



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

La poesia femminile di Shu Ting tra modernità e tradizione

Ricerca, analisi, traduzione

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatore

Ch. Prof. Federico Picerni

Laureanda

Elena Monaldo

Matricola 892602

Anno Accademico

2022/ 2023

Indice

前言	1
Introduzione	3
1. La poesia femminile cinese	7
1.1 Dal centro al margine: il ruolo della poesia in Cina.....	7
1.2 La poesia femminile: stato dell'arte.....	9
1.3 Una lunga storia: donne e poesia nella Cina imperiale.....	12
1.4 Dal Quattro maggio agli anni Quaranta: poetesse della Cina moderna	24
1.5 Il maoismo: poesia politica e negazione della femminilità.....	29
1.6 Nuove rivendicazioni poetiche nella Cina delle riforme	33
1.6.1 La <i>nüxing shige</i> : paradigmi teorici	35
1.6.2 La poesia femminile cinese degli anni Ottanta.....	38
2. La voce femminile della Poesia Oscura: Shu Ting.....	42
2.1 La rinascita della poesia con la <i>Menglong shi</i>	42
2.1.1 Tra classicità e modernismo: le caratteristiche dei poeti <i>menglong</i>	46
2.1.2 Una poesia al maschile con un'eccezione	49
2.2 Shu Ting: vita e opere	54
2.2.1 La riscoperta del soggetto e il ritorno della speranza	59
2.2.2 Chi è l'uomo e chi la donna? Il caso di <i>Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan</i>	70
3. Ricerca e analisi di specificità femminili nelle poesie di Shu Ting.....	73
3.1 Il linguaggio femminile.....	76
3.2 Le poesie d'amore: rapporto con l'uomo e immagine di sé.....	81
3.3 Donna e natura	91
3.4 Questioni di genere	106
3.4.1 Una poesia femminile non femminista?	114

4. La poesia femminile di Shu Ting in traduzione.....	119
4.1 La traduzione poetica	119
4.2 Tradurre Shu Ting: considerazioni e strategie.....	123
4.3 Sei proposte di traduzione.....	126
<i>Al mare</i>	126
<i>Il sogno dell'isola</i>	128
<i>Notte di primavera</i>	129
<i>Addio alla pioggia</i>	130
<i>Verso nord</i>	131
<i>Le ragazze di Hui'an</i>	132
Conclusioni	133
Bibliografia	137
Sitografia.....	145

前言

本学位论文的主题是当代女诗人舒婷和她的女性诗歌。

舒婷属于 70 年代末在中国出现的朦胧诗。1978 年，她在当时最重要的非官方杂志《今天》上发表了自己的著名诗作《致橡树》，这首诗歌融合现代性与传统性，向世人展示了自己独特的诗意身份。从那个时刻，舒婷终于重新开始讨论在毛泽东时代消失的女性形象和身份的讨论，并重新开辟当代女性诗歌的道路。

1982 年，舒婷与男诗人顾城一起出版了一本诗集，但其中出现的诗歌都没有作者的署名。匿名问题造成某些误解，以至于有一些批评家和翻译家在出版物中犯了错误，因为他们不确定这些诗的作者是谁。

我一发现神秘诗的问题，就觉得很有意思，并问自己一些问题：为什么区分舒婷的诗和顾城的诗那么难？难道舒婷的诗意身份没有得到充分考虑？还是她作为女性的身份被忽视了？女性身份能否体现在诗歌身份上？那么，我们是否可以将舒婷的诗歌定义为“女性的”？为什么？而是“女权主义的”？女诗人的形象以什么方式从诗歌中显现出来，具有什么特征？

其实，发现匿名诗歌的问题时，我对舒婷和女性诗歌已经感兴趣了。这是为什么我已经注意到尽管文学评论家经常将舒婷的诗歌称为“女性的”，但他们很少对其进行全面的解释；同时我也注意到，虽然舒婷的诗歌被宣称具有女性气质，但她经常被排除在 80 年代以来于中国兴起的女性诗歌争论之外。

在这些前提基础上，我决定更深入地研究这个讨论，并用论文的机会调查舒婷女性诗意身份的存在。因此，我将尝试分析她诗歌，并指出那些对于女诗人形象和女性气质的表达中主要的语言和主题元素。这样做可能可以将舒婷与其他当代男性诗人区分开来，并将她包括于悠久的中国女性诗歌传统之中。在我的分析中，我主要考虑三本诗集：《双桅船》（1982）、《舒婷顾城抒情诗选》（1982）、《会唱歌的鸢尾花》（1986）。

从方法论的角度来看，我将许多二级和跨学科材料进行批判文学和社会文化分析，并且用主要的材料（例如原始诗歌和散文）进行语言和文本分析，以实现我的研究目标。

论文共分四章，各章又分为段落。

第一章包括对诗歌在中国语境中的作用以及女性诗歌传统的诞生和发展的历史概述。本章的目的是分析中国历史上女性与诗歌的关系，了解女性诗人如何构建自己的话语并在文化景观中占据一席之地。根据我论文的中心主题，我认为这种类型的历史重建对于提供一种理论范式至关重要，这种范式不仅可以帮助更好地理解舒婷所处的社会文学语境，而且帮助发现是否她收到这长女性诗歌传统的影响。

第二章起草舒婷的传记和文学生涯要点。她属于朦胧诗人的群体，所以我首先深入探讨朦胧诗的产生、发展和特征，并简要介绍其主要人物。本章的第二部分中，我却讲述舒婷的生活和文学生涯、她诗意有意义的特征，并我谈论她被公众和批评家收到什么样的欢迎。最后，我详尽解释与顾城出版的诗集中的故事，并报告神秘诗歌的问题有各种含意。

第三章是我研究的核心，其中试图回答上述问题。通过舒婷最著名的诗作《致橡树》及其他有意义诗作的分析，我从四个方面来研究舒婷的女性诗意身份：女性语言、情诗作为自我表达的主要方式、女性与自然的关系、性别平等的问题。在最后一段中，我讨论女性诗歌和女权主义诗歌之间的一些差异；在此，我尝试将舒婷与 80 年代出现的另一些女诗人。

第四章中我提议舒婷六首诗的意大利语翻译。作为一名翻译爱好者，以这种方式完成论文对我来说很重要。出示翻译的诗歌之前，我还简单介绍诗歌翻译理论及其难点，并对翻译过程和翻译策略进行了一些个人反思。

Introduzione

Alla fine degli anni Settanta, nel momento di passaggio tra l'era maoista e quella delle riforme, la Cina fu protagonista di un vero e proprio rinascimento letterario. In questo periodo di straordinario fermento culturale, la scena poetica fu dominata da un nuovo gruppo di poeti che, intenti ad abbandonare l'ideologia e la visione utilitaristica dell'arte, sfidarono apertamente la retorica politica e intrapresero una profonda ricerca sul linguaggio e sulla soggettività. Tra questi poeti, conosciuti da tutti come *menglong* o "oscuri", spicca una sola figura femminile, Shu Ting, la prima poetessa ad essere emersa in modo rilevante nella Cina del post-maoismo.

Con la sua poesia *Alla quercia*, apparsa nel 1978 sulla rivista indipendente più importante del tempo, il *Jintian*, Shu Ting si presenta al mondo con un'identità poetica unica che, frutto della sintesi tra modernità e tradizione, volge di nuovo l'attenzione all'immagine delle donne e riapre ufficialmente la strada per la tradizione poetica femminile in epoca contemporanea.

Nel 1982, pochi mesi dopo l'uscita della sua prima raccolta, *Il brigantino*, Shu Ting ne pubblica un'altra insieme al poeta e collega Gu Cheng, in cui le singole poesie appaiono senza l'indicazione dell'autore di ciascuna. Questo anonimato ha più volte causato fraintendimenti nella recezione dei testi, portando talvolta critici e traduttori ad assegnare loro una paternità o maternità errata, generando una questione che, quando l'ho scoperta, ha subito catturato il mio interesse.

Ho iniziato a interessarmi a Shu Ting e, in generale, alla poesia femminile in quest'ultimo anno, stimolata dal corso tenuto dalla professoressa Pesaro sul rapporto tra *gender* e *genre* e incentrato sulle protagoniste della letteratura cinese del Novecento. Sulla base di questo interesse, conoscere la storia delle poesie "misteriose" ha suscitato in me molte domande spontanee: Perché è stato così difficile distinguere le poesie di Shu Ting da quelle di Gu Cheng? Sarà forse che l'identità poetica di Shu Ting non è stata sufficientemente presa in considerazione? O sarà invece la sua identità di donna ad essere stata trascurata? Può questa seconda in qualche modo caratterizzare la prima? Possiamo quindi definire la poesia di Shu Ting "femminile" e perché? E invece femminista? In che modalità l'immagine della poetessa emerge dalle poesie e con quali caratteristiche?

Durante i miei studi avevo infatti già notato che sebbene la critica letteraria si riferisse spesso alla poesia di Shu Ting definendola "femminile", raramente forniva una spiegazione esaustiva a riguardo, limitandosi a descrivere il suo linguaggio come "gentile", "chiaro" e "dolce" e ad associare la poetessa a un'idea di donna più tradizionale. Contemporaneamente avevo però anche visto che, nonostante la declamata femminilità delle sue poesie, Shu Ting era spesso esclusa dal dibattito accademico sulla

poesia femminile sviluppatosi negli anni Ottanta e, di conseguenza, non rientrava in molte categorizzazioni formulate a riguardo.

Affascinata da questo discorso e dalla figura di una donna che, con la Rivoluzione culturale alle spalle, è riuscita a inserirsi e distinguersi in un mondo letterario ancora dominato da uomini, ho voluto mettermi in gioco e concludere il percorso universitario, che è stato per me così importante, con una sfida che non mi sarei mai immaginata di poter affrontare: leggere, analizzare e interpretare poesie in lingua cinese nel tentativo di trovarvi alcune specificità legate all'identità di donna di Shu Ting.

Partendo dalla raccolta pubblicata con il poeta Gu Cheng, ed estendendo la ricerca al resto della sua produzione letteraria – con un'attenzione maggiore ai volumi *Il brigantino* e *L'iris che canta* – il mio obiettivo con questa tesi è quello di indagare l'esistenza di una identità poetica femminile in Shu Ting. Per farlo, tenterò di individuare, analizzare e definire nelle sue poesie elementi linguistici e tematici che, significativi per l'espressione dell'immagine e femminilità della poetessa, potrebbero potenzialmente distinguere la sua voce da quella di altri poeti uomini suoi contemporanei ed inserirla all'interno della più ampia tradizione poetica femminile cinese.

Per il mio lavoro mi sono innanzitutto basata su fonti primarie, quindi sulle principali raccolte poetiche, ma anche saggistiche, in lingua cinese e pubblicate da Shu Ting a partire dal 1982; tra queste sono state particolarmente fondamentali le collezioni *Shuangweichuan* 双桅船 (1982), *Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan* 舒婷顾城抒情诗选 (1982) e *Hui changge de yuanweihua* 会唱歌的鸂尾花 (1986). Ad esse si aggiungono poi due raccolte in traduzione inglese, rispettivamente curate da Eva Hung (1994) e da William O' Donnel (1996), e altre due in traduzione italiana (1988;1996) curate da Claudia Pozzana e Alessandro Russo che, dedicate ai protagonisti della scena poetica post-maoista, comprendono anche alcune poesie di Shu Ting. Sono state poi moltissime le fonti secondarie, in lingua italiana, inglese e cinese, studiate per approfondire il contesto storico-culturale, la storia del genere poetico e la nuova poesia contemporanea, la tradizione letteraria femminile e tutti gli altri argomenti di carattere interdisciplinare indispensabili alla mia analisi.

Dal punto di vista delle metodologie, la mia ricerca unisce quindi l'analisi critico-letteraria e socioculturale condotta tramite fonti secondarie a quella linguistico-testuale applicata alle fonti primarie e centrale per raggiungere l'obiettivo del mio lavoro.

La tesi presenta quattro capitoli, a loro volta divisi in ulteriori paragrafi e sotto paragrafi.

Il primo capitolo propone una panoramica storico-letteraria sul ruolo della poesia in contesto cinese e sulla nascita e gli sviluppi della tradizione poetica femminile, di cui evidenzia i momenti più significativi e le principali protagoniste dall'antichità e all'epoca contemporanea. Con questo capitolo

il mio scopo è riuscire a introdurre gli elementi sociali e le variabili storiche che hanno marcato il rapporto tra *gender* e *genre* nella storia, per capire se e in che modo le donne cinesi sono riuscite a sfruttare il genere poetico per ritagliarsi uno spazio nel panorama culturale e creare un proprio discorso. Considerato il tema centrale della mia tesi, ritengo che una ricostruzione storica di questo tipo sia indispensabile per offrire un paradigma teorico che permetta non solo di comprendere al meglio il contesto socio letterario in cui si colloca Shu Ting, ma anche di rilevare nelle sue poesie possibili influenze o similarità con il passato.

Il secondo capitolo ha poi l'obiettivo di introdurre la figura di Shu Ting dal punto di vista biografico e letterario. Dato che la poetessa si lega al gruppo dei poeti *menglong*, nei primi tre paragrafi approfondisco il discorso sulla nascita, gli sviluppi e le caratteristiche della Poesia oscura e fornisco una breve presentazione dei suoi principali protagonisti. La seconda parte del capitolo invece racconta Shu Ting attraverso gli eventi fondamentali che hanno inciso sulla sua vita e carriera letteraria, individua i tratti più rilevanti della sua poetica ed evidenzia il modo in cui essa è stata accolta dal pubblico e dalla critica. Dedico poi un ultimo spazio alla spiegazione esaustiva della vicenda legata alle poesie misteriose della raccolta pubblicata con Gu Cheng e ne riporto le varie implicazioni.

Il terzo capitolo è il nucleo centrale della mia ricerca, quello in cui provo a rispondere alle domande sopracitate. Partendo dalla sua poesia più iconica, *Alla quercia*, e proseguendo con l'analisi di altri testi rilevanti, provo a indagare l'esistenza dell'identità poetica femminile di Shu Ting prendendo in considerazione quattro aspetti in cui rilevare alcune specificità potenzialmente legate alla sua identità di donna: il linguaggio femminile; la poesia d'amore come principale spazio per l'espressione di sé; il legame tra donna e natura; l'attenzione ai temi di genere. Inserisco poi un ultimo paragrafo riguardo le differenze tra poesia femminile e femminista, che tento di evidenziare attraverso un confronto di massima tra Shu Ting e alcune poetesse cinesi che, emerse negli anni Ottanta, si avvicinano al femminismo occidentale e ai modelli letterari che lo richiamano.

