sgorga liberamente sulla carta in un filo logico che forse solo l'autrice stessa riesce a comprendere e seguire a pieno. Muovendosi tra inquisizioni psicologiche, cambi di soggetto dalla prima alla terza persona, uso di diversi punti di vista che non vengono specificati, bizzarri dialoghi immaginari e considerazioni storiche celate, l'autrice mette in scena uno stile narrativo totalmente innovativo e personale¹³¹. Ma in questa profonda auto-referenzialità, in questa attitudine a riportare emozioni e sensazioni personali, in questa indagine senza filtri del sé nelle sue diverse e contorte sfaccettature, emerge anche, ad uno strato più profondo, una critica celata alla società odierna, alla repentina modernità a cui la Cina ha dovuto adattarsi non senza problemi. La stessa Chen Ran afferma:

Per alcuni solo le grandi tematiche (大, *da*) sono grandi, mentre le questioni del singolo sono piccole (小, *xiao*). Difficile a credersi, ma il genere umano è costituito da tanti individui. [...] Rispecchiare un tipo di situazione affrontata dal genere umano non si può più considerare una cosa piccola, è bensì qualcosa di estremamente grande.¹³²

¹²⁹ Chen Ran 陈染, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), Nanchang, Baihuazhou wenyi chubanshe, 2014, p. 7.

¹³⁰ Jing He, *Seeking a Spiritual Home for Women – A Comparative Study of Chen Ran's and Amy Tan's Fictions*, Beijing, Foreign Studies University, 2010, p. 2.

¹³¹ Larson, Wendy, "Women and the Discourse of Desire in Post-revolutionary China: The Awkward Postmodernism of Chen Ran", in *Postmodernism and China*, vol. 24, n. 3 (Autumn), 1997, p. 213.

¹³² Chen Ran 陈染, *Duzi zai jia* 独自在家 (Il mio individualismo), Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 207-209 in Pozzi, Silvia, *Gerenhua xiezu: una scrittura individualistica? Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin e la letteratura femminile cinese degli anni '90*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, p. 11.

Le sue opere evidenziano un separamento dalla storica distinzione cinese tra grandi temi (legati alla politica e al potere, all'identità della nazione) e temi minori, come quelli affrontati dalla scrittrice, appunto: la riflessione sulla complessità dell'ideologia dell'individuo moderno che si dipana sempre a partire da un punto di vista femminile, l'omosessualità, il sesso e il desiderio, l'alienazione nella metropoli, lo sgretolamento familiare. La scrittura funge da specchio di quello che viviamo e percepiamo e questa volta, invece che essere puntato verso l'esterno, è rivolto verso l'interno di sé.¹³³

Eppure, come per Marguerite Duras, questa introspezione psicologica ha una chiave di lettura più ampia, perché porta con sé il malessere vissuto dall'individuo moderno, che per Chen Ran significa l'isolamento e la solitudine nei grandi centri urbani, il disagio psicologico vissuto dall'uomo nell'assistere inerme a questo cambiamento della Cina che, aprendosi all'Occidente e al mondo esterno, si è resa conto della propria inferiorità e ha dovuto adattarsi a una modernità importata che non gli si addice e che non sente ancora propria. Secondo alcuni studiosi, la scrittura di Chen Ran è dunque una reale rappresentazione di una gioventù cittadina che vive soffocata dalle contraddizioni di un capitalismo avanzato.¹³⁴ Le sue storie incarnano la coscienza della quotidianità nella Cina moderna, spesso fino a metterne in scena l'assurdo.¹³⁵ È per questo che è considerata post-modernista: inscritta all'interno di un cambiamento culturale significativo registrato negli anni Novanta, essa può essere considerata come originale portavoce di un'epoca.¹³⁶

In un'intervista, alla domanda se sia influenzata o meno dalla storia del suo Paese e dalla situazione della società cinese attuale, Chen Ran risponde che i collegamenti, nel caso ci siano, sono involontari. Eppure, nel raccontarsi, afferma anche che l'esigenza della scrittura nasce in lei da un profondo sentimento di solitudine e sconforto che non sa spiegarsi: scrivere, dunque, serve a esprimere ciò che ha dentro, a liberarsi dal dolore. Anche quest'ultimo è un punto in comune con la Duras, che ammette essere stata una delle letture straniere che l'hanno maggiormente influenzata, insieme a Marguerite Yourcenar, Kafka, Joyce, Faulkner, oltre che autori che si occupavano di filosofia e psicologia come Jung, Freud e Adler. Come prova del senso di oppressione che avverte da parte della Cina, sistema comunista dove la libertà dell'individuo non è ancora totalmente concessa, essa risponde che la cosa che più le fa paura è proprio questa mancanza di libertà. Un altro tema invece la lega ancora una volta alla Duras, la presenza dell'amore nei suoi scritti. È un amore non

¹³³ *Ivi*, p. 10.

¹³⁴ Larson, "Women and the Discourse of Desire in Post-revolutionary China", *op. cit.*, p. 209.

¹³⁵ *Ivi*, p. 213.

¹³⁶ *Ivi*, p. 209.

romantico e ideologizzato, bensì frammentario, discontinuo, multiplo perché diretto verso persone diverse (sia uomini che donne), eppure fortemente sentito, vissuto, desiderato attraverso l'ascolto delle sensazioni del corpo, riportate senza filtri attraverso l'inchiostro sulla carta. Inoltre, alla domanda "che cosa desideri di più nella tua vita?" lei risponde proprio "l'amore".¹³⁷

1.4 La biografia di Chen Ran

L'analisi del vissuto non può essere così ricca come quella di Marguerite Duras. Come prima cosa la scrittrice qui presa in esame è ancora viva: per ovvi motivi quindi, non è ancora stato fatto uno studio elaborato della sua vita, con precedente raccolta di materiale, per poterne poi redigere una biografia. In secondo luogo, Chen Ran stessa tende a evitare di parlare dei suoi fatti personali¹³⁸, preferendo dare completo spazio alle sue opere, comunicare unicamente attraverso la sua scrittura. Tuttavia, verrà comunque tracciato di seguito un breve excursus biografico.

Chen Ran è nata a Pechino (dove tuttora risiede) nel 1962, in una famiglia di intellettuali.¹³⁹ Fin da piccola inizia a studiare musica, per volere della madre. Il divorzio dei genitori, avvenuto nel 1979, la influenza particolarmente: tematiche come lo sgretolamento familiare e l'autorità prepotente della figura paterna diventeranno ricorrenti nelle sue opere. Di questo periodo racconta:

All'epoca, quando avevo vent'anni, ero molto confusa [...] e la situazione all'interno della mia famiglia era pessima per via del divorzio tra i miei genitori. Dopo il loro divorzio, io mi sono trasferita assieme a mia madre in un posto piccolo; in seguito la vita e ogni cosa su tutti i fronti si fecero negative e critiche. Io mi sentivo estremamente insicura di me e molto sola. Stando così le cose, non avevo rapporti con nessuno e me ne stavo in questo micro-mondo chiuso. Dentro di me sentivo moltissime cose espandersi, è possibile che dipendesse anche dalla mia giovane età, in effetti la giovinezza è un'età irrequieta. È stato allora che ho iniziato a scrivere poesie.¹⁴⁰

¹³⁷ Pozzi, Silvia, *Gerenhua xiezuo: una scrittura individualistica? Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin e la letteratura femminile cinese degli anni '90*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, p. 119-124.

¹³⁸ "Come si svolge la tua vita di tutti i giorni? Sono curiosa" le viene chiesto. "Penso che a tutti interessi sapere come gli altri passano le giornate" risponde Chen Ran. E quindi le si ribatte "Non è necessario che tu risponda, se non ne hai voglia", in Pozzi, Silvia, *Gerenhua xiezuo: una scrittura individualistica? Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin e la letteratura femminile cinese degli anni '90*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, p. 124.

¹³⁹ Le notizie sulla bibliografia sono state tratte da Sieber, Patricia A., *Red Is Not the Only Color: Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between Women, Collected Stories*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, pp. 183-185.

¹⁴⁰ Pozzi, *op. cit.*, p. 121.

Nel 1979 è partecipe della rinascita letteraria che ha luogo in Cina dopo il decennio della Rivoluzione Culturale (1966-76).¹⁴¹ È in questo momento che inizia a dedicarsi alla letteratura con un interesse sempre crescente: legge sia classici cinesi che opere occidentali del XIX secolo. All'età di vent'anni inizia a pubblicare le sue prime poesie. Si laurea in letteratura cinese nel 1982. Insegna quindi all'università, affiancando alla carriera d'insegnante anche la professione di giornalista per alcune riviste, per poi divenire redattrice presso la casa editrice China Writers' Association Press. Diventa membro della Associazione degli Scrittori Cinesi. Nel 1986 pubblica il suo primo racconto breve "Shiji bing" 世纪病 (Il male del secolo), pubblicato nella rivista "Shouhuo" 收获 (Raccolto). Da subito emergono le influenze dei suoi studi e letture occidentali, sia di letteratura che di filosofia: viene accostata a Kafka e a Virginia Woolf. I suoi lavori, che sono spesso racconti pubblicati in riviste singolarmente o in raccolte, fin dagli inizi sono segnalati dalla critica come rappresentativi della narrativa d'avanguardia, *xianfeng xiaoshuo* 先锋小说.

È nel pieno degli anni Novanta, dunque, che Chen Ran acquista piena visibilità all'interno del panorama letterario cinese. Rappresentativo in questo senso è il racconto del 1991, "Yu wangshi ganbei" 与往事干杯 (Brindisi col passato), cui è ispirato il film *Yesterday's Wine*, che è stato scelto per essere proiettato alla 4ª Conferenza Mondiale sulle Donne, tenutasi a Pechino nel 1995. Affrontando tematiche inusuali e scottanti come il sesso fuori dal matrimonio, il divorzio, i rapporti sessuali incestuosi di una giovane donna con il padre e il figlio, il testo mostra alcune caratteristiche stilistiche e *topoi* di quella che sarà la produzione successiva e matura della scrittrice. Il racconto mette in atto una continua sperimentazione: combina elementi di introspezione psicologica e filosofica con un intenso lirismo e una cura quasi maniacale dei dettagli della vita quotidiana. Nonostante mescoli diversi punti di vista narrativi, le storie di Chen Ran privilegiano l'uso della prima persona e la protagonista è quasi sempre femminile. Tuttavia, questa tecnica narrativa non deve essere interpretata strettamente in termini autobiografici. Anche se sono presenti similarità tra l'autrice e le protagoniste dei suoi racconti, questo è semplicemente un espediente per insistere sulla specificità dell'esperienza femminile come punto di partenza per analizzare le complessità della psiche dell'individuo moderno.

¹⁴¹ La Rivoluzione Culturale (文化大革命, *wenhua da geming*) è stata la mossa politica successiva di Mao a seguito del grande esperimento fallito noto come Grande Balzo in avanti (大跃进, *dayuejin*), con il quale voleva trasformare il sistema economico rurale cinese in un'organizzazione moderna basata sull'industria e sulla collettivizzazione. Con la RC, egli tentava di ripristinare l'ideologia marxista-leninista attraverso la sua personale linea di pensiero. Alcune sue frasi celebri vennero trascritte in quello che viene comunemente chiamato "Libretto rosso", utilizzato per fare propaganda contro il riformismo dei suoi oppositori. Fu un periodo di forte violenza, dove la critica veniva presto repressa attraverso l'intervento delle forze armate note come Guardie Rosse.

Tra i suoi racconti più conosciuti spiccano “Kong de chuang” 空的窗 (La finestra vuota) del 1991, “Wuchu gaobie” 无处告别 (Nessun posto per dirsi addio) e “Zuichun li de yangguang” 嘴唇里的阳光 (La luce del sole tra le labbra) entrambi del 1992 e “Wunu yu ta de men zhong zhi men” 巫女与她的梦中之门 (La strega e la porta dei suoi sogni) del 1993.¹⁴² Sono storie intrise di malinconia, che danno voce all’isolamento e al senso di sconforto e disillusione provati dall’individuo moderno all’interno dei grandi centri urbani, dove si perde e non si riconosce più. Le protagoniste portano avanti una giornaliera lotta interiore contro questo stato d’animo per poi abbandonarvisi disarmate: sembrano non trovare conforto in alcun rapporto umano, che sia con uomini o con donne. Solo “Pokai” 破开 (Rottura) del 1995 si discosta da questa tendenza: in esso è tracciata una visione maggiormente ottimistica della società, basata su solidi e fraterni legami tra donne e in particolare sulla relazione madre-figlia. Il racconto è stato proclamato dai critici come un manifesto del femminismo cinese.¹⁴³

Chen Ran ha viaggiato tenendo conferenze in diverse università straniere tra cui Melbourne, Berlino, Londra e Oxford. Nel 1996 ha pubblicato il suo primo e unico romanzo, considerato la sua opera più rappresentativa: *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata). Nel 1997 viene pubblicata una raccolta delle sue opere, affiancate da alcuni suoi saggi, *Chen Ran wenji* 陈染文集 (Antologia di Chen Ran), con la prefazione curata rispettivamente da Wang Meng, uno dei maggiori esponenti della letteratura cinese contemporanea nonché Ministro della Cultura per un breve periodo (1986-1989), e da Dai Jinhua, rinomata intellettuale femminista.

Alcuni critici la inseriscono nella corrente avanguardista, altri la accostano al femminismo, ma in realtà Chen Ran non si identifica in nessun movimento particolare. È una degli esponenti di maggior spicco della *gerenhua xiezuo* 个人化写作 (scrittura individualista), di cui si avrà modo di parlare in seguito, ma il suo stile è altamente personale, provocatorio, sperimentale, tanto da non poter essere iscritta in alcuna specifica corrente letteraria, possedendo una natura e una voce proprie.

¹⁴² Pozzi, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴³ Sang, Di Tze-Lan D., *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, 2003, University of Chicago Press, p. 212.

1.5 *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata)

Suo primo e unico romanzo, pubblicato nel 1996, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) è considerato una delle opere più rappresentative della *gerenhua xiezuo* 个人化写作 (scrittura individualista)¹⁴⁴, insieme a *Yi ge ren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerra di una persona sola) di Lin Bai.¹⁴⁵

La protagonista è Ni Aoao¹⁴⁶, una giovane ragazza solitaria, cocciuta e troppo sensibile, che vive immersa nel proprio mondo interiore.¹⁴⁷ È un racconto in retrospettiva che descrive gli umori altalenanti e le sensazioni legate alla turbolenta età dell'adolescenza. Figlia unica, la ragazza ha un rapporto conflittuale con il padre, più amorevole con la madre, anche se in realtà si sente profondamente distante da qualsiasi rapporto umano e si rinchioda nella propria solitudine, cullata da strani pensieri, che vengono via via elencati attraverso la scrittura in un processo non sempre logico e lineare. Si sente esclusa anche dai compagni di scuola e avrà una relazione con il proprio insegnante, il maestro Ti. Al contempo è affascinata e attratta anche dalla vedova He, sua vicina di casa, una donna molto più anziana di lei. Pensieri confusi la tormentano, mentre sembra cercare una propria identità sessuale. Studia con cura meticolosa i cambiamenti e le forme del suo corpo che si sta trasformando nel suo passaggio da bambina a donna e per farlo affibbia dei nomi propri alle diverse parti anatomiche, con cui intrattiene delle bizzarre conversazioni immaginarie. Una volta al college, è convinta di aver trovato l'amore in un compagno di studi, Yin Nan, ma la loro relazione finisce bruscamente perché lui viene coinvolto nelle proteste di piazza Tiananmen. Profondamente traumatizzata dall'abbandono di Yin Nan e dalla morte della madre e della vedova He, Ni Aoao si rifugia allora completamente in sé stessa diventando la "signorina Nessuno". Viene ricoverata in un ospedale psichiatrico e, una volta dimessa, trascorre le sue giornate immersa nella vasca da bagno nella quale si sente coccolata, confortata: quel luogo diventa il suo unico rifugio, mentre i suoi pensieri

¹⁴⁴ Non un vero e proprio movimento, ma una tendenza letteraria in cui la critica accorpa diverse scrittrici cinesi degli anni Novanta, tra cui Chen Ran, Lin Bai, Hong Ying, Hai Nan, Xu Kun, Xu Xiaobin per le simili tematiche affrontate: esse raccontano il proprio vissuto (mischinandolo ad elementi di finzione letteraria), indagano l'interiorità, le loro sensazioni ed emozioni personali attraverso un metodo narrativo spesso sperimentale e frammentario. Tale corrente letteraria verrà approfondita nel capitolo successivo.

¹⁴⁵ Lin Bai 林白 (1958, -) è una delle esponenti più conosciute tra le scrittrici cinesi degli anni Novanta. I suoi racconti trattano con libertà estrema temi quali il narcisismo, l'autoerotismo, l'omosessualità femminile. Il suo romanzo più famoso, *Yi ge ren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerra di una persona sola), pubblicato nel 1994, fu stampato con l'immagine di una donna nuda sulla copertina e venne immediatamente censurato.

¹⁴⁶ In cinese i caratteri che compongono il nome della protagonista del romanzo hanno due possibili pronunce diverse, 倪勃勃, Ni Aoao e Ni Niuniu. Si è scelto di mantenere il nominativo di Ni Aoao, utilizzato da Jin Siyan nel suo saggio "La littérature féminine dans la Chine d'aujourd'hui", in *Perspectives chinoises*, n. 74, 2002, p. 48.

¹⁴⁷ Jin Siyan, "La littérature féminine dans la Chine d'aujourd'hui", in *Perspectives chinoises*, n. 74, 2002, p. 48.

continuano a vagare confusamente nella testa senza darle pace, mentre lei si perde a studiare e ammirare il proprio corpo, di cui ormai è infatuata.¹⁴⁸

Le tematiche del desiderio e della corporalità sono un'alternativa che riduce il campo d'azione ad uno spazio più ristretto, quello interiore, che finora non era ancora mai stato affrontato, almeno in questi termini. Allontanandosi da quelli che sono considerati i grandi temi della letteratura cinese (l'ideologia della nazione, l'importanza dello Stato, le dinamiche del potere), ci si addentra in una profonda introspezione psicologica dell'individuo senza precedenti.

1.5.1 Il concetto di privacy in Cina

Questo spiccato interesse verso l'interiorità è motivato dal clima politico e culturale di quegli anni. Nell'ultimo decennio del XX secolo, infatti, dopo le guerre dell'oppio¹⁴⁹ che avevano visto la Cina scontrarsi per la prima volta con le potenze occidentali, per poi venirne smembrata in diverse concessioni sotto il controllo delle potenze straniere, la guerra civile, il maoismo e i suoi esperimenti su scala nazionale finiti in tragedia, lo stato cinese si stava progressivamente aprendo a una nuova fase grazie alla figura del presidente Deng Xiaoping. In Cina, nel corso dei secoli, la retorica del bene pubblico ha sempre prevalso sulla soggettività e sull'individualismo, sia durante la lunga fase imperiale, sia successivamente con l'ascesa del comunismo. Negli anni Novanta, invece, si sviluppa una nuova tendenza letteraria che mette in scena descrizioni di vita privata e di emozioni intimamente personali raccontate attraverso la voce delle donne, che catturano l'attenzione sia delle case editrici che del pubblico. Questo perché vi è un'inversione di rotta e l'interesse verso la sfera privata acquista un'importanza e un valore maggiori.¹⁵⁰

Come scrive Renata Pisu in *Mille anni a Pechino*:

In una società che sta subendo una grande mutazione, cioè non più formata da persone che agiscono in un contesto comunitario e pubblico, ma piuttosto familiare e privato se non addirittura individuale, la memoria non è più ancorata come una volta a testimonianze e biografie di grandi uomini che hanno fatto la storia. La gente si sta riappropriando dei propri eventi minimi e sente il bisogno di rivalutare la sua apparizione sulla scena.¹⁵¹

¹⁴⁸ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., 2014.

¹⁴⁹ Rispettivamente la prima svoltasi dal 1832 al 1842 e la seconda dal 1856 al 1860, con le quali ebbe inizio l'epoca del colonialismo europeo anche in Cina.

¹⁵⁰ McDougall, Bonnie S., "Discourse on Privacy by Women Writers in Late Twentieth-Century China", in *China Information*, vol. 19, n. 1, 2005, p. 97.

¹⁵¹ Pisu, Renata, *Mille anni a Pechino. Storia e storie di una capitale*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 2008, p. 181.

In Cina, il significato di *si* 私 (privato) ha sempre avuto una connotazione negativa, proprio perché l'attenzione era quasi totalmente concentrata sugli affari pubblici e sul bene dello Stato anziché sul valore del singolo individuo. Tale concetto sembrava talmente lontano dalla filosofia e dal pensiero cinesi che non esisteva nemmeno un termine per coniarlo: la parola *privacy* è stata importata dall'inglese nel Novecento, diventando in cinese *yinsi* 隐私 (in cui il primo carattere significa letteralmente “nascosto alla vista” mentre il secondo indica più in generale la sfera del privato e del personale, ma ha anche l'accezione di segreto o illecito). Anche la maggior parte dei suoi composti assumono un'accezione negativa, come per esempio *sixin* 私心 (egoismo) o *sitong* 私通 (adulterio).¹⁵²

Dal 1949 in avanti, con l'avvento del comunismo, la sfera privata si ridusse a livelli minimi. L'intrusione dello Stato nella vita privata della popolazione si concretizzò in misure estreme come la collettivizzazione della terra, le comuni popolari, il controllo dei cicli mestruali delle donne per gestire direttamente le nascite (che successivamente sfociarono nella politica del figlio unico del 1979). Dopo la Rivoluzione Culturale, invece, la progressiva distensione del controllo politico ed economico da parte dello stato incoraggiò l'apertura della Cina verso l'utilizzo della proprietà privata che portò di conseguenza ad una rivalutazione del termine *si* 私 (privato) in tutte le sue diverse accezioni.¹⁵³

È in questo contesto che, anche in ambito letterario, l'attenzione si sposta sull'interiorità e sulla sfera personale dell'individuo. In particolare, sono le giornaliste e scrittrici donne a sviluppare queste tematiche, ma i dettagli privati di cui parlano (che arrivano a comprendere anche le esperienze sessuali) le fanno considerare dai critici e dal mondo accademico, ancora in prevalenza maschili, come inferiori e marginali. I motivi sono due: il soggetto da cui provengono gli scritti, le donne appunto, storicamente considerate inferiori e relegate alla sfera domestica del *nei* 内¹⁵⁴, e le tematiche affrontate considerate di seconda importanza. Nonostante il valore equivoco attribuito inizialmente a questi testi indicati, tra gli altri nomi, proprio con il termine *nuxing sirenhua xiezuo* 女性私人化写

¹⁵² McDougall, Bonnie S., “Privacy in Modern China”, in *History Compass*, n. 2, 2004, pp. 1-2.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 4-5.

¹⁵⁴ La tradizione confuciana indicava una precisa differenza per quanto riguarda gli ambiti sociali in cui i due diversi sessi potevano muoversi: gli uomini operavano in ambiente pubblico, *wai* 外 (esterno), mentre le donne erano confinate all'interno delle mura domestiche, *nei* 内 (interno). In Bailey, Paul J., *Women and Gender in twentieth-century China*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 6.

作 (scrittura femminile del privato), essi contribuiscono sicuramente a un'apertura nel dibattito pubblico sul tema delle questioni personali.¹⁵⁵

Insieme a *Yi ge ren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerra di una persona sola) di Lin Bai, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) di Chen Ran è l'altro testo più rappresentativo del movimento. Il romanzo è in parte autobiografico, focalizzato sulla soggettività individuale, in cui si riconoscono apertamente i desideri sessuali femminili (comprese le relazioni omosessuali). Tuttavia, all'interno della trama, gli spazi del pubblico e del privato assumono un valore ambiguo: il rumore della città è invasivo, insopportabile, ma al contempo, quando la protagonista Ni Aoao passeggia per le strade, l'ambiente urbano che la circonda la rinfranca e la calma; gli spazi della camera e del bagno sono protettivi, ma al contempo il senso di isolamento e di segregazione che provocano sono soffocanti. Questo senso di confusione nell'abitare gli spazi mostra quanto il concetto di *privacy* non sia ancora propriamente compreso e metabolizzato dai cinesi. Tuttavia, l'aspetto positivo della sfera privata è sicuramente il fatto di essere il luogo dove i desideri sessuali fioriscono senza vincoli e dove l'individuo può trovare solitaria pace e rifugiarsi, ritagliandosi uno spazio proprio lontano dal contatto pubblico: queste brevi tregue, tuttavia, sono solo dei palliativi per una società dipinta ancora come repressiva e collettivista.¹⁵⁶

1.5.2 La letteratura femminile e la problematica di genere

Vista l'enfasi posta sull'individualità femminile e le tematiche affrontate dalla scrittrice, Chen Ran è stata spesso accostata al femminismo. In un'intervista, risponde di essere una "femminista moderata", specificando tuttavia come in Cina esistano due termini diversi per riferirsi al concetto di femminismo: *nuquanzhuyi* 女权主义, che ha una coloritura politica e indica l'impegno diretto contro l'emancipazione per ottenere il riconoscimento di pari diritti a livello politico e sociale, e *nuxingzhuyi* 女性主义, che ha un'impronta più culturale e artistica e indaga l'individualità e le specificità di genere senza alcuna rivendicazione materiale. Chen Ran, ammettendo di essere in parte femminista, usa tuttavia quest'ultimo termine.¹⁵⁷

¹⁵⁵ McDougall, "Discourse on Privacy by Women Writers", cit., pp. 97-98.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 101.

¹⁵⁷ Pozzi, *op. cit.*, p. 123.

La problematica di genere in Cina affonda le sue radici indietro nel tempo. La nascita del femminismo come modello di analisi sociale viene fatta risalire agli inizi del XX secolo. Il primo abbozzo di femminismo si rileva dunque nel periodo a cavallo tra gli ultimi anni dell'impero Qing¹⁵⁸ e la nascita della nuova repubblica. Non è strutturato in vere e proprie organizzazioni attivistiche, bensì si sviluppa inizialmente soltanto a livello teorico, attraverso la voce di alcuni giornalisti e intellettuali che indagano la posizione sociale della donna in prospettiva politica, economica e culturale.¹⁵⁹

Nel 1903 a Shanghai, lo scrittore e poeta Jin Tianhe 金天翮 pubblicò quello che viene riconosciuto dai critici come il primo manifesto del femminismo cinese, *Nujie zhong* 女界钟 (La campana delle donne), in cui descrive in prima persona l'assoggettamento della donna all'uomo e alla società, in contrasto con il modello europeo. La figura femminile viene allora presa come esempio per l'arretratezza e il declino dell'intera nazione.¹⁶⁰

Anche la figura della *cainu* 才女 (donna talentuosa), termine usato in Cina nel corso del XVIII e XIX secolo per riferirsi alle donne altolocate dedite allo studio e alla poesia¹⁶¹, assume ora una connotazione dispregiativa in quanto, lontane dall'impersonare l'educazione femminile ed essere motivo d'orgoglio sociale, sono invece considerate come fonte di imbarazzo per l'intera nazione. Sono accusate di mancare di un coinvolgimento pubblico e di dedicarsi a frivole poesie all'interno delle mura domestiche. Liang Qichao 梁启超¹⁶² denuncia il trattamento delle donne, in particolare riguardo alla loro educazione: il suo saggio del 1897 sull'istruzione femminile è comunemente considerato dagli storici come la prima vera concreta proposta di un miglioramento della condizione di genere. Egli afferma che i tradizionali ideali confuciani come *nuzi wucai bianshi de* 女子无才辨识得 (in una donna, la mancanza di talento è virtù), hanno causato la diffusa convinzione che il genere femminile non necessitasse di un'istruzione. Inoltre, Liang Qichao denuncia anche, nel suo scritto, la

¹⁵⁸ Ultima dinastia imperiale, governò la Cina per un lungo periodo, dal 1644 fino al 1911, quando nacque la Repubblica di Sun Yat-sen, fondatore del partito nazionalista del Guomindang 国民党.

¹⁵⁹ Karl, Rebecca, "Feminism in Modern China", in *Journal of Modern Chinese History*, vol. 6, n. 2, 2012, pp. 235-237.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Bailey, Paul J., *Women and Gender in twentieth-century China*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012, p. 31.

¹⁶² Importante scrittore e riformatore cinese (1873-1929). Oltre a teorizzare un cambiamento della condizione femminile e a lottare per un'istruzione paritaria, partecipò anche alla Riforma dei Cento Giorni del 1898, con cui l'imperatore Guangxu, tramite una serie di editti, aveva tentato di modernizzare l'apparato statale e burocratico.

pratica secolare dei piedi fasciati¹⁶³, considerata un retaggio barbaro e che indeboliva la salute e la costituzione della donna. Essendo fisicamente fragili e analfabete, le donne, che costituivano una parte importante della popolazione, risultavano essere improduttive e per questo venivano indicate come colpevoli dell'arretratezza economica e culturale dell'intera Cina.¹⁶⁴

Sull'onda delle prime denunce e proteste, portate avanti da intellettuali come Liang Qichao, nel 1898 viene aperta la prima scuola pubblica per ragazze a Shanghai. Iniziano anche le prime pubblicazioni di giornali femminili come il *Nuxue bao* 女学报 (Sull'istruzione femminile), lanciato nello stesso anno, il 1898, in cui le prime attiviste denunciano la condizione femminile ed esortano a maggiori diritti. È attraverso questi primi sforzi editoriali che iniziano ad essere stabiliti in letteratura una storia e un linguaggio sull'identità femminile.¹⁶⁵

FIG. 1.2

Qiu Jin, martire rivoluzionaria, considerata la prima femminista cinese



¹⁶³ In cinese *guojiao* 裹脚 (piedi fasciati), è una pratica in auge dall'inizio della dinastia Song (960-1279), poi continuata durante i Ming (1368-1644) e i Qing (1644-1911). Consisteva nel bendaggio dei piedi fin dall'età dell'infanzia (2-8 anni) in modo da ridurne la dimensione fino a circa 10 cm. Per una questione estetica gli uomini erano attratti dalla piccolezza e debolezza di quei piedi femminili, che rendevano anche più difficile e dolorosa la deambulazione. Nel 1902 tale pratica fu bandita dall'imperatrice Cixi, ma nelle aree rurali persistette ancora per diverse decine d'anni.

¹⁶⁴ Bailey, Paul J., *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 34.

La più famosa tra queste prime riformiste è Qiu Jin 秋瑾 (1897-1912) che, dopo aver concluso il percorso di studi in Giappone, una volta rientrata in Cina fondò un'altra rivista a Shanghai dal nome *Zhongguo nubao* 中国女报, con l'intento di risvegliare le donne dal torpore e da uno stato di "ossequiosa servilità". Famosa per il suo coraggio e l'abitudine di indossare abiti maschili, fu giustiziata per aver preso parte a una rivolta antidinastica e per questo viene ricordata come martire rivoluzionaria.¹⁶⁶

Un'altra attivista del tempo, He Zhen 何震, analizza la questione anche da un punto di vista economico, preoccupata dallo sfruttamento delle donne nel sistema capitalistico all'interno delle prime grandi fabbriche di filati. In uno scritto del 1907 afferma:

La rivoluzione femminile deve procedere mano nella mano con una rivoluzione economica. Se quest'ultima non può essere ottenuta, allora la frase che si è soliti usare oggi che reclama la "parità tra uomini e donne" non si può dire che tocchi il fulcro del problema.¹⁶⁷

He Zhen rappresenta forme di oppressione più avanzate analizzando la condizione femminile all'interno dell'ambiente lavorativo, transcendendo le barriere nazionali e culturali, in maniera quasi profetica per l'avvento della globalizzazione e del capitalismo di fine secolo.¹⁶⁸

Sono dunque queste le prime scrittrici che iniziano a parlare delle tematiche femminili, analizzando la donna come figura centrale, fulcro del testo. Ma è con il movimento della "Nuova Letteratura" del 1917¹⁶⁹, che prende corpo una vera e propria narrativa femminile, destinata ad assumere con il tempo un proprio particolare spazio all'interno del panorama culturale. La scrittrice Jin Siyan 金丝燕 distingue quattro fasi in questo processo¹⁷⁰:

- Primo periodo (1917-1927): il modello preso a riferimento è il testo teatrale *Casa di bambola* di Henrik Ibsen¹⁷¹, in cui viene messo a nudo il maschilismo della borghesia ottocentesca durante l'epoca vittoriana. La protagonista è Nora, che afferma la sua indipendenza abbandonando marito e figli alla ricerca della propria strada. La donna è vista dunque come un essere umano e non come un

¹⁶⁶ Ivi, pp. 45-46.