Infine, da appassionata di traduzione, ho voluto aggiungere un quarto capitolo in cui presentare la mia proposta di resa in italiano di sei poesie di Shu Ting, scelte tra quelle rivelatesi interessanti per la mia ricerca. Queste sono introdotte da una breve premessa sulla traduzione poetica e le sue difficoltà, nonché da una piccola riflessione personale in merito al processo traduttivo e le strategie applicate nel mio lavoro. Devo però specificare che anche le altre poesie che appaiono nel corso della tesi, come le citazioni e gli estratti di saggi, sono state tutte tradotte da me, a meno che non sia specificato in nota il contrario; tuttavia, in questi casi la loro traduzione ha uno scopo puramente funzionale e per

niente “creativo”, perché necessaria a comprendere con chiarezza il discorso di ricerca ad esse legato. Al contrario, le sei proposte di questo capitolo sono frutto di una riflessione approfondita e di un vero e proprio processo di traduzione.

1. La poesia femminile cinese

1.1 Dal centro al margine: il ruolo della poesia in Cina

In Cina, il legame tra scrittura, cultura, potere e società ha radici antichissime ed è così forte da rendere praticamente impossibile interpretare uno di questi fattori in assenza degli altri. Se si vuole conoscere la storia cinese è infatti indispensabile conoscerne anche la tradizione letteraria e i suoi protagonisti, uomini e donne che, in modi diversi, hanno sempre partecipato attivamente alla costruzione e trasformazione di questo grande e complesso Paese.

Nella cultura cinese la scrittura (*wen* 文) ha per secoli rappresentato il principale fondamento per la pratica civile e il mantenimento dell'armonia sociale, e la letteratura si è configurata come l'espressione più tangibile del mondo, l'unico strumento in grado di aprire gli occhi, le menti e i cuori delle persone.¹ Anticamente i testi scritti, testimoni e divulgatori dei principi della Via (*Dao* 道), servivano a indirizzare il popolo verso una vita virtuosa e contribuivano a garantire pace e stabilità. La trasmissione scritta di modelli e insegnamenti morali rappresentava dunque un privilegio che i letterati, intenti a favorire la creazione di una società armoniosa e di una solida coscienza storica nel popolo cinese, vivevano con grande responsabilità. Una costante che non ha caratterizzato solo la Cina imperiale ma che, sebbene in forme diverse, si è imposta anche in epoca moderna e contemporanea, quando la letteratura fu più volte scelta da politici e intellettuali come uno dei primi agenti di progresso e trasformata in un mezzo indispensabile per l'educazione del popolo, la diffusione di nuove idee e l'interpretazione della società.

Dunque, riprendendo le parole della sinologa S. Knight, ritengo sia corretto affermare che “perhaps nowhere else in the world has literature been as conscious a collective endeavor as in China”.²

¹ Sabina Knight, *Chinese Literature: A very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2012, pp.3-4.

² *Ivi*, p.5.

Nella storia letteraria cinese, la poesia assume poi un ruolo particolarmente rilevante, dominando la gerarchia dei generi per secoli. Come commentato dalla professoressa Pirazzoli nel suo *Intenti poetici*, già dalla prefazione all'antico *Shijing* 诗经 (Classico delle poesie),³ possiamo intuire l'importanza affidata al testo poetico e alla sua presunta capacità di “esprimere il cuore della cultura cinese”:⁴

La poesia è dove l'intento va. Quando è latente all'interno del cuore rimane puro intento, diventa poesia solo nel corso della declamazione. Quando le passioni e i sentimenti smuovono ciò che è latente, il latente si esprime all'esterno in forma di linguaggio.⁵

Nella Cina antica, infatti, la poesia non veniva vista come un'attività limitata ai poeti ma come un'attività umana in generale, una cosa che “succede” alle persone quando provano sentimenti di una certa intensità e, di conseguenza, assumeva importanza nella comprensione, da parte dei cinesi, di se stessi e del loro passato.⁶ Inoltre, considerata una manifestazione della natura e dei suoi modelli, la poesia offriva soluzioni per trovare significato nella transitorietà del tempo, regolare le energie corporee e perseguire la benevolenza;⁷ Lo stesso Confucio nel *Lunyu* 论语 (Dialoghi) la identifica come disciplina primaria⁸ per il raggiungimento della perfezione morale. Lo studio della poesia, quindi, non rappresentava solo uno strumento fondamentale per lo sviluppo dell'individuo, ma costituiva un importante simbolo di ordine e civiltà. Il genere poetico assunse così le sembianze di un vero e proprio sistema educativo, un metodo per formare il popolo e stabilire relazioni nella società.⁹ Si pensi che già nel terzo secolo, il mecenatismo dell'élite pretendeva dagli studiosi capacità poetiche, mentre fu in epoca Tang (618-907), più precisamente alla fine del VII secolo, che la composizione di poesie e rapsodie divenne un requisito indispensabile per poter superare gli esami imperiali e intraprendere l'ambitissima carriera di funzionario.¹⁰

Il genere poetico continuò ad avere un ruolo centrale per tutto il periodo della Cina dinastica e fu messo in discussione solamente alla fine dell'Ottocento quando importanti eventi storici, quali le due

³ Lo *Shijing* è la prima antologia poetica della storia cinese e contiene 305 testi poetici databili tra il IX e il VI secolo a.C.; la sua compilazione è tradizionalmente attribuita allo stesso Confucio che, secondo quanto riportato da Sima Qian 司马迁 (145-86 a.C.) nello *Shiji* 史记 (Memorie di uno storico), avrebbe selezionato il materiale tra oltre tremila componimenti, seguendo un criterio morale, utile ai suoi insegnamenti.

⁴ Melinda Pirazzoli, *Intenti Poetici*, Ananke, Torino, 2016, p.5.

⁵ Citazione in *Ibidem*.

⁶ Stephen Owen, “La poesia nella tradizione cinese”, *L'eredità della Cina*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp.318-333.

⁷ Knight, *Chinese Literature...*, cit., p.26.

⁸ Le altre due erano i riti (*li* 礼) e la musica (*yue* 乐).

⁹ Martin R. Ormsby (Bo Yün-Tien), “Chinese Poetry: Its Philosophy and General Characteristics”, *The Australian Quarterly*, Vol.20, num.1, 1948, p.62.

¹⁰ Knight, *Chinese Literature...*, cit., p.28.

Guerre dell'oppio (1839-1842; 1856-1860), l'inizio della crisi del sistema imperiale e l'irrompente diffusione di cultura straniera diedero vita a un'ondata riformatrice che cambiò radicalmente la società cinese e il suo panorama culturale. Con l'inizio del nuovo secolo la poesia, proprio perché così strettamente legata alla tradizione classica che si voleva scardinare, non fu più considerata in grado di interpretare i cambiamenti del tempo, perse la sua validità come forma letteraria dominante e venne sostituita dalla narrativa. La ridefinizione del genere poetico in senso moderno costituì infatti un'impresa ardua e complessa per gli intellettuali di tutto il Novecento: la ricerca sulla nuova poesia, stimolata inizialmente dagli "Otto punti"¹¹ di Hu Shi 胡适 (1891-1962) e dallo spirito riformatore del Movimento del quattro maggio, si protrasse per l'intero secolo culminando, dopo una battuta d'arresto in periodo maoista (1949-1976), nelle pioniere sperimentazioni della *Menglong shi* 朦胧诗 (Poesia Oscura). Da qui, la poesia contemporanea prese forma per poi trasformarsi più e più volte, tramite l'impiego di nuovi linguaggi e modalità espressive che, frutto di una sintesi di cultura cinese e occidentale e di classicità e avanguardismo, sembrano attraversare lo spazio e il tempo per creare una linea di continuità fra tradizione e modernità. A tal proposito, un punto di vista interessante sulla poesia cinese dell'ultimo secolo lo fornisce Michelle Yeh che utilizza il concetto di "marginalità" sia per descrivere la condizione socio culturale dello sviluppo poetico moderno, sia per definire quella prospettiva intellettuale e artistica che, paradossalmente, sembrerebbe aver reso la poesia più creativa e potente: "The concept (of marginality) evokes the departure of poetry from the central position it once occupied in Chinese society and implies, at the same time, its newly gained distance from the center, which has made possible a truly critical dialogue with that center".¹²

1.2 La poesia femminile: stato dell'arte

Se si studia la storia poetica cinese e si analizzano diverse antologie alla ricerca dei nomi di coloro che, fin dalle origini, hanno contribuito allo sviluppo e trasformazione di questo genere, è possibile notare senza grandi sorprese che si parla, nella maggioranza dei casi, di uomini. Sembrerebbero infatti pochissime le donne ad aver prodotto letteratura e partecipato alla vita culturale cinese, in particolare, prima del 1900. Ad esempio, il mastodontico volume del rinomato sinologo Stephen Owen, *An*

¹¹ Nel suo articolo "Wenxue gailiang chuyi" 文学改良刍议 (Una discussione preliminare sulla riforma letteraria), pubblicato nel 1917 sulla rivista *Xin qingnian*, il riformatore Hu Shi propose otto punti fondamentali da cui partire per riformare la letteratura; in sintesi questi auspicavano lo sviluppo di una letteratura in *baihua* (lingua volgare), che rifiutasse tradizionalismi e tecnicismi e che avesse una grammatica vicina a quella impiegata dal popolo.

¹² Michelle Yeh (a cura di), *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, Yale University Press, 1992, New Haven and London, xxiii.

Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911,¹³ che supera le mille pagine, raccoglie testi da più di settanta autori diversi oltre molti altri anonimi più antichi, ma tra questi menziona solamente tre poetesse. Anche le antologie pubblicate dalla Columbia University Press ricordano davvero pochissime donne; più precisamente vediamo *The Columbia book of Chinese poetry*,¹⁴ che ricopre il periodo dalle origini della poesia al XIII secolo, riportare su novantasette autori citati solamente tre nomi femminili, mentre *The Columbia Book of Later Chinese Poetry*,¹⁵ che invece attraversa le dinastie Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) e Qing (1636-1644), tra i suoi quarantatré autori non cita neanche una poetessa. A queste possiamo inoltre aggiungere *The Shambhala Anthology of Chinese Poetry*,¹⁶ curata e tradotta dall'americano Jerome P. Seaton, in cui, tra i sessantotto maggiori esponenti della poesia imperiale cinese, compare il nome di una sola donna, Li Qingzhao 李清照 (1084-1155). Per quanto riguarda la Cina classica e premoderna, la critica cinese non differisce molto da quella occidentale, tanto che, in un grande volume del 1998 intitolato *Zhongguo wenxue tongdian: shige tongdian* 中国文学通典：诗歌通典 (Enciclopedia della letteratura cinese: enciclopedia della poesia),¹⁷ tra più di settecento autori citati compaiono meno di venti poetesse.¹⁸

Spostandoci in epoca moderna, la situazione non sembra cambiare molto; anche qui *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*,¹⁹ nella sezione dedicata alla poesia registra, dal 1918 agli anni Ottanta, solamente tre donne su trenta autori in tutto citati. Una leggera differenza è invece visibile in *Modern Chinese Poetry*²⁰ curato dalla professoressa Michelle Yeh, in cui il numero di donne sale a undici su sessantacinque nomi selezionati.

Quest'analisi, sebbene certamente preliminare, può darci l'idea della posizione a lungo ricoperta dalla poesia femminile cinese e del generale disinteresse della critica letteraria nei suoi confronti. Inoltre, ci fornisce uno spunto di riflessione riguardo a una questione particolarmente cara ai *gender studies*: sembrerebbe infatti che, in ambito culturale, le ricerche abbiano spesso posto la loro attenzione su un numero ridotto di figure femminili, rendendo queste così emblematiche da quasi cancellare dalla storia tutte le altre. Nella letteratura cinese questo fenomeno è individuabile, ad esempio, in Li Qingzhao che, nella coscienza comune, sembra essere l'unica donna ad aver scritto in

¹³ Stephen Owen (a cura di), *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*, Norton, New York e Londra, 1996.

¹⁴ Watson, Burton (a cura di), *The Columbia Book of Chinese Poetry*, Columbia University Press, New York, 1984.

¹⁵ Chaves, Jonathan (a cura di), *The Columbia Book of Later Chinese Poetry*, Columbia University Press, New York, 1986.

¹⁶ Jerome P. Seaton (a cura di), *The Shambhala Anthology of Chinese Poetry*, Shambhala, Boston, 2006.

¹⁷ Lian Yang 镰杨 e Xue Tianwei 薛天纬 (a cura di), *Zhongguo wenxue tongdian: shige tongdian* 中国文学通典：诗歌通典 (Enciclopedia della letteratura cinese: enciclopedia della poesia), Jiefangjun wenyi chubanshe, Beijing, 1998.

¹⁸ Jeanne H. Zhang, *The Invention of a Discourse: Women's Poetry from Contemporary China*, CNWS, Leiden, 2004, p.28.

¹⁹ Joseph S.M Lau e Howard Goldblatt (a cura di), *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, 1995.

²⁰ Yeh, *Modern Chinese Poetry...*, cit.

epoca imperiale, o anche in figure moderne come Bing Xin 冰心 (1900-1999) per la poesia, e Ding Ling 丁玲 (1904-1986) e Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995) per la narrativa.

A dire il vero, le donne che hanno partecipato alla storia letteraria cinese non sono poi così poche e ce lo dimostrano alcune importanti antologie che, dedicate esclusivamente a figure femminili, tentano di rivalutare una lunga tradizione troppo spesso messa da parte. Prima fra tutte va ricordata *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*,²¹ un colossale lavoro realizzato dal professor Wilt Idema e la professoressa Beata Grant, che nelle sue circa mille pagine raccoglie nomi e opere di centinaia tra imperatrici, mogli altolocate, concubine, cortigiane e monache che hanno scritto nella Cina antica e premoderna. Parlando invece di opere più ridotte vediamo ad esempio *Woman Writers of Traditional China*²² che, ricoprendo l'arco di tempo dal III al XX secolo, registra l'attività di 146 poetesse, oltre a menzionare alcuni testi anonimi ma comunque associati a voci femminili dell'alta società imperiale. Per quanto riguarda il Novecento, le antologie *Women of the Red Plan*²³ e *Twentieth-Century Chinese Women's Poetry*,²⁴ entrambe tradotte e curate dalla studiosa Julia C. Lin, menzionano rispettivamente trentadue e quaranta donne.

Rimane comunque chiaro che, in generale, la poesia maschile è stata molto più studiata di quella femminile e, in questo senso, un grosso problema risiede nell'inaccessibilità agli scritti di queste donne, soprattutto a quelli di epoca imperiale. In quanto letteratura minore, non erano infatti ben diffusi né ben conservati e i pochi sopravvissuti alle vicissitudini della storia sono ora raccolti negli archivi di libri rari nelle biblioteche di Cina e Giappone.²⁵ Ad esempio, la professoressa Casalin ci racconta come, secondo alcuni recenti studi filologici, il processo editoriale avvenuto in epoca Ming e Qing abbia spesso interferito nella trasmissione di questi testi e delle informazioni biografiche sulle autrici.²⁶ Tuttavia, i materiali a noi pervenuti permettono comunque di cogliere l'esigenza espressiva delle donne che, nella storia cinese, è stata presente e continua, e portano alla luce i vari tentativi da esse messi in atto per ritagliarsi uno spazio all'interno del mondo culturale e intellettuale. È infatti documentato che, già in tempi antichi le necessità dei due sessi non fossero poi così diverse: molte donne nobili che producevano poesia, proprio come la loro controparte maschile, intraprendevano – quando ciò era loro permesso dalla condizione sociale e familiare – la formazione letteraria per padroneggiare le forme classiche, dimostrare un'educazione elevata e rivendicare la propria

²¹ Wilt Idema e Beata Grant (a cura di), *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*, Harvard University Press, London, 2004.