¹⁶⁷ Karl, Rebecca, "Feminism in Modern China", *op. cit.*, pp. 235.

¹⁶⁸ Ivi, p. 247.

¹⁶⁹ Originato dal famoso Movimento del 4 maggio 1915, in cui, con la fondazione di un giornale chiamato *xin qingnian* 新青年 (Nuova Giovinezza), il cui editore era Chen Duxiu (1880-1942), successivamente segretario generale del PCC, si denunciavano i tradizionali valori confuciani, esortando ad un cambiamento culturale ed intellettuale (da Bailey, cit., p. 58).

¹⁷⁰ Jin Siyan, "La littérature féminine dans la Chine d'aujourd'hui", in *Perspectives chinoises*, n. 74, 2002, pp. 45-46.

¹⁷¹ Drammaturgo, poeta e regista teatrale norvegese considerato il padre della drammaturgia moderna (1828-1906).

oggetto appartenente al marito all'interno del vincolo matrimoniale. Si trattano dei problemi sociali e dei diritti della donna. A questo filone, denominato *wenti xiaoshuo* 问题小说 (narrativa dei problemi), fanno parte Bing Xin, Lu Yin, Chen Hengzhe, Feng Huanjun, Shi Pingmei, Su Xuelin, Ling Shuhua et Bai Hui.

- Secondo periodo (fine degli anni Venti-1940): si tratta di un conflitto, quello tra donna e rivoluzione. Bisogna decidere da che parte stare, se scegliere l'impegno politico o i problemi di cuore. È così che tutte le sfumature letterarie vengono allora governate dall'ideologia. La narrazione è realista, oggettiva, spogliata di ogni lirismo. Il mondo esteriore viene a sostituire quello interiore e sembra non esserci differenza tra maschio e femmina, all'interno del coinvolgimento politico e dell'impegno rivoluzionario. Esempi emblematici sono *Taiyang zhaozai Sangganheshang* 太阳照在桑干河上 (Il sole brilla sul fiume Sanggan) e *Yuan dongli* 原动力 (La forza originaria) di Cao Ming.

In realtà, alla fine degli anni Venti, non tutte le scrittrici lavorano alla costruzione di questa utopia rivoluzionaria. Nelle grandi città controllate dai giapponesi come Shanghai, scrittrici come Zhang Ailing e Su Qing rimangono ancora su tematiche legate all'individualità e al sentimentalismo.

- Terzo periodo (1950-70): considerato come un momento prevalentemente vuoto, privo di contenuti d'esaltante ricchezza letteraria, secondo Jin Siyan, in quanto la letteratura impegnata e intrisa di forti connotati sociali e politici condanna al silenzio le particolarità della scrittura femminile. Da ricordare sono *Qingchun zhige* 青春之歌 (La canzone della giovinezza) di Yang Mo e *Baihehua* 百合花 (Gigli bianchi) di Ru Zhijuan.

- Quarto periodo (dal 1978 a oggi): vede rinascere la soggettività e l'io ritorna protagonista. Il manifesto che dà inizio a quest'epoca è *Ai shi buneng wangji de* 爱是不能忘记的 (L'amore non può essere dimenticato) di Zhang Jie. È una letteratura che non si allontana né dal soggettivismo romantico né dall'impegno politico. Il mondo dell'io diventa più complicato, frammentato, confuso. L'identità femminile non viene messa in relazione soltanto ai problemi tradizionali come il matrimonio, la famiglia, i diritti della donna nella società, ma si scava più nel profondo, affrontando anche i tabù del sesso e delle relazioni omosessuali. È allora in quest'ottica che si iscrive la "scrittura del privato"¹⁷² di Chen Ran.

¹⁷² Jin Siyan, "La lit. fém. dans la Chine d'aujourd'hui", cit., p. 48.

2. Capitolo 2 – La letteratura femminile nel panorama letterario cinese degli anni Novanta

2.1 Lo sviluppo della letteratura femminile in Cina

A woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine; at its best it is most feminine; the only difficulty lies in defining what we mean by feminine.

(Virginia Woolf)

La letteratura femminile in Cina ha delle caratteristiche particolari di fioritura e sviluppo (come si è avuto modo di analizzare nel paragrafo a chiusura del capitolo precedente). Per quanto si stia cercando progressivamente di distaccarsi da una differenziazione di genere, rimane il fatto che linguisticamente il sistema cinese fa una distinzione chiara tra scrittore e scrittrice, attraverso l'uso di una particella di genere: anche nei manuali di critica e nei libri scritti da donne, ci si riferisce al ruolo di scrittrice come 女作家 (dove 女 indica appunto l'identità femminile), mentre lo scrittore è semplicemente indicato come 作家¹⁷³.

Nonostante l'apertura verso la modernizzazione e lo sviluppo portata dalle riforme di Deng Xiaoping¹⁷⁴ nell'epoca post-maoista, alla fine del secolo scorso una serie di studi e indagini mostravano quanto in realtà il patriarcato, retaggio dell'impronta confuciana imperiale, e le idee socialiste fossero ancora presenti e coesistessero nell'immaginario popolare. La vita delle donne sembrava essere giudicata e determinata in base alle relazioni con l'uomo; negli anni Ottanta le donne credevano ancora nella loro inferiorità biologica e le spose nelle aree rurali erano ancora forzate a inginocchiarsi ripetutamente durante il rito della cerimonia nuziale per simboleggiare l'entrata ufficiale nella famiglia del marito e la sottomissione a quest'ultimo e all'intero suo parentado. Le donne d'altronde, nel corso dei secoli in Cina hanno sempre rivestito una posizione di inferiorità. La popolazione, per la maggior parte contadina, era analfabeta e aveva scarse possibilità di accedere all'istruzione e alla letteratura. Le donne dovevano ricoprire al meglio il ruolo che spettava loro in

¹⁷³ Duke, Michael S., *Modern Chinese Women Writers. Critical appraisals*, New York, M.E. Sharpe, 1989, introduzione, p. VII.

¹⁷⁴ Deng Xiaping (1904-1997) è un politico cinese che ha ricoperto ruoli direttivi nel PCC durante il periodo maoista, per poi diventare leader del partito e presidente della Repubblica popolare cinese dopo la morte di Mao. Viene ricordato soprattutto per essere stato il pioniere della riforma economica cinese e l'artefice del "socialismo con caratteristiche cinesi", teoria che mirava a giustificare la transizione dall'economia pianificata, a un'economia aperta al mercato.

società: madri amorevoli, spose devote e figlie, occupandosi principalmente dei lavori domestici e dell'unica arte loro consentita, quella di ago e filo.

L'importante fenomeno culturale del 4 maggio 1919¹⁷⁵ ha dato uno scossone a questo rigido impianto e le prime scrittrici donne (come Ding Ling, Ling Shuhua, Xie Bingying, Bing Xin, Lu Yin) hanno iniziato a far sentire la propria voce, mentre gli scrittori, dal canto loro, sembravano appoggiare questa presa di posizione nella convinzione e nell'obiettivo generale di sradicarsi dall'ideologia confuciana considerata feudale e retrograda.

Nell'epoca maoista, come si è già avuto modo di illustrare, vi è una ricerca generale di univocità senza alcuna differenziazione, compresa quella di genere, un annullamento del soggetto individuale a favore della pluralità delle masse, nucleo dell'ideologia socialista. È nel periodo successivo degli anni Ottanta e Novanta, che si registra un riemergere della scrittura femminile attraverso una differenziazione più netta e acuta rispetto al passato. Ma la letteratura cinese femminile contemporanea si diversifica realmente dalla controparte maschile? In che modo? Sono quesiti difficili e controversi e le prese di posizione sono svariate. Non è facile dare una risposta, come invece lo era forse per la scrittrice Lu Yin negli anni Trenta, epoca storica in cui il percorso della letteratura femminile era ancora agli albori e le caratteristiche ad essa proprie erano probabilmente più marcate¹⁷⁶:

In the works of women writers in general, there seems to be an indelible, covert sign. All you have to do is open the book, and you can immediately tell the writer is a woman. The main reason is that they use their fervent emotions as the ink of their creative writing, their old-fashioned temperament becomes the heart of their character's temperament. Most of their writing expresses emotions and is autobiographical in form. All problems remain within the confines of their individual lives and feelings predominate over reason¹⁷⁷.

Nonostante la demarcazione non sia più così facile, rimane sicuramente il fatto che la scrittura femminile mantiene delle caratteristiche peculiari proprie. Per quanto riguarda la letteratura contemporanea, si è cercato di rilevare alcuni punti comuni: le protagoniste sono spesso delle donne e la narrazione procede in prima persona; queste protagoniste femminili appartengono a un contesto urbano e sono quindi istruite o hanno una propria posizione professionale; i problemi che devono

¹⁷⁵ Il Movimento del 4 maggio 1919 (in cinese conosciuto come 五四) è considerato come l'avvenimento che segna l'inizio della storia cinese contemporanea. Esso presenta implicazioni di natura politica, intellettuale e letteraria. Le sue origini vengono fatte risalire al Movimento di Nuova Cultura (1915-1917), i cui intellettuali che ne facevano parte erano legati da un comune sentimento di rifiuto dei valori tradizionali del confucianesimo, considerati impossibili da conciliare con il mondo moderno e additati quindi come causa dell'arretramento del Paese (cfr. Sabattini, Mario, Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, Bari, Edizioni Laterza, 2005, pp. 579-580).

¹⁷⁶ Duke, Michael S., *op. cit.*, introduzione, pp. VIII-IX.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. X.

affrontare spesso ruotano attorno a tematiche quali l'amore, il sesso, il matrimonio, la famiglia, il lavoro; ciò non serve soltanto a riflettere sulle problematiche della donna all'interno della società nel mondo moderno, ma spinge ad un'analisi e ad una riflessione più ampia verso il contesto politico ed economico cinese in generale; lo stile muta dal realismo sociale del periodo precedente ad una fase di ricerca e sperimentazione totalmente innovativa¹⁷⁸.

Rispetto al passato, ciò che maggiormente emerge è l'abbandono di tematiche sociali e politiche (che avevano caratterizzato il periodo maoista, ma anche i decenni precedenti), per accogliere invece una riflessione specifica sull'individualità. Si indaga l'io attraverso un'analisi non sempre chiara e scorrevole dei sentimenti e della psicologia umana: ci si abbandona a questa nuova e difficile ricerca che si rivolge all'interiorità del sé. Durante il periodo maoista, infatti, nonostante i miglioramenti della condizione femminile a livello d'istruzione, di diritti basilari e di lavoro, il femminismo spingeva soprattutto per un'equa distribuzione delle opportunità lavorative, mentre a livello pubblico il tema predominante era lo Stato. Si assiste così, in quegli anni, al fenomeno della "cancellazione del genere", *xingbie mosha* 性别抹杀, in particolare del genere femminile. Nel periodo successivo, invece, con l'influenza del capitalismo e l'apertura ai mercati stranieri e all'Occidente, le donne subiscono una sessualizzazione dovuta alle nuove richieste del mercato consumistico e dello spettacolo ed è per questo che una nuova enfasi sulla differenza di genere e sulle discriminazioni porta a un riemergere della soggettività femminile¹⁷⁹. La regista Huang Shuqin 黄蜀芹¹⁸⁰ traccia un parallelismo tra questi due periodi:

Both the Cultural Revolution and commercialized society today are based on male power. In this respect, they are the same. The difference is that during the Cultural Revolution, men wanted women to become masculinized. In commercial society, however, men want women to become feminized. Both periods are men telling us what to do, so in terms of male power, they are basically equivalent¹⁸¹.

Nel periodo post-maoista si registra un aumento senza precedenti del numero di scrittrici donne. La loro scrittura, sebbene sottovalutata rispetto alla controparte maschile, dimostra una percezione

¹⁷⁸ Ivi, p. XI.

¹⁷⁹ Yang, Mayfair Mei-Hui, *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, introduzione, p. 11.

¹⁸⁰ Huang Shuqin 黄蜀芹 (1939, -) è una regista contemporanea cinese, famosa soprattutto per il film *Woman, Demon, Human* (1987) che Dai Jinhua ha definito "unico film cinese realizzato da una prospettiva femminile" e infatti considerato come prima vera pellicola cinese femminista.

¹⁸¹ Yang, Mayfair Mei-Hui, *op. cit.*, p. 35.

più sensibile della realtà sociale circostante e un forte senso di ribellione ad essa. Dai Houying 戴厚英¹⁸², una delle più controverse scrittrici contemporanee cinesi, descrive così questo fenomeno:

Actually, what is so strange about it? Literature is the expression of the soul. Women, of course, naturally have a desire that needs to be expressed and ought to be expressed. Furthermore, women are by nature more sincere and pure than men. Their understanding of life and society relies mainly on their sensitive and delicate observation. Women lack the practice and experience of political struggle. Therefore, they are not good at, or not used to considering the consequences of their behaviour from a political angle. [...] Women writers dare to write what they want to write¹⁸³.

Vi è anche una riappropriazione della propria sessualità e del proprio corpo, un recupero della femminilità che era stata mascolinizzata a fini politici nel periodo socialista. Il naturale fascino per la bellezza fisica era stato soppresso durante il maoismo: si promuoveva un'uguaglianza di genere a livello lavorativo che aveva dei risvolti anche nell'apparenza fisica. Ora, quindi, si sente il bisogno di riaffermare la propria individualità femminile anche sotto questo aspetto¹⁸⁴. Si parla di "liberazione sessuale" femminile. La donna vive pienamente la propria sessualità senza vincoli né restrizioni, non vede più il matrimonio come l'unico legame possibile, bensì si abbandona a relazioni con diversi uomini e anche con altre donne. Viene introdotto nella letteratura cinese il tema del lesbismo e dell'omosessualità, simbolo del superamento della problematica di genere e strumento per un'analisi più profonda della psicologia e della corporalità femminili¹⁸⁵.

Più di duemila anni d'influenza d'ideologia confuciana e di cultura tradizionale avevano portato a livello culturale ad un rafforzamento di tematiche quali lo Stato, il popolo, l'aggregazione e la collettività a discapito dell'individualità che era spesso tenuta celata. Frasi come "*guojia xingwang, pifu youze* 国家兴亡，匹夫有责" (ogni uomo condivide la responsabilità per il destino del Paese) erano detti d'uso comune, simbolo della cultura popolare. Gli ultimi anni del XX secolo hanno invece registrato enormi cambiamenti in Cina, sia a livello politico-economico, che culturale. L'apertura verso il mercato economico mondiale ha favorito gli scambi commerciali, ma anche culturali e una grande quantità di opere tradotte dall'Occidente sono giunte in Cina, influenzando il panorama letterario. A livello politico il Novecento è stato un secolo burrascoso per il Paese: le rivolte interne,

¹⁸² Dai Houying 戴厚英 (1938-1996), la cui opera più famosa è *Renaren* 人啊人 (Stones in the Wall).

¹⁸³ Duke, *op. cit.*, p. 135.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 137-139.

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 148-149.

i signori della guerra, lo scontro tra comunisti e nazionalisti nella guerra civile, la caduta dell'Impero, la presa di potere di Mao e i suoi catastrofici tentativi di riforma, le due guerre mondiali; l'umanità si sentiva minacciata e l'anima dei cinesi, in particolare, subiva ripetutamente pesanti scossoni. È per questo che si sente l'esigenza di rivolgersi e rinchiudersi nel proprio mondo interiore, rivalutando l'individualità che diventa il fulcro e il nuovo punto di partenza per lo sviluppo letterario. È in questo contesto che fiorisce la cosiddetta scrittura individualista degli anni Novanta, la *gerenhua xiezu* 个人化写作, il fenomeno culturale più importante dell'epoca contemporanea che dà avvio ad una nuova metodologia narrativa¹⁸⁶.

2.2 L'evoluzione della posizione femminile negli ultimi cinquant'anni: dalla cancellazione del genere alla differenza di genere

Uno dei punti salienti della campagna maoista e del pensiero marxista che ne stava alla base consisteva nell'uguaglianza di genere tra uomo e donna, sostenuta dallo slogan “le donne sorreggono l'altra metà del cielo”: ogni differenza di genere venne totalmente subordinata a quella unica di classe¹⁸⁷. La lotta di classe era il fulcro dell'ideologia statale e l'intera popolazione, uomini o donne che fossero, dovevano attivamente contribuire ad essa. La figura della donna diventa androgina, come rivelano le parole di testimonianza di Han Lina, un'operaia che lavorava a Shanghai durante la Rivoluzione Culturale all'età di circa diciott'anni:

Women wore olive green army clothes, with PLA cap, or they wore blue or grey clothes with baggy pants just like men, so from behind, you couldn't tell they were girls. If a Red Guard saw anyone who was dressed in 'bourgeois style' – dresses too short, blouse too revealing, high heels, or permed hair – he would forcibly cut your hair or your dress on the spot¹⁸⁸.

Alle donne era richiesto di occupare posizioni lavorative pesanti e venivano lodate le caratteristiche di forza e robustezza (sopraffendendo al dato di fatto che biologicamente la figura femminile ha diversa costituzione e struttura rispetto a quella maschile): il termine usato in tal senso

¹⁸⁶ Wang Zhao, 王昭, “gerenhua xiezu chansheng de wenhua yujing” 个人化写作产生的文化语境 (Il contesto culturale prodotto dalla scrittura dell'individualità), in *Huangshi ligongxueyuan xuebao*, vol. 25, n. 4, Agosto 2008, pp. 20-21.

¹⁸⁷ Bailey, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸⁸ Yang, *op. cit.*, p. 41.

era proprio *tieguniang* 铁姑娘 (donne d'acciaio). La de-sessualizzazione e de-femminilizzazione è chiara.

FIG. 2.1

Giovani donne appartenenti alle Guardie Rosse



Ciò che viene cancellato non sono sole le caratteristiche peculiari del corpo della donna, ma il desiderio sessuale stesso. L'ascetismo rivoluzionario riempie le aspirazioni giovanili di ideali leali verso la costruzione di un nuovo sistema statale. In questo contesto l'amore e il sesso non trovano posto: vengono relegati nella sfera individuale privata e guardati con disprezzo. Tali tematiche a livello pubblico vengono bandite e dunque vi è una scarsità di discussione, documentazione e conoscenza al riguardo.

Slogan popolari come “tutto ciò che può fare il compagno maschio, lo può fare anche la compagna” sembrano promuovere una generale uguaglianza, ma in realtà celano una critica alla donna che perde la propria individualità, dovendosi conformare e adattare alle caratteristiche maschili. Non vi è un discorso di parità quindi, come si può evincere a una prima analisi, bensì lo standard maschile diventa il modello a cui sottostare¹⁸⁹.

Dopo la morte di Mao e le riforme intraprese dal nuovo presidente Deng Xiaoping nel periodo successivo, la figura femminile assume una connotazione opposta: la nuova economia di mercato

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 42-46.

cinese, aperta verso l'Occidente, porta a una maggior interazione con quest'ultimo e con il panorama mondiale e le influenze estere sono sempre più presenti. La rappresentazione della donna nella cultura mediatica occidentale viene presa a modello: la fisicità femminile viene nuovamente apprezzata, ma questa volta in maniera esagerata e ostentata e i corpi delle donne vengono messi in bella mostra su striscioni e pubblicità. Tang Lifei, una scrittrice cinese di Shanghai e presentatrice televisiva, ha vissuto sulla propria pelle le vicissitudini dell'epoca contemporanea e i diversi atteggiamenti rivolti alla tematica di genere in Cina. Per questo si definisce *zhongxingren* 中性人 (una persona dal sesso di mezzo), perché si sente a disagio e ancora non sa come esprimere nel giusto modo la propria femminilità. Da una parte vorrebbe essere libera di mostrarsi senza pudore, ma dall'altra, anche il solo semplice gesto di truccarsi il viso la fa sentire colpevole di partecipare alla cultura borghese, così aggressivamente criticata durante il maoismo. La sua testimonianza è il segno della trasformazione della soggettività femminile che lei stessa sta attraversando. La possibilità di vivere la propria femminilità è al contempo liberatoria e allarmante. La differenziazione di genere è positiva, ma sembra essere ancora asimmetrica, a causa del controllo dello sguardo maschile sulla donna, che diventa oggetto del desiderio e della contemplazione e viene trattata come una semplice merce nel panorama consumistico capitalista di fine secolo¹⁹⁰.

È in questo scenario politico ed economico che le donne cercano di far sentire la propria voce. Le parole di una famosa scrittrice degli anni Venti, Lu Yin, sono chiarificatrici al riguardo:

Why is it necessary that women's own problems should be solved by others, who are not women? Why is it that pain and suffering of women are not felt by women themselves? Women also have brains, we also have four limbs and five senses, so why don't women feel anything?¹⁹¹

Negli ultimi anni del Novecento le donne sentono la necessità di risvegliare l'identità di genere e questo significa principalmente rivendicare la propria differenza corporale, fisiologica e psicologica. Il linguaggio diventa soggettivo e le esperienze intimamente fisiche, lasciate forzatamente in silenzio in passato, vengono ora lasciate scorrere liberamente sulla carta. Una nuova generazione di scrittrici esplora le tematiche del corpo e del piacere, ma nel farlo il mercato e la cultura consumistica sembrano appropriarsi di questo nuovo sviluppo letterario utilizzandolo a proprio piacimento a meri fini di guadagno.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 47-49.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 56.

Un esempio tra tanti è la testimonianza che fa la scrittrice Xu Kun riguardo alla copertina scelta dagli editori per lanciare sul mercato l'opera di un'altra sua collega scrittrice, Hai Nan, dal titolo *Wo de qingrenmen* 我的情人们 (I miei amanti):

In un angolo della copertina c'è una foto dell'autrice da seduta. Sopra di lei uomini grossi e rozzi dalla cintola in giù, le loro gambe e i loro piedi. Uno di loro tiene addirittura nelle mani una spranga di ferro e delle corde per compiere atti di violenza. Uno è portato all'istante a dedurre che il libro sia di dubbio gusto. Così tutti quei critici che si considerano seri hanno evitato di parlare di questo romanzo¹⁹².

Molte volte i romanzi sono corredati da immagini provocatorie senza che ci sia di fatto nessuna corrispondenza con il testo. Gli editori sembrano creare un effetto voyeuristico da mettere in vendita, riducendo i testi a un mero prodotto commerciale. Gli scritti in questione diventano una merce eccitante da consumare e ne vengono enfatizzati e messi in luce soltanto i contenuti privati ed intimisti, svilendo di fatto la portata rivoluzionaria del fenomeno nel suo insieme¹⁹³.

2.3 Peculiarità della nuova corrente letteraria *gerenhua xiezu* 个人化写作

Dopo aver ripercorso brevemente la storia della femminilità in Cina e l'evoluzione letteraria della scrittura femminile, mi focalizzerò ora sul fenomeno letterario emergente negli anni Novanta, la cosiddetta corrente della "scrittura individualista" di cui anche Chen Ran fa parte, tentando di delinearne le tematiche e le caratteristiche comuni.

La critica letteraria accorpa sotto un'unica tendenza un gruppo di scrittrici cinesi che hanno visto l'emergere negli anni Novanta. Non si tratta di un vero e proprio movimento letterario autonomamente organizzato, ma di una tendenza comune a trattare tematiche simili attraverso uno stile di scrittura sperimentale ed innovativo. Le maggiori esponenti sono Chen Ran, Lin Bai, Hai Nan, Hong Ying, Xu Kun, Xu Xiaobin e Tie Ning. I critici tendono ad usare nomi diversi per riferirsi a questa nuova tendenza narrativa: *sirenhua xiezu* 私人化写作 (scrittura del privato), *feizhuliu wenxue* 非主流文学 (letteratura marginale), *shenti xushixue* 身体叙事学 (narratologia del corpo), o più in generale *jiushi niandai nuxing wenxue* 九十年代女性文学 (letteratura femminile degli anni Novanta). In realtà forse il termine maggiormente usato e più corretto (per non enfatizzare troppo un

¹⁹² Pozzi, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹³ Ivi, pp. 92-94.

singolo aspetto a discapito della portata d'insieme) è *gerenhua xiezuo* 个人化写作 (scrittura individualista). Il termine può essere letto attraverso tre diverse sfumature semantiche: a livello stilistico, individualista inteso come unico e peculiare; prendendone in esame il punto di vista, esso è appunto individuale e strettamente personale; la terza lettura che interpreta invece il termine come “scrittura autobiografica” in quanto in effetti la narrativa qui presa in considerazione, oltre ad essere scritta per la maggior parte in prima persona, spesso rimanda ad episodi vissuti direttamente dalle autrici, anche se su questo punto ci sono diverse discordanze e le scrittrici stesse negano di riportare fatti realmente accaduti e vissuti personalmente. Lin Bai si esprime così al riguardo:

I dislike very much the description of my novels and short stories as “autobiographies”. I would say they have autobiographic elements. Reflection is only a gesture, a point of view. It is not the recalling back of all that had really happened. Even when one does recall what has happened it is never quite real, but often cloaked in thick subjective colors. It is often reformulated¹⁹⁴.

Gli anni Novanta rappresentano un momento particolarmente favorevole e prospero per l'emergere di questa tendenza letteraria in quanto si assiste a una progressiva apertura della politica cinese, dopo la turbolenta epoca maoista (come si è avuto modo di vedere in precedenza), a un aumento degli scambi commerciali e delle influenze estere, in particolare dell'Occidente, a un cambiamento di tendenza del governo che preme per una forte spinta verso la globalizzazione e la commercializzazione. La progressiva diminuzione del controllo statale in campo culturale e la relativa libertà, aiutata dall'accelerazione dell'economia di mercato, sono stati indicati come fattori essenziali per la fioritura della letteratura femminile nella Cina di fine secolo¹⁹⁵. Inoltre nel 1995 a Pechino si è tenuta la Conferenza Internazionale della Donna e questo incontro ha stimolato l'interesse sull'identità femminile, dando maggior visibilità e risonanza alla tendenza letteraria della *gerenhua xiezuo* 个人化写作.

Nonostante l'accorpamento di questo gruppo di scrittrici si basi anche su un criterio cronologico, i fattori fondamentali che motivano questa scelta critica sono di natura stilistica e contenutistica. Le scrittrici in questione si focalizzano sul racconto di sé stesse, allontanandosi dai cosiddetti grandi temi della storia e della politica che per troppo tempo avevano oscurato il panorama letterario cinese: il focus è sulle loro relazioni, sensazioni, emozioni attraverso un'acuta indagine psicologica. A volte si tratta di una mera finzione letteraria, altre volte l'immaginazione si mischia a elementi autobiografici,

¹⁹⁴ Zheng Yi, “Personalized Writing and Its Enthusiastic Critic: Women and Writing of the Chinese Post-New Era”, in *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 23, n. 1 (Spring), 2004, p. 54.

¹⁹⁵Ivi, p. 45.

in una distinzione non sempre facilmente riconoscibile in cui il narratore e l'autore giocano a confondersi. Le tematiche sono intime e forti, inusuali: si dà voce pubblicamente a ciò che in passato non poteva venir detto, ad argomenti considerati illeciti e marginali come il sesso, l'adulterio, le relazioni omosessuali. Ci si addentra nella psicologia dell'individuo, parlando della pazzia, del narcisismo, dell'odio per la figura paterna, del complesso di Elettra, dell'amore morboso verso la madre. Il metodo narrativo scelto è del tutto sperimentale: la narrazione procede spesso in prima persona, ma si assiste a repentini cambi di soggetto, a frasi sospese, a monologhi interiori e flussi di coscienza a volte di difficile lettura ed interpretazione, costruendo uno stile frammentario e poco lineare. Può non esserci un filo logico, una trama definita, i personaggi vengono e scompaiono: è una narrativa che comunica sensazioni, per questo definita anche come *shenti xiezuò* 身体写作 (scrittura del corpo). La sessualità e la fisicità vengono indagate nel dettaglio, vengono descritte le parti intime, narrati i rapporti sessuali attraverso una serie di immagini evocate e di sensazioni provate. Alla sperimentazione sui contenuti si associa anche una sperimentazione linguistica: non è importante solo *cosa* scrivere, ma anche *come* scrivere. Si usano allora di frequente allegorie, metafore, citazioni, flashback, giochi di parole, flussi di coscienza. Al testo si accostano disegni, si usa la forma del diario rivisitato, si trascrivono pensieri, sogni, referti medici, paure, emozioni¹⁹⁶.

Alcuni studiosi fanno risalire l'inizio vero e proprio della letteratura femminile all'opera della scrittrice Zhang Jie 张洁, *Fangzhou* 方舟 (L'arca), del 1982. Questo periodo è comunemente indicato come *xinshiqi* 新时期 (nuova epoca)¹⁹⁷. Per la prima volta la questione femminile sembra distaccarsi e assumere una propria forma e importanza autonoma. Protagoniste sono tre donne single, separate dai mariti, e vengono raccontate le discriminazioni e le difficoltà che devono affrontare nel mondo moderno per ritagliarsi uno spazio proprio in campo professionale¹⁹⁸.

La scrittrice, all'interno del suddetto romanzo, afferma:

妇女，要争得真正的解放，不能只有政治地位和经济地位的解放，还要以充满的自信和自强不息的奋斗来实现自身存在的价值。

Le donne devono lottare per una reale liberazione, non possono ottenere soltanto una liberazione politica ed economica. Devono continuare a lottare con totale fiducia in sé

¹⁹⁶ Ivi, pp. 2-6.

¹⁹⁷ Jin Siyan 金丝燕, *L'écriture féminine chinoise du XXe siècle à nos jours: trame des souvenirs et de l'imaginaire*, Paris, Editions You Feng, 2008, p. 47.

¹⁹⁸ Zheng Yi, "Personalized Writing", *op. cit.*, p. 46.

stesse per diventare più forti e realizzare così una piena autocoscienza del proprio valore di essere donna¹⁹⁹.

Per la prima volta viene dato credito alla voce femminile. Le donne, attraverso questo nuovo tipo di scrittura sperimentale, indagano la propria personale, intima, nascosta, taciuta esistenza, raggiungendo un'autocoscienza di sé stesse e della loro natura. Questa tendenza da una parte è centrale per lo sviluppo generale della letteratura cinese in epoca post-socialista, dall'altra può essere considerata come un fenomeno che richiede una dovuta e specifica attenzione autonoma e che invece troppo spesso è stato relegato come marginale causando una carenza di studi analitici al riguardo²⁰⁰. Si tratta di ritagliarsi finalmente un proprio spazio, *ziji de kongjian* 自己的空间, dove trovare una propria identità, come spiega Béatrice Didier:

Il s'agit pour la femme-écrivain de parvenir à se réserver un no man's land, une zone de silence, autour d'elle et en elle, qui permette la création²⁰¹.

Altri critici invece tracciano un collegamento tra questa tendenza letteraria di fine secolo e alcune scrittrici precedenti, in particolare quelle degli anni Venti come Bing Xin, Lu Yin e Ding Ling, vedendo in queste figure le prime iniziatrici della letteratura femminile cinese. Jin Siyan, nel tracciare la storia della letteratura femminile in Cina, indica come punto iniziale il Movimento di Nuova Cultura (1917) e il conseguente Movimento del 4 Maggio 1919, segnalando come degno di nota il romanzo di Bing Xin, *Liangge jiating* 两个家庭 (Le due famiglie, 1919), scritto in *baihua* 白话²⁰² (lingua vernacolare), le cui tematiche affrontate, per quanto riguarda l'analisi del ruolo della donna, sono fortemente influenzate dall'opera di Ibsen, *Casa di bambole*²⁰³.

¹⁹⁹ Da qui in avanti, dove non diversamente indicato, le traduzioni dal cinese all'italiano saranno opera della sottoscritta.

²⁰⁰ Zheng Yi, "Personalized Writing", *op. cit.*, p. 47.

²⁰¹ Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Collection Écriture PUF, 1999, p. 13.

²⁰² È in quel periodo, con il sorgere di movimenti letterari considerati fondamentali per lo sviluppo della letteratura cinese moderna, che si inizia ad adottare il cinese vernacolare, al posto della lingua cinese classica *wenyan* 文言. Grazie a ciò la letteratura diventa accessibile ad uno strato più ampio della popolazione e non è più prerogativa di una stretta cerchia di letterati, gli unici a poter accedere ad un alto livello di istruzione (cfr. Dall'Ava, Giulia, *Letteratura femminile contemporanea in Cina: Hong Ying e lo scandalo di "K"*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2013, p. 4).

²⁰³ Jin Siyan, *op. cit.*, p. 34.

Wang Meng 王蒙, scrittore egli stesso e famoso intellettuale che ha anche ricoperto la carica di Ministro della Cultura per un breve periodo (1986-1989), accoglie favorevolmente l'entrata delle scrittrici nel panorama letterario:

Women and literature seem to have a natural link. Their feelings and points of contact are more delicate and sharp. Their sense of human emotions is more obvious²⁰⁴.

Wang Meng enfatizza l'importanza della scrittura femminile come una valida alternativa per interpretare la realtà cinese contemporanea: le donne, proprio perché escluse dalle dinamiche di potere, mostrano le cose come sono veramente. Grazie alla loro acuta sensibilità sono in grado di esporre senza restrizioni la vita psicologica, mentale ed emozionale dell'uomo moderno attraverso l'identità dei loro personaggi. Le tematiche del desiderio e del corpo riducono il campo d'azione ad uno spazio più ristretto, quello interiore, ma grazie a ciò riescono a resistere più facilmente alla dominazione e al controllo statale ancora presenti in Cina attraverso meccanismi come la censura²⁰⁵.

Questo fenomeno letterario è stato sicuramente influenzato anche dal femminismo straniero e dalle opere occidentali che proprio in questi anni hanno iniziato a circolare liberamente in Cina, tra i cui nomi spiccano Hélène Cixous, Julia Kristeva e Virginia Woolf con il suo famoso saggio *A Room of One's Own*²⁰⁶.

Le scrittrici prese in esame in questo capitolo rifuggono dalle costrizioni sociali e da un mondo ancora fallocentrico per rifugiarsi nella solitudine e nel piacere del proprio corpo. Nan Fan, un famoso critico letterario, afferma:

Before, in the hands of the male writers the female image is but the model object of men's desire. In this sense literature is an ideological apparatus by which men have traditionally enslaved women. By writing, women can release their bodily life to abandon, discard the shackles of traditional stylistics of the female body and use their own blood and flesh as the sole logic of composition²⁰⁷.

²⁰⁴ Larson, Wendy, "Women and the Discourse of Desire in Post-revolutionary China", *op. cit.* p. 207.

²⁰⁵ Ivi, p. 208.

²⁰⁶ Zheng Yi, "Personalized Writing", *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁷ Ivi, p. 52.

Il loro scopo è scrivere per opporsi al realismo sociale e all'interesse nazionalistico e collettivistico dell'epoca precedente, offrendosi come una nuova e valida alternativa e al contempo scrivere contro l'oggettivazione e la commercializzazione che devono subire ora nel mercato moderno²⁰⁸.

Attraverso lo studio e la lettura di queste autrici, a discapito di chi le considera marginali e le accusa di trattare tematiche irrisorie, si possono invece indagare i cambiamenti sociali e le evoluzioni che la Cina ha subito per adattarsi alla contemporaneità e alla globalizzazione. Offrono quindi materiale fertile per comprendere la situazione attuale del Paese e della sua popolazione.

2.3.1 Soggettività e scrittura del corpo

Uno dei cambiamenti fondamentali a livello stilistico che si può registrare, analizzando questa peculiare tendenza letteraria, è l'uso pressoché costante della prima persona come punto di vista per procedere nella narrazione. La scrittura fornisce così un palcoscenico ideale per la rappresentazione della propria vita interiore. I riferimenti spaziali e temporali sbiadiscono in questo nuovo contesto dove l'io, tra realtà e immaginazione, diventa l'unico protagonista.

Questo monologo interiore fa sì che il narratore e l'autore si sovrappongano, rendendo difficile per il lettore stabilire se si tratti di mera finzione letteraria o se siano presenti elementi autobiografici.

Si è già avuto modo di notare in precedenza quanto le scrittrici stesse faticino a dare una risposta chiara a questo quesito. Rimane il fatto che l'autobiografismo in Cina è ancora considerato come un genere minoritario in quanto, essendo per definizione una narrazione del sé, si discosta ampiamente dalle tematiche sociali e ideologicamente politicizzate tipiche della letteratura cinese del passato.

Alcuni studi, tuttavia, hanno riscontrato delle coincidenze tra alcuni dettagli di vita quotidiana delle autrici e il procedere della narrazione, semplificate in: geografiche, onomastiche, occupazionali, fisiche ed emozionali²⁰⁹. Per quanto riguarda le coincidenze geografiche si è riscontrato che molte volte le ambientazioni dei vari racconti sono le stesse dei luoghi di nascita o di residenza delle autrici. Per Lin Bai la città di Pechino, per Hong Ying Pechino, Shanghai o il territorio del Sichuan, in Hai Nan le ambientazioni usuali sono le regioni del sud, in Chen Ran l'uso della reiterazione *P cheng P*

²⁰⁸ Ivi, p. 49.

²⁰⁹ Pozzi, *op. cit.* pp. 26-29.

城 (città della P), presente anche in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), rimanda senza dubbio a Pechino.

Altro dettaglio messo in evidenza è l'uso di nominare i personaggi letterari con lo stesso nome delle autrici. In *Wode qingren* 我的情人 (I miei amanti) di Hai Nan, del 1994, la protagonista Su Xiu ha lo stesso cognome dell'autrice (che scrive sotto pseudonimo, mentre il suo nome reale è Su Lihua). Numerose protagoniste dei racconti di Lin Bai si chiamano Lin. In un breve racconto di Hong Ying la bambina protagonista ha il nome che corrisponde allo pseudonimo con il quale l'autrice soleva essere chiamata durante l'infanzia, Xiao Liu.

Per quanto riguarda la coincidenza occupazionale, molte delle protagoniste sono esse stesse scrittrici o svolgono professioni che le autrici avevano svolto in passato. A volte si riesce anche a riscontrare una somiglianza tra le descrizioni fisiche dei personaggi e l'aspetto reale delle scrittrici. Per quanto concerne invece la coincidenza emozionale risulta più difficile tracciare un parallelo, ma qui sono le scrittrici stesse ad intervenire definendo di voler narrare le proprie personali emozioni, comunicare le proprie sensazioni, *ziji de ganjue* 自己的感觉. A volte la scrittura serve per rivivere frammenti della propria memoria interiore²¹⁰, ripercorrere momenti d'infanzia. Nei racconti di Xu Xiaobin, per esempio, le madri maltrattano le figlie, in Lin Bai e Hai Nan il padre muore ancora giovane lasciando una mancanza profonda nell'entourage familiare, in Chen Ran le protagoniste soffrono per il divorzio dei genitori.

Di fatto risulta impossibile procedere nella lettura ignorando completamente l'autore dell'opera. Come spesso succede in letteratura, comunicare qualcosa attraverso la scrittura significa sempre, almeno in minima parte, lasciare un'impronta di sé, ma in questo caso l'orma dell'autore sull'opera è effettivamente più marcata.

Non è raro, tra l'altro, assistere a una presa di posizione diretta dell'autore che d'un tratto fa irruzione nella narrazione, prendendo la parola ed esponendo la propria personale visione dei fatti. Tale tecnica narrativa è messa in risalto, in alcune autrici, attraverso l'uso di parentesi. Lo si può vedere in particolare in Chen Ran²¹¹ e in Lin Bai, come nell'esempio di seguito:

有时候当她一个人的时候她会吧内衣全部脱去，在落地穿衣镜里反复欣赏自己的裸体。她完全被自己半遮半露的身体诱惑住了，她感到(或者是想象，幻觉，记忆)一只手在她的身体上抚摸和揉搓。

²¹⁰ Cfr. Jin Siyan, *op. cit.*, "Écriture du corps et mémoire intérieure", cap. V, p. 240.

²¹¹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., pp. 132-133.

A volte, quando si trova da sola, osa togliersi completamente i vestiti, ammirando incessantemente il suo corpo nudo davanti allo specchio, i vestiti gettati a terra. È completamente ammaliata dal suo corpo seminudo, sente (o meglio è un'immaginazione, un'illusione, un ricordo) una mano che la accarezza e la massaggia²¹².

O ancora, c'è un intervento dell'autore nella narrazione, questa volta senza l'uso di parentesi, che si rivolge direttamente al lettore:

我本人似乎也不在这个故事中。但是，我的确与这个故事中的人物有着千丝万缕的联系和瓜葛。这一种神秘的而不被世人所知的关系是到底是什么，我暂时还不能披露。我这里只能告诉你，在这个故事中，我是一个暗藏的人。如果你是一个细心的读者，你将可以察觉到，这个人一直潜在地存在着。

Io stessa quasi non faccio parte della storia. Ma, in realtà, ci sono numerose connessioni tra me e i personaggi del racconto. Quali siano in fondo questi misteriosi legami che le persone comuni non conoscono, per il momento non lo posso ancora rivelare. Ma qui posso dirti che, in questo racconto, io sono un personaggio nascosto. Se sei un lettore attento, potrai prendere coscienza della mia esistenza implicita²¹³.

La scrittura del sé, questa introspezione soggettiva, è una ricerca continua senza meta che difficilmente si arresta, trova risposte. L'io penetra nelle profondità della propria interiorità, diventando plurale, frammentario. Tu, io, lui: si perdono i riferimenti, si cambiano punti di vista. Scrivere diventa una ricerca per conoscersi, prendendo coscienza degli aspetti più deliranti dell'io. Il concetto è antico e trova riferimenti in diversi contesti culturali: si pensi a Socrate che predicava "conosci te stesso" o a Confucio che insegnava *wu bi ri san xing* 吾必曰三省 (esamina te stesso tre volte al giorno). Ma l'indagine soggettiva delle scrittrici degli anni Novanta si spinge oltre.

L'incipit del romanzo di Lin Bai, *Yigeren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerra di una persona sola), mostra una scena fuori dall'ordinario, che sciocca il lettore:

那种对自己的凝视很早就开始了，令人难以置信地早。那种对自己的抚摸也从那个时候开始，在幼儿园里，五六岁。

Quello sguardo fisso su di sé ha cominciato molto presto, incredibilmente presto. Anche quella carezza su di sé ha cominciato in quel periodo, all'asilo, all'età di cinque o sei anni.

蚊帐落下，床就是有屋顶有门的小屋子，谁也不会来。灯一黑，墙就变得厚厚的谁都看不见。放心地把自己变成水，把手变成鱼，鱼在滑动，鸟在飞，只要不发出声，脚步就不会来。

²¹² Lin Bai, *Zhiming de feixiang* 致命的飞翔 (Il volo mortale), in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 349.

²¹³ Chen Ran, *Shaloujie de buyu* 沙漏街的卜语 (Linguaggio divino della strada de La Clepsydre), in Jin Siyan, *op. cit.*, pp. 371-372.

La zanzariera cade, il letto diventa una piccola casa con tetto e porta, non può entrare nessuno. Una volta spenta la luce, i muri diventano spessi e nessuno può vedere. Posso allora trasformarmi tranquillamente in acqua, le mie mani si trasformano in pesci, i pesci scivolano, l'uccello vola, basta non fare rumore per evitare che dei passi si avvicinino.

这样的做法一直延续下来，直到如今。在漫长的日子里，蚊帐是大同谋，只有蚊帐才能把人彻底隔开，才安全。

Questo gesto continua sempre, fino ad oggi. Nelle lunghe e lente giornate, la zanzariera è una gran complice, lei sola riesce a separarmi dalle persone, è la garanzia della mia sicurezza²¹⁴.

Attraverso una serie di rimandi e metafore frequentemente usati da queste scrittrici (l'acqua, i pesci) e verbi appartenenti alla sfera sensoriale come *fumo* 抚摸 (accarezzare), Lin Bai riesce a descrivere in maniera affascinante e inusuale la pratica della masturbazione, che la bambina protagonista del racconto sembra aver scoperto precocemente, già durante l'infanzia all'asilo, distesa nel letto del dormitorio e protetta alla vista dal buio e dalla zanzariera.

Il tema dell'acqua, in particolare, ha un'origine antica: è associato all'elemento dello *yin* 阴 e quindi alla femminilità già nel *Yijing* 易经 (Libro dei Mutamenti), uno dei classici confuciani. Inoltre, alcuni critici hanno evidenziato un interessante collegamento con alcune teorie femministe francesi (a dimostrazione del fatto che queste letture hanno presumibilmente influenzato le scrittrici della *gerenhua xiezu* 个人化写作), in particolare Luce Irigaray che usa il termine “fluidità” per definire la femminilità in contrapposizione alla “solidità” maschile²¹⁵.

Lin Bai cerca l'isolamento dagli altri individui e dalla società per rifugiarsi in sé stessa, nel piacere del corpo, unica consolazione nel caos del mondo moderno. Attraverso la pratica della scrittura si chiude in sé stessa, vive in sé stessa. L'immagine evocata all'inizio del romanzo, della bambina a letto che si sente a casa, serrata, protetta all'interno del proprio spazio evoca il concetto di *A Room of One's Own* di Virginia Woolf, che ritroviamo anche nel romanzo di Chen Ran, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), in cui alla fine la protagonista passa intere giornate distesa nella vasca da bagno, con l'unica compagnia di sé stessa e del proprio corpo:

后来，我忽然生出一个念头：我为什么不睡到浴缸里呢？那儿又温暖又舒适，狭长的坏抱状正是睡觉的好地方。[...] 我先把浴缸擦干，然后回到房间里把床上的被褥，枕头统统搬到浴缸里铺好，像一只鸟给自己衔窝那么精心。[...] 浴缸的对面是一扇

²¹⁴ Lin Bai, *Yigeren de zhanzheng* 一个人的战争 (La guerra di una persona sola), in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 243.

²¹⁵ Lu Tonglin, *Misogyny, cultural nihilism and oppositional politics: contemporary Chinese experimental fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 93-94.

大镜子 [...] 我第一次看到自己躺着的样子，我从来不知道躺着的时候，倦怠和柔软会使人如此美丽和动心。我也由此想到熟睡的美丽，死亡的美丽。在这一瞬间，我做出了一个决定：将来死去时候，就死在浴缸里。在也没有这儿更美好的地方了。我凝视着浴缸中的镜子里的我，像打量另外一个女人一样。[...] 我调转过头，微微闭上了眼睛。

接着，我对自己干了一件事。

一件可以通过想象就完成了的事。

[...] 我的呼吸快起来，血管里的血液被点燃了。

接着，那手如同一列火车，鸣笛声以及呼啸的震荡声渐渐来临，它沿着某种既定的轨道，向着芳草茵茵的那个“站台”缓缓驶来。

Poi mi venne un'idea: perché non dormivo nella vasca da bagno? Così calda, accogliente e confortevole, con la sua forma lunga e stretta, la rendevano il posto perfetto per dormire. [...] Dopo averla asciugata, tornai in camera, presi dal letto le lenzuola e il cuscino e le sistemai meticolosamente nella vasca, come un uccello che si costruisce il suo nido. [...] Di fronte alla vasca da bagno c'era un grande specchio. [...] Era la prima volta che mi vedevo distesa e dunque non avevo mai saputo come, da distesi, il languore e la morbidezza potessero rendere un corpo così bello e perturbante. Questo mi portò a pensare alla bellezza del sonno profondo, alla bellezza della morte. In quell'attimo presi una decisione: una volta giunta la mia ora, volevo morire dentro la vasca da bagno. Non c'era posto più bello. Distesa dentro la vasca contemplavo la mia immagine riflessa allo specchio, come se osservassi un'altra donna. [...] Voltai la testa e socchiusi gli occhi.

Poi, mi feci una cosa.

Una cosa che si può fare con l'immaginazione.

[...] Il mio respiro accelerò, il sangue nelle mie vene prese fuoco.

Poi la mia mano, come un treno, si avvicinò, il mio respiro ansimante come il fischio del veicolo, essa seguiva i binari prestabiliti, dirigendosi lentamente verso quella “stazione” di erba lussureggiante²¹⁶.

Descrivere la masturbazione femminile, ancora oggi tema considerato tabù dalla società (anche occidentale), è frequente per queste scrittrici, che in questo modo indagano il corpo della donna, cercando di ottenere piacere da sé stesse, senza bisogno dell'uomo. È la rappresentazione di un rifiuto verso il genere maschile, centro della società, è una presa di posizione che sciocca il lettore, ma che fa sentire in maniera forte e chiara l'importanza dell'identità femminile.

Riporto qui di seguito un altro passo tratto dal romanzo di Lin Bai:

冰凉的绸缎触摸着她灼热的皮肤，就象一个不可名状的硕大器官在她的全身往返。她觉得自己在在水里游动她的手在波浪形的身体上起伏，她体内深处的泉水源源不断地奔流，透明的液体浸透了她，她拼命挣扎，嘴唇半开着，发出致命的呻吟声。她的手寻找着，犹豫着固执地推进，终于到达那湿漉漉蓬乱的地方，她的中指触着

²¹⁶ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., pp. 213-214.

了这杂乱中心的潮湿柔软的进口，她触电般地惊叫了一声，她自己把自己吞没了。她觉得自己变成了水，她的手变成了鱼。

Il tessuto setoso e freddo le accarezzava la pelle infuocata, come un organo immenso e indicibile che andava e veniva su tutto il corpo. Sente le sue mani percorrere l'acqua, salire e scendere sul suo corpo come delle onde. Dalla sorgente nelle profondità di esso l'acqua scorre in un flusso continuo senza fine, il liquido trasparente la bagna, ella lotta e si dibatte con tutte le sue forze, la bocca semiaperta, emette gemiti mortali. Le sue mani continuano a cercare, avanzano esitanti, ma con ostinazione e arrivano finalmente alla meta, il suo dito medio tocca quell'entrata umida, pelosa e morbida, quel centro in sconvolgimento, lancia un grido elettrizzato, viene travolta da lei stessa. Ha l'impressione di diventare acqua, le sue mani diventano pesci²¹⁷.

Riguardo a queste particolari tematiche e all'espressione in forma scritta di taluni intimi comportamenti, Lin Bai spiega:

在事实中真正的性的接触并不能使我兴奋和燃烧，但我对关于它的描写有一种奇怪的热情，我一直想让性拥有一种语言上的优雅，它经由真实达到我的笔端，变得美丽动人，生出繁花与枝条，这也许与它的本来面目相去甚远，但却使我在创作中产生一种对性的快感。我喜欢一切美好的事物。

Nelle relazioni sessuali reali in effetti non riesco ad eccitarmi, ma provo uno strano entusiasmo nel descriverle, desidero da sempre che l'amore sessuale abbia comunque un gergo espressivo elegante. Attraverso il mio stile di scrittura diventa bello e toccante, fiorisce come la natura, è probabile che ciò si allontani dall'aspetto originario, ma fa sì che all'interno della mia creazione letteraria si sviluppi una gioiosa sensazione riguardo al sesso. Amo tutto ciò che è bello²¹⁸.

Questa scrittura cosiddetta del corpo, *shenti xiezuo* 身体写作, può essere interpretata come una risposta creativa al caos dell'epoca moderna. L'io, protagonista assoluto, svela i turbamenti psicologici di un periodo storico in cui ognuno, dopo aver perduto il suo paese natale (il tema della patria e della costruzione di una nuova nazione, così caro ai cinesi), non ha che come unica consolazione e rifugio il proprio corpo, che diventa così metafora di una nuova patria.

手给予肉体的感觉最细密，最丰满，它的灵活度导致了无穷的感觉层次，既能提供富于力度的接揉和捋捏。[...] 在我们这个时代我们丧失了家园，肉体就是我们的家园，肉体靠到了一起就是回到了家，那是一个温暖的富于弹性的地方，我们只需要在肉体的外围就感觉到回了家。

La mano suscita sul corpo le sensazioni più delicate, le più intense, la sua abilità porta ad una serie infinita di sensazioni, può dispensare contatti, carezze, palpazioni piene di vigore. [...] Nell'epoca in cui viviamo abbiamo perso la patria, il corpo allora diventa la nostra

²¹⁷ Lin Bai, *Yigeren de zhanzheng*, in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 245.

²¹⁸ Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 246.

patria, affidarsi al corpo significa tornare a casa. È un luogo caldo, confortevole ed elastico, basta solo trovarsi nei pressi di esso per avere la sensazione di essere tornati a casa²¹⁹.

2.3.2 Lesbismo

Un'altra tematica presente in modo ricorrente nel panorama letterario femminile degli anni Novanta è l'amore tra donne. Come prima analisi la trattazione di questo soggetto rappresenta sicuramente uno dei tabù più taciuti nella storia cinese e proprio per questo, a mio avviso, le scrittrici della *gerenhua xiezuò* 个人化写作 decidono di scriverne: vogliono scardinare qualsiasi limite precedentemente imposto, preconetti e retaggi culturali legati alla tradizione passata.

Ancora una volta si nota un approccio diverso a seconda del genere: l'omosessualità maschile, lungo il corso della storia cinese, è una pratica ammessa e documentata già a partire dal II secolo a.C. Il fatto che questo soggetto non venga considerato illecito è testimoniato anche dai diversi termini che si sono prodotti nel corso del tempo con cui ci si può riferire all'omosessualità maschile: *duanxiu* 断袖 (manica tagliata), *fentaò* 分桃 (dividere la pesca), *xianggu* 像姑 (simile ad una ragazza), *xianghuo xiongdi* 香火兄弟 (fratelli d'incenso). Diverso invece il caso dell'omosessualità femminile, di cui non ci sono documentazioni letterarie a riguardo né esistono termini specifici per indicarla²²⁰.

Come prova del fatto che la tematica viene presentata per sfidare alcuni presupposti culturali, senza tuttavia che sussista alcuna vera relazione con l'orientamento sessuale delle scrittrici, riporto di seguito le parole di Hong Ying:

Come mai a donne che non sono omosessuali piace scrivere dell'amore lesbico? Ritengo che l'omosessualità raccontata in questa narrativa sia una particolare forma di espressione femminista. Il femminismo dovrebbe essere la presa di coscienza della donna della propria individualità come "essere sessuato" in un particolare contesto ideologico e culturale. La comparsa della tematica lesbica in letteratura certifica la coscienza femminile della propria sessualità; non si tratta di una necessità sociale, ma del sintomo di un cambiamento culturale²²¹.

Inoltre, in realtà, il rapporto lesbico descritto dalle scrittrici della *gerenhua xiezuò* 个人化写作 non giunge mai a compimento: si tratta di una condivisione di visioni e interessi comuni, di una vicinanza fisica e desiderio che però non culmina mai in un vero congiungimento. Si osserva il corpo

²¹⁹ Jin Siyan, *op. cit.*, pp. 257-258.

²²⁰ Pozzi, *op. cit.*, p. 85.

²²¹ Ivi, p. 84.

dell'altra, lo si studia, lo si contempla, magari lo si tocca, ma non ci si spinge mai oltre. In questo modo si assiste più in generale ad una contemplazione della bellezza femminile.

Ecco un altro estratto di Lin Bai:

我将以一个女人的目光对着另一个优秀而完美的女性，从我手上出现的人体照片一定去尽了男性的欲望，从而散发出出自女性的真正的美。

Fisserò questo sguardo di donna su un'altra donna bellissima e perfetta, le foto di questi corpi fuoriuscite dalle mie mani sono di certo epurate dal desiderio maschile e anzi diffondono la vera bellezza dell'essere femminile²²².

In questo modo ci si oppone alla visione patriarcale tipica della mentalità tradizionale e al modello d'amore della Cina antica che vedeva nel letterato e in una bella ragazza l'accoppiamento perfetto, *caizi jiaren* 才子佳人 (genio maschile e bellezza femminile)²²³. La tematica del lesbismo diventa un'arma per difendere e rivendicare la propria identità femminile.

Dai Jinhua afferma:

Even though most women writers deny that they are feminists, their writing often engages in unexpected ironic attacks and subversions of the patriarchal gender order²²⁴.

Vi è un rifiuto della figura maschile per affermare con maggior intensità il proprio ruolo di scrittrici e di donne, avviando una critica alla centralità dell'uomo, sia nella letteratura che nella società. Il lesbismo sotteso, appena accennato, svela in realtà un concetto più forte, altresì ricorrente in questi racconti: la vicinanza tra donne crea spesso una sorta di fratellanza, di comunità femminile a cui si aspira, in una coesistenza di forze e di ideali.

2.3.3 Narcisismo e il tema dello specchio

L'attenzione posta su sé stesse e sullo studio contemplativo del proprio corpo corrisponde ad un processo di scoperta della propria individualità. Le protagoniste di questi racconti non solo si accarezzano e si toccano, mettendo in scena un gioco anatomico che scende fin nei particolari, spesso attraverso l'uso di metafore poetiche, ma amano anche contemplare la propria immagine davanti allo

²²² Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 248.

²²³ Jin Siyan, *op. cit.*, p. 244.

²²⁴ Dai Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties" in Yang, *op. cit.*, p.203.

specchio, in maniera narcisistica. È ciò che il critico letterario cinese Chen Xiaoming definisce come *ziwo guanzhu* 自我关注 (cura dell'io), ma a cui ci si riferisce in generale con il termine *zilian* 自恋 (amore verso sé stessi, quindi narcisismo) che tra l'altro in cinese ha una connotazione maggiormente dispregiativa²²⁵.

Scrive Lin Bai:

所以没有事的时候我喜欢化妆，化了妆我希望有人来，如果没有人来我就照镜子。

Così, quando non ho nulla da fare, mi piace truccarmi. Una volta truccata spero sempre che arrivi qualcuno e, se non arriva nessuno, allora contemplo la mia immagine davanti allo specchio²²⁶.

E ancora:

这个女人在镜子里看自己，既充满自恋的爱意，有怀有隐隐的自虐之心。任何一个嫁给自己的女人都十足地拥有不可调和的两个性，就象一头双头的怪兽。

Questa donna che si guarda riflessa nello specchio è piena d'amore narcisistico, con uno stato d'animo nascosto un po' masochista, in continuo tormento di sé. Ogni donna che si sposa con sé stessa possiede due nature inconciliabili, come se fosse un raro animale a due teste²²⁷.

In quest'ultimo passo riscontriamo il profondo tormento vissuto dalla figura femminile che, al contempo, ama sé stessa, ma è profondamente delusa e insoddisfatta di sé.

Lo specchio permette uno sdoppiamento, rendendo il testo ancora più frammentario perché si perdono i riferimenti e i punti di vista e anche l'io si moltiplica. Si avverte un profondo spaesamento, che sfocia nella solitudine, ci si pongono delle domande a cui non si riesce a dare risposta:

多米，我们到底是谁？

我们来自何处？又要向何处去呢？

我们会是一个被虚构的人吗？

Duomi²²⁸，alla fine noi chi siamo？

Da dove veniamo？ E dove andiamo？

²²⁵ Pozzi, *op. cit.*, p. 79.

²²⁶ Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 256.

²²⁷ Ivi, p. 262.

²²⁸ Duomi 多米 è il nome della protagonista.

Siamo forse degli esseri umani immaginari?²²⁹

La figura femminile diventa complessa in questo riflesso nello specchio e tormento interiore, si moltiplica e diviene plurale:

有一些女人就要从镜子里出来了，她们最英勇最活泼，因此最美丽，她们的身体触碰到镜子冰冷的表面，我听见发出了兹兹的声音，这种声音灼伤着她们的皮肤，灼痛着她们的眼睛，但我们最后听见碰的一声，镜子在空中舞蹈着，破碎在地上。

Alcune donne escono dallo specchio, sono le più coraggiose e le più vivaci, quindi anche le più belle. I loro corpi toccano la superficie fredda dello specchio, sento un crepitio, questo rumore brucia la loro pelle, incendia i loro occhi provocando dolore, e quando alla fine sentiamo un tonfo, lo specchio danzante nell'aria è a terra in mille pezzi²³⁰.

Lo specchio è un ricettore discreto, non solo il riflesso, ma anche l'ombra di sé: mostra i lati nascosti, i più oscuri. È uno strumento di auto-conoscenza, la frontiera tra il sé e l'altro, perché la nostra natura personale non è mai indagabile fin nel profondo (come dicono gli insegnamenti freudiani). Come vediamo, tempo e luogo non sono delimitati e vi è un cambio di soggetto continuo che lascia disorientati (nel passo precedente notiamo le “donne”, poi la prima persona con il verbo “sento”, che diventa successivamente plurale in “sentiamo”).

L'immagine dello specchio è un simbolo che vanta una lunga tradizione in Cina. È presente negli antichi scritti confuciani, taoisti e buddhisti ed è metafora della mente del saggio, che deve riflettere la realtà nella sua purezza, senza interferenze o commenti personali. È il simbolo della passività, dell'atarassia, del distacco del letterato²³¹.

La simbologia tradizionale dello specchio viene ripresa dalle esponenti della *gerenhua xiezu* 个人化写作 in chiave diversa e quasi opposta, diventando un mezzo di indagine e conoscenza di sé.

La teoria dello specchio è centrale anche nelle teorie psicanalitiche, in particolare in Lacan, ed è una tematica spesso presente anche nelle opere di letteratura femminile occidentale, nonché nelle opere più specificatamente femministe. In queste ultime vi sono numerosi rimandi da cui le scrittrici degli anni Novanta possono aver preso spunto. Riecheggiano le parole della Cixous:

²²⁹ Lin Bai, *Zhiming de feixiang*, in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 261.

²³⁰ *Ivi*, p. 263.

²³¹ Jin Siyan, *op. cit.*, p. 264.

La bellezza non sarà più vietata. [...] I veri testi delle donne, testi con i sessi delle donne, non fanno loro [agli uomini] piacere, fanno loro paura, li disgustano²³².

Non è da escludere, quindi, che le suddette scrittrici siano state influenzate da queste letture, disponibili sul mercato cinese proprio a partire da quegli anni. Si pensi all'incipit del famoso capolavoro della Duras, *L'amante*, che inizia proprio con la descrizione quasi fotografica del viso della bambina protagonista, in realtà riflesso, come in uno specchio immaginario, della scrittrice stessa:

Penso spesso a un'immagine che solo io vedo ancora e di cui non ho mai parlato. È sempre lì, fasciata di silenzio, e mi meraviglia. La prediligo fra tutte, in lei mi riconosco, m'incanto.

Presto fu tardi nella mia vita. A diciott'anni era già troppo tardi. Tra i diciotto e i venticinque anni il mio viso ha deviato in maniera impreveduta. [...] È stato un invecchiamento brutale. L'ho visto impossessarsi dei miei lineamenti a uno a uno, alterare il rapporto che c'era tra di loro, render gli occhi più grandi, lo sguardo più triste, la bocca più netta, incidere sulla fronte fenditure profonde²³³.

2.3.4 La disgregazione familiare, l'odio verso il padre, il rifiuto della figura maschile

In Cina il nucleo familiare ha sempre rivestito un ruolo dominante. Accompagnato da diversi riti, come quello in onore degli antenati, il fulcro, rappresentato dalla famiglia, era ed è tutt'oggi uno dei capisaldi della società. Al suo interno, come da tradizione confuciana, l'uomo doveva occuparsi degli affari pubblici, mentre la donna si dedicava ai lavori domestici e a mantenere il benessere familiare. Il suo ruolo era definito da detti popolari come *xianqi liangmu* 贤妻良母 (brava moglie e madre amorevole). Il matrimonio era considerato un vincolo imprescindibile e, una volta sposata, la donna entrava ufficialmente a far parte della famiglia del marito, non era un rapporto paritario. Ella doveva rimanere fedele anche dopo la morte del coniuge ed era tradizione piuttosto diffusa, durante il periodo imperiale, erigere degli archi commemorativi in onore della castità delle vedove cinesi che commettevano il suicidio piuttosto che risposarsi, conosciuti come *zhenjie paifang* 贞节牌坊²³⁴.