²² Kang-i Sun Chang e Saussy Haun, *Women Writers of Traditional China*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

²³ Julia C. Lin (a cura di), *Women of the Red Plan*, Penguin Books, Londra, 1992.

²⁴ Julia C. Lin (a cura di), *Twentieth-Century Chinese Women's Poetry*, An East Gate Book, New York, 2009.

²⁵ Grace S. Fong, *Herself an Author*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2008, p.2.

²⁶ Federica Casalin, "Prefazione: Rileggere La letteratura cinese alla luce di alcune ricerche e scoperte degli ultimi anni", in G. Bertuccioli, *La letteratura cinese*, L'Asino d'oro, 2013, p.XXI.

rispettabilità; inoltre, la composizione in versi si legava all'opportunità di vivere situazioni sociali nella corte e nei quartieri d'intrattenimento, dando la possibilità alle donne di essere riconosciute, e talvolta premiate, per l'apprendimento e l'ingegno.²⁷ La poesia, infatti, proprio grazie alla sua funzione sociale, all'ampio gruppo di modelli stilistici da imitare e al legame con contesti pubblici che permettevano l'esposizione del talento, ha rappresentato, più di ogni altro genere letterario, lo strumento adatto per aprire la strada ad una tradizione femminile²⁸ che, proprio come quella maschile, presenta continuità e discontinuità, si divide in diverse fasi e accoglie esponenti da varie categorie sociali.

In questo capitolo proverò dunque a tracciare una panoramica storica della poesia femminile cinese per individuarne i momenti più significativi e le principali protagoniste dall'antichità e all'epoca contemporanea. Il mio obiettivo in questo caso non è certamente quello di fornire una spiegazione completa ed esaustiva di tutta la tradizione poetica femminile, una ricerca troppo grande e complessa da portare avanti in così poche pagine, bensì quello di presentare gli aspetti fondamentali che hanno marcato il rapporto tra *gender* e *genre* nella storia cinese, per cercare di comprendere i modi in cui le donne sono riuscite a sfruttare le caratteristiche del genere poetico per creare un proprio discorso e ritagliarsi uno spazio oltre la propria posizione sociale marginale.

La mia ricerca di tesi è dedicata alla poetessa contemporanea Shu Ting 舒婷 (1952-) e, più in particolare, al tentativo di individuare specificità femminili della sua poetica, motivo per cui ho pensato fosse più che doveroso tentare questa ricostruzione storica; oltre a favorire una migliore comprensione del contesto socioculturale in cui si colloca Shu Ting, conoscere i precedenti storici della poesia femminile cinese è infatti necessario per avere un paradigma teorico che aiuti ad inserire la poetessa in questa lunga tradizione e provare a ricercare nelle sue opere tracce di un'identità femminile più antica che contribuiscano a caratterizzare la sua voce e, potenzialmente, a distinguerla da quella di un uomo.

1.3 Una lunga storia: donne e poesia nella Cina imperiale

Rintracciare le origini di una voce femminile nella tradizione letteraria cinese vuol dire tornare all'antichissimo *Shijing*, il classico confuciano della poesia, che tra i suoi testi, databili tra il IX e il VI secolo a.C., sembrerebbe includerne una dozzina attribuiti ad autrici donne.²⁹ A questi

²⁷ Chang e Haun, *Women Writers...*, cit., pp.4-5.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Chang e Haun, *Women Writers...*, cit., p.3.

seguirebbero poi alcuni versi risalenti al Periodo delle primavere e degli autunni (770 - 481 a.C.) e a quello degli Stati combattenti (453-221 a.C.) che, con poche eccezioni, risultano altamente autobiografici. Come commentato dalla professoressa Hou, i soggetti di questi testi spaziano dalla devozione coniugale al desiderio di un compagno, dalla pietà filiale alla castità femminile, dalla nostalgia della patria alle più ampie preoccupazioni di lealtà al sovrano, e ognuno inizia tipicamente con una metafora che mette in relazione un elemento della natura con la situazione umana seguente. Tendenza che si ritrova, ad esempio, in *Wuque ge er shou* 乌鹊歌二首 (Due ballate delle gazze), due poesie in quattro caratteri datate intorno il 300 a.C. e attribuite a Lady He 何氏, in cui l'immagine di una coppia di gazze che si librano in volo simboleggia i sentimenti e la lealtà dell'autrice verso il marito.³⁰

Tuttavia, la narrazione ufficiale della storia della letteratura femminile cinese è solita iniziare dal I secolo d.C., con la figura di Ban Zhao 班昭 (~ 48-117), che oltre ad aver contribuito al completamento dello *Hanshu* 汉书, la prima storia dinastica, è anche l'autrice di un importante testo di educazione femminile, il *Nüjie* 女戒 (Precetti per le donne). In quest'opera, che assomiglia ad un vero e proprio appello, Ban Zhao accosta i suggerimenti per mantenere un corretto comportamento morale e perseguire la tradizionale devozione femminile confuciana all'innovativa idea di istruire le donne; secondo l'autrice, permettere loro l'accesso allo studio dei classici avrebbe infatti portato grandi benefici alla famiglia e all'intera società.³¹

Durante la dinastia Han (202 a.C.-221 d.C.), periodo di sviluppo della poesia *shi* 诗,³² sempre un maggior numero di donne iniziò a dedicarsi al genere. Tra queste, Cai Yan 蔡琰 (178-?), figlia del poeta e statista imperiale Cai Yong 蔡邕 (132-192), è quella ad aver suscitato più interesse nella critica. A lei si attribuiscono tre poesie autobiografiche³³ che, sullo sfondo dei disordini interni e dell'invasione barbarica, raccontano la dura vita dell'autrice, la sua cattura, la separazione dal figlio e il suo ritorno in patria. Nelle poesie di Cai Yan l'esperienza personale e autobiografica si impregna di un significato politico e sociale più ampio: la poetessa, tramite l'impiego di toni ansiosi e lamentosi, ritrae una donna divisa tra due ruoli contrastanti, quello di figlia culturale della Cina Han e quello di

³⁰ Sharon Shih-juan Hou, "Women's Literature", in William H. Nienhauser (a cura di), *The Indian Companion to Traditional Chinese Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1986, p.182.

³¹ Casalin, "Prefazione...", *cit.*, p.XXIII.

³² Sviluppata a partire dagli Han Orientali, la poesia *shi* si caratterizza per componimenti brevi, di carattere occasionale e dalla lunghezza stabilita (di solito di cinque o sette sillabe), che presentano tendenzialmente rime alla fine dei versi pari.

³³ I tre poemi sono *Beifen shi* 悲愤诗 (Il poema del dolore e della rabbia), con una metrica in cinque sillabe, il suo omonimo nella forma *sao* 骚 e *Huijia shiba pai* 胡笳十八拍 (Diciotto canti di un flauto nomade).

madre naturale di figli non cinesi, e attraverso quest'immagine manifesta i propri sentimenti, dando sfogo alla sua ira verso le ingiustizie del cosmo.³⁴

Sebbene figurino diverse donne nella storia letteraria cinese, dobbiamo comunque considerare che, nella Cina premoderna, esse occupavano una posizione sociale di svantaggio rispetto alle figure maschili, non ricevevano nessun riconoscimento ufficiale ed erano ideologicamente e istituzionalmente escluse dalla sfera pubblica. Le donne hanno infatti vissuto per secoli nel privato, confinate nelle “stanze interne” fin dalla tenera età per rispettare quell'ideale di separazione sociale e spaziale dei sessi trasmesso dai grandi maestri e iscritto in fonti antiche; nel *Liji* 礼记 (Libro dei riti),³⁵ ad esempio, si legge che “mentre gli uomini vivono nella sfera esteriore, le donne vivono nella sfera interiore [...]”.³⁶ Una regola che ha persistito nei secoli, tanto che anche nel periodo Tang, le sorelle Song Ruoxi 宋若莘 e Song Ruozhao 宋若昭 (770-824 d.C) compilando il *Nü Lunyu* 女論語 (Dialoghi per le donne) scrissero che “ciascuno ha il suo posto, interno o esterno. Maschi e femmine si devono riunire separatamente. Le donne non devono sbirciare fuori dalle mura né entrare nel cortile esterno”.³⁷

Questa particolare concezione del privato acquisisce una valenza simbolica in letteratura e, prendendo forma nell'immagine della *gui* 闺 (stanza), diventa una costante fondamentale per la poesia femminile di epoca imperiale. Tra i vari generi che caratterizzano la scrittura delle donne, è infatti la cosiddetta “poesia del *boudoir*” quella ad aver assunto il ruolo più longevo e rilevante nella storia letteraria cinese, con i primi esempi risalenti al periodo Han. Questa è infatti da considerarsi come una tradizione letteraria dinamica e influente che, lasciando un vasto repertorio di vocaboli, immagini e motivi tipici dei testi femminili, fa luce sul mondo emotivo delle donne oltre che sulle loro condizioni ideologiche e sociali.³⁸ Dal punto di vista storico, questa forma poetica inizia a consolidarsi durante le Dinastie del Sud (420-589), in particolare durante i Liang (502-557), quando la pubblicazione dell'antologia *Yutai xinyong* 玉臺新詠 (Nuovi canti da una terrazza di giada), compilata dal poeta Xu Ling 徐陵 (507-583), fa emergere la cosiddetta *gongtishi* 宮廷詩 (Poesia di palazzo), un genere prettamente maschile ma che regala ampio spazio all'immaginario femminile e del *boudoir*. All'interno dell'antologia vengono identificate dieci donne tra identità più vaghe e nomi storicamente accreditati come quello delle poetesse Bao Linghui 鮑令暉 (~ 464), sorella del famoso

³⁴ Hou, “Women's Literature...”, *cit.*, p.185.

³⁵ Il *Liji* è uno dei cinque classici del canone confuciano; riporta testi che descrivono le forme sociali, i riti antichi e le cerimonie di corte della dinastia Zhou (1045-206 a.C.).

³⁶ Citazione in Xiaorong Li, *Women's Poetry of Late Imperial China*, University of Washington Press, Seattle e Londra, 2012, p.6. Qui e altrove nella tesi le traduzioni di citazioni, poesie o estratti di saggi, se non altrimenti indicato, sono a cura di chi scrive.

³⁷ Citazione in *Ibidem*.

³⁸ Li, *Women's Poetry...*, *cit.*, p.12.

poeta Bao Zhao 鮑照 (~ 414-466)³⁹, e Liu Lingxian 刘令嫻 (~ 525-?) che, in uno dei suoi componimenti più famosi, *Da wai shi er shou* 答外诗二首 (Due poesie in risposta al marito lontano) supera le espressioni stereotipate della *gongtishi* per raccontare un rapporto d'amore reale fatto di affetti e complicità.⁴⁰ Nei testi di questa antologia è quindi possibile identificare alcune peculiarità della poesia del *boudoir*, quali la forte dipendenza dai codici convenzionali e, soprattutto, la preponderanza dell'ideale femminile costruito dalla poetica maschile tradizionale, fattore che spesso impedisce di riconoscere i testi delle donne da quelli dei loro predecessori. Dal punto di vista tematico invece, la poesia del *boudoir* tende ad alternare la descrizione delle stanze, degli indumenti femminili e degli ornamenti al caratteristico "lamento" della donna abbandonata che aspetta il ritorno dell'amato. Questo genere poetico, anche se restrittivo, ha fornito alle donne nuove possibilità di comprensione e proiezione di sé. La dimensione privata del *boudoir*, infatti, assume fin dalle origini un duplice significato: se da una parte rappresenta il luogo fisico in cui le donne, sebbene recluse, hanno comunque opportunità di scrivere, dall'altra diventa lo spazio discorsivo in cui articolare i propri pensieri ed esprimere la propria femminilità. Citando la ricercatrice Li Xiaorong: "the physical space of the women's chambers, (is) a defining social boundary for the roles and place of women, and a spatial topos evoking feminine beauty and pathos the literary imagination".⁴¹ Vedremo poi più avanti come questa concezione della "stanza privata" verrà trasformata dalle donne cinesi, prima nel tardo impero poi in epoca contemporanea, per cercare di creare nuovi spazi e articolare identità moderne.

Dal punto di vista formale, nel periodo delle Sei Dinastie (222-589) la femminilità trova importante canale d'espressione negli *yuefu* 乐府,⁴² un genere poetico popolare nato in epoca Han in opposizione alla tradizione più dotta e artificiosa della poesia *fu* 赋. Molte delle ballate *yuefu* sono anonime, motivo per cui non ci è dato sapere con certezza se si siano state scritte da autori o autrici. Tuttavia, trattando quasi esclusivamente di tematiche amorose dalla prospettiva di una donna e con l'impiego del tono gentile e lamentoso tipico del *boudoir*, vengono considerate una delle più significative forme di poesia femminile in tutta la tradizione cinese. Come discusso dalla professoressa Grace S. Fong, sebbene in molte di esse non si "vedano" gli attributi fisici delle donne, possiamo comunque ascoltare la musicalità dei loro cuori e la liricità delle loro dichiarazioni d'amore; queste ballate, infatti, sono spesso marcate dall'espressività di un "io" che, rappresentato dal pronome

³⁹ *Ivi*, p.22.

⁴⁰ Casalin, "Prefazione...", *cit.*, p.XXIV.

⁴¹ Li, *Women's Poetry...*, *cit.*, pp.5-6

⁴² Un fatto interessante è che il termine *yuefu* designava originariamente un ufficio imperiale che, istituito fin dall'epoca della dinastia Qin, aveva il compito di raccogliere le canzoni popolari per farle conoscere alle autorità e permettere in tal modo a queste di valutare gli umori dei sudditi; con il tempo, questo termine passò a indicare sia le canzoni popolari che le nuove composizioni create dall'ufficio. Per maggiori approfondimenti vedi: Giuliano Bertuccioli, *La letteratura cinese*, L'Asino d'oro, Roma, 2013.

di prima persona *wo* 我 (io), si riferisce a un amante talvolta esplicitato dai caratteri *huan* 欢 (amato) o *lang* 郎 (giovane uomo).⁴³ Tra gli *yuefu* delle Sei dinastie ricordiamo *Xiling ge* 西陵歌 (La canzone del lago Xiling) attribuita alla cortigiana Su Xiaoxiao 蘇小小 (~ 479-501), che narra in modo semplice ed elegante il momento in cui la ragazza e il suo amante “legano i loro cuori” sotto i cipressi in riva al lago.