Questo scenario, già messo in discussione all'inizio del Novecento, viene totalmente stravolto dalle scrittrici degli anni Novanta del secolo, le quali, sempre nel tentativo di opporsi alla tradizione e all'ordine patriarcale, presentano la tematica familiare in toni del tutto diversi. La maternità viene

²³² Cixous, Hélène, *Il riso della medusa*, in Baccolini, Raffaella, *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 222-223.

²³³ Duras, Marguerite, *L'amante*, cit., pp. 11-12.

²³⁴ Bailey, *op. cit.*, pp. 18-19.

spesso vissuta come un peso e un rifiuto e l'aborto è la via che le protagoniste di questi racconti prediligono per farvi fronte. In questo modo ci si oppone a una visione della donna che deve provvedere alla prosecuzione della stirpe e che ora diventa libera e indipendente di compiere le proprie scelte e di vivere in libertà il rapporto sessuale. Lo stereotipo della madre premurosa e amorevole viene ribaltato e la figura materna viene presentata in maniera dispotica e autoritaria. Il rapporto madre-figlia (come si è visto, le protagoniste sono quasi sempre femminili) è freddo, apatico: le madri sono distaccate e le figlie diventano orfane del loro amore e per questo si rifugiano nella solitudine. Il ruolo della madre viene messo pienamente sotto accusa: il messaggio che vuol essere trasmesso è quello di scardinare la donna da obblighi tradizionali e da ruoli prestabiliti²³⁵.

A volte vi è un richiamo diretto all'infanzia delle scrittrici stesse. Scrive Lin Bai:

A tre anni ho perso mio padre, mia madre era spesso assente, io vivevo da sola in una stanza buia, piena di paura e di ostilità verso il mondo di fuori, non avevo canali con il mondo, non avevo vie per comunicare. In questa separazione dal mondo, dentro di me si sono accumulate spontaneamente molte cose, che ero incapace di esternare, di sviscerare. [...] Così, totalmente chiusa in me stessa e, al contempo, con un desiderio prepotente di esplodere, ho trovato nella letteratura un *medium* tra me ed il mondo, l'unico canale di dialogo. Tutte le cose che mi portavo dentro sono fuoriuscite, inarrestabili, da questa breccia²³⁶.

Il rapporto carente d'affetto con la madre si accompagna a un rifiuto ancor più categorico verso la figura del padre, che incarna il genere maschile nel suo insieme. I ruoli dell'uomo e della donna vengono spesso divisi categoricamente, mentre nel ruolo di genitori entrambe le figure sembrano essere ugualmente distanti dall'individualità del soggetto protagonista. Sulla disuguaglianza tra uomo e donna, scrive Chen Ran:

他(她)们的性别角色, 立场, 心里, 行为方式等等差异很大。[...] 所以, 男人与妇人之间是天然的“战”友, 而不可能是天然的朋友。

Il loro genere, la loro posizione, la loro mentalità, il loro modo di comportarsi e così via differiscono enormemente. [...] Quindi, per natura, donne e uomini hanno un rapporto di lotta, non c'è modo che sia amichevole²³⁷.

Il padre spesso è dipinto come una figura dispotica, incarnazione del centro di potere familiare, a cui per questo la figlia protagonista si ribella. È un rapporto d'odio, rancoroso, ribelle. In *Siren*

²³⁵ Vedi *La madre* in Pozzi, *op. cit.*, pp. 48-61.

²³⁶ *Ivi*, p. 55.

²³⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo*, *cit.*, p. 16.

shenghuo 私人生活 (Vita privata), Chen Ran usa frequentemente delle metafore per veicolare i contenuti in maniera più vivida e incisiva. Riguardo alla figura paterna dice:

父亲坐在里间书房硕大的藤椅里，宽大的脊背像一座山，他背朝着我们，我看不到他的表情。

Mio padre sedeva nella grande sedia di vimini dello studio, la sua possente schiena era imponente come una montagna, ci dava le spalle cosicché non potevo capire il suo stato d'animo²³⁸.

Nel romanzo, il rapporto tra i due genitori è spesso conflittuale ed è un chiaro rimando al reale divorzio dei genitori di Chen Ran, che ha segnato la sua adolescenza. Vi è una scena, in particolare, in cui Ni Aoao, la bambina protagonista, esterna questa sua ribellione verso il padre, prendendo improvvisamente in mano delle forbici e tagliandogli i pantaloni, che la madre aveva appena stirato e preparato sul letto, pronti per essere usati al lavoro.

我急速转身，拿起剪刀，真奔我床上的毛料裤子，对准平展展的裤腿就是一剪子。剪刀与毛料裤子咬合发出的咔咔作响的声音，如同一道冰凉的闪电，有一种危险的快乐。我的手壁被那白色的闪电击得冰棍一般，某种高潮般的冰凉的麻。

游戏的快感使我既紧张又惬意。

然后，我像一只惊慌地兔子，几个蹿跳就离开了家。

Mi voltai velocemente, afferrai le forbici e andai dritto verso il mio letto, dove sopra stavano i pantaloni di lana: ciò che poteva mettere ordine a quei pantaloni che mi sembravano delle gambe vere erano proprio le forbici. L'incontro tra le forbici e i pantaloni di lana emise un rumore metallico. Come percorsa da un fulmine ghiacciato, io provavo una gioia incontenibile mista a pericolo. Il mio braccio, colpito da quel fulmine bianco, era come un ghiacciolo, avvertii un formicolio come fossi percorsa da una fredda alta marea.

La felicità che mi procurava quel gioco mi faceva preoccupare, ma allo stesso tempo mi soddisfaceva.

Dopodiché, come un coniglio impaurito, con qualche balzo fuggii di casa²³⁹.

Nelle opere di altre scrittrici, invece, troviamo un rapporto inverso con il padre, desiderato, amato morbosamente, tanto da volerlo possedere alla stregua di un amante. In molte opere della *gerenhua xiezuo* 个人化写作 sono presenti riflessioni sul complesso di Elettra, ma è soprattutto in

²³⁸ *Ivi*, p. 22.

²³⁹ *Ivi*, p. 36.

Hai Nan che la figura paterna ritorna quasi come un'ossessione lungo il corso della sua narrativa, insieme al ricordo doloroso e malinconico della sua morte²⁴⁰.

Altre volte ancora la mancanza o il distacco dalla figura paterna porta le protagoniste a ricercare nell'amante le caratteristiche di forza, sicurezza e protezione che non avevano saputo trovare durante l'infanzia nei loro padri.

Vi è dunque un sentimento ambivalente nei confronti della figura paterna all'interno di questa tendenza letteraria: da una parte una continua ricerca di una valida figura maschile che sostituisca il padre, dall'altra un sentimento di delusione e di rabbia che si trasforma in una aperta critica al genere maschile nel suo complesso.

2.4 La *shishang nuxing wenxue* 时尚女性文学 (letteratura femminile alla moda)

Mentre la critica condanna e accantona il fenomeno letterario delle scrittrici degli anni Novanta, le case editrici vedono un rapido aumento delle pubblicazioni delle loro opere. In questo periodo, oltre all'emergere della tendenza letteraria della *gerenhua xiezuo* 个人化写作, che abbiamo appena avuto modo di analizzare, si sviluppa anche un altro filone narrativo che con quest'ultima ha dei punti in comune, che vale la pena presentare brevemente, così da avere una visione d'insieme più completa. Anch'esso è denominato in vari modi: *shishang nuxing wenxue* 时尚女性文学 (letteratura femminile alla moda), *meinu wenxue* 美女文学 (letteratura delle belle donne), *xinxinrenlei wenxue* 新新人类文学 (letteratura della nuova generazione), *linglei wenxue* 另类文学 (letteratura anti-convenzionale)²⁴¹.

Negli anni Novanta, una diversa rivoluzione culturale ha colpito la Cina: non si tratta più della liberazione del popolo, ma dei singoli individui e del loro diritto al consumo. In un'atmosfera sempre più globale e mediatica, dove è evidente una spinta al consumismo e al mercato libero, si assiste anche ad una commercializzazione della donna: dipinta come una figura bellissima e provocatoria, ne vengono enfatizzati principalmente i fattori estetici. La sessualità, soprattutto quella femminile, riemerge dopo decenni di *xingbie mosha* 性别抹杀 (cancellazione del genere) e il sesso sembra essere diventato un argomento popolare in letteratura, nelle ricerche accademiche, su giornali e riviste,

²⁴⁰ Pozzi, *op. cit.*, p. 63.

²⁴¹ Ferry, Megan M., "Marketing Chinese women writers in the 1990s, or the politics of self-fashioning", in *Journal of Contemporary China*, vol. 12, n. 37 (November), 2003, p. 656.

soprattutto indirizzati alle generazioni più giovani. Le scrittrici contemporanee sembrano cavalcare l'onda di questa popolarità e mettono in scena la sessualità in maniera sfacciata e irriverente. A differenza delle scrittrici della *gerenhua xiezuo* 个人化写作 che, attraverso le loro opere, si rifugiano in loro stesse per un'acuta indagine personale e psicologica, quelle della *shishang nuxing wenxue* 时尚女性文学 vivono a pieno la loro nuova libertà e indipendenza sessuale alla luce dei lampioni delle strade delle grandi metropoli, la sera, nei bar, nei night club, in un'atmosfera moderna che sembra copiare spudoratamente l'Occidente. Le due interpreti più famose di questo filone letterario sono Mian Mian 棉棉 e Wei Hui 卫慧. Quest'ultima si considera la "portavoce anticonvenzionale dell'urbanesimo", *dushi linglei daiyanren* 都市另类代言人²⁴². Descrive un contesto consumistico in cui affondano emozioni incontrollate, ogni desiderio viene assecondato nell'intento di godersi a pieno ogni gioia della vita, fino al misterioso piacere dell'orgasmo.

Il suo romanzo più famoso è *Shanghai baobei* 上海宝贝 (Shanghai baby) del 2000, in cui si racconta la storia di una giovane scrittrice che vive con il suo ragazzo cinese drogato, mentre intrattiene una relazione nascosta con un ricco uomo d'affari tedesco, che la soddisfa sessualmente, al contrario del fidanzato. All'interno di sé vive una continua lotta tra l'amore ideale (rappresentato dal suo fidanzato) e il desiderio sessuale (rappresentato dall'amante). Al contempo, per quanto riguarda la sua carriera di scrittrice in una società sempre più dirottata verso il capitalismo, cerca il riconoscimento della critica maschile, ma capisce che il suo talento viene misurato in base all'attrazione fisica invece che alla bravura e si infuria:

Feminism reared its head. What was it that made me seem so like an empty-headed Barbie doll? Those men probably couldn't guess I was a novelist who'd just shut herself in a room for seven days and seven nights, and they probably couldn't care less either²⁴³.

Da una parte ama il suo corpo e la sua bellezza, ma dall'altra avverte come possano essere strumenti a doppio taglio, usati contro di lei dalla società maschilista e vorrebbe liberarsene, spogliarsi del suo essere donna per ottenere una piena autonomia e parità. Nella metafora riportata qui di seguito accosta il paesaggio cittadino al disgusto che prova nei confronti delle mestruazioni:

²⁴² *Ivi*, p. 658.

²⁴³ *Ivi*, p. 659.

Shanghai winter is wet and disgusting, like a woman's period²⁴⁴.

Il romanzo termina con un finale tragico: il fidanzato Tiantian muore d'overdose, mentre l'amante Mark la abbandona per tornare in Germania, dalla moglie e dal figlio. Lei, in compenso, riesce a pubblicare con successo il romanzo a cui stava lavorando.

Sia *Shanghai baobei* 上海宝贝 (Shanghai baby, 2000) che *Tang 糖* (Caramelle, 2000), romanzo di Mian Mian, sono stati accusati di pornografia in Cina e per questo censurati.

Queste scrittrici sembrano ripercorrere, ovviamente in chiave moderna, il concetto di "New Woman" e "Modern Girl" degli anni Venti e Trenta²⁴⁵. Il panorama letterario di quegli anni descriveva una Cina che progressivamente cercava di staccarsi dalle sue radici feudali, andando incontro alla modernità e al progresso. Arrivando alla fine del secolo, questa rincorsa per stare al passo coi tempi, verso la copia di un modello occidentale in discordanza con l'antico passato della tradizione cinese, con la sua ricca storia e cultura millenaria, sembra aver raggiunto l'eccesso. La parentesi socialista ha posto un accento ancor più marcato sull'individualità e sulla libertà della persona, valori prima negati. Eppure, queste scrittrici sembrano esercitare ora una pressione troppo alta, che la società ancora non è pronta ad accettare.

The transition from a centralized economy to a market economy and the collapse of communism have left an ideological vacuum. To a large extent, the death of communism has provided those who live in post-socialist countries a degree of freedom²⁴⁶.

Nel 1995, con la Conferenza Internazionale sulla Donna tenutasi a Pechino, l'interesse verso la letteratura femminile è cresciuto ancor di più. Sono stati pubblicati una serie di libri sulle donne o scritti da donne: questa serie di collane, però, erano spesso decorate sulla copertina con immagini di fiori, gioielli o accattivanti corpi femminili, simboli di preconcetti e futili ideologie riguardo l'immaginario femminile che, in questo modo, veniva limitato e circoscritto. Mayfair Yang si esprime così al riguardo:

The effect of making woman palpably visible is to make viewers identify with the subject-position of the male eye. In this way, male subjectivity and its power are made invisible ...

²⁴⁴ *Ivi*, p. 660.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 664.

²⁴⁶ Lu Tonglin, *op. cit.*, p. 1.

but this invisibility is not based on an erasure or blurring of genders but depends on the hypervisibility of the female image²⁴⁷.

Il controllo statale, che nell'epoca precedente ledeva la libertà dell'individuo, sembra ora essere sostituito dalla logica di mercato. La libertà acquisita in questo nuovo contesto è solo parziale: questa nuova generazione di giovani donne ha causato un tale fermento nel panorama sociale di fine anni Novanta da essere state soggette a censura (cosa che era accaduta anche per alcune opere della *gerenhua xiezu* 个人化写作 come il romanzo "K" di Hong Ying²⁴⁸). Il problema è che mettono in discussione la centralità della figura maschile, ne minano la popolarità a livello intellettuale. Scrive Megan Ferry:

Instead of obediently wearing the humiliating old shoes of female sexuality, they flaunt female desire. In refusing to withdraw from the world as hapless victims of gender inequality, as in the neurasthenics of the May Fourth Era or the overworked middle-aged women of the 1970s, they revel in the unconventional. In so doing, their writings are at the limits of acceptable Chinese social womanhood. Their decadence and irreverence for social convention mark them as rebels who counteract the desires of political and market economies. Their own sexuality and their depictions of sexually active young female protagonists are overturning decades of repression of female sexuality. By flooding the literary field with overt signs of female sexuality they are challenging social and political mores.²⁴⁹

Per concludere, il rapporto tra l'emergere di queste scrittrici degli anni Novanta e il contesto commerciale che le ha portate alla ribalta è difficile da definire: da una parte il mercato ha contribuito al loro successo, dall'altra le ha ghetizzate mettendone in risalto soltanto i lati più intriganti e provocatori. Questo tipo di nuova letteratura, proprio per la difficile corrispondenza tra donne e narrativa, fatica a guadagnare una degna considerazione nel panorama letterario:

In China, fiction and women have shared a common attribute, *xiao*. *Xiao*, as a diminutive in Chinese, can be translated as "little", "mean", or "inferior". In the Analects, Confucius stated: "Only inferior men (*xiaoren*) and women are difficult to deal with". In other words, women are equal to minority versions of men, inferior in terms of both social status and morality. Interestingly, this diminutive term *xiao* is also used to qualify fiction. In Chinese, "fiction" (*xiaoshuo*) literally means "little talk" or "little narrative" in contrast with the great narrative²⁵⁰.

²⁴⁷ Yang, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁸ Cfr. Dall'Ava, Giulia, *Letteratura femminile contemporanea in Cina: Hong Ying e lo scandalo di "K"*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2013

²⁴⁹ Ferry, "Marketing Chinese women writers", *op. cit.*, pp. 672-673.

²⁵⁰ Lu Tonglin, *op. cit.*, p. 9.

È anche per questo che ho sentito la necessità di prendere in considerazione e analizzare queste scrittrici all'interno della mia tesi, visto il poco materiale disponibile e la mancanza di studi al riguardo.

In Cina, in generale, l'*io* come soggetto individuale ha un'immensa difficoltà a staccarsi dal *noi*: per quanto concerne l'individualità femminile, poi, quest'*io* è considerato a maggior ragione come irresponsabile, libertino. È per questo che la scrittura femminile è etichettata dalla critica come un sottogenere, *diji wenxue* 低级文学, o ancora, più volgarmente, come *seqing wenxue* 色情文学 (letteratura pornografica)²⁵¹. Ed è per questa stessa marginalità a cui sono destinate, che le scrittrici degli anni Novanta vogliono far sentire la loro voce. Chen Ran dichiara:

我们在男人的性别停止的地方，继续思考。这“男人的性别停止的地方”，当然不是指狭义的“男性”，而是说人类共通的（包括男人和女人的）思考之外，仅从我们女性的边缘的文化角度，如何在主流文化的框架结构中，发出我们特别的声音。

Noi donne continuiamo la nostra riflessione a partire dal punto dove il genere maschile si ferma. Questo “punto dove il genere maschile si ferma” non indica soltanto in senso stretto il “sesso maschile”, ma si tratta di sapere, al di là delle comuni riflessioni sul genere umano (che comprende sia uomini che donne), come far sentire la nostra voce a partire dal nostro particolare punto di vista, che è considerato marginale in seno ad una cornice culturale dominante²⁵².

Secondo le riflessioni di alcuni critici francesi, un discorso letterario è sempre collettivo, in quanto veicola un significato che non è tenuto per sé, ma viene dato da leggere e interpretare al pubblico:

La littérature est “morale” non pas parce que toute fiction produit une modération, mais parce que toute fiction nous insère dans un discours. Alors, peu importe de quoi parle la conversation, c'est l'acte de converser qui est déjà social²⁵³.

Queste opere dunque, a mio avviso, rappresentano un grido collettivo verso le costrizioni sociali e le differenze di genere, una presa di coscienza della condizione dell'essere donna. Al contempo veicolano un senso generale di smarrimento dell'uomo contemporaneo, che non riesce a trovare il proprio spazio di serenità nello scenario caotico, urbano e capitalistico del mondo moderno e che per questo trova rifugio in sé stesso. In questa letteratura trovo riflessa un'immagine presentata in maniera

²⁵¹ Termine tradotto anche come “letteratura in giallo”, in Cina colore associato alla pornografia.

²⁵² Chen Ran, *Buke yanshuo* 不可言说 (L'indicibile), in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 420.

²⁵³ Lecercle, Jean-Jacques, Shusterman, Ronald, *L'Emprise des signes*, in Jin Siyan, *op. cit.*, p. 427.

inconsueta della nostra contemporaneità, ma allo stesso tempo tristemente veritiera di quelle che sono le paure e le frustrazioni della società odierna, in cui i sentimenti umani vengono ingoiati dalla rincorsa sfrenata al progresso.

E, un grido, come afferma Jin Siyan, è fatto per essere ascoltato²⁵⁴.

²⁵⁴ Jin Siyan, *op. cit.*, p. 271.

3. Capitolo 3 – Analisi comparativa tra *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) e *L'amante*

In questo capitolo conclusivo, il più corposo e importante dell'intero mio lavoro, tratterò nello specifico una comparazione contenutistica e stilistica tra i due romanzi più famosi delle scrittrici prese in considerazione nel capitolo d'apertura, Marguerite Duras e Chen Ran, dimostrando quanto la prima abbia avuto un'influenza significativa sulla seconda. Non è mia intenzione sminuire le peculiarità della scrittrice cinese, che anzi dimostrerò godere di autonomia e personale piglio creativo, bensì il mio intento è semplicemente quello di tracciare un filo conduttore letterario che lega Oriente e Occidente e che cerca di dare delle risposte simili, a mio parere particolarmente interessanti perché inusuali, allo sconforto e alla confusione percepiti nella contorta epoca in cui viviamo.

3.1 Analisi contenutistica: i personaggi, i luoghi, il tempo

Prima di addentrarmi nel cuore della trattazione, mi pare consono riassumere brevemente le trame delle due opere prese in esame.

L'amante è il più famoso romanzo della scrittrice francese Marguerite Duras. Pubblicato nel 1984, nello stesso anno vinse il premio Goncourt. Racconta le vicende vissute personalmente dall'autrice durante l'infanzia in Indocina. L'ambientazione, dunque, sono le colonie francesi della Cocincina: il Vietnam, il fiume Mekong, le risaie che si estendono a perdita d'occhio, la popolazione indigena che si meschia a quella bianca e in particolare due città, Sadec, dove vive la famiglia, la madre con i due figli, il piccolo Paulo e il più grande Pierre, e Saigon, dove Marguerite frequenta il liceo. La trama familiare è quella che si trova spesso nelle opere della Duras e che ha una forte matrice autobiografica: la madre spaesata e assente, che ha perso tutti i suoi risparmi nell'acquisto di una concessione andata in fallimento, il fratello piccolo Paulo, indifeso e amorevole, per cui Marguerite nutre un amore profondo, e il fratello Pierre, dispotico e violento, che ruba i pochi risparmi della madre per comprarsi l'oppio e che impartisce ordini e alza le mani con gli altri membri della miserevole famiglia. Il filo conduttore del romanzo è la storia d'amore tra la ragazzina e l'amante cinese, incontrato per caso durante un viaggio in traghetto, attraversando il fiume. Inizialmente intrapresa per necessità economiche (il cinese è molto ricco e la bambina crede di poterne approfittare per aiutare finanziariamente la madre), la relazione si trasforma lungo il corso dell'opera in un amore intenso, ma impossibile. L'uomo e la ragazzina condivideranno momenti di puro piacere carnale nella camera di lui, dove Marguerite trascorre ormai la maggior parte del suo tempo, evitando perfino,

qualche volta, di rientrare al pensionato, dove risiede insieme alle altre compagne di scuola. È un amore travolgente, folle, estatico, doloroso perché destinato alla separazione: il cinese è già promesso sposo a una ragazza della sua stessa razza e appartenente a pari ceto sociale, mentre Marguerite è costretta a ritornare in Francia con la madre e il resto della famiglia e ad abbandonare per sempre la colonia.

Prenderò in considerazione anche il romanzo *L'amante della Cina del Nord*, uscito postumo nel 1991. Si tratta di una riscrittura dell'opera precedente, maggiormente ricca di particolari, che doveva essere utilizzata come base per la sceneggiatura di un film (che venne poi realizzato, ma non dalla Duras). La scrittrice decise di riesumare nuovamente i ricordi d'infanzia quando ricevette la notizia della morte dell'amante cinese.

Siren shenghuo 私人生活 (Vita privata), a prima vista ha una trama totalmente differente. Opera della scrittrice cinese contemporanea Chen Ran, è stato pubblicato nel 1996 ed è l'unico romanzo scritto finora dall'autrice. È la storia dell'adolescenza di una ragazza di nome Ni Aoao, raccontata in retrospettiva. La scrittura è fortemente soggettiva, personale, privata, comunica sensazioni e stati d'animo, diventa la vera protagonista e, per questo, la trama sbiadisce e passa in secondo piano. La famiglia è piuttosto apatica e priva d'affetto nei confronti della bambina, che si rifugia nel proprio mondo interiore. Intrattiene spesso conversazioni con sé stessa e con le proprie parti del corpo, a scuola si sente isolata dai compagni, messa in disparte. Il suo insegnante, il maestro Ti, è attratto sessualmente da lei, che però lo rifiuta e prova un forte astio nei suoi confronti. I genitori divorziano e così lei e la madre si trasferiscono in un nuovo palazzone di Pechino, che però prende fuoco. Nell'incendio morirà la vedova He, loro vicina di casa. In lei, Ni Aoao trovava l'affetto materno di cui aveva bisogno, oltre che la compagnia di una donna matura, sensibile, silenziosa, seducente, verso la quale provava un intenso desiderio fisico, in realtà più sognato che concretizzato. All'università incontra un altro uomo, Yin Nan, membro come lei di un circolo di poesia, di cui si innamora. Presto però anche lui la abbandonerà per unirsi politicamente alle famose proteste di piazza Tienanmen. La madre, nel frattempo, inizia a soffrire di cattiva salute e presto perde la vita. Rimasta completamente sola, Ni Aoao si chiude in casa e trascorre le giornate immersa nella vasca da bagno, con la sola compagnia dei suoi pensieri. Impazzisce e viene ricoverata in una clinica psichiatrica.

Nonostante le storie raccontate nei due romanzi divergano totalmente, i punti in comune che si possono tracciare a un'analisi più attenta ed approfondita non sono pochi.

Innanzitutto, entrambe le protagoniste sono ragazzine quasi della stessa età. Marguerite Duras fa presente l'età della bambina fin da subito, per poi ribadirla più volte nel corso del romanzo:

Dunque, ho quindici anni e mezzo.

Un traghetto attraversa il Mekong.

L'immagine dura per tutto l'attraversamento del fiume.

Ho quindici anni e mezzo, non ci sono stagioni in questi paesi, il clima è sempre uguale, afoso, monotono, siamo in quella fascia calda della terra che non ha primavera, non ha risvegli²⁵⁵.

In Chen Ran viene indicata l'età di Ni Aoao in apertura del secondo capitolo, ma il romanzo copre l'intera adolescenza, descrivendo episodi anche distanti negli anni. Quindi, seppure in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) il lasso temporale sia più ampio, in realtà approssimativamente l'età anagrafica delle due ragazzine è pressoché la stessa o comunque possiamo dire che gli episodi raccontati fanno parte dello stesso periodo di vita, l'adolescenza, in cui ogni individuo si sente naturalmente spaesato nel percepire la trasformazione verso l'età adulta.

那时候，我 11 岁或者更小。夏季傍晚的天气有点像我的心绪，总是很糟糕。

In quel periodo avevo 11 anni, o forse ero ancor più piccola. Il tempo atmosferico dei tardi pomeriggi d'estate era inquieto come il mio stato d'animo²⁵⁶.

Entrambe le ragazzine si sentono isolate dai compagni di scuola, metafora dell'isolamento dell'individuo moderno nel mondo.

In Marguerite Duras leggiamo:

Un corridoio del liceo. Piove. Tutti gli allievi sono sotto la tettoia nel secondo cortile. La bambina è sola nel corridoio coperto che separa i due cortili. La boicottano. Lei si vuole così, in quel posto. Guarda la pioggia sul grande cortile vuoto.

Si ode il rumore della ricreazione degli altri in lontananza, all'altro capo del corridoio, separato da lei per tutta la vita, lo sente. Sa già la bambina che resteranno divisi gli uni dagli altri per tutta la vita, come già divisi sono ora. Non si chiede perché. Sa soltanto che è così²⁵⁷.

In Chen Ran:

²⁵⁵ Duras, *L'amante*, cit., pp. 12-13.

²⁵⁶ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 8.

²⁵⁷ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 92.

无论是小学还是上了中学，我一直与身边的人隔着一道深深裂沟。[...] 我始终在他们的群体之外，承受着一个异乡人所需要担当的被驱逐在外的感受。[...] 与群体隔为一体的快乐，是我永久的一种残缺。

Non importa che fosse a scuola elementare o alle scuole medie, tra me e il resto delle persone c'è sempre stata una spaccatura molto profonda. [...] Mi sentivo sempre un'estranea e ho dovuto imparare a sopportare la sensazione di rifiuto come quella verso gli stranieri. [...] Il piacere di essere parte di un gruppo è qualcosa che per sempre mi sfuggirà²⁵⁸.

Entrambe avvertono un profondo sconforto, un senso di estraniamento e di vuoto, tanto da perdere coscienza della propria identità e paragonarsi al nulla.

Nel libro *L'amante* si legge:

La storia della mia vita non esiste. Proprio non esiste. Non c'è mai un centro, un percorso, una linea. Ci sono vaste zone dove sembra che ci fosse qualcuno, ma non è vero, non c'era nessuno²⁵⁹.

Mentre in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), alla fine la protagonista, immersa e chiusa nel proprio mondo interiore, si definisce lei stessa “signorina Nessuno”:

仿佛我与世界之间存在着某种缝隙，好似放置了一个玻璃屏幕，透过这屏幕一切都虚无缥缈起来。

有一瞬间，我的脑子也变得不是我自己的了，站立在那里的并不是真正的我，而是一个叫“零女士”的人。

È come se ci fosse una crepa tra me e il resto del mondo, o uno schermo di vetro, e tutto ciò che ci passa attraverso diventa illusorio, immaginario.

In un attimo anche la mia mente cambiò, non era più la mia. La persona che se ne stava là in piedi non ero più io, era qualcuno chiamato “signorina Nessuno”²⁶⁰.

Sullo sfondo, lo scenario è simile.

Un tema ricorrente è la pioggia, che accompagna l'ambientazione di entrambi i romanzi: una pioggia insistente, che batte sulle persiane della camera dell'amante cinese e che bagna il corpo di Ni

²⁵⁸ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 52.

²⁵⁹ Duras, *L'Amante*, cit., pp. 15-16.

²⁶⁰ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 190.

Aoao mentre passeggia per le strade: è una metafora dell'ineluttabilità del proprio destino, della propria miseria, di questo profondo sconforto che pesa sull'animo umano.

Lei si era svegliata.

Aveva sentito.

La pioggia si riversava sulla città. Era un fiume che ricopriva Cholen.

La bambina si era addormentata.

Il Cinese con dolcezza aveva detto alla bambina di venir a vedere la pioggia del monsone, quanto era bella e desiderabile, soprattutto la notte, nel caldo che la precedeva. Lei aveva aperto gli occhi, non voleva vedere niente, li richiude. Non vuole vedere niente. No, dice²⁶¹.

È come una ninna-nanna, una melodia in sottofondo che accompagna lo scorrere della storia:

La pioggia.

Il suo odore arriva nella camera.

Un desiderio fortissimo, immemore, spinge gli amanti a prendersi ancora²⁶².

Così in Chen Ran:

夏季傍晚的天气有点像我的心绪，总是很糟糕。雨水说下就哗哗啦啦下起来，而且那雨水总是先集中吹落到我身上，一阵风过后，我看到自己细细的胳膊上的衣袖，生气地扭到后边去，皱皱巴巴别着劲，而腿上的裤管则更显得生气，直溜溜像根细木棍，一声不吭。

Il tempo atmosferico d'estate, al crepuscolo, era un po' come il mio stato d'animo, sempre in turbamento. Cominciò a piovere a dirotto, le gocce di pioggia mi inzupparono e, dopo un attimo, vidi che le maniche che coprivano le mie braccia sottili si erano tutte spiegazzate, come fossero molto arrabbiate, mentre le gambe dei pantaloni sembravano arrabbiate in maniera ancor più evidente, inzuppate d'acqua mi si incollavano alla pelle diventando perfettamente lisce come due bastoncini di legno, non proferendo una parola²⁶³.

黑色的雨珠还是带着一副偏执狂的面孔，再这样一个晴空的傍晚下了起来，用一种不柔和的，与环绕周身的自然极不和谐的声音垂落。

Le gocce nere portavano con sé la paranoia, mentre continuavano a scendere ripetutamente nel chiarore del crepuscolo, cadendo con un rumore niente affatto armonico e delicato, che circondava tutto il mio corpo²⁶⁴.

²⁶¹ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., pp. 142-143.

²⁶² *Ivi*, p. 164.

²⁶³ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 8.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 13.

Pur trattandosi di un contesto temporale e fisico completamente diverso (da una parte Saigon e Sadec degli anni Trenta, dall'altra la città di Pechino degli anni Novanta), la descrizione del trambusto cittadino vissuto dalle protagoniste è lo stesso. Entrambe sembrano sfuggire dal caos della città, che percepiscono come un ambiente ostile, rumoroso e frenetico, che le fa sentire ancora più isolate.

In *L'amante*:

Il rumore della città è fortissimo, lo risento come il sonoro di un film tenuto troppo alto, assordante. Ricordo bene, la stanza è in penombra, circondata dal frastuono continuo della città, fluttuante nella città, nella corsa della città. Rimaniamo in silenzio. Non ci sono vetri alle finestre, solo tende e persiane, sulle tende si vedono le ombre di chi passa nel sole sul marciapiede, una fitta folla di ombre striate dalle stecche della persiana. Gli zoccoli di legno ci rimbombano in testa, le voci sono stridule; la lingua è una lingua gridata [...], una lingua incredibilmente remota.