Ma la poesia non interessava solamente le donne dell’alta società e la dimensione del *boudoir*.

Già prima del periodo Tang vediamo una rivitalizzazione del genere poetico a seguito dello spostamento del centro culturale da Nord verso la bassa pianura dello Yangzi e al conseguente contatto con una diversa tradizione di ballate popolari. Questo fattore, unito allo sviluppo di una florida economia urbana e mercantile favorì la diffusione di una cultura cortigiana, alimentata dall’attività di varie cantanti professioniste a cui si legano anche componimenti in versi. L’immagine delle cortigiane rappresentate come artiste raffinate, eleganti e dotate di particolari capacità poetiche si diffuse inizialmente in epoca Tang, per poi rafforzarsi durante i Song (970-1279) e consolidarsi agli inizi del XVIII secolo con la redazione del *Quan Tangshi* 全唐詩 (Raccolta completa delle poesie Tang). Nei suoi rotoli dedicati alla poesia femminile si nota infatti un elevato numero di testi attribuiti a cortigiane, nonché ad alcune monache taoiste, ovvero donne che, libere dalle limitazioni dell’etica confuciana, avevano accesso – seppur solo in maniera parziale – alla cultura.⁴⁴ La cortigiana più famosa è sicuramente Xue Tao 薛涛 (768-831), considerata generalmente la figura più rilevante nella poesia femminile di epoca Tang. A questa poetessa vengono attribuiti 89 componimenti, scritti soprattutto nel moderno stile *jintishi* 近体诗⁴⁵ e in cui predominano le tematiche amorose e paesaggistiche dell’epoca. Un fattore interessante è che, in quanto cortigiana, molte sue poesie sono scritte per essere donate o inviate, per accompagnare un amico alla partenza o per rispondere a versi ricevuti da qualche poeta del tempo.⁴⁶ Altre cortigiane attive nella dinastia Tang sono ad esempio Yu Xuanji 鱼玄机 (844-868), famosa soprattutto per il suo stile diretto e autobiografico e per un componimento in cui protesta contro l’esclusione delle donne dagli esami imperiali,⁴⁷ e Li Ye 李冶

⁴³ Grace S. Fong, “Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song”, in P. Yu (a cura di), *Voices of the Song Lyric in China*, University of California Press, Berkeley, 1994, p.111.

⁴⁴ Loredana Cesarino, *Poesie di Cortigiane Tang nel Quan Tangshi*, [Tesi di dottorato], Università La Sapienza, Roma, 2012, p.2.

⁴⁵ Il *jintishi* è uno stile poetico caratterizzato da una metrica particolarmente rigida, opposta a quella libera tipica del *guti* 古体 (stile antico); esso si suddivide in due tipi, il *lushi* 律诗 (poesie codificate) e il *jueju* 绝句 (versi troncati). Per maggiori approfondimenti vedi: Bertuccioli, *La letteratura...*, cit.

⁴⁶ *Ivi*, p.151.

⁴⁷ Si tratta della poesia *You chongzhen guan nanlou du xinji timing chu* 游崇真观南楼睹新及第题名处 composta da quattro versi settenari. Per maggiori approfondimenti si veda Jinhua Jia, “The Life and Poetry of Daoist Priestess-Poet Yu Xuanji of Tang China”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 35, Num. 1, 2016, pp.25-57.

(?-784), giustiziata con l'accusa di aver composto una poesia per sostenere un tentativo di usurpazione del trono.⁴⁸

Le politiche d'espansione condotte durante la dinastia Tang intensificarono i contatti con le popolazioni centroasiatiche e favorirono importanti scambi con turchi, uiguri e con gli abitanti delle oasi del Tarim, portando evidenti trasformazioni anche nel panorama letterario e culturale. In particolare, la musica cinese subì l'influenza dei canti dei nomadi delle steppe, alle cui arie vennero poi aggiunti nuovi testi autoctoni. Questo portò alla formazione della poesia *ci* 詞, un genere caratterizzato da irregolarità metrica e musicalità che raggiunse la sua maturità durante la dinastia Song.⁴⁹ Gli *ci* divennero presto molto popolari, soprattutto perché legati all'intrattenimento e alle voci delle ragazze che cantavano nei locali di piacere. Tuttavia, grazie all'interazione tra cortigiani, intrattenitori e letterati fiorita nelle località urbane tra la fine dell'VIII e IX secolo, lo *ci* divenne un genere d'interesse anche per la classe più colta.⁵⁰ Molte poesie *ci* furono scritte da uomini che assunsero un alter ego femminile, fattore che rende a volte difficoltoso definire la paternità o maternità di alcune opere. Tuttavia, la tipica espressione di una prima persona femminile nella poesia *ci*, ha fatto sì che il *gender*, inteso come categoria concettuale di differenza, diventasse un elemento rappresentativo della sua poetica e della sua percezione critica. La sua identità di "forma letteraria differente", associata ai temi del *boudoir*, nonché ad una componente femminile nel linguaggio e nei sentimenti, consolida l'idea per cui "the Song lyric in its essence excels by charm, it valorizes a feminine and pliant kind of beauty".⁵¹ Inoltre, va anche considerato che alla poesia *ci* di epoca Song si lega la figura femminile più famosa della storia premoderna cinese, Li Qingzhao.

Li Qingzhao, nata in una famiglia benestante dell'alta società cinese, ricevette un'educazione completa e, fin da piccola, dimostrò notevoli doti letterarie. Autrice di sette volumi di saggi e sei raccolte poetiche – per la maggior parte andati perduti – viene considerata "una delle scrittrici cinesi più versatili mai vissute".⁵² La sua vita attraversa gli anni turbolenti del passaggio dalla dinastia dei Song settentrionali a quelli meridionali, e viene fortemente segnata da una serie di eventi traumatici culminati nella morte del marito, un evento da cui la poetessa non si riprese mai e che divise in modo netto la sua produzione letteraria. È infatti possibile rintracciare negli *ci* di Li Qingzhao due animi ben distinti: quello gioioso di una giovane donna felicemente sposata, e quello addolorato di una vedova sola e anziana. Viene ricordata anche per essere stata una delle poche donne della Cina

⁴⁸ Casalin, "Prefazione...", *cit.*, xxv.

⁴⁹ Bertuccioli, *La letteratura...*, *cit.*, p.209.

⁵⁰ Pauline Yu (a cura di), *Voices of the Song Lyric in China*, University of California Press, Berkeley, 1994., p.xi.

⁵¹ Citazione di Miao Yueh, in Fong, "Engendering...", *cit.*, p.68.

⁵² Citazione di Ling Chung in Zhang, *The Invention...*, *cit.*, p.29.

premoderna a dar voce alle proprie opinioni politiche tramite la poesia. Il sinologo John T. Wixted afferma che a rendere davvero unica questa poetessa è la sua scrittura autobiografica diretta, diversa da quella degli *ci* di autori uomini.⁵³ Tipica della poesia di Li Qingzhao è poi l'attenzione all'uso delle parole, sia dal punto di vista fonologico-musicale, sia da quello semantico; inoltre, è possibile rintracciare nei suoi testi significati nuovi attribuiti a immagini consolidate nel repertorio tradizionale. Tra le sue liriche più famose ricordiamo *Shengsheng man* 声声慢 (Sull'aria "Lenta modulazione"),⁵⁴ nota per le sue sette coppie di parole monosillabiche che creano un sorprendente effetto melodioso⁵⁵ e per i suoi versi in cui, tra impressioni visive e sentimentalismo, si manifesta un soggetto poetico intrappolato in una solitudine triste e cupa.⁵⁶ Fattori quali l'innovativa capacità di rappresentare con intimità, delicatezza e immediatezza le risposte di una donna agli eventi della vita, i vari tentativi di sperimentazione prosodica, nonché la tendenza a sintetizzare il patriottismo con aspetti tipici della femminilità tradizionale, hanno riservato a Li Qingzhao un posto d'onore all'interno della tradizione letteraria cinese.

Altre poetesse del periodo Song sono poi ad esempio Zhu Shuzhen 朱淑真 (1135 -1180), autrice di circa 300 poesie *shi* e 33 *ci*, Wang Qinghui 王清惠 (1264-1288) e l'imperatrice Yang 恭圣仁烈杨皇后 (1162-1233), esperta nello stile *shengpin* 升平.⁵⁷

Con la dinastia mongola degli Yuan (1279-1369) la Cina, entrata a far parte di un immenso impero esteso dal Mar Giallo fino all'Europa, fu sottoposta per la prima volta al controllo di un governo straniero, i cui membri non conoscevano la lingua cinese e le cui politiche – come quelle che causarono la temporanea sospensione degli esami imperiali – determinarono una decadenza dei generi letterari tradizionali, a favore di altri più popolari e vicini alla lingua parlata.⁵⁸ Gli *ci* tipici del periodo Song lasciarono spazio a nuove arie provenienti dai recenti contatti culturali, sulla base di cui vennero musicate altre poesie in rima dalla metrica irregolare, che presero il nome di *qu* 曲. Queste furono apprezzate da tutti i gruppi di scrittori, indipendentemente dalla classe o dalla professione, attirando anche un certo numero di scrittrici che ne sperimentarono la melodia. Tra le donne attive in questo periodo c'è la poetessa e pittrice Guan Daosheng 管道昇 (1262-1319), che maneggiando con maestria le arti tipiche dei circoli culturali maschili – a cui lei stessa prese parte –, divenne il paradigma della

⁵³ John T. Wixted, "The Poetry of Li Ch'ing-chao: A Woman Author and Women's Authorship", in P. Yu (a cura di), *Voices of the Song Lyric in China*, University of California Press, Berkeley, 1994, p.157.

⁵⁴ Una raccolta in traduzione italiana di venti poesie di Li Qingzhao è stata curata da Anna Bujatti; vedi Li Qingzhao, *Come in Sogno*, A. Bujatti (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano, 1996.

⁵⁵ Hou, "Women's Literature...", *cit.*, p.189.

⁵⁶ Zhang, *The Invention...*, *cit.*, p.29.

⁵⁷ Lo stile *shengpin*, creato dall'imperatore Taizong 太宗 della dinastia Song, si concentrava principalmente sulla celebrazione della vita di corte e sulla prospettiva di un mondo pacifico e prospero sotto il dominio della corte.

⁵⁸ Bertuccioli, *La letteratura...*, *cit.*, p.222.

donna colta della nobiltà cinese.⁵⁹ La poetessa integrò le sue abilità letterarie a quelle calligrafiche e artistiche, abbellendo i propri dipinti con iscrizioni poetiche, motivo per cui molte delle sue poesie ci sono arrivate grazie a cataloghi di pittura. In esse, Guan Daosheng descrive spesso i suoi pensieri ed i suoi sentimenti nei confronti dei figli, del marito, della carriera e dell'invecchiamento; una sua peculiarità ricorrente sta nel trasformare l'immagine del bambù in un emblema autobiografico, come mostrato ad esempio dalla sua *Jizi angjun mozhu* 寄子昂君墨竹 (Sul dipinto del bambù per Zi'Ang).⁶⁰ Altre poetesse della dinastia Yuan sono Zheng Yunduan 郑允端 (1327-1356) e Zhang Yuniang 张玉娘 (XIII secolo); la prima, autrice della raccolta *Suyong ji* 肃庸集 (Armonie solenni), viene ricordata per quella che lei stessa definì come una voce sobria tipica della moralità confuciana e per soggetti poetici che spaziano dalla realtà quotidiana a storie leggendarie di donne immortali; la seconda è invece conosciuta per la sua *Lanxue ji* 兰雪集 (Raccolta di orchidee innestate), una raccolta che lascia ampio spazio all'emotività e in cui la poetessa giocò in modo acuto e intelligente con gli stereotipi femminili.⁶¹

La letteratura delle donne visse una trasformazione piuttosto radicale a partire dal XVII secolo. Da questo momento si registrano infatti sempre più poetesse, oltre al significativo aumento delle raccolte ad esse attribuite e a noi pervenute. Come discusso da Wilt e Grant, le scrittrici attive in epoca Ming furono più di quattrocento, numero che salì esponenzialmente con la dinastia Qing, testimone di circa tremila scrittrici e della nascita di più di duemila collezioni.⁶² Questo fenomeno è da legare a fattori di varia natura, primo fra tutti il boom economico che coinvolse la Cina alla fine del 1500 e che giovò soprattutto alla regione del Jiangnan, da cui provverebbe la maggior parte delle scrittrici del periodo. A questo si somma il fatto che, sebbene un percorso educativo e accademico ufficiale fosse ancora inaccessibile per le donne, le famiglie dell'alta società iniziarono a fornire basi letterarie alle figlie, permettendo loro anche di partecipare ad alcune attività culturali.⁶³ Inoltre, l'inurbamento e il conseguente aumento della domanda d'intrattenimento portarono alla crescita dell'industria editoriale che non solo permise a queste donne di leggere di più, ma anche di pubblicare. Ciò che distingue le poetesse delle ultime due dinastie è infatti una particolare volontà di preservare il proprio lavoro e partecipare, attraverso le pubblicazioni, la circolazione di manoscritti e l'istaurazione di reti sociali, alla costruzione di una comunità letteraria femminile per continuare quella tradizione poetica che aveva corso una strada parallela e marginale fin dallo *Shijing*.

⁵⁹ Chang e Haun, *Women Writers...*, cit., p.126.

⁶⁰ *Ivi*, p.131.

⁶¹ *Ivi*, p.142.

⁶² Idema e Grant, *The Red Brush...*, cit., p.347.

⁶³ *Ibidem*.

In epoca Ming vediamo dedicarsi all'attività letteraria donne provenienti da storie e condizioni sociali molto diverse. Le più prolifiche risultano essere le cortigiane, prima fra tutte Liu Rushi 柳如是 (1618-1664), seconda moglie del letterato Qian Qianyi 钱谦益 (1582-1664) con cui collaborò alla compilazione dell'antologia *Liechao shiji* 列朝詩集 (Raccolta di poesie dinastiche), occupandosi della sezione sulla poesia femminile. Le opere di Liu Rushi, di complessa comprensione perché caratterizzate da allusioni e riferimenti oscuri,⁶⁴ sono comprese in varie raccolte, tra cui *Liu Rushi shi* 柳如是詩 (Le poesie di Liu Rushi), *Hushang cao* 湖上草 (L'erba sul lago), oltre che essere incluse in alcune opere del marito. Grazie al lavoro dei due coniugi abbiamo poi informazioni su molte altre cortigiane attive in ambito poetico come ad esempio Liang Xiaoyu 梁小玉, poetessa che iniziò a mostrare il suo talento già alla tenera età di sette anni e a cui si attribuisce la raccolta *Langhuan ji* 嫵嬛集 (La raccolta Langhuan),⁶⁵ e Jing Pianpian 景翩翩,⁶⁶ autrice della raccolta *Sanhua yin* 散花吟 (Canti dei fiori dispersi).⁶⁷

Dal punto di vista ideologico, in epoca tardo-imperiale assunse notevole popolarità il culto del *qing* 情 (emozione, sentimento),⁶⁸ che, esaltando l'espressione diretta e spontanea di emozioni, sentimenti e passioni nella letteratura, portò alla rivalutazione di diversi generi come il teatro, la narrativa, e la poesia femminile.⁶⁹ Un primo esempio della nuova considerazione nei confronti delle poetesse si trova nella premessa all'antologia *Mingyuan shi gui* 名媛詩歸 (Il ritorno alla poesia di donne celebri) del 1620, in cui il critico Zhong Xing 鍾惺 scrisse:

Le poesie sono suoni che emergono in modo naturale. Non si può diventare abili a scriverle seguendo norme e regole o imitando modelli. I trecento testi dello *Shijing* sono stati tutti ispirati dallo scalare montagne, dal viaggiare lontano e dal cantare il proprio amore per qualcuno [...]. Le famose poetesse del passato e del presente partono dai propri sentimenti e si basano sulla loro natura. Non scrivono mai per imitare e non sanno niente delle (diverse) scuole [...]. Loro lasciano solo fluire la tristezza e l'eleganza.⁷⁰

Tuttavia, questa manifestazione spontanea del *qing* non era poi così libera; le poetesse per potersi esprimere dovevano infatti rispettare vincoli linguistici e di contenuto che rientrassero in un'ideale di

⁶⁴ *Ivi*, p.376.

⁶⁵ Idema e Grant, *The Red Brush...*, cit., p.359.

⁶⁶ Sfortunatamente, a differenza di Liu Rushi, si sa poco sulla vita di queste ultime due poetesse (e altre cortigiane). Fonti accreditate le collocano con sicurezza in epoca Ming, ma non abbiamo invece certezze sulle date di nascita e morte.

⁶⁷ Idema e Grant, *The Red Brush...*, cit., p.365.

⁶⁸ Si tratta di un culto istituito da Wang Yangming 王陽明 (1472-1529), funzionario e filosofo di epoca Ming, in opposizione alla rigida ortodossia neoconfuciana che riprese ampio vigore nello stesso periodo. Se quest'ultima perseguiva la comprensione della "Via" tramite l'applicazione di uno stretto codice di comportamento e lo studio di precisi principi morali, Wang intendeva raggiungerla attraverso l'autenticità dei sentimenti.

⁶⁹ Casalin, "Prefazione...", cit., p.XXVII.

⁷⁰ Citazione in Idema e Grant, *The Red Brush...*, cit., p.350.

purezza etica ed estetica definito dall'ortodossia maschile e considerato il frutto della tradizionale reclusione nelle stanze che avrebbe dovuto proteggere le donne dalle dinamiche ostili e malsane del mondo. È infatti vero che molte di esse continuarono a rimanere confinate nel *boudoir* anche in epoca tardo-imperiale; tuttavia, questa dimensione privata iniziò per loro ad assumere un significato diverso. Spinte dal clima di generale vitalità che coinvolse la cultura letteraria femminile e da una personale esigenza espressiva, le poetesse di epoca Ming e Qing sperimentarono modi inediti di rappresentare la vita nelle *gui*, con motivi e immagini assenti sia nella poetica maschile, sia in testi femminili precedenti. In queste nuove liriche prese vita una vera e propria “rivendicazione del *boudoir*” come spazio domestico privato e de-erotizzato in cui poter scrivere, lavorare, svagarsi e passare il tempo con altre donne.⁷¹ La *gui* passò così da essere l’emblema del limite e della sofferenza, a diventare una dimensione, tanto concreta quanto discorsiva, in cui l’antica amata che lamentava il suo dolore e piangeva l’abbandono, poteva trasformarsi in una nuova versione di sé, contenta, attiva e colta. Nacque così l’ideale della *guixiu* 闺秀, la donna di cultura e di talento che scrive e riflette nella sua stanza privata e che propone un netto rifiuto alla famosa affermazione del letterato Chen Jiru 陈继儒 (1558-1630): “L’assenza di talento in una donna è una virtù”.⁷²

Tra le maggiori esponenti di questa nuova poetica risalta Gu Zhenli 顧貞立 (1623-1699), una poetessa attiva nel periodo di passaggio tra le due dinastie e i cui versi comparirono già nel *Furen ji* 婦人集 (Raccolta di scrittura femminile) compilato all’inizio dell’epoca Qing dallo studioso Chen Weisong 陈维崧 (1628-1682). Gu Zhengli incarna perfettamente l’immagine della *guixiu*; nelle liriche, in cui spicca un carattere individualista e anticonformista, mette in atto diverse strategie testuali per rappresentare il *boudoir* in modo alternativo e negoziare con il suo ruolo simbolico, nonché per articolare riflessioni su sé stessa e sul suo posto nella società.

Con l’avvento della dinastia Qing, lo sviluppo della letteratura femminile subì, in un primo momento, una battuta d’arresto. Il nuovo governo mancese, a differenza della precedente dinastia straniera degli Yuan, sostenne strategicamente i valori della tradizione cinese, convinto che in questo modo avrebbe impedito la diffusione di idee rivoluzionarie.⁷³ Questo atteggiamento portò ad una sorta di alleanza con la classe intellettuale autoctona e all’imposizione dell’ortodossia neoconfuciana come ideologia dominante, fattore che limitò la libertà espressiva delle donne e portò molte poetesse a raccogliersi in circoli chiusi e privati. Un esempio interessante a questo proposito riguarda il

⁷¹ Li, *Women’s Poetry...*, cit., p.14.

⁷² “Nuzi wucai geng shi de” 女子無才便是德. La frase è tratta da *Ande zhangzhi yan* 安得長者言 (Le parole dell’anziano Ande) un testo della tarda dinastia Ming in cui Chen Jiru fornisce insegnamenti morali e ammonimenti alle generazioni future in termini di auto-coltivazione e condotta.

⁷³ Bertuccioli, *La letteratura...*, cit., p.243.

Jiaoyuan shishe 蕉园诗社 (Società poetica del Giardino delle banane), un circolo che sembra aver riunito dalle cinque alle sette poetesse; tra queste spiccano i nomi Gu Zhiqiong 顾之琼 (?-1678), della nuora Lin Yining 林以宁 (1655-1730), ma anche di altri membri come Xu Can 徐灿 (1618-1698), Zhu Rouze 朱柔则 (~1662-1722) e Chai Jingyi 柴静仪 (1639-1690). Le donne del circolo rappresentavano indubbiamente l'ideale *guixiu*, con liriche spesso ispirate dalle attività collettive o da scambi poetici interni, nonché con poemi dedicati a famose donne del passato o scritti per incoraggiare fratelli, mariti e figli a perseguire negli studi ed eccellere negli esami imperiali.⁷⁴

Una successiva fioritura della poesia femminile si verificò negli ultimi decenni del XVIII secolo. In questo periodo alcune donne continuarono la lunga tradizione dello *shi* e dello *ci*; tra queste si distinse la poetessa mancese Gu Taiqing 顧太清 (~1799-1877), nelle cui opere è visibile un interesse particolare verso temi di natura storico-filosofica – ispirati dai grandi testi buddhisti e taoisti – e una minor attenzione al mondo delle emozioni e dei sentimenti. Riferimenti a filosofia e spiritualità sono evidenti anche in altre poetesse del tempo come, ad esempio, Tao Shan 陶善 (1756-1580) che nelle sue liriche mostrò un'inclinazione verso l'autocoltivazione personale e la chiusura ed enfatizzò l'importanza della purezza, della quiete e del distacco emozionale, tutti temi cari al pensiero buddhista.

Tuttavia, molte donne provenienti prevalentemente dall'alta società iniziarono a sperimentare codici espressivi e generi letterari diversi; vediamo in particolare lo sviluppo dei *tanci* 弹词, letteralmente “parole pizzicate”, una nuova forma letteraria prosometrica in versi settenari, inizialmente impiegata in rappresentazioni pubbliche con strumenti a corda e poi adattata alla letteratura privata. Questo genere, che unisce la prosa alla poesia e il cantato al parlato, ha vissuto varie trasformazioni nel corso dei secoli, arrivando ad essere una forma d'intrattenimento popolare ancora esistente nella Cina meridionale.⁷⁵

I temi trattati nei *tanci* spaziano tra i più vari della tradizione, trovando massimo sfogo in intricatissime vicende d'amore, a cui spesso si lega l'esperienza personale dell'autore. Tra i più celebri vediamo *Tian yu hua* 天雨花 (Il cielo piove fiori) attribuito all'autrice Tao Zhenhuai 陶貞懷;⁷⁶ l'opera, che in epoca Qing fu comparata al grande romanzo *Honglou meng* 红楼梦 (Il sogno della camera rossa)⁷⁷, racconta le avventure dell'eroe Zuo Weiming e della figlia Zuo Yizhen in un intreccio tra affari nazionali ed episodi familiari che non solo dimostra la perfetta saggezza e moralità

⁷⁴ Idema e Grant, *The Red Brush...*, cit., p.473.

⁷⁵ Siao-chen Hu, *Literary Tanci: A Woman's Tradition of Narrative in Verse*, [Tesi di dottorato], Harvard University, 1994, p.1.

⁷⁶ La data di nascita e morte sono sconosciute, ma alcune fonti la collocano intorno agli anni 1644-1661.

⁷⁷ *Il sogno della camera rossa*, scritto da Cao Xueqin 曹雪芹 (1710-1765) e pubblicato nel 1872, è uno dei “Quattro grandi romanzi classici” della letteratura cinese, insieme al *Romanzo dei tre regni* (1361), a *I Briganti* (1368) e a *Viaggio in Occidente* (1590).

del primo protagonista, ma enfatizza anche il talento e il coraggio di quella femminile.⁷⁸ Un altro esempio interessante è *Zaisheng yuan* 再生缘 (Rinascita) della poetessa e scrittrice Chen Duansheng 陳端生 (1751-1796), che in più di 60.000 versi narra la storia di una giovane donna che, travestendosi da uomo, scappa da un matrimonio combinato, supera gli esami imperiali e si ricongiunge infine con il suo vero amore.⁷⁹

L'immagine della donna che si traveste per realizzare i propri obiettivi non era poi così lontana dalla realtà. La poetessa, scrittrice e attivista Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) fu una figura emblematica per la storia cinese, un'intellettuale che non solo si vestì da uomo ma che prese anche parte attiva ai movimenti politici nazionalisti che si svilupparono in Cina alla fine dell'Ottocento. Una figura iconica spesso considerata come il simbolo della transizione fra tradizione e modernità, nonché della fine della letteratura femminile della Cina imperiale. Dopo una prima fase caratterizzata da motivi tradizionali che intrecciavano il sentimentalismo agli elementi della natura, da poetessa talentuosa, Qiu Jin iniziò progressivamente a sfruttare forme poetiche classiche per esprimere ideali moderni di uguaglianza, democrazia e libertà ed unire il suo interesse per l'emancipazione femminile al suo intenso amore per la patria. Un esempio in proposito è la sua *Mian nüquan ge* 勉女权歌 (Canzone per incoraggiare la lotta per i diritti delle donne) in cui, prendendo a modello l'eroina francese Giovanna D'Arco, incita le sue connazionali a riconoscere le proprie posizioni e lottare per i propri diritti.⁸⁰

Qiu Jin fu infatti un'importante protagonista del dibattito politico-culturale che coinvolse il Paese nella seconda metà del XIX secolo, periodo in cui si verificarono eventi che scossero profondamente la stabilità del sistema cinese, causando enormi trasformazioni sociali e portando progressivamente alla fine del sistema dinastico. La sconfitta subita dalla Cina nelle due Guerre dell'Oppio, che la costrinse ad aprire cinque nuovi porti alle potenze occidentali, rappresentò un'enorme ferita all'orgoglio cinese e causò l'emergenza di un forte sentimento nazionalista. L'imperialismo occidentale mise in forte crisi anche gli intellettuali, sempre più interessati a studiare il nuovo mondo e ad impadronirsi dei segreti della sua "superiorità". Da parte di molti di essi era evidente l'esigenza di un rinnovamento sociale che partisse innanzitutto dal rifiuto netto della tradizione e dall'abbandono di qualsiasi cosa potesse impedire la corsa verso il progresso. Quest'importante dibattito, di cui i famosi riformisti Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) e Kang Youwei 康有为 (1858-1927) si fecero primi portavoce, comprese anche la messa in discussione del ruolo della donna all'interno della

⁷⁸ Hu, *Literary Tanci...*, cit., p.18.

⁷⁹ Casalin, "Prefazione...", cit., p.xxviii.

⁸⁰ Zhang, *The Invention...*, cit., p.30.

società. Un esempio emblematico riguarda un famoso articolo pubblicato nel 1897 dallo stesso Liang Qichao, *Lun nǚxue* 论女学 (Sull'educazione femminile), con cui promosse con veemenza la possibilità per le donne di ricevere un'educazione, fattore che, secondo lui, avrebbe senza dubbio giovato agli interessi nazionali: donne istruite avrebbero potuto lavorare di più e pesare meno all'economia del Paese, avrebbero favorito un clima di serenità all'interno delle famiglie e, soprattutto, avrebbero cresciuto cittadini virtuosi, contribuendo, in termini evolucionistici, al miglioramento della specie.⁸¹ Tuttavia, se la questione femminile (*funü wenti* 妇女问题) divenne in qualche modo parte integrante dell'agenda politica del Paese, vedremo che la lunga storia letteraria raccontata in questo paragrafo venne fortemente negata perché considerata troppo legata alla tradizione e, quindi, priva di valore per i nuovi scopi riformatori. All'inizio del nuovo secolo, il mondo culturale fu infatti messo al servizio completo della politica che trasformò le varie forme artistico-letterarie in strumenti d'innovazione, in grado di diffondere nuovi ideali e accendere discussioni sulle più urgenti questioni di attualità.

1.4 Dal Quattro maggio agli anni Quaranta: poetesse della Cina moderna

Il 1912 segna una svolta fondamentale nella storia cinese; questo è infatti l'anno in cui la Rivoluzione Xinhai, guidata dal leader Sun Yat-sen 孙逸仙 (1866-1925), pose fine alla dinastia Qing e portò alla proclamazione della Repubblica, sancendo la nascita della Cina moderna.