Fuori il giorno finisce, si sente dal rumore delle voci e dai passi sempre più fitti; è una città di piacere che vive soprattutto di notte, e la notte comincia quando il sole tramonta.

Tra il letto e la città ci sono solo le persiane a stecche e le tende di cotone, nessun materiale compatto ci separa dalla gente, essa ignora la nostra esistenza, noi percepiamo un po' della sua, l'insieme delle voci, dei movimenti somiglia a una sirena dall'urlo spezzato, triste, senza eco²⁶⁵.

E ancora:

Il rumore della città è vicino, si strofina contro il legno delle persiane. Sembra che la gente attraversi la stanza.²⁶⁶

Rimaino così a gemere nel clamore della città là fuori²⁶⁷.

Sul marciapiede la calca si muove in tutte le direzioni, lenta o svelta, si fa largo, rognosa come certi cani randagi, cieca come certi mendicanti, una folla cinese che riconosco anche nelle immagini della prosperità di adesso da come tutti camminano insieme senza impazienza, da come sono soli anche nella ressa, apparentemente senza felicità, senza tristezza, senza curiosità, come se camminassero per non andare da nessuna parte, senza intenzione, scegliendo ora l'una ora l'altra direzione solo perché si trovano lì, soli e nella folla, mai soli da soli, sempre soli nella folla²⁶⁸.

In *L'amante della Cina del Nord*:

²⁶⁵ Duras, *L'amante*, cit., pp. 48-49.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 51.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 53.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 54.

Riattraversano la città cinese. Non la guardano. Quando sembrano guardarla, non guardano niente²⁶⁹.

In *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata):

我躺在自己的床上，从下向上也斜着目光，看到家里的窗子敞开着，远外天际遥远的铁锈红色似乎散发着断断续续的呼吸声，那是我听生活的这座城市 – P 城庞大而沉重的呼吸。

那气息在房间里弥漫，填充着我的肺腑，它像灰色而肮脏的时间一样，永远紧贴着善良的人们的手臂默默地溜走，滑过。

Ero distesa sul mio letto, con gli occhi semiaperti guardavo dal basso verso l'alto attraverso la finestra aperta, un suono rosso ruggine²⁷⁰, intermittente, come un respiro, arrivava dal lontano orizzonte. Era il respiro profondo e pesante della città in cui vivevo, Pechino.

Il suo respiro riempiva l'aria della stanza e i miei polmoni, era come un tempo grigio e sporco, da sempre premeva sulle persone e silenziosamente le faceva scivolare via²⁷¹.

我一个人在大街上来来回回乱走，过来往去的人群以及橱窗琳琅的商店，我视而不见，全神贯注地沉溺在悲凉而杂乱的心思中。

Vagavo da sola per le grandi strade, senza meta, incrociando folle di persone e passando davanti alle vetrine piene di merce costosa, guardavo, ma non vedevo veramente, crogiolandomi completamente in me stessa e nei miei confusi e tormentati pensieri²⁷².

从我的窗口望出去，可以看到工地上的脚手架已经支起，像用玩具搭起的积木那样不真实。我倚窗而立，想，过不了多久，斜对面那一幢大楼里也会塞满人群，人群安置在被墙壁分割成的一个个不同的方块里，过着不真实的生活。

Guardando fuori dalla finestra, potevo vedere l'impalcatura di un edificio in costruzione che si stava innalzando, non sembrava reale, come se i blocchi che lo componevano fossero giocattoli. Me ne stavo lì in piedi, appoggiata alla finestra e pensavo, non sarebbe trascorso molto tempo e anche quell'edificio di fronte sarebbe stato pieno di un ammasso di gente, ogni individuo sistemato nel proprio spazio separato da muri, vivendo la propria vita irreali²⁷³.

²⁶⁹ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit. p. 52.

²⁷⁰ Chen Ran usa di frequente la sinestesia, ovvero l'associazione tra due parole pertinenti a due diverse sfere sensoriali (in questo caso udito e vista).

²⁷¹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 32.

²⁷² *Ivi*, p. 98.

²⁷³ *Ivi*, p. 101.

在人群里活着太劳累了，也太危险。中国的人际间直是一座庞大的迷宫，走通这座迷宫凭的不是知识，才华和智力这些东西，而是别的，我无能为力。

Vivere in mezzo alle persone è troppo stancante, oltre che pericoloso. Vivere in Cina è come essere in un enorme labirinto. Per attraversarlo non bastano la conoscenza, il talento, l'intelligenza e questa serie di cose, è qualcos'altro. Sono incapace di agire²⁷⁴.

过了几天足不出户的日子，我做了一次远足。这一次远足使我对 P 城和生命都有了更加深入的理解。

这是一座缺乏封闭感的城市，我发生宽展幽长的街道并没有把分散在这个城市各个角落里的人群拉开隔离，使之拥有相当的空间和心理距离，满街的现代交通工具，把遥远的路途缩短得如电话一样快，转瞬之间，一位渴望说话的不速之客就逼临你的门前；城市的上空，那些蜘蛛网络似的电话线，则把更为遥远的这个世界的喧嚣嘈杂，不由分说地强加给你的无辜的耳朵；人海里邮递员是绿色的风，把所有亦真亦假的远方都吹拂到你的眼前，你成为别人的故事一如别人成为你的故事；各种各样的信息像原子弹一样不断爆炸，随时侵扰着你；楼群鳞次栉比，接踵摩肩，一扇扇窗子就如同无数双眼睛对视或斜视，互相探询，墙壁薄如蝉翼。。。无论你在街上还是在家里，你的呼吸，你的默想，你的自语，都将成为众人皆知的呼喊。。。

这座城市，由于喧哗嘈杂而日益空洞，它不断地把自己的手臂伸向四面八方的近郊农村，把松软的泛着黛黑的麦田和菜圃，涂成坚硬的柏油马路，使之变成自己的街道。

Dopo aver trascorso qualche giorno senza uscire di casa, feci una lunga passeggiata. Questa lunga passeggiata mi fece avere una comprensione più profonda della città di Pechino e della sua vita.

È una città che manca totalmente del sentimento di separazione. Scoprii che le larghe e lunghe strade in nessun modo riuscivano a separare le persone in ogni angolo della città, sia in termini di spazio che all'interno del loro cuore. Le strade sono piene di moderni mezzi di trasporto così spostarsi da una strada all'altra, anche molto distanti tra loro, è veloce come fare una telefonata. In un attimo, un ospite inaspettato che voleva parlare con te ti si presenta davanti alla porta di casa. Nell'aria i grovigli di fili telefonici, come reti di insetti, fanno arrivare alle tue orecchie innocenti i rumori di un mondo ancor più lontano; come un vento verde, i postini scivolano nel mare di gente per portarti davanti agli occhi notizie vere o false provenienti da posti remoti, tu diventi parte del racconto degli altri come gli altri diventano parte della tua storia. Informazioni di ogni tipo esplodono senza sosta come bombe atomiche, tormentandoti in ogni momento; file e file di edifici, stretti spalla a spalla, le cui finestre sembrano essere infiniti occhi che ti scrutano, ti osservano, ti studiano, muri sottili come ali di una cicala... Non importa che tu sia in strada o a casa, il tuo respiro, le tue riflessioni, le tue parole, tutto diventa di sapere pubblico tra la folla...

Per tutto questo caos e frastuono, la città diventa ogni giorno sempre più vuota, le sue braccia continuano ad allungarsi dappertutto verso la campagna circostante, coprendo i campi di grano e la vegetazione con strade di duro asfalto nere come la pece, che diventano così parte della città²⁷⁵.

²⁷⁴ Ivi, p. 155.

²⁷⁵ Ivi, p. 215.

La sensazione di soffocamento e spaesamento avvertita dalle due protagoniste nei confronti dell'ambiente cittadino circostante si riflette anche nella loro personale percezione temporale: il tempo scorre implacabile, inarrestabile, lasciando le sue tracce rispettivamente sul viso di Marguerite, che all'inizio del romanzo viene dipinta come già vecchia, e nella mente di Ni Aoao:

Presto fu tardi nella mia vita. A diciott'anni era già troppo tardi. Tra i diciotto e i venticinque anni il mio viso ha deviato in maniera impreveduta. Sono invecchiata a diciott'anni. Non so se succeda a tutti, non l'ho mai chiesto. Mi sembra di aver sentito dire che qualche volta un'accelerazione del tempo può investirci quando attraversiamo l'età giovane, la più esaltata della vita. È stato un invecchiamento brutale. L'ho visto impossessarsi dei miei lineamenti a uno a uno, alterare il rapporto che c'era tra di loro, render gli occhi più grandi, lo sguardo più triste, la bocca più netta, incidere sulla fronte fenditure profonde. Invece di esserne spaventata, ho assistito a quest'invecchiamento con lo stesso interesse che avrei potuto prestare allo svolgersi di una lettura. [...] È un viso lacerato da rughe nette e profonde, con la pelle screpolata. Non ha ceduto come certi volti dai lineamenti minuti, ha mantenuto gli stessi contorni, ma la materia di cui è fatto è andata distrutta. Ho un viso distrutto²⁷⁶.

时间和记忆的碎片日积月累地飘落，厚厚地压迫在我的身体上和一切活跃的神经中。它是多么残酷的一只硕鼠啊，每时每刻，它都在身边凋谢，流逝，但我无法阻挡它。许多人曾经用盔甲或者假意来抵挡它，我曾经用一堵围墙，一扇关闭的门窗和一种拒绝的姿态来抗逆，但都无济于事，除了死亡 – 那一块葬身的石碑可以拒绝它，没有其他方式。

Con il lento trascorrere dei giorni e dei mesi, sono soffocata sotto i frammenti del tempo e della memoria che opprimono pesantemente il mio corpo e tutto il mio energico sistema nervoso. Come se fossi divorata da un terribile ratto, il tempo continua a scorrere ad ogni momento, invecchia e muore e non c'è modo di fermarlo. Alcuni usano una maschera o l'ipocrisia per tentare di fermarlo; io ho innalzato muri e chiuso porte e finestre per cercare di resistervi, ho assunto un atteggiamento di rifiuto, ma nulla funziona. Solo la morte – il sepolcro sopra il corpo morto può fermarlo, non c'è altro modo²⁷⁷.

时间凝滞在我的脸孔上，时间仿佛是累病了，在我的脸上停止不前，是我的脸孔看上去如同几年前一样。

可是，我的心境提前进入了老人的状态，一切都缓慢下来。

Il tempo ristagna sul mio viso, è come se fosse stanco. Si è fermato sul mio viso, cosicché esso non ha un aspetto diverso rispetto a diversi anni fa.

Ma è la mia mente che è già entrata nella mentalità di una persona vecchia, tutto sta iniziando a rallentare²⁷⁸.

²⁷⁶ Duras, *L'Amante*, cit., pp. 11-12.

²⁷⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit. p. 1.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 2.

Entrambe le ragazzine protagoniste soffrono di una profonda solitudine, sono lacerate da una tristezza estrema, che scava al loro interno un vuoto profondo, incolmabile. Non vi è un'unica motivazione per questo dolore: è causato dalle difficili vicissitudini che la vita ha chiesto ad entrambe di affrontare (la mancanza dell'amore e della protezione familiari, la perdita dell'uomo amato, l'amante cinese per Marguerite, Yin Nan per Ni Aoao, la morte di persone care come il fratellino Paulo per Marguerite, la madre e la vicina di casa, la vedova He, per Ni Aoao) oppure è uno sconforto causato, più in generale, dall'epoca moderna in cui viviamo, dal "secolo breve"²⁷⁹ a cui le due scrittrici appartengono e in cui l'individuo fatica a trovare la propria serenità?

Elenco di seguito alcuni passaggi sui temi della tristezza e della solitudine, tratti dai rispettivi romanzi, come prova di quanto appena affermato:

Aspettavo questa tristezza, era dentro di me, sono sempre stata triste. Lo vedo anche dalle foto di quando ero piccola. Oggi, questa tristezza di sempre, potrei chiamarla con il mio nome, tanto mi somiglia²⁸⁰.

Quella sera non posso più sopportare il pensiero dell'uomo di Cholen, non posso più sopportare quello di H.L. Sembrano paghi della vita, sembra che quell'appagamento venga loro dal di fuori. Non mi pare di provare niente di simile. Mia madre dice: questa qui non sarà mai contenta. Credo che la mia vita abbia cominciato a delinarsi. So già parlare a me stessa, dirmi che ho vagamente voglia di morire. [...] Credo di aver vagamente voglia di star sola²⁸¹.

La solitudine è percepita anche nel contatto con gli altri esseri umani, nell'amore per un altro uomo, non si riesce a liberarsene, è profondamente annidata nell'animo:

Lo guarda e per la prima volta scopre che c'è sempre stata, tra loro due, la solitudine, che lei, quella solitudine, non la scacciava, che era come il suo paese che lo circondava. Ed era anche il luogo dei loro corpi, del loro amore²⁸².

In *Siren shenghuo* (Vita privata):

现在，我孑然一身。这很好，[...] 我一厌倦大都市的喧哗嘈杂，那些嗡嗡声像一群看不见的苍蝇，盘旋在我的思维四周，它们喋喋不休，仿佛语言是唯一的道路，唯一的食粮。人们试图千方百计地占有它，使之与他们的未来结伴而行。而我恰恰不

²⁷⁹ Ci si riferisce al famoso saggio dello storico Eric Hobsbawm, il cui titolo, "Secolo breve", è stato usato successivamente come definizione generale del Novecento per indicare un periodo incredibilmente denso di eventi storici e squilibri sociali, politici ed economici.

²⁸⁰ Duras, *L'Amante*, cit., p. 52.

²⁸¹ *Ivi*, pp. 109-110.

²⁸² Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit. p. 127.

想信这种嗡嗡声。但个人的力量是如此之渺小，我无法拍死“苍蝇们”，只能远远地躲开它们。

Ora vivo una vita in isolamento. È meraviglioso, [...] sono stanca del caos e dei rumori della città, sembrano uno sciame di mosche ronzanti che non si possono vedere, invadono ogni angolo del mio cervello, ronzano senza mai fermarsi come le chiacchiere delle persone, come se il linguaggio fosse l'unica strada percorribile, l'unica fonte di sostentamento. Le persone trovano innumerevoli stratagemmi per utilizzarlo, per fare in modo che esso accompagni il loro futuro. Ma io non credo affatto a questo ronzio. La forza di ogni individuo è insignificante, non c'è modo di annientare queste mosche, l'unica cosa da fare è starci lontani²⁸³.

Eppure, in questa profonda e logorante solitudine che le divora e le consuma, entrambe le ragazzine si sentono estremamente libere da ogni costrizione sociale e morale. Si estraniavano dalla famiglia, dai compagni di scuola, dal resto del mondo, ma per questo sentono di non avere vincoli.

(dialogo tra Marguerite e il vicepresidente della scuola, che l'ha ricevuta nel suo studio per interrogarla sul perché diverse volte non è rientrata al pensionato la notte. La conversazione si conclude come segue)

“Volevo dirle...nella vita, continui a fare quello che desidera, senza consiglio alcuno.”

Lei sorride, dice:

“Neppure suo?”

Ricambia il sorriso, dice:

“Neppure mio.”²⁸⁴

(dialogo tra la madre e la direttrice dell'istituto dove studia la figlia. Vengono richieste spiegazioni per il comportamento inadeguato di Marguerite. La madre risponde come segue)

“La ragazza è abituata a essere libera, altrimenti scappa da qualunque posto. Anch'io che sono sua madre, non posso costringerla...se voglio che non se ne vada, devo lasciarla libera.”²⁸⁵

In *Siren shenghuo* (Vita privata):

自幼，我的体内始终有一种茫然无序的混乱，似乎身体里的细胞完全在一种可怖的“无政府主义”状态下存活。

²⁸³ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 2.

²⁸⁴ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 87.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 91.

Fin dall'infanzia ho sempre avvertito un caos dentro di me, confuso e indistinto, come se le cellule del mio corpo potessero esistere soltanto in uno stato di anarchia totale.²⁸⁶

3.2 La tematica familiare

Questa solitudine percepita dalle due ragazzine è dovuta anche dalla mancanza di affetto familiare.

In Marguerite Duras la componente autobiografica è molto forte: i personaggi sono gli stessi della vita reale, il fratellino Paulo, il dispotico Pierre, la madre annichilita dalle ingenti perdite economiche, per questo assente nel rapporto con i figli, disperata, rassegnata.

Ho avuto in sorte una madre dominata da una disperazione totale, dalla quale nemmeno i rari momenti felici della vita riuscivano a distoglierla. Ignorerò per sempre che cosa in concreto la spingesse ad abbandonarci così²⁸⁷.

Anche in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), la madre è priva di affetto materno nei confronti della figlia, anche se il rapporto tra le due è descritto in maniera meno incisiva e cruda che in Duras ed è lasciato soltanto trapelare, come un argomento sotteso. La madre viene nominata rare volte nel racconto e, quando compare, asseconda apaticamente i bisogni della figlia, rispondendo soltanto ad un istinto naturale che manca però profondamente d'amore materno.

我知道她是十分爱我的，爱到了刻骨铭心，但是她的爱是一种抽象的爱，宏观的爱，不是那种广泛意义的家庭主妇式的母鸡对自己下的蛋的爱。

Sapevo che mi amava molto, mi amava profondamente, ma il suo amore per me era astratto, generico, non era quel tipo d'amore conosciuto da tutti di una madre casalinga, padrona di casa, che nutre un affetto verso i figli pari a quello di una gallina con le proprie uova che lei stessa ha depresso²⁸⁸.

Chen Ran focalizza maggiormente l'attenzione nella descrizione del padre. Nei suoi testi, come in generale in quelli delle altre scrittrici della *gerenhua xiezuo* 个人化写作, l'uomo viene presentato attraverso due modelli diversi: fisicamente fragile, debole, innocuo, senza forze (stratagemma utilizzato per mettere apertamente in discussione il patriarcato), oppure come dispotico, prepotente, fisicamente robusto e possente (mettendo in luce il divario esistente tra i sessi e il potere attribuito

²⁸⁶ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 82.

²⁸⁷ Duras, *L'amante*, cit., p. 22.

²⁸⁸ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 120.

all'uomo). Il padre di Ni Aoa impersona questo secondo modello: è il capo-famiglia che nessuno può contraddire.

他对母亲，奶奶和我，从来都是表里如一，明暗一致，没有桌子上边的简单动作与桌子下边的高难动作之分。对我们，他的愤怒都写在脸上。当然，父亲无论在地位权力上，在性别的生理优势上（父亲的的身材非常之高大强悍），还是在经济实力上，他无疑都是家中的绝对权威。

Aveva sempre un comportamento diretto nel trattare la mamma, la nonna e me. Non c'era differenza tra bianco e nero, giocava le sue carte apertamente sul tavolo, senza piani nascosti. Il suo disprezzo per noi gli si leggeva in faccia. Ovviamente, di qualsiasi autorità si parlasse, che fosse la sua superiorità fisica (papà era robusto e possente) o il potere economico, era senza dubbio l'autorità assoluta della famiglia²⁸⁹.

父亲的叫声像一声响雷滚过来，我本能地闭了一下眼，很怕那声音击中我的眼睛，成为奶奶那样的一只眼睛的人。

Le urla di papà risuonavano come tuoni e io chiudevo istintivamente gli occhi. Avevo una paura folle che quel suono mi colpisse agli occhi e mi facesse diventare come la nonna, che aveva un occhio solo²⁹⁰.

许多男人就是这么一种矛盾，暴烈，神圣不可侵犯的人。

Molti uomini sono così: contraddittori, violenti, eppure non puoi violare la loro natura²⁹¹.

3.3 L'amore e l'uomo

L'amore è una tematica che impregna il romanzo *L'amante* ed è altrettanto presente anche in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata). La connessione mentale tra gli amanti è tralasciata e si dà pieno spazio alla descrizione dei rapporti intimi: la sessualità trova una libera via d'espressione.

Deve essere rimasto molto tempo senza riuscire a stare con lei²⁹², senza poterle dare l'erede del patrimonio. Il ricordo della ragazza bianca, il suo corpo doveva esser lì, sdraiato attraverso il letto. A lungo lei deve essere rimasta padrona del suo desiderio, ciò che per lui significava emozione, immensità della tenerezza, cupa e terribile profondità della carne²⁹³.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 20.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 18.

²⁹¹ *Ivi*, p. 52.

²⁹² Si parla dell'impossibilità dell'amante di avere un rapporto sessuale con la ragazza cinese che gli è stata promessa sposa. La voglia di Marguerite è ancora troppo forte.

²⁹³ Duras, *L'amante*, cit. p. 121-122.

她对他并没有更多的恋情，她只是感到自己身上的某一种欲望被唤起，她想在这个男人身上找到那神秘的，从未彻底经验过的快感。[...] 在这一刻，她的肉体和她的内心相互疏离，她是自己之外的另外的一个人，一个完全被魔鬼的快乐所支配的肉体。

Lei non lo amava affatto, quello che sentiva era soltanto il montare del desiderio nel suo corpo, desiderava soltanto cercare, in quel corpo d'uomo, quell'estasi mistica che non aveva ancora mai provato. [...] In quel momento, la sua mente e il suo corpo si erano staccati l'una dall'altro, era come se fosse diventata un'altra persona, dominata completamente da quel mostruoso desiderio della carne²⁹⁴.

Nell'analizzare accuratamente entrambi i romanzi emerge la corrispondenza di un particolare dettaglio, quello della mano dell'uomo amato. È la prima parte del corpo che attira l'attenzione delle due protagoniste, rispettivamente dell'amante cinese per Marguerite e del compagno di studi Yin Nan per Ni Aoao. Attraverso la descrizione della mano, l'uomo viene presentato, in entrambi i casi, come una figura debole e fragile, privo di forza fisica, arroganza, fierezza, sicurezza, ribaltando gli stereotipi del maschile e del femminile.

Il Cinese non parla più alla bambina, come se la lasciasse, distratto dal viaggio. Guarda fuori. Lei gli guarda la mano appoggiata al bracciolo del sedile, dimenticata. Passa il tempo. E poi ecco che, senza saperlo del tutto, lei la prende, la guarda, la tiene come un oggetto mai visto ancora tanto da vicino: una mano cinese, di un uomo cinese. È magra, si flette un po' verso le unghie, un po' come se fosse spezzata, colpita da una commovente infermità. Ha la grazia dell'ala di un uccello morto. [...] È meravigliata dalla mano. La tocca "per vedere". La mano dorme, non si muove.

E poi lentamente lei si china sulla mano.

La respira, la guarda.

Guarda la mano nuda.

Poi bruscamente smette: non la guarda più.

Non sa se lui dorme o no. Lascia andare la mano. No, non dorme, a quanto pare. Non lo sa. Volta la mano, con molta delicatezza, ne guarda il rovescio, l'interno, nudo, tocca la pelle di seta, coperta da un umidore freddo. Poi rimette la cosa nel verso giusto com'era sul bracciolo. La rimette a posto. La mano, docile, lascia fare²⁹⁵.

Appena qualche pagina prima, nel presentare la bambina, si era detto, enfatizzando questo ribaltamento dei ruoli, quest'inversione di potere:

²⁹⁴ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 118.

²⁹⁵ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., pp. 32-33.

Innamorata degli uomini deboli, femmina come non si è mai visto²⁹⁶.

Ecco invece l'estratto di *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) in cui è presentata la mano di

Yin Nan:

他的那手像一股真实的气流，从我的手心穿过，或者说它是一种独特的声音，也许是血液的声音被秘密地隐藏在指尖上 [...] 你不会觉得那仅仅是手，你同时会觉得它也是一只呼吸着的嘴，在吮吸你的肌肤，你的满足；觉得它是一只倾心于谛听的耳朵，贴附在你的血壁上，呼应着你体内液体的流动之音；觉得它是一只饥渴而热烈的鼻子，探寻着与之相碰的另一只手所能够传递的无限的柔软或坚硬的体息；觉得它是一种眼神，一种口音，一种咀嚼。。。

这只手，我似乎早已熟识，在我见到尹楠这个人之前，在他的脸孔闪现在我的视域中的很早以前，我就认识了这只手。

这只手暴露他。

Sembrava che la sua mano emettesse un flusso d'aria che penetrava nel mio palmo, era come se fosse un suono particolare, probabilmente il rumore del suo sangue nascosto nelle dita [...] Non si poteva trattare soltanto come una semplice mano. Era come una bocca che respirava e ti succhiava la pelle, raggiungendo il tuo grado di soddisfazione estrema, come un orecchio attento e adorante premuto sulle vene, che ascoltava il suono dei flussi interni del tuo corpo, o come un naso affamato e assetato che cercava gli infiniti segreti del corpo, dolci o cruenti che fossero, che poteva ottenere dall'altra mano che stava toccando. Era come uno sguardo, una voce, un pensiero ricorrente...

Era come se quella mano la conoscessi da molto tempo, prima di aver mai visto Yin Nan. Molto prima che il suo viso mi apparisse, io conoscevo già quella mano.

Quella mano lo rivelava interamente²⁹⁷.

Anche nel rapporto sessuale vengono sottolineate la debolezza e la fragilità dell'uomo anziché la virilità. Egli lascia libero campo d'azione alla donna, che guida gesti e spostamenti, dominando la scena. Inoltre, in entrambi i testi presi in esame, viene usata la metafora del mare e dell'acqua.

Le toglie il vestito e lo getta lontano, le strappa di dosso le mutandine di cotone bianco e la porta così nuda sul letto. Poi si gira dall'altra parte e piange. E lei, calma, paziente, lo tira verso di sé e comincia a spogliarlo. A occhi chiusi, lentamente. Lui vorrebbe aiutarla. Lei gli chiede di non muoversi. Lasciami. Dice che vuole farlo lei. Lo fa. Lo spoglia. Lui si limita a spostarsi un po' nel letto quando lei glielo chiede, ma appena, delicatamente, come per non svegliarla.

La pelle è sontuosamente morbida. Il corpo, un corpo magro, senza forza, senza muscoli, come dopo una malattia, convalescente, imberbe, senza virilità se non quella del sesso, è debole, disarmato, sofferente. Lei non lo guarda in viso. Non lo guarda affatto, lo tocca,

²⁹⁶ Ivi, p. 28.

²⁹⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., pp. 137-138.

tocca la pelle liscia del sesso, il corpo dorato, la sconosciuta novità. Lui geme, piange. [...] Lei, piangendo, lo fa [...].

Il mare, sconfinato, semplicemente incomparabile.²⁹⁸.

他的整个身体就像一匹瘦马，每一根骨头都仿佛是绷紧的琴弦，激动不安地颤抖，发出吱吱啦啦的声音。

Era magro come un cavallo denutrito, ogni osso del corpo era in tensione e tremava come le corde di un violino, emettendo un sibilo²⁹⁹.

尹楠忽然像一个生病的乘男孩子，不知所措。我示意他坐下。然后，我慢慢解开衣襟，脱掉自己的汗衫，铺在椅上。我双手环抱住他的头颅，使之缓缓地仰躺下去。我把他弓起两膝的双腿拉直，他几乎是不好意思地把他的四肢伸展在我的手臂底下，但他无比温驯地顺从了我。他的呼吸急促起来，两只孩子气的细长的大手像是忽然残废了一般，悬垂到木椅的两侧。

[...] 我俯下身，轻轻地解开他的衣扣和裤带，他像个心甘情愿的俘虏，任我摆布。

[...] 我侧身坐在他的身边，手指如清水在他弓紧的躯体上滑动，不停地上下滑动。

他的躯体倒卧在黑暗中，如同一块水中的长长的礁石，不知如何摆脱眼下的兴奋或是焦虑，只好等待着那如波之手不断地涌动，触碰他的坚硬的胸骨，大腿，腹部以及致命的私处。

Yin Nan all'improvviso mi sembrò un obbediente ragazzo malato che non sapeva che fare. Gli feci segno di sedersi. Lentamente, mi sbottonai la giacca, mi tolsi la camicia e distesi i vestiti sulla panca. Presi la sua testa fra le mani e lentamente la reclinai all'indietro. Lo feci inginocchiare, poi gli feci distendere le gambe. Sembrava quasi imbarazzato mentre i suoi arti si distendevano sotto le mie mani, ma non opponeva resistenza nell'obbedirmi. Il suo respiro divenne agitato, le sue grandi mani dalle dita sottili come quelle di un bambino sembravano quelle di un disabile, sospese ai due lati della panca.

[...] Mi piegai su di lui, sfilandogli delicatamente i vestiti e la cintura. Era come un prigioniero che si offriva volontariamente, facendomi fare ciò che volevo.

[...] Mi sedetti di fianco a lui, le mie dita scorrevano avanti e indietro, incessantemente, come acqua, sul suo corpo inclinato e teso come un arco.

Il suo corpo disteso nell'oscurità, come una diga imponente, non sapeva come liberarsi dall'ansia e dall'eccitazione, non poteva far altro che aspettare quelle mani che si innalzavano incessantemente come onde, toccando i suoi fianchi rigidi, le sue cosce, l'inguine, fino a quella parte intima e fatale³⁰⁰.

²⁹⁸ Duras, *L'amante*, cit., pp. 45-46.

²⁹⁹ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 177.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 179-180.

Ma che fine fa questo amore? In entrambi i casi le relazioni sono destinate a finire ed anche il motivo è lo stesso: l'uomo è incapace di rinunciare a qualcosa per la propria donna. In Duras, l'amante cinese è promesso sposo ad una ragazza di pari ceto sociale e stessa nazionalità, come da tradizione, ed egli non ha la forza e il coraggio di rifiutare il volere paterno.

Scopro che non ha la forza di amarmi contro il volere del padre, di prendermi, di portarmi via. Piange perché non trova la forza di amarmi al di là della paura³⁰¹.

In Chen Ran, Yin Nan pone fine alla storia d'amore con Ni Aoao perché decide di prender parte attiva nelle proteste di piazza Tienanmen e deve poi lasciare la Cina per Berlino, dove viene esiliato.

3.4 Il lesbismo sotteso

Abbiamo già visto precedentemente come il lesbismo sia una tematica ricorrente nella *gerenhua xiezu* 个人化写作. L'amore omosessuale è il culmine dell'intesa tra donne e di solito viene dipinto in toni più dolci e delicati rispetto alla relazione con l'uomo. È metafora di quanto la donna possa bastare a sé stessa, di quanto possa essere autosufficiente: l'uomo non serve più, nemmeno per placare l'istintivo bisogno fisico. Inoltre, in un'altra donna si riesce a trovare anche conforto e ascolto e si instaura un rapporto d'intesa mentale più profondo.

In *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), la ragazzina Ni Aoao nutre un affetto a tratti materno, a tratti più intenso e fisico, verso la vicina di casa, la vedova He, che sembra l'unica capace di placare il suo quotidiano stato di inquietudine:

歌声就是从住在这里的禾寡妇家发出的。她的声音总像一贴凉凉的膏药，柔软地贴敷在人身体的任何一处伤口上。

La canzone proveniva dalla casa della vedova He, che abitava lì vicino. La sua voce era come un unguento fresco da applicare con morbidezza su qualsiasi ferita del corpo³⁰².

她的长长的眼睛黑陶罐一般闪闪发亮，安静的额头平滑而宽阔，母鹿一般的长腿像一匹光滑的丝绸，在腰窝处纤纤地一束。

禾安详地向我伸出手臂。

³⁰¹ Duras, *L'amante*, cit., p. 57.

³⁰² Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 34.

[...] 非常奇妙，当我一步步朝她走过去的时候，我心里的忐忑便一步步安谧宁静下来。从我的脚底升起一股不知从何而来的与禾的共谋感。

禾，这歌比我年长十几岁的年轻的寡妇，总是使我产生奇妙的同谋感，无论我做了什么。如同她的声音，给人以脆弱的希望。

Le pupille dei suoi grandi occhi splendevano come vasi di porcellana nera, la sua fronte era ampia, liscia e tranquilla, le sue gambe, lunghe e affusolate come quelle di una cerva, erano lucide come seta.

Con molta calma, He tese le braccia verso di me.