Come anticipato nel primo paragrafo, in questo contesto la poesia, genere tradizionale per eccellenza, perse il suo secolare valore dominante e fu progressivamente sostituita nella sua funzione di genere ufficiale rappresentativo dei letterati, dalla narrativa, considerata la forma letteraria più adatta ad interpretare i cambiamenti dell'epoca e a supportare il processo di modernizzazione.⁸² Non sorprende quindi che, in questo clima di generale rifiuto verso la tradizione e la classicità, anche le reazioni nei confronti della poesia femminile non furono delle migliori; riformisti come Liang Qichao e Jin Tianhe 金天翮 (1873-1947), nel tentativo di proporre una nuova immagine di donna moderna, contestarono aspramente la poesia del *boudoir* e l'ideale della *guixiu*, considerando questi come retaggi feudali rischiosi per la corsa verso il progresso. Ma le critiche non arrivarono solo dagli uomini; la scrittrice e giornalista Liu Renlan 刘纫兰, ad esempio, già nel 1898 pubblicò sul *Nü xuebao* 女学报 (Giornale di studi sulle donne), l'articolo "Quan xing nǚxueqi" 劝兴女学启 (Proposta per promuovere l'istruzione femminile) in cui criticò con veemenza la tradizione poetica femminile e

⁸¹ Liang Qichao 梁启超, *Yinbing shi heji* 饮冰室合集 (Raccolta dello studio Yibing), Zhonghua shuju, Shanghai, 1941, 37-44.

⁸² Fondamentale a tal proposito è l'articolo di Liang Qichao "Lun xiaoshuo yu quzhi zhi guanxi" 论小说与群治之关系 (Sul rapporto tra il romanzo e il governo del popolo), pubblicato per la prima volta nel 1902 sulla rivista *Xin xiaoshuo* 新小说 (Nuova narrativa).

decostruì interamente la sua storia del periodo tardo imperiale. L'attacco più potente arrivò però anni dopo da Hu Shi, l'intellettuale riformista che nel 1917, con il suo articolo "Wenxue gailiang chuyi" 文学改良刍议 (Opinioni su una riforma letteraria)⁸³ pose ufficialmente le basi per lo sviluppo della letteratura moderna. Nella prefazione ad un catalogo di testi delle donne Qing,⁸⁴ Hu Shi scrisse che a suo parere "il risultato letterario delle donne negli ultimi trecento anni era davvero povero e che la maggior parte dei loro scritti erano da considerarsi senza valore";⁸⁵ una critica che, secondo la studiosa Li Xiaorong, sarebbe stata parzialmente responsabile del ruolo marginale a cui fu relegata la letteratura femminile nell'ultimo secolo. Tuttavia, è nel Novecento che le donne cinesi iniziarono finalmente a lasciare le "stanze private" per uscire nel pubblico e partecipare attivamente alla vita del Paese; la rapida espansione dell'istruzione femminile, l'emergenza di opportunità lavorative per le donne e la concettualizzazione della scrittura femminile (*funü wenxue* 妇女文学) come una categoria estetica di genere furono solo alcuni dei fattori che, portati dal nuovo secolo, contribuirono alla trasformazione del ruolo delle donne nella letteratura e in tutta la società.⁸⁶

Dal punto di vista letterario, l'ondata riformatrice che coinvolse la Cina all'inizio del XX secolo, trovò massima espressione nell'enorme fermento culturale del Movimento del quattro maggio 1919,⁸⁷ che riunì numerosi giovani e intellettuali con l'intenzione di avviare un radicale riesame del patrimonio culturale cinese. L'aspirazione verso il rinascimento letterario portò questa nuova generazione a chiedersi cosa scrivere, come scrivere e per chi scrivere, domande che trovarono una prima risposta nell'iconoclastia, nella sperimentazione di linguaggi più popolari e nell'impiego di metodi d'ispirazione occidentale. In questo processo fu maggiormente prediletta la narrativa che, come discusso in precedenza, grazie alle sue caratteristiche linguistiche e formali sembrava meglio adattarsi alle istanze del tempo, e soprattutto, rimaneva più accessibile al popolo cinese. Tuttavia, furono molti coloro che si impegnarono nel rinnovamento del genere poetico, primo fra tutti lo stesso Hu Shi che, già nel 1918, pubblicò per la prima volta sul *Xin qingnian* 新青年 (Nuova Gioventù), una serie di poesie sperimentali scritte in lingua parlata, con l'obiettivo di porre le basi di una nuova

⁸³ Si tratta dell'articolo pubblicato sulla rivista *Xinqing nian*, in cui Hu Shi propone gli "Otto punti" per riformare la letteratura, citati già nel primo paragrafo, (vedi nota 11).

⁸⁴ Mi riferisco a *Qing guixiu yiwenlue* 清闺秀艺文略 (Resoconto dell'arte letteraria delle *guixiu* di epoca Qing), redatta da San Shili 单士厘 (1856-1943), moglie di un diplomatico Qing, e completata nel 1929.

⁸⁵ Li, *Women's Poetry...*, cit., p.3.

⁸⁶ Amy D. Dooling e Kristina M. Torgeson (a cura di), *Writing Women in Modern China: An Anthology of Women's Literature from the Early Twentieth Century*, Columbia University Press, New York, 1998, p.2.

⁸⁷ Il 4 maggio 1919 studenti di Pechino e altre città manifestarono contro il governo per esprimere la loro insoddisfazione in merito le recenti politiche e, soprattutto, per protestare contro la sottomissione cinese ai Trattati di Versailles che incentivavano l'imperialismo occidentale sul territorio. Gli intellettuali che gli anni precedenti si erano fatti iniziatori della riforma letteraria colsero l'occasione per inserire i loro programmi all'interno di questo movimento più ampio. Per maggiori approfondimenti vedi Bertuccioli, *La letteratura...*, cit.

metrica e una nuova poetica.⁸⁸ Trasformare la poesia in senso moderno non voleva dire solo scrivere di argomenti d'attualità ma bisognava ch'essa diventasse totalmente iconoclasta tramite l'uso della lingua vernacolare e di una metrica libera da tutti i retaggi della tradizione classica;⁸⁹ un percorso complesso e rischioso che, come ricorda Michelle Yeh, ha suscitato più controversie che qualsiasi altra epoca poetica nella storia della letteratura mondiale.⁹⁰

Diverse donne presero parte al rinnovamento letterario, poetesse e scrittrici spesso reclutate dalle stesse riviste, interessate ad averle come collaboratrici perché considerata una cosa politicamente corretta e “moderna” da fare. Tuttavia, molte di esse tendevano a rimanere periferiche rispetto alle frequenti battaglie teoriche dominate dai loro colleghi uomini; forse perché non direttamente coinvolte nelle particolari questioni da essi trattate o forse per un comprensibile disagio dovuto al nuovo ruolo che ricoprivano, le donne del tempo esprimevano raramente le loro opinioni su problematiche letterarie. Dal punto di vista della questione femminile, l'atto di scrivere era comunque ormai diventato un aspetto integrante non solo dell'identità della donna moderna e colta ma anche della ribellione contro le convenzioni e i limiti imposti dalla tradizione. Come disse il famoso scrittore Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) nel suo articolo del 1922 “Nüzi yu wenxue” 女子与文学 (Donne e letteratura), le donne cinesi moderne dovevano “approfittare delle proprie capacità creative per esprimere i loro veri sentimenti e pensieri e per sradicare malintesi e dubbi secolari nei confronti di esse”.⁹¹

Molta letteratura femminile del Quattro maggio cercò infatti di esplorare, talvolta con ansia e ambivalenza, questo nuovo status della donna; a tal proposito, uno degli aspetti più sorprendenti delle autrici del tempo riguarda la loro tendenza a pubblicare lettere, saggi e poesie di natura così intensamente personale da risultare di difficile comprensione per molti lettori.⁹² Tuttavia, dobbiamo comunque considerare che, questa dimensione di ricerca sull'identità, da parte delle stesse autrici, non assunse al tempo carattere individuale e soggettivo, come invece è accaduto poi in epoca contemporanea, ma fu inserita nel più ampio progetto collettivo che riguardava il destino della letteratura e della nazione.

⁸⁸ Vennero intitolate *Changshi ji* 尝试集 (*Raccolta di poesie sperimentali*).

⁸⁹ Bertuccioli, *La letteratura...*, cit., p.328.

⁹⁰ Michelle Yeh, “A New Orientation to Poetry: The Transition from Traditional to Modern”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol.12, 1990, p.88.

⁹¹ Dooling e Torgeson, *Writing...*, cit., p.14.

⁹² *Ivi*, p.20.

Tra le poetesse che presero attivamente parte al Quattro maggio spiccano innanzitutto Bing Xin 冰心 (1900-1999) e Lin Huiyin 林徽因 (1904-1955), le prime a liberarsi definitivamente dei motivi legati alla poesia del *boudoir* e al suo tradizionale ideale di femminilità.

Con le sue due raccolte poetiche, *Fanxing* 繁星 (Stelle) e *Chunshui* 春水 (Acqua di primavera), pubblicate rispettivamente nel 1921 e 1922, Bing Xin diventò ufficialmente una pioniera della poesia cinese moderna. A lei si deve, in particolare, la promozione del nuovo sottogenere delle *xiaoshi* 小诗 (poesie brevi), ispirate agli haiku giapponesi e alle opere di Tagore, a quel tempo molto famoso in Cina; nelle poesie di Bing Xin è infatti solito ritrovare quel panteismo che sacralizza la natura tipico del poeta indiano. Sebbene questi brevi componimenti potrebbero sembrare occasionali e, a tratti, carenti di profondità, sono in realtà impregnati di grande sensibilità e delicatezza, elementi nuovi e freschi che permisero alla poetessa di cogliere, in pochi versi, l'attimo di sentimenti che sarebbero altrimenti scomparsi in breve tempo. Inoltre, Michelle Yeh riconosce a Bing Xin il merito di aver introdotto una serie di immagini magnifiche come il "mare ruggente" e il "vasto cielo stellato", praticamente sconosciute alla poesia femminile tradizionale, e di aver affrontato una vasta gamma di nuovi temi, tra cui il rapporto tra madri e figlie, esseri umani e natura, ideali e realtà e poeti e mondo.⁹³

La seconda poetessa, Lin Huiyin, è sicuramente una figura particolare, una donna dell'alta borghesia cinese che ricevette una formazione classica ma che ebbe al contempo l'opportunità di vivere e studiare all'estero, diventando una delle poche donne moderne ad essere completamente bilingue e biculturale.⁹⁴ Una talentuosa poetessa ma anche un'importante architetta che sposò il figlio di Liang Qichao, Liang Sicheng 梁思成 (1901-1972), anche lui famoso architetto. Le sue opere risultano più sofisticate di quelle di Bing Xin, anche perché profondamente influenzate dalla *Xinyue pai* 新月派 (Società della luna crescente), società letteraria fondata nel 1923 dal poeta Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931) che, ispirata dalla poesia occidentale – soprattutto da quella anglosassone –, ripose grande importanza nella metrica e nella ritmica per sperimentare modalità poetiche a cui adattare la lingua vernacolare.⁹⁵ Le poesie di Lin Huiyin, spesso caratterizzate da profondità, malinconia e immagini grottesche, tendono ad affrontare con particolare realismo argomenti come il legame tra la soggettività femminile moderna e la città, tra la tradizione e la modernità ma anche tra la femminilità e la mascolinità. In generale, Lin Huiyin risultò essere una figura particolarmente libera e complessa, una delle prime ad avere avuto ampio controllo sulla sua vita e sulla sua espressione poetica.

⁹³ Yeh, *Modern Chinese Poetry...*, cit., p.xlvi.

⁹⁴ Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, University of California Press, 2001, p.211.

⁹⁵ Kirk A. Denton, (a cura di), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, Columbia University Press, 2016, pp.121-127.

All'epoca era piuttosto comune che donne intellettuali si dedicassero alla sperimentazione di più generi letterari; infatti, oltre alle due rinomate poetesse, altre scrittrici di narrativa e saggistica si occuparono occasionalmente del componimento in versi liberi; tra queste, Lu Yin 庐隐 (1898-1934), Lu Jingqing 陆晶清(1907-1993) e Shi Pingmei 石评梅 (1902-1928) furono quelle che più si avvicinarono a una forma d'espressione letteraria intima e femminile, che faceva eco alla tradizione dei circoli di poetesse della Cina tardo imperiale.⁹⁶

Anche la generazione subito successiva al Quattro maggio conta alcune figure femminile rilevanti per la storia della poesia cinese moderna, in particolare vediamo Chen Jingrong 陈敬容 (1917-1989) e Zheng Min 郑敏 (1920-2022)⁹⁷. Entrambe furono due importanti poetesse della *jiuyepai* 九叶派 (Le nove foglie),⁹⁸ una corrente poetica d'ispirazione modernista emersa nei primi anni Quaranta, nel periodo di forte instabilità causato dalla concomitanza tra guerra sino-giapponese (1937-1945) e guerra civile.⁹⁹ Tra i valori condivisi da questo gruppo, e quindi anche dalle due donne, vi erano l'interesse per la modernità e il mondo delle scienze, la propensione alla creazione di poesie ibride – contaminate da simbolismi, allusioni e misticismo – ma soprattutto la volontà di scrivere con autenticità; per i poeti delle nove foglie la cosa più importante era infatti mostrare, nel modo più vero possibile, la propria realtà interiore, caratteristica che sembra anticipare quell'intensa ricerca sull'individuo e sulla soggettività sviluppatasi poi con la *Menglong shi* alla fine degli anni Settanta.

Per quanto riguarda Chen Jingrong, essa non fu solamente un'importante poetessa ma anche una grande traduttrice, una delle prime ad aver introdotto in Cina il poeta francese Charles Baudelaire. Nelle sue poesie ricorrono spesso immagini naturali, talvolta accostate a toni romantici e temi come l'amore non ricambiato, la solitudine e l'alienazione dell'individuo rispetto all'universo; scrisse anche diversi componimenti dedicati alla vita urbana nelle città moderne e alle difficoltà dei cittadini nell'affrontare questo nuovo contesto. Zheng Min, invece, produsse molte liriche d'ispirazione filosofica in cui riuscì a far convergere immagini semplici con uno stile metaforico e una certa dose

⁹⁶ Dooling e Torgeson, *Writing...*, cit., p.20.

⁹⁷ Entrambe le poetesse hanno pubblicato raccolte negli anni Quaranta; per quanto riguarda Chen Jinrong ricordiamo *Jiaoxiangji* 交响集 (Sinfonia), *Yingyingji* 盈盈集 (Abbondanza di grazia), entrambe pubblicate nel 1948, mentre per Zhen Min la raccolta *Shiji* 诗集 1942-1947 (Raccolta di poesie 1942-47), pubblicata nel 1949.

⁹⁸ Oltre alle due poetesse, gli altri poeti della *jiuyepai* sono Mu Dan 穆旦 (1918-1977); Yuan Kejia 袁可嘉 (1921-2008); Du Yunxie 杜运燮 (1915-2002); Wang Xindi 王辛笛 (1912-2004); Hang Yuehe 杭约赫 (1917-); Tang Qi 唐祈 (1920-1990); Tang Shi 唐湜 (1920-2005). Il gruppo prese in realtà il nome da una raccolta omonima uscita solo nel 1981.

Per approfondimenti vedi: Yanhong Zhu, "Dramatic Synthesis: Time, Memory, and History in the Writings of the Nine Leaves Poets", *Chinese Poetic Modernisms*, Brill, 2019, pp.57-81.

⁹⁹ Mi riferisco al lungo conflitto tra il Kuomintang (KMT) e il PCC che, tra fasi alterne, durò in tutto dal 1927 al 1950.

di astrattismo. La sua forte passione per le arti l'ha inoltre portata spesso a dedicarsi alla tecnica dell'ecfrasi,¹⁰⁰ ossia alla descrizione di opere pittoriche nei propri versi.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, con l'ascesa di Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) e la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese (RPC) nel 1949, la varietà e la libertà che avevano caratterizzato il panorama letterario fino a quel momento subirono una dura battuta d'arresto. La letteratura divenne un potente strumento di propaganda per il governo comunista e anche la poesia, per il suo carattere declamatorio e la sua facilità a essere memorizzata, occupò in questo senso un ruolo importante. Inoltre, il ruolo sociale delle donne all'interno del Paese cambiò in modo radicale e l'idea di femminilità venne fortemente manipolata per scopi politici. Tutti questi fattori insieme causarono la scomparsa della poesia femminile dalla scena pubblica per circa trent'anni.

1.5 Il maoismo: poesia politica e negazione della femminilità

I primi di maggio del 1942 moltissimi membri della resistenza cinese si riunirono nella prefettura di Yan'an, al tempo base principale del Partito Comunista Cinese (PCC), per prendere parte a un enorme movimento di massa ricordato come *Yan'an zhengfeng yundong* 延安整风运动 (movimento di rettifica), intento a riformare il pensiero dei partecipanti in senso rivoluzionario. Fu qui che il leader Mao Zedong pronunciò i famosi "Discorsi sull'arte e la letteratura", esponendo tutta una serie di regole che, entrate poi ufficialmente in vigore con la fondazione della RPC, controllarono la produzione culturale e trasformarono la figura dell'intellettuale per tutto il trentennio successivo:

[...] La letteratura e l'arte sono subordinate alla politica, ma anch'esse, a loro volta, esercitano una grande influenza sulla politica. La letteratura e l'arte rivoluzionarie fanno parte dell'intera causa della rivoluzione, ne sono una piccola ruota e una piccola vite. [...] Inoltre, quando parliamo della subordinazione della letteratura e dell'arte alla politica, noi intendiamo subordinazione alla politica di classe, alla politica delle masse, non alla politica di un piccolo numero di cosiddetti uomini politici. [...] Gli uomini politici rivoluzionari, gli specialisti della politica che si sono impadroniti della scienza o dell'arte della politica rivoluzionaria, non sono altro che i dirigenti di milioni e milioni di altri uomini politici: le masse. Il loro compito è di raccogliere le idee di questi uomini politici, cioè delle masse, sintetizzare queste idee e quindi riportarle tra le masse, affinché le masse se ne impadroniscano e le mettano in pratica.¹⁰¹

¹⁰⁰ In quest'operazione Zheng Min descriveva più che altro ritratti femminili, cogliendone la bellezza estetica ma, soprattutto, esprimendone i potenziali sentimenti e pensieri. Si veda ad esempio Leino de "shaonihuaixiang" 雷诺阿的 "少女画像" ("Ritratto di una giovane ragazza" di Renoir) del 1948 in cui cerca di scovare la realtà umana e più intima dietro il volto ritratto dal pittore francese.

¹⁰¹ Mao Zedong, *Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte*, Casa Editrice in Lingue Estere, Pechino 1968, pp.27-28.

Ho voluto riportarne alcuni frammenti perché ritengo ch'essi siano particolarmente esplicativi. Per Mao la letteratura era essenzialmente uno strumento politico che serviva a veicolare idee e valori rivoluzionari e a educare il popolo; un procedimento in cui gli intellettuali assunsero il ruolo di veri e propri operatori culturali con l'obbligo di allontanarsi dalla realtà "borghese", mettere da parte la propria esigenza espressiva e devolvere la loro vita (*shenru shenghuo* 深入生活)¹⁰² alla causa politica nazionale e alle masse contadine, prima forza della rivoluzione proletaria. Vivere con le masse e per le masse, parlare la loro lingua e scrivere esclusivamente di loro; insomma, negare il sé per impegnarsi completamente nella creazione del soggetto collettivo. Si noterà come tale particolare processo metta nuovamente in luce l'importanza del legame tra letteratura, politica e società. Infatti, sia in epoca premoderna, sia con il Movimento del quattro maggio, sia con l'avvento della Cina comunista, la letteratura non perse mai il suo ruolo didattico e educativo e, sebbene in forme diverse e con varie modalità, ritornò ciclicamente ad assumere valore collettivo ed essere considerata tra i principali agenti di trasformazione sociale.

Ma in questo particolare contesto cosa successe alla poesia? E soprattutto, che posizione occuparono le donne e come venne articolato il discorso sull'identità femminile?

In realtà, sia il *genre* poetico che il *gender* femminile furono categorie soggette a importanti cambiamenti nel progetto rivoluzionario.

La poesia, grazie alla sua natura ritmica, al suo carattere declamatorio e, volendo, alla sua brevità, trovò spazio importante nel programma politico-letterario maoista. Lo stesso Mao Zedong si occupò di scrittura in versi e, proprio come molti altri statisti e leader militari della storia cinese, dimostrò le sue abilità letterarie pubblicando diverse poesie, molte di queste in stile classico.¹⁰³ Tuttavia, è chiaro che, seguendo le direttive dei discorsi di Yan'an, tra gli anni Cinquanta e Sessanta la poesia venne totalmente spersonalizzata per lasciare spazio a messaggi collettivi che, con toni celebrativi, elogiavano le grandi conquiste del socialismo nella Nuova Cina.

La cosiddetta "poesia proletaria",¹⁰⁴ si iniziò a sviluppare già dai primi anni Quaranta, quando i poeti moderni si trovarono a lottare insieme nella guerra di resistenza contro il Giappone. Si tratta di un genere impregnato di nazionalismo e patriottismo, marcato da un forte realismo e dall'idealizzazione della guerra e della rivoluzione; un genere che non lascia spazio a sperimentalismo formale e espressività artistica e che, con i suoi toni positivi e incoraggianti, continuò a servire la

¹⁰² Krista Van Fleit Hang, *Literature the People Love: Reading Chinese Texts from the Early Maoist Period (1949-1966)*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, p.3.

¹⁰³ Ad esempio, nel febbraio del 1957 fu pubblicata una raccolta di diciotto poesie del Grande timoniere sulla nuova rivista *Shikan*. Per approfondimenti vedi: Mao Zedong e Yong-Sang Ng, "The Poetry of Mao Tse-tung", *The China Quarterly*, Num.13, 1963.

¹⁰⁴ Julia C. Lin, *Modern Chinese Poetry: An Introduction*, University of Washington Press, Seattle 1972, p.171.

rivoluzione fino al 1976. In poche parole, come valeva anche per la narrativa, alla base dello sviluppo poetico socialista vi erano i principi fondamentali della *dazhonghua* 大众化 (popolarizzazione) e della *minzu hua* 民族化 (nazionalizzazione).

Nella Cina maoista possiamo vedere la nascita di due modelli poetici predominanti: la *xin minge* 新民歌 (nuova ballata popolare) e la *zhengzhi shuqing shi* 政治抒情诗 (poesia lirica politica). Le nuove ballate popolari, pensate per la partecipazione collettiva, parlavano direttamente alle masse contadine e operaie, motivo per cui furono scritte con una lingua semplice, chiara e colloquiale, facile da capire e memorizzare, proprio come fossero degli “slogan”. Le liriche politiche, emerse nei primi anni Sessanta, affrontavano invece i problemi e le difficoltà della lotta politica; il poeta in questo caso era visto come una sorta di combattente che racconta la cruda realtà della vita con immagini reali, concrete e forti. Inoltre, sembra che tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta non fosse poi così raro assistere a competizioni di “poesia performativa” che prendevano luogo nelle comuni popolari, ma anche nelle grandi città; questa si presentava per lo più come una forma espressiva molto vicina a quella del teatro – genere particolarmente rilevante in epoca maoista – anch’essa mirata a dimostrare la passione rivoluzionaria degli autori.¹⁰⁵

Parlare di una “poesia comunista” vuol dire quindi parlare di una poesia pubblica e collettiva, in totale conformità con la morale e l’estetica ufficiale, di una poesia che si fa voce della coscienza del popolo plasmata dalla retorica politica, di una poesia che si esprime senza quelle ombre e allusioni provenienti dalle profonde regioni della mente.¹⁰⁶

Per quanto riguarda, invece, la questione femminile, il discorso risulta piuttosto particolare. Infatti, sebbene nella Cina di Mao le donne, considerate parte integrante del processo rivoluzionario, ottennero visibilità sociale come mai in precedenza nella storia cinese, furono comunque soggette a un’importante riconfigurazione della propria immagine e identità.

Il PCC si interessò fin dall’inizio alla questione femminile e si impegnò assiduamente nel combattere la secolare oppressione subita dalle donne, considerata componente di una società classista strutturata, nonché risultato diretto della struttura familiare patriarcale di matrice confuciana. Ad esempio, già dal 1950 venne varata la famosa Legge sul matrimonio che, vietando matrimoni combinati, prostituzione, concubinato e fidanzamento infantile, avrebbe dovuto garantire riti basati sull’amore e il consenso reciproco. Seguirono poi tutta una serie di altre politiche volte a trasformare le tradizionali “donne di casa” (*jiating zhong ren* 家庭中人) in nuove “donne della società” (*shehui*

¹⁰⁵ John A. Crespi, “The Lyric and The Theatric in Mao era: Poetry Recitation”, *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol.13, Num.2, pp.72-110.

¹⁰⁶ Yeh, “A New Orientation...”, *cit.*, p.93.

zhong ren 社会中人)¹⁰⁷ e ad inserire le stesse donne nell'ampio sistema di produzione nazionale, fattore che, permettendo un'indipendenza economica da padri e mariti, avrebbe innalzato il loro status sociale e favorito la parità di genere.

Va comunque considerato che questa “revolutionary sex equality”¹⁰⁸ non aveva granché a che fare con il genere inteso come categoria di differenza, ma assumeva per lo più un carattere materiale e utilitaristico. Mao suggeriva infatti che la chiave per l'emancipazione femminile fosse la partecipazione delle donne all'attività produttiva; esse, considerate “l'altra metà del cielo”,¹⁰⁹ rappresentavano una forza lavoro tanto fondamentale quanto quella maschile, motivo per cui era necessario concedere loro una condizione di libertà tale da far sì che prendessero parte alla vita pubblica ed esprimessero al meglio le proprie capacità lavorative. Un processo che trovò espressione in slogan come “shidai butong le, nan nü dou yiyang” 时代不同了, 男女都一样 (i tempi sono cambiati, uomini e donne sono uguali) o “nantongzhi neng ban de shiqing, nütongzhi ye neng bandao” 男同志能办的事情, 女同志也能办到 (Qualsiasi cosa fatta dagli uomini, può essere fatta anche dalle donne) e che, dimostrando un atteggiamento completamente nuovo, portò senza dubbio alle donne svariati vantaggi sociali.

Tuttavia, se da un lato lo Stato-partito e i suoi media proclamavano l'uguaglianza e celebravano il ruolo delle donne nella rivoluzione, dall'altro quest'ultime erano scoraggiate nello sviluppare una specifica coscienza di genere e, talvolta, messe in guardia dal sollevare polemiche a riguardo, data l'indiscussa supremazia delle questioni di classe. Il *gender*, infatti, veniva interpretato come secondario e considerato persino fastidioso rispetto agli obiettivi nazionali. La rivoluzione comunista dei sessi, subordinata al più ampio progetto di riforma socialista, portò così alla sparizione della coscienza individuale delle donne e ad una forma superficiale di uguaglianza che, basata esclusivamente su rapporti di classe, annullò le differenze di genere attraverso l'eliminazione dell'immaginario femminile dal discorso pubblico.

La femminilità, sia quella di matrice tradizionale associata a ideali di bellezza e delicatezza, sia quella della donna moderna legata ai costumi occidentali, venne considerata un simbolo di debolezza e arretratezza e fu condannata come elemento borghese e contro-rivoluzionario. Il discorso sull'identità femminile e le sue specificità, troppo lontano dall'esigenze del materialismo socialista,

¹⁰⁷Jeanne H. Zhang, “Gender in post-Mao China”, *European Review*, Vol.11, 2003, pp.209-210.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Mi riferisco all'antico proverbio “Funü nengding banbiantian” 妇女能顶半边天 (Le donne sostengono l'altra metà del Cielo) usato da Mao proprio per sottolineare l'importanza della parte femminile della popolazione nel processo rivoluzionario. Per approfondimenti vedi: Rachel Finlayson, “Half the Sky, or Half a Lie? Unfulfilled Promises to Women in Revolutionary China”, *AWE*, Vol.5, Num. 8., 2018.

non trovò quindi spazio all'interno della Cina di Mao; al contrario, le donne furono sottoposte a una progressiva riconfigurazione della propria immagine e identità come “genere neutro” (*zhongxing ren* 中性人),¹¹⁰ un fenomeno che si acuì in particolar modo durante la Rivoluzione culturale (1966-1976) in cui “a kind of androgyny, a sexual sameness, based on the de-feminisation of female appearance and its approximation of male standards of dress, seemed to be the socialist ideal”.¹¹¹

In questo “processo di mascolinizzazione” gli effetti quotidiani, come l'acconciatura e l'abbigliamento, acquisirono significato politico e vennero standardizzati secondo modelli prestabiliti. Le donne dovettero infatti adeguarsi ad abiti scuri, gli stessi indossati dai loro compagni uomini, tagliarsi i capelli e rinunciare a cosmetici e altri ornamenti superflui. Un cambiamento totalizzante espresso dall'ideale delle *Iron Girls*, potenti lavoratrici capaci di svolgere compiti impegnativi di regola assegnati agli uomini. I modelli ufficiali di donne androgine, forti, robuste e muscolose, simbolo stesso della nuova Cina, si diffusero così su larga scala, dominando la propaganda e diventando l'emblema ufficiale di un'equità apparente basata, in verità, su un compromesso politico: per uscire dalle stanze della tradizione ed entrare ufficialmente a far parte della storia rivoluzionaria, le donne dovevano negare le proprie caratteristiche femminili, sopprimere la propria coscienza di genere e abbandonare completamente la ricerca della bellezza individuale; solo così sarebbero infatti state in grado di servire lo Stato e il popolo al pari di un uomo.

Non sorprende a questo punto che, la poesia femminile, intesa come espressione soggettiva di individui marcati da specificità di genere, non trovasse spazio alcuno nel panorama letterario della Cina maoista; tuttavia, questo passaggio storico risulta indispensabile per comprendere i successivi sviluppi e cambiamenti nel rapporto tra *gender* e *genre*, e per interpretare al meglio il lavoro delle numerose poetesse emerse nell'era delle riforme.