[...] Era una sensazione meravigliosa, mentre mi avvicinavo a lei, il mio turbamento e la mia inquietudine iniziavano a calmarsi. Una sensazione proveniente da chissà dove, di profonda comprensione, mi pervase, irradiandosi dalle piante dei piedi.

He, quella vedova così giovane che era più grande di me di una decina d'anni, generava sempre in me un meraviglioso sentimento di comprensione reciproca, non importava cosa io facessi. Come la sua voce, che lasciava una debole speranza alle persone³⁰³.

我始终有一种特别的感觉，禾作为我的邻人，能够在院子里进进出出地经常在我的视野中闪现，实在是我乏味的内心生活的一种光亮，她使我在这个世界上找到了一个温暖可亲的朋友，一个可以取代我母亲的特殊的女人。只要她在我身边，即使她不说话，所有的安全，柔软与温馨的感觉，都会向我威龙过来，那感觉是一种无形的光线，覆盖或者辐射在我的皮肤上。

Ho sempre nutrito un sentimento particolare verso la vedova He. Era la mia vicina di casa e dunque riuscivo spesso a vederla fare capolino, mentre entrava e usciva dalla soglia di casa. Era davvero un bagliore di luce nella mia scialba vita interiore. In lei avevo trovato un'amica cordiale e affettuosa, una persona speciale che poteva prendere il posto di mia madre. Bastava che fosse vicino a me e, anche se rimaneva in silenzio, sentimenti di sicurezza, delicatezza, dolcezza mi circondavano. Quelle sensazioni erano come un bagliore di luce senza forma che copriva e illuminava la mia pelle³⁰⁴.

禾靠到我的身边来。她让我把头枕在她的胸口上，和我说着一些无关紧要的话。她的胸部非常绵软，凉凉的，我枕在上边，心里感到踏实。

He si abbandonò di fianco a me. Mi fece poggiare la testa sul suo petto e nel mentre mi sussurrava parole confortanti. Il suo seno era splendidamente morbido e fresco e, mentre la mia testa era appoggiata lì, mi sentivo spensierata e libera da ogni turbamento³⁰⁵.

³⁰³ *Ivi*, p. 40.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 80.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 45.

Chen Ran descrive così la differenza tra il rapporto con l'uomo e quello con la donna, incidendo, a parole, una netta spaccatura: l'uomo soddisfa meramente il bisogno fisico, la donna condivide con un'altra donna la stessa natura e per questo il legame che si crea è più intimo e profondo.

我感到自己不过是被那个男人牵引着通过了某个入口，这个男人是欲望的化身，我勇敢地面对他的探索。他像一个旅行者一样，仅仅是旅行了一个年轻女学生的身体，我们只是彼此奉献了一部分身体，一些器官，就像在田间劳动一样。他的旅程对于我并不意味着什么。

[...] 而禾，才是属于我内心的一座用镜子做成的房子，我在其中无论从哪一个角度，都可以照见自己。她身上所有的空白都是我的沉默，她的喜悦在我的脸上总是映出笑容。

Sento che io stessa sono stata trascinata da quell'uomo verso l'entrata di un'altra fase della mia vita, nient'altro. Quell'uomo è l'incarnazione del desiderio, io ho avuto il coraggio di fronteggiare le sue esplorazioni. È come se fosse un turista, ha semplicemente visitato il corpo di una giovane studentessa, abbiamo solo offerto uno all'altro le nostre parti del corpo, alcuni organi, come si condivide il lavoro nei campi. Il percorso del suo viaggio non ha alcun senso per me.

[...] He invece, è come una casa fatta di specchi che appartiene al mio io più profondo. In essa, non importa da quale angolo, posso sempre vedermi riflessa. In lei, tutti gli spazi vuoti sono i miei silenzi, le sue gioie sono sorrisi riflessi sul mio volto³⁰⁶.

Anche nel romanzo di Marguerite Duras è presente una figura di donna che condivide con la protagonista pensieri ed emozioni, in un reciproco coinvolgimento. Si chiama Hélène Lagonelle ed è una ragazzina compagna di studi di Marguerite. Ogni qualvolta lei rientra tardi nel pensionato della scuola, dopo essere stata a casa dell'amante cinese, si distende sul letto vicino o insieme all'amica e con lei si confida. Si accarezzano, si baciano, piangono, nascoste dalle zanzariere. Marguerite nutre anche un desiderio fisico per quel corpo femminile, che però non si concretizza mai in un rapporto vero e proprio, ma rimane idealizzato, immaginario.

Anche in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) avviene la stessa cosa: tutti i passaggi in cui vengono descritte scene di intimità tra Ni Aoao e la vedova He si concludono con le parole della protagonista che si rende conto di essere semplicemente immersa nei propri pensieri e di stare fantasticando.

Ritorno da Hélène Lagonelle. Mi siedo accanto a lei. Sono sopraffatta dalla bellezza del suo corpo appoggiato contro il mio. È un corpo sublime, libero sotto il vestito, a portata di mano. Seni come quelli non li ho mai visti. Non li ho mai toccati. [...] Una delle cose più belle che Dio abbia creato è il corpo di Hélène Lagonelle, incomparabile, con quel suo equilibrio tra la statura e i seni sporgenti che sembrano esistere per sé soli, separati dal corpo. Nulla è più straordinario di questa rotondità dei seni portati come un accessorio e

³⁰⁶ Ivi, p. 124.

offerti alle mani altrui. [...] Il corpo di Hélène Lagonelle è pesante, ancora innocente, la morbidezza della pelle è quella di certi frutti, quasi al di là della percezione, illusoria, sconvolgente. [...] Porta inconsapevolmente quelle forme da fior di farina, le esibisce per mani che le impastano, per bocche che le mordano, senza trattenerle, senza conoscerle, senza conoscerne il favoloso potere. Vorrei mordere i seni di Hélène Lagonelle, come lui morde i miei, nella camera della città cinese dove ogni giorno vado ad approfondire la conoscenza di Dio. Esser divorata da quei seni di fior di farina.

Sono stremata dal desiderio di Hélène Lagonelle.

Sono stremata di desiderio.

Voglio portare con me Hélène Lagonelle, là dove ogni sera, ad occhi chiusi, aspetto il piacere che mi fa gridare. Vorrei dare Hélène Lagonelle a quell'uomo perché facesse anche su di lei quello che fa su di me. In mia presenza, secondo il mio desiderio, che si offrisse dove io mi offro. Passando dal corpo di Hélène, attraverso il suo corpo, il piacere mi arriverebbe, allora definitivo, da lui.

Da morirne³⁰⁷.

Hélène piange. La bambina la prende tra le braccia e le dice parole d'amore.

[...] La bambina non sa più cosa dice a Hélène. E Hélène a un tratto ha paura, una paura terribile tra tutte, di nascondersi la verità sulla natura della passione che hanno l'una per l'altra e che sempre di più le fa sentire così sole insieme, ovunque si trovino³⁰⁸.

Le ragazze sono imprigionate dentro le gabbie bianche delle zanzariere. Si riconoscono appena, le lucine azzurre del corridoio le fanno sembrare pallidissime, morenti. Hélène Lagonelle chiede sottovoce com'è andata, dice: "Con il Cinese." Chiede com'è. [...] Hélène Lagonelle chiede se è bello. La bambina, prima esitante, dice che lo è. Molto, molto bello? Chiede Hélène. Sì. La morbidezza della pelle, il colore dorato, le mani. Lei dice che è tutto bello.

[...] La bambina guarda Hélène Lagonelle e dice:

"Strano, è così che lo desidero."

Hélène dice che quando la bambina ne parla, anche lei, Hélène, lo desidera.

"Quando ne parli lo desidero così anch'io."

"Molto lo desideri?"

"Sì. Con te, insieme a te."

Si baciano. Indecenti fino al pianto³⁰⁹.

³⁰⁷ Duras, *L'amante*, cit., pp. 79-81.

³⁰⁸ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 45.

³⁰⁹ *Ivi*, pp. 70-71.

3.5 Il narcisismo e lo studio del corpo attraverso lo specchio

Il lesbismo è una tematica che funge da strumento per studiare il corpo della donna, per fermare lo sguardo sulle curve sinuose di un corpo altrui che è anche il proprio. Attraverso un procedimento simile, spesso viene utilizzato anche lo specchio per contemplare la propria immagine riflessa, un'immagine che a guardarla a volte non si riconosce più, sembra un'altra, non si sente di appartenervi. È il soggetto che esce dall'io per poi ritornarvi, in un'acuta analisi interiore: un io che si moltiplica, fuoriesce da sé e fa perdere i punti di riferimento.

Ecco come deve esser successo: mi sono provata quel cappello, tanto per ridere, mi sono guardata nello specchio del negozio e ho visto, sotto il cappello maschile, la magrezza ingrata della mia persona, difetto dell'età, diventare un'altra cosa. Ha smesso di essere un dato grossolano della natura. È diventato l'opposto, una scelta che contrastava la natura, una scelta dello spirito. Improvvisamente è diventata una cosa voluta. Mi vedo un'altra, come sarebbe vista un'altra, dal di fuori, a disposizione di tutti, di tutti gli sguardi, immersa nella circolazione delle città, delle strade, del piacere. Prendo il cappello, me lo metterò sempre, ormai possiedo un cappello che, da solo, mi trasforma tutta, non lo abbandono più³¹⁰.

Passano davanti a uno specchio nell'entrata del ristorante.

Lei si guarda, si vede, vede il cappello da uomo di feltro rosa con il largo nastro nero, le scarpe scalciolate di raso con gli strass, il rossetto eccessivo del traghetto dell'incontro.

Si guarda, lei, si è avvicinata alla sua immagine. Si avvicina di più, non si riconosce del tutto, non capisce cosa le sia successo. Lo capirà tanti anni dopo: ha già il volto distrutto che sarà il suo per tutta la vita³¹¹.

出门前，我站在镜子前细细打量了自己，我把几件衣服来来回回脱了穿穿了脱，试了几遍，最后选中了这件银灰色的羊绒衫。

我看见自己早年那纸片儿一样单薄的身体，以及我小时候称之为“不小姐”与“是小姐”的细棍一般的胳膊，腿，明显地圆润起来，衬衣下边我的胸部沉静地隆起。我审视着镜中那年轻而姣美的女子，我看到她忽然转过身去，待她再从镜中转回来的时候，她的贴身的衬衣已经脱掉了，或者不翼而飞。她的赤裸的上半身毫无顾忌地在镜子里袒露着，暗红乳头如同浸浴在阳光里闪闪发亮，那一双光滑白皙的乳房追随着我的目光，像两朵圆圆的向日葵追随着太阳的光芒。我知道有时候我是一个很容易爱上自己的人。

Prima di uscire di casa, rimasi in piedi davanti allo specchio a soppesare attentamente la mia immagine riflessa. Continuavo a togliere e mettere i vestiti, a provarli e riprovarli e alla fine scelsi un maglione di cashmere grigio-argento.

Guardandomi, mi accorsi che il mio corpo, un tempo sottile come un foglio di carta, le mie braccia e le mie gambe, che da piccola chiamavo “Signorine Sì” e “Signorine No”, esili come bastoncini, si stavano irrobustendo e il mio seno, sotto il maglione, si gonfiava

³¹⁰ Duras, *L'amante*, cit. pp. 20-21.

³¹¹ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 65.

silenziosamente. Esaminando attentamente quella giovane e bella ragazza nello specchio, la vidi improvvisamente trasformarsi e, quando si voltò di nuovo verso lo specchio, si era già tolta il maglione che le aderiva così tanto sulla pelle, o era sparito senza lasciare traccia. Metà del suo corpo nudo si esponeva senza pudore nello specchio, i capezzoli rosso scuro risplendevano come fossero immersi nella luce del sole, i suoi seni chiari e lucenti seguivano il mio sguardo come dei girasoli che seguono i raggi del sole. Sapevo di avere spesso delle tendenze narcisiste³¹².

Il corpo viene guardato, ammirato, studiato. In *L'amante* si legge:

Discerne sempre più vagamente i contorni di quel corpo, un corpo diverso dagli altri, ancora non finito, che continua a crescere nella camera, ancora incondito, a ogni istante continua a formarsi, non è soltanto dove lo vede ma anche altrove, si estende oltre la vista, verso il gioco, la morte, è duttile, partecipa tutto al piacere come se fosse adulto, se ne avesse l'età, senza malizia, è di un'intelligenza spaventosa³¹³.

Come Marguerite, anche Ni Aoao studia l'evoluzione del suo corpo da adolescente e anzi, intrattiene addirittura delle conversazioni immaginarie con diverse parti del suo corpo, a cui assegna dei nomi.

关键是，整个悠长的夏季，我都可以只穿着棉布背心和短裙子，我的胳膊“不小姐”和腿“是小姐”交谈。

我发现她们在夏天里长得特别快，尤其是长长的暑假里我从长长的午睡中醒来之后，我看到“不小姐”和“是小姐”就又长了一戴，慵慵懒懒的样子，像暑天常吃的凉面条一样又细又长。我不喜欢太阳晒，平时总是躲在阴凉里走路，因为一晒我就会头晕，所以“不小姐”和“是小姐”都像珊瑚石那么白皙，蓝蓝的血管弯弯曲曲地卧在透明的皮肤下边，很像我家门后那一张硕大的中国地图上的河流。每天午睡之后，我都用很多时间与“不小姐”和“是小姐”交谈。

Ma la cosa più importante era che, per l'intera lunga estate, potevo indossare solo una minigonna e una canotta di cotone. Potevo così conversare con le mie braccia, le “Signorine No”, e le mie gambe, le “Signorine Sì”, che rimanevano scoperte.

Scoprii che crescevano in maniera particolarmente veloce d'estate. Quando, durante le lunghe vacanze estive, mi svegliavo dopo il riposino pomeridiano, vedevo che le “Signorine No” e le “Signorine Sì” erano cresciute sempre un po', in maniera fiacca e inerte, ed erano lunghe e sottili come quegli spaghetti freddi che si mangiano spesso d'estate. Non mi piaceva rimanere al sole perché mi provocava giramenti di testa, quindi quando andavo in giro, cercavo di stare sempre all'ombra. Così, le “Signorine No” e le “Signorine Sì” erano pallide come il corallo bianco, con le vene blu che curvavano sotto la pelle diafana, ricordandomi molto i fiumi della cartina della Cina che tenevamo dietro la porta di casa.

³¹² Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 148.

³¹³ Duras, *L'amante*, cit., pp. 105-106.

Ogni giorno dopo il pisolino, trascorrevo molto tempo a conversare con le “Signorine No” e le “Signorine Sì”³¹⁴.

3.6 La scrittura come rimedio

Ci sono alcuni passaggi all’interno dei due suddetti romanzi in cui entrambe le scrittrici, Marguerite Duras e Chen Ran, usano la voce narrativa delle protagoniste per parlare di loro stesse e della loro carriera, del processo di creazione dell’opera letteraria, della nascita di questa esigenza di liberarsi dallo stato costante di malessere e tormento interiore attraverso la scrittura.

Marguerite Duras, ricordando l’infanzia, ci fa rivivere il momento in cui ha fatto presente alla madre di voler diventare una scrittrice, ottenendo poca considerazione e un categorico rifiuto. È una parentesi autobiografica vera e propria: la madre non accetterà mai il lavoro della figlia e anche il tentativo di ricongiungimento avvenuto con il romanzo *Una diga sul Pacifico*, che Marguerite aveva dedicato proprio alla madre, si rivelerà in realtà essere il tassello definitivo per la loro separazione³¹⁵.

Quindici anni e mezzo. Sono magra, quasi gracile, con seni ancora da bambina, truccata di rosa pallido e rosso. E poi quel modo di vestirmi che potrebbe far ridere e di cui nessuno ride. È tutto qui, lo so. È tutto qui e nulla è ancora compiuto, lo vedo dagli occhi, occhi che dicono tutto. Voglio scrivere. Lo ripeto a mia madre: quello che voglio, è scrivere. La prima volta non risponde. Poi chiede: che cosa vuoi scrivere? Libri, romanzi, dico. Replica seccamente: dopo il concorso di matematica, se vuoi, scriverai, non mi riguarda. È assolutamente contraria, non c’è nessun merito a scrivere, non è un lavoro, non è una cosa seria – in seguito dirà: è un’idea puerile³¹⁶.

Le ho risposto che innanzi tutto volevo scrivere, solo scrivere, null’altro. Ne è gelosa. Nessuna risposta, una rapidissima occhiata, un’impercettibile alzata di spalle, indimenticabile. Così io me ne andrò per prima. Passeranno ancora alcuni anni prima che lei mi perda, prima che perda sua figlia, questa figlia³¹⁷.

Chen Ran diverse volte palesa l’amore per la scrittura, immedesimandosi nella protagonista del suo romanzo, Ni Aoao. In questo modo autore e narratore si fondono, confondendo il lettore. Il processo creativo descritto dall’autrice cinese, questa scrittura di getto, irruenta, con la quale si trascrivono direttamente i pensieri sulla carta, rimanda alla stessa modalità usata da Marguerite Duras.

³¹⁴ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 49.

³¹⁵ Vedi capitolo 1, pp. 26-27.

³¹⁶ Duras, *L’amante*, cit., p. 29.

³¹⁷ *Ivi*, p. 30.

Per questo anche lo stile narrativo è simile. La scrittura è l'unico piacere rimasto alla ragazzina Ni Aoa, dopo il susseguirsi di sfortune e dispiaceri. Alla fine del racconto si ritrova a scrivere su un taccuino riflessioni e pensieri, sola in casa della madre morta. Il processo creativo sembra essere l'unico sollievo per non impazzire.

写信带给我极大的愉快，世界上再也没有比这一种离群索居，孑然独处更加充实的了。所有的遥远的愁绪抑或甜蜜，都近在咫尺，伸手可及。而当你真实地在人群里的时候，你并不一定能感觉到那些。

Scrivere mi trasmette una gioia enorme, non c'è niente al mondo che mi isoli in tal modo dalle persone facendomi rintanare in me stessa e vivere da sola amplifica questa sensazione ancor di più. Tutti quei lontani momenti passati di gioia o di malinconia diventano vicinissimi, tanto da poterli toccare con mano. Mentre sei immerso tra una folla di persone, sicuramente non riesci a raggiungere certe sensazioni³¹⁸.

Chen Ran descrive così, attraverso questa metafora sorprendente e insolita, il momento in cui ha capito di voler diventare una scrittrice, in cui ha avvertito questa necessità:

我忽然感到身体内部有某种牵拉，撕扯，流动，游走或者是虫爬的感觉，但我又弄不清这感觉到底是什么，具体的部位在哪儿。我十分烦躁。后来，我终于想起来，那可能是许许多多的虫子似的黑字在我的血液里爬行 穿梭。

于是，我拿出纸张和笔，打算把血液里那些小虫子似的黑字写出来。

从此，我开始了不停地写字的生活。而且，这种生活一发二不可收。

Improvvisamente sentii qualcosa dentro di me che spingeva, strappava, fluiva e si muoveva, come se fossero degli insetti in circolo, ma non riuscivo fino in fondo a capire cosa mi stesse succedendo e in quale punto in particolare. Ero molto agitata. Poi, pensai che era probabile che fossero fiumi di parole che, come insetti, si muovevano avanti e indietro nelle mie vene.

Allora presi carta e penna, con l'intento di trascrivere quelle parole che scorrevano nel mio sangue come insetti.

Da quel momento, iniziai una vita dedita alla scrittura, senza mai fermarmi. Una volta iniziato, non ci si può fermare³¹⁹.

Questa invece è la descrizione del processo creativo vero e proprio, attraverso il quale i pensieri finiscono in maniera immediata e diretta sulla carta:

我脑子里想云集，强制性地大量涌现毫无系统的内容，由东到西，由张三到李四，杂乱多变。一件事刚想一点，又转向了另一件事，出乎我的意料。

³¹⁸ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 111.

³¹⁹ *Ivi*, p. 192.

不知不觉中，纸页上已经又留下了几行字迹。

Dentro la mia testa i pensieri convergono, una gran quantità di contenuti emergono con forza senza logica, da destra a sinistra, dall'alto in basso, cambiando in maniera confusa. Non appena penso ad una cosa, questa può trasformarsi in tutt'altro, inaspettatamente.

Intanto, in maniera inconscia, sul foglio di carta sono state già scritte diverse righe³²⁰.

L'ispirazione che prende il sopravvento e dirige l'estasi creativa in maniera incontrollata e inconscia, come descritto da Chen Ran, si ritrova anche nelle parole della Duras:

Come si sono scritte le cose, perché, come ho scritto, non lo so, non so come è cominciato. Non si può spiegarlo. Da dove vengono certi libri? Sulla pagina non c'è nulla e poi di colpo ci sono trecento pagine. Da dove vengono? Bisogna lasciar andare le cose quando si scrive, non bisogna controllarsi, bisogna lasciar correre perché non si sa tutto di sé. Non si sa cosa si è capaci di scrivere³²¹.

A volte ho la sensazione di non averlo scritto questo libro. Ho la sensazione che sia passato attraverso di me, per dove mi trovavo. Di avere assistito alla sua scrittura, quasi³²².

3.7 Analisi stilistica

Dopo aver messo a confronto alcuni particolari contenuti delle trame dei due romanzi, passerò ora all'analisi testuale. È qui che, attraverso la sua personale modalità di comunicare, a mio avviso, Chen Ran mostra a pieno le proprie peculiarità di scrittrice indipendente. Nonostante le critiche mosse alla *gerenhua xiezuo* 个人化写作 e alla stessa Chen Ran, attraverso questa analisi vorrei invece dimostrare quanto la scrittura di quest'autrice sia studiata e curata nel dettaglio e quanto sia originale e per questo degna di attenzione.

Innanzitutto, i due romanzi differiscono nella modalità di impostazione generale. *L'amante* è un corpo di testo unico, non diviso in capitoli, dove i pensieri dell'autrice si susseguono in un flusso continuo. Non è data alcuna indicazione temporale se non l'età anagrafica della bambina e passato e presente si mescolano con flashback che interrompono il corso della narrazione.

Siren shenghuo 私人生活 (Vita privata), invece, è diviso in diciannove capitoli, tutti titolati. Già qui si nota una peculiarità: ogni capitolo si apre con un breve testo d'apertura in versi, una sorta

³²⁰ Ivi, p. 193.

³²¹ Duras, *Il nero atlantico*, cit., p. 61.

³²² Ivi, p. 111.

di poesia, in cui sono contenute le riflessioni più intime dell'autrice. Questo è motivato dal fatto che la maggior parte delle scrittrici della *gerenhua xiezuo* 个人化写作 sono anche poetesse, retaggio culturale della storia cinese e di come è nata la letteratura femminile in Cina, dove le prime donne che si affacciarono all'arte della scrittura lo fecero proprio attraverso la poesia³²³. Inoltre, l'uso di inserire versi all'inizio di ciascun capitolo è una pratica antica tipica del romanzo tradizionale.

Nonostante questa diversa impostazione, entrambi i romanzi sono scritti in prima persona rendendo la scrittura molto personale, intima e soggettiva. È una scrittura, quella di entrambe le autrici, che non racconta semplicemente una storia, ma che comunica emozioni e sensazioni attraverso una concatenazione di pensieri, spesso confusi. A volte narratore e autore si fondono, rendendo difficile scindere la parte autobiografica da quella immaginaria. È una scrittura che non si pone vincoli morali, in cui la corporalità e la sessualità non vengono celate.

In questo viaggio introspettivo in prima persona il contesto geografico e quello temporale sono lasciati trapelare, ma rimangono in secondo piano, oscurati da un flusso di pensiero ininterrotto.

Riguardo al punto di vista scelto per procedere nella narrazione, come si è detto entrambe le scrittrici scelgono la prima persona. Eppure, in alcuni punti del testo e non di rado, si assiste a un brusco cambio di soggetto dall' "io" al "lei", come se si volesse uscire da sé stessi per avere una visione esterna e più imparziale degli accadimenti, un procedimento che ricorda la dialettica della ragione hegeliana e che risente degli influssi della psicologia freudiana.

Di seguito si riportano alcuni esempi tratti da *L'amante*:

Ho un vestito di seta naturale, lisa, quasi trasparente, prima era di mia madre, un giorno ha smesso di portarlo perché le sembrava troppo chiaro, e me lo ha regalato. È un vestito senza maniche, molto scollato, di quel color bistro che prende la seta naturale molto usata. Ricordo quel vestito. [...] Porto scarpe di lamé per andare al liceo, vado al liceo con scarpe da sera decorate con un motivo di strass. Sono io che lo voglio. Mi accetto solo con quel paio di scarpe con il tacco della mia vita, sono belle, hanno eclissato tutte quelle che le hanno precedute, scarpe per correre e per giocare, basse, di tela bianca.

Ma quel giorno, non sono le scarpe la nota insolita, inaudita dell'abbigliamento della ragazza. Quel giorno porta in testa un cappello da uomo con la tesa piatta, un feltro morbido color rosa, con un largo nastro nero³²⁴.

Quindici anni e mezzo. Sono magra, quasi gracile, con seni ancora da bambina, truccata di rosa pallido e rosso. E poi quel modo di vestire che potrebbe far ridere e di cui nessuno ride. [...] La ragazza con il cappello di feltro è immersa nella luce limacciosa del fiume, sola sul

³²³ Dall'Ava, *op. cit.*, p. 2.

³²⁴ Duras, *L'amante*, cit., pp. 19-20.

ponte del battello, appoggiata al parapetto. Il cappello da uomo dà un tocco di rosa a tutta la scena, è la sola nota di colore³²⁵.

Al tempo di Cholen, dell'immagine, dell'amante, mia madre ha un sussulto di follia. Non sa niente di quanto è successo a Cholen, ma vedo che mi osserva, che sospetta qualcosa. Conosce sua figlia, da qualche tempo intorno a questa bambina aleggia qualcosa di strano, un riserbo nuovo che attira l'attenzione, parla più lentamente del solito, è distratta, lei che era così curiosa di tutto, ha uno sguardo diverso, è diventata la spettatrice di sua madre, dell'infelicità di sua madre, la osserva come se assistesse alla sua crescita. Improvviso spavento nella vita della madre. La figlia corre il pericolo più grave, quello di non sposarsi, di non avere un posto nella società, di rimanere vulnerabile, perduta, sola. Nelle sue crisi, mi si butta addosso, mi rinchiude in camera, mi dà pugni, schiaffi, mi spoglia, mi si avvicina, mi annusa, annusa la mia biancheria, dice di sentire l'odore dell'uomo cinese, guarda perfino se c'è qualche macchia sospetta e urla, da farsi sentire in tutta la città³²⁶.

In Chen Ran, il cambio di soggetto che fa uscire l'io da sé per poi ritornarvi è ancora più evidente. La protagonista, distesa a letto, immagina di vedersi tramite uno sguardo esterno, che non è il suo, vede il suo corpo lì disteso, come fosse morto:

我躺在床上。[...] 这时候，我的尸体像一道闪电，嗖地坠落到床上，冰凉地躺到我的身边来，与我并排而卧。我侧过身，向一边退了退身子，在模糊不清的黑暗中，我看到我的尸体睁着大大的眼孔，但是她那绝望的眼睛拒绝看我。她的嘴唇不停地嚅动，但她也拒绝同我说话。

Mi distesi a letto. [...] In quel momento, il mio corpo morto, come un fulmine, si accasciò sul letto di fianco a me con un sibilo, freddo come il ghiaccio. Mi inclinai verso quel corpo, poi mi ritrassi e, nell'oscurità indistinta, vidi il mio cadavere spalancare le fessure degli occhi, ma i suoi occhi disperati si rifiutavano di guardarmi. La sua bocca si apriva e si chiudeva incessantemente, eppure lei si rifiutava di parlare con me³²⁷.

In un altro passaggio del libro, la narrazione vira dalla prima alla terza persona, come se si osservasse la scena dall'esterno:

我的身体如同被催眠术施展了魔力，原来的哪一种强大的由挣脱而引发的疲倦，忽然转化为一股与原来的相反的力，朝着 T 的躯体倾贴过去，瘫在了他的身体上。。。

在这样一个八月里暑天的黄昏，房间里的光线渐渐暗淡下来，T 这个成熟男子的滚热的身体，在他的女学生的几乎赤裸的身上不停扭动，他的胸部无助地在她的乳房上贴紧，摩擦着。

Il mio corpo, come fosse stato ipnotizzato, rivelò una forza demoniaca. L'enorme fatica che avevo fatto fin dall'inizio per liberarmi di lui, all'improvviso si era trasformata in una

³²⁵ Ivi, p. 29.

³²⁶ Ivi, pp. 65-66.

³²⁷ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 55.

forza opposta, mi piegai su di lui e premetti il mio corpo contro quello del Maestro Ti, come paralizzata sopra di lui...

In un tramonto estivo d'agosto, mentre nella stanza la luce pian piano scompariva, il corpo bollente del maestro Ti, uomo maturo, si contorceva senza sosta sopra il corpo semi-nudo della sua studentessa, il suo petto premuto contro quello di lei, sfregandoglisi addosso³²⁸.

I dialoghi sono parte integrante di entrambi i testi. In *L'amante* le conversazioni principali sono quelle tra la bambina e l'amante, distesi nella camera da letto a Cholen, oltre ai dialoghi di Marguerite con la madre e con Hélène Lagonelle. In *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) invece, la maggior parte dei dialoghi sono conversazioni immaginarie che la protagonista Ni Aoao intrattiene con sé stessa. Non ci sono conversazioni tra lei e la famiglia e sono presenti solo qualche scambio di battute con la vedova He e con i due uomini del romanzo, il maestro Ti e il compagno di studi Yin Nan.

Viene dunque lasciato poco spazio alla componente descrittiva. Gli unici passaggi in cui ci si sofferma sulla descrizione del contesto esterno, in entrambi i testi, sono quelli in cui vengono presentate le camere da letto. In questo modo l'importanza di questa stanza è messa ancor più in evidenza: è il luogo del piacere, ma anche l'unico rifugio per entrambe le protagoniste.

In *L'amante della Cina del Nord*:

La camera da letto della madre e della bambina.

Una camera coloniale. Poco illuminata, senza comodini. Solo una lampadina al soffitto. I mobili sono un grande letto di ferro a due piazze, molto alto e un armadio a specchio. Il letto è coloniale, verniciato di nero, guarnito di palle di ottone ai quattro angoli del baldacchino, ugualmente nero. Sembra una gabbia. Il letto è avvolto fino a terra in un'immensa zanzariera bianca, come di neve. Non ci sono cuscini, ma capezzali di crine. Manca il lenzuolo di sopra. I piedi del letto sono immersi in recipienti pieni d'acqua e di ghiaccio che lo isolano dalla calamità delle colonie, le zanzare della notte tropicale³²⁹.

In *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata):

禾家里的家具，多是半旧的栗色硬木质地，印象中那些高高低低的柜子或椅子上，都雕刻着龙或者凤一类的老式的图案，弥漫一种旧家具的陈腐之气，一点也不新鲜。

La maggior parte dei mobili della casa della vedova He erano vecchi, di un legno massiccio color nocciola, gli armadietti e le sedie alti e bassi erano tutti intagliati con motivi vecchio

³²⁸ Ivi, p. 106.

³²⁹ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 18.

stile di fenici e dragoni e riempivano l'aria di un odore di mobili deteriorati, per niente fresco³³⁰.

Altro particolare in comune è l'uso delle iniziali per alcune nominazioni. In *L'amante della Cina del Nord* due personaggi, Anne Marie Stretter e Hélène Lagonelle vengono indicati tramite le loro iniziali, rispettivamente A. M. S. e H. L. Chen Ran riprende questa modalità per indicare il maestro T e la città di Pechino, chiamata *P cheng* P 城 (città della P).

3.7.1 Peculiarità stilistiche in *L'amante*

Scrivere deve essere questo: fondersi nel vuoto, essere sola e contemporaneamente aperta a tutto, porosa alle cose che l'attraversano e a questo miscuglio indicibile.

(M. Duras)

I testi della Duras sono duri, sinceri sino alla crudeltà. Nei suoi libri mette a nudo i sentimenti più elementari e inconfessabili e lo fa con uno stile tutto particolare che la contraddistingue.

Innanzitutto, questo costante sconforto e malinconia che le perforano l'anima, che non l'abbandonano, che la spingono a cercare risposte sul senso della vita senza trovarle, permeano anche i suoi scritti. Questo stato di incertezza, confusione, spaesamento, la difficoltà di trovare un senso, si concretizzano nella dinamica degli opposti utilizzata dalla scrittrice. Vengono continuamente accostati temi contrastanti (tra tutti l'amore e la morte):

Di quanto ci amavamo e di quanto anche riuscivamo a odiarci, vivendo quella storia di rovina e di morte che era la storia della nostra famiglia – una storia fatta di amore e di odio, che sfugge ancora ad ogni mio intendere, che mi è ancora inaccessibile³³¹.

L'amore insensato che provo per lui rimane per me un insondabile mistero. Non so perché amassi al punto di voler morire della sua morte³³².

³³⁰ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 44.

³³¹ Duras, *L'amante*, cit., p. 33.

³³² *Ivi*, pp. 112-113.

Che mai più conoscerà quella felicità, dice: disperata, smisurata, da uccidersi³³³.

Il continuo peregrinare alla ricerca di un senso nella dinamica degli eventi, viene avvertito come un vuoto, un'inspiegabile mancanza a cui bisogna rassegnarsi:

Che quello che di solito si teneva nascosto ai bambini, bisognava invece dirlo, dire il lavoro, le guerre, le separazioni, l'ingiustizia, la solitudine, la morte. Sì, questo lato della vita, infernale e irrimediabile insieme, si doveva insegnarlo ai bambini, come a guardare il cielo, la bellezza delle notti del mondo. [...] Sapere questo prima di tutto: che non si sapeva niente. Che persino le madri che dicevano ai figli di sapere tutto, non sapevano³³⁴.

Per questo la parola "niente" viene usata continuamente all'interno del romanzo.

Il tema del contrasto viene ribadito anche nell'uso degli aggettivi. Spesso vengono infatti accostati aggettivi opposti e discordanti:

È felice, di una felicità allegra e seria nello stesso tempo, troppo forte, fragile³³⁵.

Lei dorme. Il Cinese ascolta l'autista cantare un canto della Manciuria, selvaggio e dolce, urlante e mormorato³³⁶.

L'uso dell'aggettivazione è ridondante. Serie di aggettivi vengono posti uno dietro l'altro, separati da virgole, in un elenco continuo. Anche l'uso di ripetizioni è frequente. Lo stile della Duras procede allora per aggettivi e ripetizioni e le frasi si susseguono, semplicemente separate da virgole, diventando anche molto lunghe. L'effetto crea un ritmo che sembra inseguire qualcosa, veloce, ossessivo, che spinge il lettore a continuare la lettura.

Il problema è un altro, ma non so quale sia. Non è quello che credono le donne. Le guardo, nelle vie di Saigon o nelle località sperdute della savana. Ce ne sono di bellissime, bianchissime, tutte curano molto il loro aspetto, soprattutto nei posti sperduti. Non fanno nulla, cercano di mantenere la loro bellezza, di conservarla, per l'Europa, per gli amanti, per le vacanze in Italia, per le lunghe ferie di sei mesi ogni tre anni, quando finalmente potranno raccontare quello che succede quaggiù, questa vita in colonia così strana, parlare di com'è servizievole questa gente, di quanto sono bravi i boys, della vegetazione, dei balli,

³³³ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 164.

³³⁴ *Ivi*, pp. 25-26.

³³⁵ *Ivi*, p. 68.

³³⁶ *Ivi*, p. 115.

delle ville bianche, tanto vaste che ci si perde, dove abitano i funzionari nominati nelle località sperdute. Aspettano. Si agghindano per niente. Si risparmiano. Nell'ombra delle ville si conservano per dopo, credono di vivere in un romanzo, con i grandi armadi pieni di vestiti da non saper che farne, e che esse collezionano, come collezionano la fuga di quei giorni d'attesa. Alcune impazziscono. Altre vengono piantate per una servetta che sa tacere. Piantate. Questa parola, quando le colpisce, ha un suono spaventoso, il suono di uno schiaffo. Alcune si uccidono.

Questo mancare delle donne a sé stesse sempre l'ho sentito come un errore.

Non c'era da attirare il desiderio. Il desiderio era in colei che lo provocava o non esisteva. C'era fin dal primo sguardo o non era mai esistito³³⁷.

O ancora:

Arriva il dolore nel corpo della bambina. Dapprima acuto, poi terribile, poi contraddittorio, come niente altro. Niente: infatti è quando diventa insopportabile che comincia ad allontanarsi, che cambia, che diventa qualcosa che fa gemere, gridare, invade tutto il corpo, la testa, tutta la forza del corpo, della testa e quella del pensiero, folgorato.

La sofferenza abbandona il corpo magro, la testa. Il corpo rimane aperto sul fuori, è stato attraversato, non sanguina più. Non si può più chiamare dolore si può chiamare forse morire.

E poi quella sofferenza si ritrae dal corpo, dalla testa, si ritrae insensibilmente da tutta la superficie del corpo e si perde in una felicità ancora sconosciuta di amare senza saperlo.³³⁸

Gli aggettivi usati sono spesso forti, cruenti:

Forse l'età della bambina che si palesa di colpo come un fatto brutale, totale, invvicinabile, quasi indecente³³⁹.

È stato alla fine, quando era diventato solo dolcezza e oblio, che si era sentita di nuovo l'estraneità in quel grido, terribile, osceno, impudico, indecifrabile, come la pazzia, la morte, come una pazzia indecifrabile³⁴⁰.

Il tono aumentava, gridavano da tutte le parti, dai ponti, dalla sala macchine, dal mare, dalla notte, da tutta la nave, da tutte le parti. Prima isolate, le grida si raggruppano, diventano un clamore unico, brutale, assordante, spaventoso³⁴¹.

³³⁷ Duras, *L'amante*, cit., pp. 26-27.

³³⁸ Duras, *L'amante della Cina del Nord*, cit., p. 60.

³³⁹ *Ivi*, p. 56.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 150.

³⁴¹ *Ivi*, p. 174.

3.7.2 Peculiarità stilistiche in *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata)

Nonostante l'approccio stilistico sia simile (racconto in retrospettiva, uso della prima persona, flusso di coscienza), leggendo *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) emergono due peculiarità tipiche di Chen Ran, che dimostrano la singolarità e la creatività di questa scrittrice, difficilmente inseribile all'interno di parametri rigidi e fissi: l'intromissione diretta dell'autrice e l'uso persistente di similitudini.

Per quanto riguarda questo secondo ed ultimo punto, elencherò di seguito alcune similitudini, spesso basate su accostamenti alquanto inusuali, estrapolate direttamente dal romanzo e facilmente distinguibili all'interno del corpo di testo per l'uso di *xiang* 像, *ru* 如, *rutong* 如同, *fangfu* 仿佛, *ban* 般, *sihu* 似乎, *yi yang* 一样, che grammaticalmente in cinese sono usati per indicare un paragone:

我[...]一边注意我房间的门正紧紧关闭着，**像个**闭紧嘴唇的沉思者伫立那儿，缄默无声。

Notai che la porta della mia stanza era chiusa come se fosse una persona che se ne stava là fissa in piedi a rimuginare, con la bocca chiusa e in silenzio, le labbra serrate³⁴².

她的手臂风车**般**轻盈奇妙，我的整个身体就**像**是一片风中之叶，颤动飘忽。

Le sue mani si muovevano con una meravigliosa destrezza e leggerezza, cosicché il mio corpo sembrava una foglia che fluttuava e fremeva nel vento³⁴³.

禾这时候，掀起她的衣襟，解开里边胸罩的扣子，两只桃子**般**嫩白而透明的乳房就跳跃出来，**像**吐丝前的春蚕，凉凉的，好像一碰就破。

In quel momento la vedova He aveva alzato la giacca e slacciato il reggiseno. I suoi seni pallidi e diafani saltarono fuori come fossero due grosse pesche, erano freschi al tatto, sembravano come i bachi da seta a primavera, nel periodo di piena maturazione, che appena li tocchi rischi di rovinarli³⁴⁴.

把目光投向我，他的目光**如同**电流，滚烫又冰凉，穿透了我的身体。

Il suo sguardo si rivolse a me e attraversò il mio corpo come una scossa di corrente elettrica, bollente e gelida allo stesso tempo³⁴⁵.

³⁴² Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 35.

³⁴³ *Ivi*, p. 41.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 47.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 50.

那髻髻曲曲的头发看上去**似乎**是热带雨林中的一个毛茸茸的鸟窝。

Quell'ammasso di capelli ricci sembrava un morbido nido d'uccelli in una foresta tropicale³⁴⁶.

她的肚皮**如同**一只圆圆的白鼓，**仿佛**里边充满了气体，已经膨胀得不能再鼓了。

La sua pancia era come un pallido tamburo tondeggiante, talmente pieno d'aria all'interno e così dilatato da non poterlo più colpire³⁴⁷.

西大望那鲁莽而坚实的身体发疯似的抱住伊秋的肉肩膀，**好像**是一个监禁多年而没有吃过母鸡的肥翅膀的人忽然得到了一大块。伊秋则拼命地把她鼓鼓的胸脯挺在他的肋骨上，那乳房**如同**一双饱满肥硕的手，在他的肋骨上弹拨竖琴似的来来回回移动。

Xi Dawang, in maniera precipitosa e irruenta, come un pazzo, cinse le spalle di Yi Qiu. Sembrava un prigioniero che per molti anni non aveva mangiato succulente cosce di gallina e che all'improvviso ne poteva afferrare un bel pezzo. Yi Qiu invece si sforzava con tutta sé stessa di premere il suo seno rigonfio contro le costole di lui, muovendosi avanti e indietro, come una mano paffuta che suona le corde di un'arpa³⁴⁸.

这些恐怖的耳语钻到我的脑子里**像**雷一样隆隆炸开。

Questo mormorio mi faceva paura e penetrava nel mio cervello come il rombo di un tuono che esplode in cielo³⁴⁹.

她的指尖非常凉，蛇**一样**极富弹性。

Le sue dita erano fredde e flessuose come un serpente³⁵⁰.

腹胯部忽然变成了一块宽阔而平滑的田地，仿佛插上麦苗它就可以长出绿油油香喷喷的麦子。

I miei fianchi erano diventati improvvisamente vasti e lisci come un campo dove poter coltivare un grano delizioso, dal colore verde intenso perché ancora acerbo³⁵¹.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 51.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 56.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 72.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 82.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 85.

³⁵¹ *Ivi*, p. 93.

两条大腿简直就是两只富于弹性的惊叹号，颀长而流畅。

Le mie gambe erano proprio lunghe e flessuose, assomigliavano a dei punti esclamativi³⁵².

我不吭声，死死地盯着他，**仿佛**那目光是锋利的牙齿，可以咬碎他的道貌岸然与虚情假意。

Senza dire una parola lo fissavo, i miei occhi erano come zanne taglienti, potevano strappar via a morsi le sue false manifestazioni d'affetto e la sua ipocrisia³⁵³.

多年来，在我和 T 先生之间，**似乎**一直存在着某种微妙瓜葛或者说关系，它始终像一只水上的皮球被强行接到水下潜伏着，使我看不清它的存在。

Per molti anni, tra me e il maestro Ti c'è sempre stata una strana connessione o relazione, come se fosse un pallone che galleggia sulla superficie dell'acqua, ma che è stato spinto con forza sul fondo per essere nascosto, facendo sì che non riuscissi a scorgere chiaramente la sua esistenza³⁵⁴.

他那徒有其表的高大的男子汉身躯，**仿佛**变成了一堆沉重的废料，坍塌在我的肩上。

Il corpo di quel ragazzo alto e possente crollò sulle mie spalle come un cumulo di pesante spazzatura³⁵⁵.

你的身体，你的神情所散发出来的一切，都有一股特殊的韵味，你**如同**一个奇异的花园，长满与众不同的奇花异草，它始终困扰着我，折磨着我。

Il tuo corpo, la tua espressione, tutto ciò che proviene da te ha un fascino particolare per me, sei come un meraviglioso giardino in cui crescono dappertutto fiori esotici ed erbe rare d'ogni sorta, mi disorienti completamente, mi tormenti³⁵⁶.

他的手就开始在她的身上摩挲起来，他**如同**欣赏自己的站利品一样抚摸着她的乳房。

Le mani di lui iniziarono ad accarezzarle il corpo, le prese i seni come per afferrare un premio vinto in battaglia³⁵⁷.

³⁵² *Ivi*, p.93.

³⁵³ *Ivi*, p. 97.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 102.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 104.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 105.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 117.

我注意到他的头发**像**野草，恣意膨胀。

Mi accorsi che i suoi capelli erano maltenuti e crescevano come erba selvatica³⁵⁸.

我的舞伴狂乱的心跳**如同**乐队里的小鼓，敲击在我的乳房上。

Il mio cuore, come un compagno di ballo impazzito, batteva nel mio petto come un piccolo tamburo d'orchestra³⁵⁹.

使得我心里乱七八糟，堆得满满的，思绪纷乱，**仿佛**我胸口里装着一只鸟笼子，无数只欢快的鸟都挤在里面，叽叽喳喳，四处扑打。

Mi incasinava il cuore, me lo sentivo scoppiare, anche la mente era confusa, come se nel petto avessi una gabbia di uccelli, numerosi e vivaci, tutti stipati lì dentro che, pigolando, colpivano da tutte le parti³⁶⁰.

他的一只手才滑向我的胸前，开始解我的纽扣。这时，他的动作很慢，**像**个从容不迫的将军，非常自信地率军收复这他自己的失地，一点也没有小男孩那种盲目的冲动和失控的情态。

La sua mano scivolò poi sul mio petto e iniziò a sbottonarmi. In quel momento, i suoi movimenti erano molto lenti, come se fosse un generale che, senza l'uso della forza, ma sicuro di sé, guida le sue truppe per riprendere il territorio perduto in battaglia. Non aveva neanche un po' di quel cieco impulso e del temperamento fuori controllo tipici dei ragazzi giovani³⁶¹.

渴望的目光**犹如**他轻悄的指尖触摸在我的肢体上。

Il suo sguardo assetato di desiderio era come una carezza, silenziosa e leggera, che con la punta delle dita esplorava il mio corpo³⁶².

他在汽车这个小小的空间里，满足地吮吸着芬芳，**如同**一只可爱而巨大的青蛙，拼命地呼吸，激动而喧哗地呼吸。

All'interno dello spazio ristretto dell'auto, lui ispirava il mio profumo con aria soddisfatta, come un'amorevole rana gigante che tenta di respirare con tutte le sue forze, un respiro eccitato e affannoso³⁶³.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 125.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 127.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 139.

³⁶¹ *Ivi*, p. 153.

³⁶² *Ivi*, p. 154.

³⁶³ *Ivi*, p. 157.

她冲我微笑，笑容娇美得如同圈圈涟漪在她的光滑的脸颊上弥散。

Mi colpì con il suo sorriso. Era così bello che si diffondeva sulle sue guance luccicanti come increspature d'acqua in uno stagno³⁶⁴.

冷气像无数只凉凉的蠕虫，从我们身体的各个部位往骨头里边钻，越钻越深。

L'aria fredda penetrava nelle ossa di ogni angolo del nostro corpo come infiniti, gelidi vermi, sempre più in profondità³⁶⁵.

有人如同一棵棵小树，林立街头巷尾。

C'erano persone in ogni angolo della strada, se ne stavano lì in piedi come alberi nella foresta³⁶⁶.

由于没有窗户，里边黑暗像一只庞然大物洞张着阴森的大嘴，立刻将我吞没。

Dato che non c'erano finestre, l'interno era buio, sembrava la bocca di un mostro terrificante che mi avrebbe divorato in un attimo³⁶⁷.

皮肤在昏暗中如同白皙的光芒粼粼闪烁。

Nell'oscurità, la sua pelle chiara scintillava come cristallo illuminato dai raggi del sole³⁶⁸.

绵长的枝桠从院子东边一直延伸到西边，它像一只世界上伸得最长的手臂，牢牢地抓在墙院的围墙上。地上还有小猪一样饱满的甜枣。

I rami così lunghi si estendevano nel cortile da est a ovest, come se fossero delle braccia, le più lunghe del mondo, si inerpicavano con fermezza sul muro, tutt'intorno al cortile. A terra c'erano anche dei datteri, così rotondi e maturi da sembrare dei piccoli porcellini³⁶⁹.

马桶水箱的隆隆声，喧哗而热闹，如同车水马龙，人群鼎沸的街市，使我不再感到自己的孤单。

³⁶⁴ *Ivi*, p. 161.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 169.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 174.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 176.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 180.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 207.

Il brontolio del serbatoio del wc assomigliava al caos e al frastuono della strada, con il traffico e la folla di gente per le strade, non mi sarei mai più sentita sola³⁷⁰.

后来，我忽然生出一个念头：我为什么不睡到浴缸里呢？那儿又温暖又舒适，狭长的坏抱状正是睡觉的好地方。[...] 我先把浴缸擦干，然后回到房间里把床上的被褥，枕头统统搬到浴缸里铺好，像一只鸟给自己衔窝那么精心。

Poi mi venne un'idea: perché non dormivo nella vasca da bagno? Così calda, accogliente e confortevole, con la sua forma lunga e stretta, la rendevano il posto perfetto per dormire. [...] Dopo averla asciugata, tornai in camera, presi dal letto le lenzuola e il cuscino e le sistemai meticolosamente nella vasca, come un uccello che si costruisce il suo nido³⁷¹.

无论什么时候，只要我向浴室里边望上一眼，[...] 急需钻进暖流低回的浴缸中，光裸的肢体鳗鱼一般静卧在沙沙的水流里，感受着仅存的摩挲的温暖。

Non importa in quale momento, basta solo che io lanci uno sguardo verso il bagno, [...] avverto un bisogno urgente di immergermi nella corrente d'acqua calda della vasca, il mio corpo nudo e lucente come quello di un'anguilla, distesa tranquillamente nel gorgoglio dell'acqua che scorre, sentendo soltanto il calore delle sue carezze³⁷².

Per rimarcare l'importanza della similitudine nella scelta stilistica di Chen Ran, anche il romanzo stesso si chiude con l'uso di questa forma retorica:

日子一天天过去，时间流逝了我依然在这里。

有一天，我看到自己阳台上那些橡皮树，龟背竹和多年生的绿色植物，已经高大蓬勃得使阳台装不下了。我忽然想，是不是应该把它们移植到楼下的花池里去。我从它们不断探头从阳台的窗口向下眺望的姿势看，它们和我一样，也在思考这个问题，犹豫不安。如果移到楼下的花池里去，它们虽然能够汲取更宽更深的土壤里边的营养，但是，它们必须每时每刻与众多的花草植物进行残酷的你争我夺，而且必须承受大自然的风吹日晒；而在我的阳台上，它们虽然可以摆脱炎凉冷暖等恶劣自然环境的摧残，但它们又无法获得更深厚的土壤来喂养自己。

它们在想，我也在想。

I giorni passavano uno dopo l'altro, il tempo scorreva ed io ero ancora lì.

Un giorno, stavo guardando sul mio terrazzo la vegetazione lussureggiante, l'albero della gomma, il filodendro, le altre numerose piante che erano cresciute negli anni fino a diventare alte e vigorose così da non starci più sul balcone e all'improvviso pensai se fosse stato meglio o no trapiantarle nell'aiuola di sotto.

Dal modo in cui facevano capolino dalla finestra del balcone, guardando giù, pensai che io ero uguale a loro e, riflettendo su ciò, esitavo e non riuscivo a stare tranquilla. Se avessi

³⁷⁰ *Ivi*, p. 210.

³⁷¹ *Ivi*, p. 213.

³⁷² *Ivi*, p. 220.

trapiantato quelle piante nell'aiuola di sotto, benché avessero potuto trarre nutrimento dal suolo più profondo e ampio, esse avrebbero anche dovuto scontrarsi continuamente con il resto della vegetazione e avrebbero dovuto nondimeno sopportare i fenomeni naturali a cui erano direttamente sottoposte, come il sole e le folate di vento; al contrario, sul mio balcone, nonostante potessero evitare di essere rovinare dalle intemperie e dagli sbalzi termici, allo stesso tempo non avrebbero nemmeno potuto ottenere maggior nutrimento dal terreno per coltivare sé stesse.

Loro ci pensavano e anche io ci pensavo³⁷³.

Questo paragone riveste un ruolo fondamentale per la comprensione dell'intero testo, è una magnifica sintesi metaforica posta come chiusura ed è portatrice del messaggio principale che l'autrice vuole veicolare. Le piante, come l'essere umano, crescono e si sviluppano, fino ad aver bisogno di sempre maggior spazio per vivere. È meglio allora rifugiarsi in sé stessi, come le piante che vengono lasciate sul balcone, rimanendo in uno stato di protezione, oppure immergersi nel caos del mondo moderno, rappresentato dall'aiuola, in cui però si rischia di scontrarsi con gli altri individui?

3.7.3 Le implicazioni politiche e i problemi di traduzione

Per quanto concerne invece la seconda peculiarità di Chen Ran, ovvero l'intromissione diretta dell'autrice all'interno del testo (presente non solo in questo romanzo, ma anche in altri racconti), vi è uno specifico punto del libro che è necessario analizzare, particolarmente criptico e denso di significati politici lasciati soltanto trapelare tramite un sapiente gioco di parole.

Il passaggio in questione è situato appena dopo l'apertura del capitolo 15, intitolato “Yongyuan de rizi” 永远的日子 (Giorni infiniti), ed è composto da tre paragrafi posti tra parentesi e assenti nella traduzione inglese, o presenti solo in maniera parziale e spostati in altri punti del testo. Le parentesi sono un espediente adottato dall'autrice proprio per mettere in risalto questa sua presa di posizione in cui si rivolge direttamente al lettore, spezzando il filo logico della narrazione.

Il processo di traduzione è una negoziazione continua perché difficilmente si riescono a rendere pari-pari il contenuto e le sue implicazioni utilizzando un'altra lingua: qualcosa, quasi sempre purtroppo, viene perso in corso d'opera. La traduzione di *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), ne offre un chiaro esempio.

³⁷³ Ivi, p. 220.

Mentre nella versione originale, come si è visto in precedenza, il contesto temporale viene lasciato in secondo piano, nella versione tradotta in inglese viene posta invece l'enfasi sul periodo storico in cui si svolgono gli eventi raccontati e, in particolare, sulle proteste avvenute in piazza Tienanmen nel giugno 1989, conosciute come la "Primavera democratica cinese". Anche il luogo ha un'importanza fondamentale per i cinesi, in quanto simboleggia l'incontro tra il vecchio e il nuovo, come scrive Renata Pisu:

Dalla Porta di Tian An Men, la Porta della Pace Celeste, si entra nella vastità della Città Proibita, nel mondo imperiale e burocratico del passato, e da lì si esce verso lo spazio pubblico e della memoria rivoluzionaria.

La nuova Cina e quella antica qui si incontrano e si congiungono. Da una parte la piazza più grande del mondo, il fulcro della Repubblica Popolare Cinese; dall'altra la raggelante, armoniosa distesa di corti e padiglioni che fu la sede del potere del Celeste Impero.

Così è come se Pechino avesse un doppio centro, due "cuori": distinti e separati? Il presente che si contrappone al passato? Oppure è qui che si palesa la continuità della Cina?³⁷⁴

Lo storico episodio non viene mai nominato apertamente nella versione originale, Chen Ran vi si riferisce alludendo semplicemente ad un tragico periodo d'inizio estate in cui tutta la sua vita è cambiata. In traduzione, invece, l'enfasi politica è subito accentuata già nell'introduzione, dove si legge:

A riveting tale of a young woman's emotional and sexual awakening [...] set in the turbulent decades of the Cultural Revolution and the Tian'anmen Square incident [...] exposes the complex and fantastical inner life of a young woman growing up during a time of intense social and political upheaval³⁷⁵.

All'interno del testo originale, gli episodi di Tienanmen non vengono mai nominati in maniera esplicita, mentre in traduzione ci si riferisce ad essi diverse volte³⁷⁶. Il linguaggio scelto accuratamente da Chen Ran, velato di metafore, aderisce alle strette proibizioni editoriali del governo riguardo al massacro, a cui non ci si può riferire se non come 'incidente'. La versione ufficiale del governo ancora non ammette il termine 'massacro' e afferma che 23 persone hanno perso la vita in

³⁷⁴ Pisu, Renata, *Mille anni a Pechino. Storia e storie di una capitale*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 2008, p. 64.

³⁷⁵ Chen Ran 陈染, trd. Howard-Gibbon, John, *A Private Life*, New York, Columbia University Press, 2004, Kobo edition.

³⁷⁶ Vedi Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 174 e relativa traduzione nella versione inglese.

quell'incidente diplomatico (quando fonti estere stimano una conta dei morti che oscilla tra 300 e 2700 persone, senza considerare le centinaia di feriti³⁷⁷).

L'importanza del passato riveste un ruolo fondamentale nel romanzo, che è ripercorso in retrospettiva attraverso i ricordi della protagonista Ni Aoa. Chen Ran vuole comunicare metaforicamente quanto anche gli eventi storici non debbano essere dimenticati, nonostante le censure del sistema, ma anzi siano le basi da cui ripartire. Due passi esplicativi all'interno del testo recitano infatti:

我的目光之所以流连再三地抚摸往昔岁月的断编残简，是因为那些对于我并不是一页页死去的历史，它们是活的桥梁，一直延伸到我的今天。

Il motivo per cui indugio con insistenza sui ricordi frammentari degli anni passati è perché essi non sono pagine morte di storia, ma sono un ponte vivo che si estende fino ai giorni nostri³⁷⁸.

我这样做，是因为我知道，再也没有比经常地回头看看往昔的生活，更能够体验人类生存的玄妙，更能够发现我们今天所生存的世界所进行的物质的与精神的变迁。

Io faccio così perché so che non c'è niente di meglio che guardare spesso indietro alla vita passata per poter trarne maggiori insegnamenti riguardo i misteri dell'esistenza umana e per poter scoprire i cambiamenti materiali e spirituali che sono in atto nel mondo in cui viviamo oggi³⁷⁹.

Venendo ora al nucleo centrale della dissertazione in corso, ovvero ai tre paragrafi di cui ho fatto riferimento qui sopra, Chen Ran, inizialmente, usa la metafora delle onde dell'oceano che si scontrano a causa di correnti opposte per riferirsi agli eventi storici di piazza Tienanmen. Di seguito, per affermare il suo diritto di esprimere liberamente la propria opinione nonostante il veto politico, continua scrivendo:

我知道，政治风云有时候像爱情一样，也会使人们产生盲目的热情如饥似渴地去追求。我有权力决定自己的生命从何“开始”，而又在哪里“中断”它。

Io so che un'instabile situazione politica può essere a volte come l'amore e può portare le persone a produrre un sentimento cieco e a perseguire qualcosa in maniera insaziabile. Ma io ho il diritto di decidere da sola della mia vita, dove essa “inizia” e dove “finisce”³⁸⁰.

³⁷⁷ Schaffer, K. and Song Xianlin, “Writing beyond the wall: translation, cross-cultural exchange and Chen Ran's *A Private Life*”, in *Journal of Multidisciplinary International Studies*, vol. 3, n. 2 (July), 2006, p. 6.

³⁷⁸ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 75.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 91.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 133.

La scrittura procede in maniera frammentaria e contorta, tra metafore e uso di soggetti multipli (我, 我们, 你) che fanno sì che il narratore possa coincidere sia con l'autrice, Chen Ran, che con la protagonista del racconto, Ni Aoao. Attraverso questo espediente, la scrittrice si libera da ogni possibile accusa politica in quanto la sua presa di posizione non è direttamente appellabile. Questa ambivalenza del testo non è presente nella traduzione inglese.

Il secondo paragrafo è ancora più denso di significati:

现在, 我依然还只是靠在一堵坍塌的墙垣上, 我的胸膛没有足够的力气使我发出连贯的呼喊, 我的声音如同一个被打碎了的石像的碎片, 还没有恢复成一种熟练而深邃的音色。我们权且把它当作一个远处的巨大的“残垣风影”, 我们会走近它, 历史将镶嵌在那里成为一种“不朽”。

Per ora, continuo ad appoggiarmi ad un muro crollato. Non ho abbastanza aria nel petto per continuare a urlare, la mia voce è come il frammento di una statua che è andata distrutta, non ha ancora recuperato il timbro profondo e qualificato. Consideriamo provvisoriamente questo muro come un enorme sfondo rovinato e lontano e avviciniamoci. La storia verrà scolpita lì e diventerà eterna³⁸¹.

L'immagine di una donna appoggiata su un muro crollato evoca immediatamente nell'immaginario tradizionale cinese la leggenda di Meng Jiangnu. Si narra che, durante la costruzione della Muraglia Cinese più di duemila anni fa, molti uomini furono chiamati in servizio per completare l'impresa. Tra questi c'era anche il marito di Meng Jiangnu, che fu costretto a partire appena dopo le nozze. Per cinque anni la moglie non ebbe sue notizie e, disperata, decise di andare a cercarlo. Arrivata nei pressi della muraglia, chiese sue notizie e non ne trovò. Pianse così tanto, abbandonata contro le mura, che queste crollarono, rivelando il cadavere dell'amato. Chen Ran fa uso di questa storia popolare per estrapolare e dare risalto all'immagine simbolica della Grande Muraglia, emblema dell'unità e della storia della Cina in cui, dice, verrà iscritta anche la storia futura. Attraverso questa metafora afferma, ancora una volta, quanto il passato non debba andare dimenticato (come il governo sembra invece fare con le proteste di piazza Tienanmen).

La seconda immagine evocata dall'autrice è quella della statua andata in pezzi, che non riesce più a parlare (probabile collegamento con la censura attuata dal governo). Può essere anche intesa come un collegamento con la statua della Dea della Democrazia, costruita in polistirolo e cartapesta durante le proteste dai rivoltosi, e poi distrutta dall'esercito.

³⁸¹ *Ibid.*

Questo secondo paragrafo è totalmente assente in traduzione, proprio per la difficoltà di veicolare contenuti impregnati di storia e cultura popolare cinesi³⁸².

Il terzo e ultimo paragrafo contiene una presa di posizione dell'autrice ancor più netta riguardo alla politica. È presente nella versione inglese, ma è stato traslato in un altro punto del testo. Recita così:

我讨厌政治的原因，是因为很多时候它与我终生所喜爱的“诚实”这个字词相违悖。我学生生涯中所有的政治试卷成绩都很糟糕，有一次，大约是在大学二年级时的一次调查试卷中，问道：“你热爱政治吗？”我答：“除非允许我说谎。”为此，学校领导还找我做了长时间的谈话。

Il motivo per cui non sopporto la politica è perché molto spesso è in contrasto con la parola “onestà”, che ho amato per tutta la vita. Durante la mia carriera scolastica, tutti i risultati dei compiti sulla politica furono un disastro. Ci fu una volta, all'incirca quando ero al secondo anno di università, in cui a un esame venne chiesto “Ami ardentemente la politica?” e io risposi “Solo se posso dire una bugia”. Per questo il preside mi venne a cercare e mi fece una lunga ramanzina³⁸³.

Qualche pagina più avanti nel testo, Chen Ran ribadisce il concetto:

我认为一个人能经常勇敢地站出来对这个世界说“不”，是一种强烈责任心的表现。

Ritengo che una persona che ha spesso il coraggio di alzarsi di fronte al mondo per dire “no” ha un atteggiamento di forte senso del dovere³⁸⁴.

La narrativa di Chen Ran, attraverso il suo personale linguaggio metaforico, riesce ad aprire un accesso verso la discussione politica, tema ancora delicato in Cina. Purtroppo, la versione inglese, seppur più apertamente politica perché non sottoposta al controllo governativo, lascia sfumare l'originalità e la complessità della versione cinese, che gioca con metafore che richiamano la storia e la tradizione e con l'ambivalenza del soggetto (protagonista-narratore-autore). Per questo ho sentito la necessità di analizzare nel dettaglio questa parte mancante in traduzione, per cercare, per quanto possibile, di colmare il gap culturale. Inoltre, ritengo che questi passaggi rivestano un'importanza fondamentale per la comprensione dell'intero romanzo: se, ad una prima analisi superficiale, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) può sembrare un libro vuoto e banale, ci si accorge invece, con

³⁸² Schaffer, Song, “Writing beyond the wall: translation, cross-cultural exchange and C.R.’s *A Priv. Life*”, cit., pp. 12-14.

³⁸³ Chen Ran, *Siren shenghuo*, cit., p. 133.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 138.

uno studio più approfondito, degli importanti significati politici che in esso sono contenuti e dell'originalità e della spiccata creatività dell'autrice, dimostrate nel tenerli celati.

Per concludere, a questo proposito riporto le parole dell'attenta analisi fatta da Shaffer e Song:

Chen carves her words onto the wall of history. She does so with reference to Chinese history, culture, mythology and contemporary events—infused with reference to Eurocentric discourses from philosophy, psychoanalysis, feminism and deconstruction and transformed by her own poetic vision and embeddedness within but distanced from the currents of contemporary Chinese culture³⁸⁵.

³⁸⁵ Schaffer, Song, "Writing beyond the wall: translation, cross-cultural exchange and C.R.'s *A Priv. Life*", cit., p. 16.

Conclusion

Le due opere prese in considerazione, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata) e *L'amante*, attraverso un viaggio nella psicologia delle due autrici e nella loro vita privata, offrono una diversa panoramica della crisi avvertita dall'individuo moderno nel corso del Novecento e che persiste fino ai giorni nostri.

Il caso della nazione cinese è del tutto particolare: un territorio enorme, governato per millenni attraverso un rigido sistema di cariche imperiali, smembrato dalle potenze coloniali all'inizio del secolo scorso e costretto a fare i conti con la dura consapevolezza della propria arretratezza tecnologica e culturale, per poi subire l'esperimento socialista e infine, alla fine del secolo, veder introdotti progressivamente il capitalismo e il liberismo economico dopo anni di repressione dell'individualità e del libero pensiero a favore dell'ideologia comunista, per tentare di mettersi al passo con una modernità che ancora oggi sembra in difficoltà nel trovare un proprio equilibrio. Come reagisce l'uomo di fronte a questo susseguirsi di cambiamenti? È a questa domanda che cercano di rispondere le porta-voci del movimento della *gerenhua xiezu* 个人化写作 degli anni Novanta. Attraverso una scrittura strettamente individuale, personale, intimista, che esprime pensieri confusi e scabrosi piuttosto che una trama ben definita e lineare, scrittrici come Hai Nan, Lin Bai, Hong Ying, Xu Kun, Xu Xiaobin manifestano la rottura con la tradizione passata, vogliono far sentire, forse per la prima volta in maniera così aperta e sincera, la propria voce femminile, troppo a lungo rimasta silenziosa, e veicolano un malessere generale verso un'epoca alla quale sentono di non appartenere con serenità. Risulta difficile trovare un proprio spazio e capire e apprezzare la propria individualità, rimasta fino ad allora repressa:

Deprived of social function, the individual becomes an unknown, perhaps even meaningless, entity³⁸⁶.

Dalle rovine del socialismo emerge una nuova soggettività femminile, che trova negli scritti provenienti dall'estero, che proprio in quegli anni iniziano a circolare anche in Cina, una preziosa

³⁸⁶ Hegel, Robert E., Hessney Richard C. (a cura di), *Expressions of the Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 7.

fonte d'ispirazione³⁸⁷. Influenzate dalle teorie femministe occidentali, scrivono delle loro sensazioni ed emozioni, parlano del corpo e della sessualità in maniera svincolata da qualsiasi restrizione morale e ciò fa sì che il mercato consumistico sfrutti questa caratteristica a proprio favore per accrescere i guadagni. Uno degli obiettivi di questo studio, invece, vista anche la carenza di materiale al riguardo, è di dare il giusto peso alla presa di posizione di queste scrittrici e ai cambiamenti letterari da loro apportati. Ciò che il critico cinese contemporaneo Nan Fan definisce “stylistics of the body”³⁸⁸ è in realtà un esperimento stilistico senza precedenti:

The word often evokes the petty, the obscene, or simply that which is hidden from the sun, whereas personalized writing is a purer, more radical form of artistic experiment³⁸⁹.

Al di là di una narrativa che comunica sensazioni e stati d'animo, che indaga la psicologia dell'individuo, che mette in scena il piacere, la corporalità, la sessualità, si cela una critica alla tradizione letteraria precedente fondata sui grandi temi della politica e dello Stato e insieme si vuole comunicare uno stato di malessere e spaesamento causato dall'avvento dell'urbanesimo e del consumismo dell'epoca moderna. È un problema storico cristallizzato in un'estetica e una narrativa inconsuete.

Critics, in their selective focus on what is written - that is, sexual provocation - but not on the pervasive theme of restless and homeless female wandering in the New Era of Reform or the unspeakable, uncathartic pain of the *fin de siècle* against the backdrop of a China on the fast track of globalized pursuit of power and wealth, they often disregard the question of how to write - that is, the visionary experimentation in the texts - which is central to the formation of a genuinely alternative feminist aesthetics³⁹⁰.

Questa nuova estetica è fondata sull'uso quasi preponderante della prima persona, su repentini cambi di soggetto, sulla sovrapposizione autore-narratore, sull'uso del flusso di coscienza e di *flash-back* e *flash-forward*, sull'intromissione dell'autore nel testo che esprime il proprio parere interrompendo il filo logico della trama, una trama che è quasi inesistente, con riferimenti temporali e spaziali sbiaditi o assenti, una scrittura che comunica sensazioni in maniera diretta ed irruenta,

³⁸⁷ Zheng Yi, “Personalized Writing”, *op. cit.*, p. 50.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 52.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 51.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 53.

sincera e provocatoria attraverso un viaggio nella psicologia dell'individuo non sempre chiaramente comprensibile. In questo senso la *gerenhua xiezuo* 个人化写作 rappresenta:

A writing of alterity, an attempt of aesthetic otherness, against both the inherited but still dominant male-centered literary standards and the all-consuming post-Socialist cultural market, which constitutes much of this alterity's critical and commercial misconception³⁹¹.

È in questo panorama storico-culturale che si iscrive la scrittrice cinese contemporanea Chen Ran e in particolare il suo romanzo, *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), che può considerarsi esemplificativo per l'intero movimento visto che, come dice il titolo stesso, è un viaggio nell'interiorità e nel personale.

Chen's writing, which begins as a radicalized, relentless self-scrutiny, self-exploration, and self-judgment and as a resolute removal of the self from the madding crowd, is anti-allegorical. The allegory Chen refuses to write or allow her heroines to participate in is the all-embracing national collective. [...] Chen is trying desperately but stubbornly to create a place of alterity for marginal beings, most often in the relentless figuration and self-reflection of the psycho-trauma of young urban women, burdened with nightmares of their growing-up years, young women who cannot or refuse to find home in the generally euphoric post-New Era.³⁹².

L'intento di questo lavoro è quello di tracciare un *trait d'union* tra Chen Ran e Marguerite Duras, mostrando quanto quest'ultima abbia avuto un'influenza incisiva sulla prima. La scrittrice francese, pur avendo vissuto sulla propria pelle un fatto storico epocale e doloroso come la Seconda Guerra Mondiale, decide di non scrivere dei grandi fatti storici, ma inventa una nuova vera e propria visione creativa, da cui Chen Ran trae ispirazione³⁹³. Seppur la scrittrice cinese neghi tale influenza, un suo collega scrittore Wang Gan 王干 afferma invece:

在陈染的小说中，杜拉斯像空气一样存在着一个人的影像，她像一道阳光照亮了陈染心灵的角落，像阴影一样深重包围着陈染的语言。

Nelle opere di Chen Ran, l'influenza della Duras è come una presenza costante, ma impalpabile, pervasiva come l'aria, è come un raggio di sole che le illumina l'anima, è come un'ombra che circonda con pesantezza il suo linguaggio³⁹⁴.

³⁹¹ *Ivi*, pp. 62-63.

³⁹² *Ivi*, pp. 59-60.

³⁹³ Yin Congcong, 尹丛丛, "Dulas de zhongguo mentu" 杜拉斯的中国门徒 (I seguaci cinesi della Duras), in *Qilu zhoukan*, 2014.04.18, p. 38.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 39.

Un altro scrittore, Zhao Mei 赵玫, scrive:

杜拉斯就是那支罂粟。开在遥远的法兰西，远远近近地诱惑着你。

La Duras è come l'oppio. Fiorita nella lontana Francia, da distante ti seduce³⁹⁵.

Negli anni Novanta in Cina, dopo l'epoca stagnante della Rivoluzione Culturale, la letteratura fiorisce nuovamente, spinta dalle influenze provenienti dall'estero e dalle numerose opere straniere che finalmente vengono tradotte in cinese e iniziano a circolare all'interno del Paese. Appena qualche anno prima, nel 1984, la Duras aveva pubblicato il suo capolavoro *L'amante* che, nello stesso anno, aveva vinto il prestigioso premio Goncourt. La prima ondata di successo dell'autrice cinese in Cina, denominata "*dulasire re* 杜拉斯热 (febbre Duras)" risale alle prime traduzioni dell'opera in cinese, giunte a 4 diverse edizioni. La seconda ondata di successo, invece, coincide con gli anni Duemila e la pubblicazione di opere come *Shanghai baobei* 上海宝贝 (Shanghai baby) di Zhou Weihui³⁹⁶, i quali stile e tematiche fanno crescere l'interesse per altre opere della scrittrice francese. Nel 1996, inoltre, anno della sua morte, la sua fama è ulteriormente aumentata. Anche la pellicola cinematografica postuma al romanzo *L'amante*, censurata in Cina come pornografica, ma fatta circolare tramite copie illegali, ha contribuito all'affermarsi del fenomeno Duras nell'immaginario cinese, anche grazie alla popolarità dell'attore Liang Jiahui 梁家辉 nei panni dell'amante cinese, che ha permesso un ulteriore avvicinamento dei due universi culturali³⁹⁷.

Sia Marguerite Duras che Chen Ran esprimono con forza la propria soggettività, attraverso un linguaggio nuovo, controverso, articolato e costruito su contrasti e contraddizioni. Cixous, che ha avuto un'influenza su entrambe, dettando le regole del femminismo in letteratura, scrive:

Una scrittura che può soltanto praticare, tentare, improvvisare, senza timori reverenziali nei confronti di nessuno; una scrittura di donne che si rivolgono ad altre donne, che esaltano quello che è stato ignorato e disprezzato dal discorso maschile, che creano continuamente strutture sintattiche e linguistiche nuove, femminili, non assorbibili nelle codificazioni maschili³⁹⁸.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Vedi cap. 2, pp. 74-76.

³⁹⁷ Dai Xiaoyan, 戴晓燕, "Dulasire de fansi" 杜拉斯热的反思 (Riflessioni sul fenomeno Duras), in *Nanjing shifandaxue wenxueyuan xuebao*, 2001.02.16, pp. 56-58.

³⁹⁸ Baccolini, Raffaella, *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 78-79.

Ci si concentra anche su *come* scrivere, oltre che su *cosa* scrivere³⁹⁹. Il linguaggio diventa il mezzo principale per l'interrogazione dell'individuo. Così Chen Ran trae ispirazione dalla scrittrice francese che circa cinquant'anni prima ha sconvolto l'immaginario letterario europeo. Come scrive la Fornasier:

La sua opera (quella della Duras) rappresenta una delle espressioni più radicali, più estreme, della crisi prodotta nella coscienza moderna dalla violenza delle forze distruttrici che hanno sconvolto la nostra civiltà in questo secolo. Una crisi forse senza precedenti nella storia che ha investito il pensiero, la parola, i nostri sistemi di percezione e di rappresentazione e che ha condotto tanta parte della letteratura e dell'arte contemporanea a ritornare nella dimora che le è propria: il linguaggio che diventa il luogo di un'interrogazione senza fine⁴⁰⁰.

Questo studio, dunque, mira ad andare oltre una lettura superficiale di tematiche personali, intime, scabrose, illecite, che possono emergere ad una prima visione delle due opere qui prese in considerazione; vuole analizzare lo stile narrativo innovativo utilizzato e mettere in risalto altre tematiche, nascoste in secondo piano, portatrici di una riflessione culturale più profonda come, per quanto riguarda *Siren shenghuo* 私人生活 (Vita privata), il massacro di piazza Tienanmen e lo spaesamento vissuto dall'individuo in un contesto moderno di forte crescita economica, “the pain of this millenium in the New China⁴⁰¹”. Per concludere, come scrive Renata Pisu, una delle più autorevoli ed esperte giornaliste del mondo cinese in Italia:

Distruzione e trasformazione sono state tanto veloci che cado in preda a una sorta di scoramento quando mi volto indietro, non di cinquanta ma anche di venti, dieci anni. Basta che pensi a com'era Pechino soltanto ieri, un anno fa, che trasecolo, mi dico che non è possibile.

Se lo dicono e se lo ripetono anche i pechinesi, travolti da una modernità che a tanti risulta cattiva, incarnata in un esercito vittorioso di stupratori. Forse più che alle cose e ai luoghi, la massima violenza è stata inflitta alle persone che non hanno più punti di riferimento⁴⁰².

³⁹⁹ Dai Xiaoyan, “Dulasire de fansi” 杜拉斯热的反思 (Riflessioni sul fenomeno Duras), *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰⁰ Fornasier, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰¹ Zheng Yi, “Personalized Writing”, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰² Pisu, *op. cit.*, pp. 3-4.

Bibliografia

Monografie e saggi in volume

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1988.

Baccolini, Raffaella, *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997.

Bailey, Paul J., *Women and Gender in twentieth-century China*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012.

Barlow, Tani E., *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham, Duke University Press, 2004.

Chen Ran 陈染, *Siren shenghuo 私人生活 (Vita privata)*, Nanchang, Baihuazhou wenyi chubanshe, 2014.

Chen Ran 陈染, trd. Howard-Gibbon, John, *A Private Life*, New York, Columbia University Press, 2004, Kobo edition.

Dall'Ava, Giulia, *Letteratura femminile contemporanea in Cina: Hong Ying e lo scandalo di "K"*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2013.

Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Collection Écriture PUF, 1999.

Dooling, Amy D., *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Duke, Michael S., *Modern Chinese Women Writers. Critical appraisals*, New York, M.E. Sharpe, 1989.

Duras, Marguerite, *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, 1954.

Duras, Marguerite, *La douleur*, Paris, POL, 1985.

Duras, Marguerite, *L'amante*, trd. Prato Caruso, Leonella, Milano, Feltrinelli, 1985.

Duras, Marguerite, *L'amante della Cina del nord*, trd. Prato Caruso, Leonella, Milano, Feltrinelli, 1992.

Duras Marguerite, *Les impudents*, Paris, Plon, 1943.

- Duras Marguerite e Porte Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- Duras, Marguerite, *Les parleuses*, Paris, Editions de Minuit, 1974.
- Duras, Marguerite, *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980.
- Duras, Marguerite, *Il nero atlantico*, trd. Feroldi, Donata, Milano, Mondadori, 1998.
- Duras Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
- Duras, Marguerite, *Una diga sul Pacifico*, trd. Veronesi, Giulia, Torino, Einaudi, 1985.
- Fornasier, Nori, *Marguerite Duras: un'arte della povertà. Il racconto di una vita*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- Hegel, Robert E., Hessney Richard C. (a cura di), *Expressions of the Self in Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Hobsbawm Eric, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Jin Siyan 金丝燕, *L'écriture féminine chinoise du XXe siècle à nos jours: trame des souvenirs et de l'imaginaire*, Paris, Editions You Feng, 2008.
- Jing He, *Seeking a Spiritual Home for Women – A Comparative Study of Chen Ran's and Amy Tan's Fictions*, Beijing, Foreign Studies University, 2010.
- Lu Tonglin, *Misogyny, cultural nihilism and oppositional politics: contemporary Chinese experimental fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Musil R., *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1973.
- Petrignani, Sandra, *Marguerite*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2014.
- Pisu, Renata, *Mille anni a Pechino. Storia e storie di una capitale*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 2008.
- Pozzi, Silvia, *Gerenhua xiezu: una scrittura individualistica? Chen Ran, Hai Nan, Hong Ying, Lin Bai, Xu Kun, Xu Xiaobin e la letteratura femminile cinese degli anni '90*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004.
- Rella, Franco, *Il silenzio e le parole*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Sabattini, Mario, Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, Bari, Edizioni Laterza, 2005.

Sang, Di Tze-Lan D., *The Emerging Lesbian: Female Same-Sex Desire in Modern China*, 2003, University of Chicago Press.

Sieber, Patricia A., *Red Is Not the Only Color: Contemporary Chinese Fiction on Love and Sex between Women, Collected Stories*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Williams, James S., *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*, Liverpool University Press, 2001.

Yang, Mayfair Mei-Hui, *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

Yann, Andrea, trd. Crespi, Franco, *Questo amore*, Milano, Archinto, 2001.

Yourcenar, Marguerite, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984.

Articoli e saggi in rivista

Angeloff, Tania e Lieber, Marylène, “Vous avez dit égalité? Le féminisme chinois après trente ans de réformes”, in *Perspectives chinoises*, n. 4, 2012, pp. 17-25.

An Jie, 安杰, “Nuxing gerenhua xiezu de jiedu yu fansi” 女性“个人化写作”的解读与反思 (Interpretazioni e riflessioni sulla scrittura dell'individualità femminile), in *Gansu shehui kexue*, n. 6, 2006, pp. 87-89.

Attané, Isabelle, “Être femme en Chine aujourd'hui: une démographie du genre”, in *Perspectives chinoises*, n. 4, 2012, pp. 5-16.

Boehring, Monka, “Vérité, autobiographie et film: L'Amant de Marguerite Duras et de Jean-Jacques Annaud”, in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 25, n. 3-4 (Sept.-Dec.), 1998, pp. 381-399.

Capitania, Sarah J., “Perspectives sur l'écriture durassienne : L'Amant”, in *Symposium*, vol. 41, n. 1 (Spring), 1987, pp. 15-27.

Dai Xiaoyan, 戴晓燕, “Dulasire de fansi” 杜拉斯热的反思 (Riflessioni sul fenomeno Duras), in *Nanjing shifandaxue wenxueyuan xuebao*, 2001.02.16, pp. 56-61.

Ferry, Megan M., “Marketing Chinese women writers in the 1990s, or the politics of self-fashioning”, in *Journal of Contemporary China*, vol. 12, n. 37 (November), 2003, pp. 655-675.

- Fort, Pierre-Louis, “Les lieux de Marguerite Duras : continent maternel et mère continent”, in *Romance Notes*, vol. 44, n. 3 (Spring), 2004, pp. 299-308.
- Foucault M. e Cixous H., “A propos de Marguerite Duras”, in *Cahiers Renaud Barrault*, n. 89, Paris, 1975.
- Hu Shunqiong, 胡顺琼, “Zoubuchude wuxingzhiwang” 走不出的无形之网 – <<情人>> 和 <<与往事干杯>> 中的两性关系比较 (Un legame invisibile – una comparazione tra le relazioni sessuali in “L’amante” e “Brindisi col passato”), in *Longyan xueyuan xuebao*, vol. 30, n. 1 (February), 2012.
- Husserl-Kapit, Susan, “An Interview with Marguerite Duras”, in *Signs*, vol. 1, n. 2 (Winter), 1975, pp. 423-434.
- Jin Siyan, “La littérature féminine dans la Chine d’aujourd’hui”, in *Perspectives chinoises*, n. 74, 2002, pp. 44-54.
- Karl, Rebecca, “Feminism in Modern China”, in *Journal of Modern Chinese History*, vol. 6, n. 2, 2012, pp. 235-255.
- Larson, Wendy, “Women and the Discourse of Desire in Post-revolutionary China: The Awkward Postmodernism of Chen Ran”, in *Postmodernism and China*, vol. 24, n. 3 (Autumn), 1997.
- Martinez Garcia, Patricia, “Récit autobiographique, récit des origines. Éros et écriture”, in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 22, 2007, pp. 61-70.
- McDougall, Bonnie S., “Discourse on Privacy by Women Writers in Late Twentieth-Century China”, in *China Information*, vol. 19, n. 1, 2005, pp. 97-119.
- McDougall, Bonnie S., “Privacy in Modern China”, in *History Compass*, n. 2, 2004, pp. 1-8.
- Schaffer, K. and Song Xianlin, “Narrative, Trauma and Memory: Chen Ran's A Private Life, Tiananmen Square and Female Embodiment”, in *Asian Studies Review*, vol. 30, n. 2 (June) 2006.
- Schaffer, K. and Song Xianlin, “Writing beyond the wall: translation, cross-cultural exchange and Chen Ran’s *A Private Life*”, in *Journal of Multidisciplinary International Studies*, vol. 3, n. 2 (July), 2006.
- Wang Zhao, 王昭, “gerenhua xiezuochansheng de wenhua yujing” 个人化写作产生的文化语境 (Il contesto culturale prodotto dalla scrittura dell’individualità), in *Huangshi ligongxueyuan xuebao*, vol. 25, n. 4, Agosto 2008, pp. 20-22.

Wei Keiling, “Le temps à l’oeuvre dans l’écriture du deuil: L’amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras”, in *Études littéraires*, vol. 34, n. 3, 2002, pp. 101-114.

Yin Congcong, 尹丛丛, “Dulasi de zhongguo mentu” 杜拉斯的中国门徒 (I seguaci cinesi della Duras), in *Qilu zhoukan*, 2014.04.18, pp. 38-39.

Zhang Jing, 张菁, “Liangwei magelite: dulasi yu yousena’er” 两位玛格丽特: 杜拉斯与尤瑟纳尔 (Le due Margherita: Duras e Yourcenar), in *Shidai wenxue*, 2017.04.15, pp. 200-203.

Zheng Yi, “Personalized Writing and Its Enthusiastic Critic: Women and Writing of the Chinese Post-New Era”, in *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 23, n. 1 (Spring), 2004, pp. 45-64.

Cinematografia

Annaud, Jean-Jacques, *L’amante*, 1992.

Auvray, Dominique, *Marguerite, telle qu’en elle-même*, 2002.

Clément, René, *La diga sul Pacifico*, 1957.

Di seguito viene riportata una lista con le principali opere delle due scrittrici prese in considerazione in questa trattazione, Marguerite Duras e Chen Ran

Chen Ran: opere

“Bai niao zhengming – hao fengjing” 百鸟争鸣 - 好风景 (Che cento uccelli cantino – un bel panorama), in *Wenxue ziyou tan*, 4, 2000, pp. 118-120.

“Bu xiezuo de ziyou” 不写作的自由 (La libertà di non scrivere), in *Wenxue ziyou tan*, 1, 2000, pp. 50-52.

Buke yanshuo 不可言说 (Non dicibile a parole), Beijing, Zuojia chubanshe, 2000.

Canhen 残痕 (Cicatrici), Xi’an, Shanxi luyou chubanshe, 1999.

Duzi zai jia 独自在家 (Sola a casa), Xi’an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998.

“Ganjue huise” 感觉灰色 (Sentire il grigio), in *Zuojia zazhi*, 8, 2001, p. 91.

“Gudu lucheng” 孤独旅程 (Viaggio solitario), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 87-114.

“Hei, bie name sangqi” 嘿，别那么丧气 (Hei! Non ti scoraggiare così), in *Qingnian wenxue*, 11, 1985.

“Kong de chuang” 空的窗 (La finestra vuota), in Chen Ran, *Zuichun li de yangguang*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992, pp. 242-257.

Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng 另一只耳朵的敲击声 (Il suono di un altro orecchio che bussa), Beijing, Zuojia chubanshe, 2001.

“Pokai” 破开 (Spaccatura), in Chen Ran, *Ling yi zhi erduo de qiaoji sheng*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 152-189.

Shengsheng duanduan 声声断断 (Fiumi di parole), Beijing, Zuojia chubanshe, 2000.

“Shiji bing” 世纪病 (Il male del secolo), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 1-21.

Siren shenghuo 私人生活 (Vita privata), Beijing, Zuojia chubanshe, 1996.

“Suiyin” 碎音 (Acciacatura), in *Shouhuo*, 5, 1997, pp. 61-68.

“Wo de Gerenhua” 我的‘个人化’ (Il mio *Individualismo*), in Chen Ran, *Duzi zaijia*, Xi’an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 206-209.

Women neng fou yu shenghuo hejie 我们能否与生活和解 (Possiamo riconciliarci con la vita?), Beijing, Zuojia chubanshe, 2001.

“Wuchu gaobie” 无处告别 (Nessun posto per dirsi addio), in Chen Ran, *Yu wangshi ganbei*, Yangzhou, Jiansu wenyi chubanshe, 1996, pp. 67-115.

“Wunu yu ta de meng zhong zhi men” 巫女与她的梦中之门 (La strega e la porta dei suoi sogni), in *Huacheng*, 5, 1993, pp. 125-133.

“Xiao zhen de yi duan chanshuo” 小镇的一段传说 (Una leggenda del villaggio), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 176-191.

“Xiaoshi zai yegu” 消失在野谷 (Sparire in una valle selvaggia), in Chen Ran, *Zhi pianer*, Beijing, Zuojia chubanshe, 2001, pp. 115-135.

Yu wangshi ganbei 与往事干杯 (Brindisi col passato), Yangzhou, Jiangsu wenyi chubanshe, 1996.

“Yunyou xun” 云游寻 (Ricerca errante), in *Huacheng*, 4, 2001, pp. 65-67.

Zhan zai wu ren de fengkou 站在无人风口 (Soli in mezzo a una corrente d'aria), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 1995.

Zhi pianer 纸片儿 (Pezzettini di carta), Beijing, Zuojia chubanshe, 2001.

“Zouguo de lu” 走过的路 (La strada fatta), in *Zuojia zazhi*, 7, 2001, pp. 29-31.

Zuichun li de yangguang 嘴唇里的阳光 (La luce del sole tra le labbra), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1992.

“Zuojia de Gerenhua” 作家的‘个人化’ (L'Individualismo dello scrittore), in Chen Ran, *Duzi zai jia*, Xi'an, Shanxi Shifan Daxue chubanshe, 1998, pp. 161-163.

Marguerite Duras: opere (elencate in ordine cronologico per comprenderne l'evoluzione)

Romanzi e racconti

Les Impudents, Paris, Plon, 1943.

La Vie tranquille, Paris, Gallimard, 1944.

Un barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard, 1950.

Le Marin de Gibraltar, Paris, Gallimard, 1952.

Les Petits Chevaux de Tarquinia, Paris, Gallimard, 1953.

Des journées entières dans les arbres - Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers, Paris, Gallimard, 1954.

Le Square, Paris, Gallimard, 1955.

Moderato cantabile, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

Dix heures et demie du soir en été, Paris, Gallimard, 1960.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas, Paris, Gallimard, 1962.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964.

Le Vice-Consul, Paris, Gallimard, 1966.

L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1967.

Détruire, dit-elle, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

Abahn Sabana David, Paris, Gallimard, 1970.

L'Amour, Paris, Gallimard, 1972.

Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique, Paris, Albatros, 1980.

L'Homme assis dans le couloir, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

L'Homme atlantique, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

La Maladie de la mort, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

L'Amant, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

La Douleur, Paris, POL, 1985.

Les Yeux bleus, cheveux noirs, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

Emily L., Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

La Pluie d'été, Paris, POL, 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Paris, Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, Paris, POL, 1992.

Écrire, Paris, Gallimard, 1993.

Teatro

Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Paris, Gallimard, 1959.

Théâtre I, Paris, Gallimard, 1965 :

- *Les Eaux et Forêts.*

- *Le Square.*
- *La Musica.*

L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1968.

Théâtre II, Paris, Gallimard, 1968 :

- *Suzanna Andler.*
- *Des journées entières dans les arbres.*
- *Yes, peut-être.*
- *Le Shaga.*
- *Un homme est venu me voir.*

India Song, Paris, Gallimard, 1973.

L'Éden Cinéma, Paris, Mercure de France, 1977.

Agatha, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

Savannah Bay, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

Théâtre III, éd. Gallimard, 1984 :

- *La Bête dans la jungle.*
- *Les Papiers d'Aspern.*
- *La Danse de mort.*

La Musica deuxième, Paris, Gallimard, 1985.

Le Théâtre de l'amante anglaise, Paris, Gallimard, 1991.

Théâtre IV, Paris, Gallimard, 1999 :

- *Vera Baxter.*
- *L'Éden Cinéma.*
- *Le Théâtre de l'amante anglaise.*
- *Home.*
- *La Mouette.*

Ringraziamenti

Giunta finalmente al termine di questo lavoro di ricerca che segna la fine del mio percorso accademico presso Ca' Foscari, sento la necessità di ringraziare alcune persone.

Innanzitutto ringrazio i docenti che mi hanno accompagnato in questo iter formativo, in particolare coloro che hanno collaborato alla stesura di questa tesi di laurea: la relatrice, prof.ssa Pesaro, appoggiata dalla prof.ssa Passi, e non ultima la prof.ssa Liu, che mi ha aiutato nella parte in lingua cinese, mettendosi a completa disposizione anche fuori dalle sedi istituzionali d'Ateneo, nonostante le tempistiche ristrette.

Ringrazio la mia famiglia, in particolare i miei genitori, Enrico e Edda, perché senza il loro appoggio economico, oltre che emotivo, non avrei potuto raggiungere questo importante traguardo, mio fratello Marco, che mi ha dato una grossa mano nell'impaginazione della tesi, colmando le mie carenze in quanto ad abilità informatiche e mia nonna Francesca che, con il suo sorriso, ricorda al mio pessimismo e alle mie quotidiane preoccupazioni che ci sono cose peggiori nella vita per cui angustiarsi. Lei, per me, è la dimostrazione che, per quanto le difficoltà possano essere gravose, si possono sempre superare.

Ringrazio la mia amica Sonia, che mi ha appoggiato nella stesura di questo lungo elaborato, sistemando la parte stilistica dove necessario. In mancanza di riferimenti, il suo aiuto è stato prezioso.

Ringrazio le mie compagne di studi, in particolare Federica, Miriam, Eleonora e Ilaria, con le quali ho condiviso questi due anni di giornate veneziane sui banchi dell'università, tra risate e ansie.

Ringrazio i miei compagni di allenamento e le loro chiacchiere tra una ripetuta e l'altra che hanno attenuato lo stress dello studio e la stanchezza da pendolare. Anche voi siete stati parte di questo biennio, quotidianamente.

Ringrazio le mie amiche varesine, in particolare Ilaria e Gaia: sono felice di coltivare con loro un rapporto profondo nonostante i trecento chilometri di distanza. Il mio grazie va anche a tutto il resto del team sportivo. Questa estate ho condiviso con loro due meravigliose settimane a S. Moritz dove, tra un allenamento e l'altro, sono riuscita a concludere la stesura di questa tesi con una ritrovata serenità.

Ringrazio il mio amico Alessandro per il suo appoggio quotidiano: qualsiasi sfida che la vita ci pone davanti, abbiamo imparato ad affrontarla insieme, mano nella mano. Grazie per le telefonate notturne, per smorzare la mia tensione sempre troppo alta, per insegnare a prendermi meno sul serio e a credere di più in me stessa. Appena ho un piccolo cedimento, arrivi tu, prontamente, a sostenermi.

Grata di avervi accanto e di aver trovato nel mondo una persona che nasconde dentro di sé una sensibilità molto simile alla mia, con cui mi posso confrontare.

Ringrazio infine le mie due amiche del cuore, Sofia ed Eva, ormai al mio fianco da sempre. Grazie per darmi iniezioni di autostima, perché credete in me più di quanto lo faccia io stessa. Grazie per la vostra sincerità, nel bene e nel male. Grazie perché con voi, negli anni, sono cresciuta e maturata: siete le persone che mi conoscono meglio e mi sapete prendere, con le mie insicurezze e i miei difetti, volendomi bene proprio così come sono. Sono davvero fortunata ad avere due angeli sempre al mio fianco, con cui condividere le tappe importanti della vita, come questa.

Giunta alla conclusione di questo percorso di laurea, sono fiera e orgogliosa del traguardo raggiunto e del bagaglio di conoscenze apprese e sono pronta ad intraprendere una nuova avventura, scolastica e lavorativa, che in realtà è già iniziata perché sì, sono sempre di corsa, metaforicamente e fisicamente, e non mi fermo mai.