1.6 Nuove rivendicazioni poetiche nella Cina delle riforme

La morte di Mao, avvenuta nel 1976, segnò un momento di svolta radicale nella storia cinese. Sotto la guida politica di Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) la Cina uscì ufficialmente dal ferreo isolamento degli ultimi trent'anni e si avviò verso un'apertura internazionale ed un nuovo sistema socioeconomico di mercato. Sul piano culturale, il decennio successivo fu caratterizzato da uno straordinario fermento conosciuto come *wenhua re* 文化热 (febbre culturale), una fase in cui la

¹¹⁰ Wenqi Yang e Fei Yan, “The annihilation of femininity in Mao's China: Gender inequality of sent down during the Cultural Revolution”, in *China Information*, 2017, 31, p.64.

¹¹¹ Citazione di Harriet Evans in Zhang, “Gender in...”, *cit.*, p.212

progressiva assimilazione di cultura occidentale andò di pari passo con l'intensa ricerca di radici perdute e negate, e in cui la coscienza collettiva lasciò spazio all'espressività dell'"io", diventato soggetto e oggetto dell'attività letteraria e artistica. Il periodo ricorda indubbiamente il Quattro maggio ma, a differenza di quest'ultimo, gettò le basi per un'identità cinese proiettata verso il mondo immaginando una modernità che non fosse più solo emulativa, bensì autonoma e addirittura alternativa al modello eurocentrico.¹¹² A differenza dei decenni precedenti, la complessità di questa nuova epoca si riflesse subito nella poesia, uno dei primi generi letterari scelti per esprimere e interpretare i sentimenti del momento; furono infatti i poeti d'avanguardia, i cosiddetti Poeti oscuri, che con la tendenza a sperimentazioni linguistiche e formali e l'interesse verso la soggettività e la realtà interiore dell'individuo, diedero il via ad un rinascimento intellettuale che prese forma dal basso, dalla scena indipendente, per poi articolarsi secondo i più svariati generi e movimenti letterari.

Potremmo definire questi anni come anni di profonda riflessione, in cui scrittori, poeti e artisti cercarono a loro modo di interrogarsi sul passato recente, raggiungere l'emancipazione ideologica e, allo stesso tempo, recuperare la propria verità di singoli individui; questa propensione alla riflessione, unita ad altre costanti del periodo, quali l'incontenibile urgenza espressiva, la ricerca dell'"io" e la necessità di superare le convenzioni culturali e letterarie, favorì una vera e propria esplosione di poesia femminile; furono infatti moltissime le donne che, a partire dalla fine degli anni Settanta, si dedicarono alla scrittura in versi e che acquisirono una posizione di rilievo nel mondo letterario. Una delle prime fu proprio Shu Ting, la protagonista di questa tesi, a cui saranno poi interamente dedicati i prossimi capitoli.

Oltre che alle nuove tendenze emerse nel panorama culturale, il fenomeno si legò anche a fattori più prettamente connessi al processo di riconfigurazione dell'immagine della donna con cui si tentò di recuperare quella femminilità che la *gender equality* della retorica maoista aveva negato. Dal punto di vista sociale, il rifiuto verso l'androginia tipica della Rivoluzione culturale si tradusse spesso nella tendenza a rivalutare un ideale di femminilità più antico; anche in questo caso vennero promossi modelli ben studiati, come quello della *xin xianqi liangmu* 新贤妻良母, ossia della "nuova moglie virtuosa e madre gentile", una figura che sintetizzò l'immagine femminile tradizionale a quella di una donna orientata verso la carriera e capace nel suo lavoro, assumendo le forme di una sorta di super woman in grado di mantenere il perfetto equilibrio tra società, famiglia e sé stessa. A questi modelli ufficiali se ne affiancarono altri acquisiti dalla comunicazione culturale con l'Occidente permessa

¹¹² Nicoletta Pesaro, "Tre fasi della letteratura cinese contemporanea", *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, Vol.15, 2015, p.49.

dalle politiche di riforma e apertura; Jeanne H. Zhang ricorda ad esempio che le studentesse cinesi venivano indotte ad emulare Madame Curie, unica scienziata al mondo ad aver vinto due premi Nobel.¹¹³

I modelli occidentali non solo risultarono nuovi sul piano estetico ma, soprattutto, diffusero ideali di donne socialmente e intellettualmente emancipate, che disponevano di una propria coscienza di genere e che avevano maturato il coraggio per rivendicare la propria indipendenza nel pubblico. Dal punto di vista sociale e letterario, in quegli anni, infatti, giocò un ruolo fondamentale la diffusione di teorie femministe e testi affini circolati grazie alle attività di traduzione; tra questi troviamo, ad esempio, *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf,¹¹⁴ *Il secondo sesso* della scrittrice e filosofa francese Simone de Beauvoir¹¹⁵ e *Feminist Literary Theory* della professoressa Mary Eagleton.¹¹⁶ Tali teorie non solo fornirono al pubblico cinese nuove prospettive per interpretare le restrizioni socioculturali imposte alla femminilità, ma rappresentarono importanti referenze per ripensare la secolare simbiosi tra letteratura maschile e femminile e proporre nuovi paradigmi teorici con cui formulare un discorso inedito sulla scrittura e la poetica delle donne.

1.6.1 La *nüxing shige*: paradigmi teorici

Il processo di rivalutazione dell'immagine delle donne e del loro ruolo sociale e la vasta produzione culturale che, come abbiamo anticipato, ne conseguì, richiamarono ovviamente l'interesse del mondo accademico cinese, in cui si aprì un dibattito intento ad indagare la natura e le caratteristiche delle voci femminili nel mondo letterario. Per la prima volta, la letteratura delle donne iniziò ad essere ufficialmente considerata come un fenomeno differenziato a cui attribuire nuove etichette, di cui studiare linguaggi e peculiarità e, soprattutto, su cui formulare nuovi paradigmi teorici. Fu in questo più ampio contesto, infatti, che emerse uno specifico discorso sulla poesia femminile cinese contemporanea e si iniziò a parlare pubblicamente di *nüxing shige* 女性诗歌 (poesia femminile).

Il primo a farlo fu il critico e scrittore Tang Xiaodu 唐晓渡 con la pubblicazione di “*Nüxing shige: cong heyiye dao baizhou*” 女性诗歌从黑夜到白昼 (La poesia femminile: dalla notte al giorno), un articolo apparso nel 1987 sulla rivista poetica *Shikan* 诗刊 (Rivista di poesia), in cui recensiva la raccolta *Nüren* 女人 (Donna) della poetessa Zhai Yongming 翟永明 (1955-), uscita l'anno prima. In

¹¹³ Zhang, “Gender in...”, *cit.*, 216.

¹¹⁴ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, trad. di G. Mistrulli, Ennesima, Rimini, 1995.

¹¹⁵ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. di R. Cantini e M. Andreose, Il saggiatore, 2016.

¹¹⁶ Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory*, Wiley-Blackwell, 2010.

queste pagine, il critico descrive la raccolta come un'opera marcata da una voce inedita e ribelle che, spogliata “del calore e del sentimentalismo tipici della poesia delle donne”,¹¹⁷ tenta di resistere al proprio destino e ricerca la liberazione individuale nella rottura con le tradizionali norme morali femminili. Nell'articolo si evince infatti che per Tang Xiaodu non basta solamente essere donne per poter produrre “poesia femminile”; teorizzando la *nüxing shige*, egli propone una definizione che, condivisa anche da altri studiosi quali Chen Xuguang 陈旭光 e Li Zhen 李震, prende in considerazione esclusivamente quei testi poetici che presentano una “female-centred perspective”. Più in particolare, questi critici riconoscono nelle voci di alcune poetesse degli anni Ottanta, prima fra tutte la già citata Zhai Yongming, una coscienza femminista e sovversiva che porta loro ad abbandonare ruoli stereotipati e antichi ideali di femminilità per partecipare attivamente alla costruzione del nuovo discorso sul genere. Riprendendo le parole dello stesso Tang Xiaodu: “la vera ‘poesia femminile’ non riguarda solo la rivelazione di quel mondo per lungo tempo nascosto dal pregiudizio maschile, ma anche la possibilità di reinterpretare e ricreare l'ordine mondiale stabilito”.¹¹⁸

A questa categorizzazione particolarmente riduttiva, che esclude molte potesse rilevanti del periodo, prima fra tutte Shu Ting, se ne affiancano altre che analizzano il fenomeno da una prospettiva più ampia.

La stessa poetessa Zhai Yongming, nel tentare di definire il significato di “letteratura e poesia delle donne” suggerisce che essa va per lo più interpretata come “un modo indipendente di scrivere” che, se da una parte si distingue inevitabilmente per una componente femminile – legata al semplice sesso biologico dell'autrice –, dall'altra non deve essere per forza marcata da temi di genere.¹¹⁹

Ancora più inclusiva è la definizione del professor Lü Jin 吕进, che riunisce sotto l'etichetta di *nüxing shige* numerose autrici da generazioni, aree geografiche e correnti diverse solamente sulla base del *gender*. Partendo dall'idea che in tutta la poesia delle donne vi sia comunque l'intenzione di “creare il sesso del soggetto” (*chuanzao zhuti de xingbie* 创造主题的性别), Lü jin propone uno schema triadico mirato a identificare le principali modalità in cui è possibile suddividere questo fenomeno; egli parla infatti di *nüxingzhuyi shige* 女性主义诗歌 (poesia femminista), *nüzishige* 女子诗歌 (poesia femminile) e *chaoxing shige* 超性诗歌 (poesia oltre il genere).¹²⁰

¹¹⁷ Tang Xiaodu 唐晓渡, “Nüxing shige: cong heiyè dào bái zhōu —— Du Zhai Yongming de zushi ‘nüren’” 女性诗歌: 从黑夜到白昼——读翟永明的组诗《女人》 (La poesia femminile: Dalla buia notte alle luci del giorno: leggendo la raccolta ‘Donne’ di Zhai Yongming), in *Shikan*, 1987, 213, p.58.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Zhang, *The Invention...*, cit., p.15.

¹²⁰ Lü Jin 吕金, “Nüxing shige de sanzong wenben” 女性诗歌的三种文本 (Tre tipi di testi nella poesia femminile), *Shi tanshuo*, Num.36, 1999, p.140.

Con “poesia femminista” il professore si riferisce a quei testi che, marcati da un’evidente connessione ideologica con le teorie femministe occidentali arrivate negli anni Sessanta, non si limitano a mostrare pensieri umanisti femminili ma esprimono anche idee più radicali basate sull’opposizione binaria uomo/donna e sull’antagonismo dei sessi. Le poetesse che rientrano in questa categoria, di cui parleremo più nello specifico nel prossimo paragrafo, si concentrano in particolar modo su temi di genere, rifiutano con nettezza il potere del discorso maschile e mirano a stimolare la coscienza delle donne proponendo nuove ricerche sul significato di femminilità. Esse sono le stesse poetesse considerate da Tang Xiaodu nella definizione menzionata in precedenza.

In generale, Lü Jin riconosce in tutte le poetesse del post-maoismo una necessità di svincolarsi dal dominio patriarcale; tuttavia, nella sua “poesia femminile”, di cui lega l’origine a Bing Xin, il risveglio delle donne è compreso in un più ampio risveglio sociale collettivo; rispetto alla poetesse femministe, quelle appartenenti a questa seconda categoria sembrano maggiormente disposte a connettersi con gli altri e ad osservare il mondo esterno adottando una visione d’insieme che, partendo sempre e comunque da una prospettiva femminile, va oltre le sole tematiche di genere. Tra le principali rappresentanti di “poesia femminile” in epoca contemporanea, il professore riconosce innanzitutto Shu Ting, ma anche altre poetesse come Li Xiaoyu 李小雨 (1951-2015), Fu Tianlin 傅天琳 (1946-2021) e Zhang Ye 张烨 (1948-).

Infine, definisce la cosiddetta “poesia oltre il genere” come una poesia che, non interessandosi alla dicotomia tra maschile e femminile, è in grado di attraversare i generi e abbracciare una vasta gamma di temi che spaziano dalla società, alla vita umana più quotidiana, alla storia, al futuro e ai valori ideali. Tra le poetesse in cui ritroviamo questa modalità vengono citate ad esempio Lin Qi 林祁 (1957-) e Mei Shaojing 梅绍静 (1948-). Va comunque tenuto in considerazione che per Lü Jin queste categorie hanno un carattere fluido; se una poetessa è solita scrivere “poesia femminile” non vuol dire infatti che essa non possa produrre altri tipi di testi, dal carattere più femminista o, piuttosto, oltre il genere.

Un ultimo contributo che vale la pena menzionare è quello della ricercatrice Jeanne H. Zhang che nel volume *The Invention of a Discourse: Women’s Poetry from Contemporary China* si riferisce alla poesia femminile come “female-authored poems that deal with gender-based themes, experience and psychology in a distinctive language usage”.¹²¹ Una definizione che aspira ad essere parzialmente inclusiva e distintiva, posizionandosi nel mezzo tra quelle già analizzate. Considerando un range di poetesse più ampio rispetto alla “poesia femminista”, Zhang esamina la *nüxing shige* come una

¹²¹ Zhang, *The Invention...*, cit., p.16.

categoria di ricerca separata, in cui comprendere autrici sulla base del sesso biologico, ma anche sulla produzione di testi con prospettive di genere; esclude di conseguenza le poesie che, definite “gender-neutral”, hanno caratteristiche di stile e contenuto troppo simili a quelle composte da poeti uomini. Anche in questo caso non è detto che tutti i testi scritti dalla stessa autrice rientrino in questo schema o che, al contrario, poetesse più “neutrali” non possano produrre “poesia femminile”.

In conclusione, è evidente che non esista una definizione univoca di poesia femminile; anzi, la vasta gamma di proposte emersa all’interno del dibattito accademico non fa altro che dimostrare la complessità di questo fenomeno. Tuttavia, ciò che mi interessava ai fini di questa tesi, era enfatizzare le tendenze principali che i critici hanno individuato nelle poetesse di epoca post-maoista, per poter successivamente verificare in modo più preciso la posizione di Shu Ting in questo discorso, nonché analizzare sue analogie e/o discordanze con altre autrici sue contemporanee.

1.6.2 La poesia femminile cinese degli anni Ottanta

Quest’ultimo paragrafo è dedicato ad una presentazione delle maggiori tendenze sviluppatesi nella poesia femminile cinese degli anni Ottanta; mi concentrerò in particolare su quelle poetesse che, mosse dal forte interesse verso le questioni di genere, propongono una poetica particolarmente sovversiva e rientrano nelle categorie che abbiamo in precedenza associato a idee “femministe”. I lavori di queste poetesse non solo manifestano i sentimenti più diffusi nella scena poetica femminile del periodo, ma rappresentano anche un perfetto esempio per comprendere le modalità in cui è stato possibile articolare il rapporto tra *gender* e *genre* in epoca contemporanea. Inoltre, studiare i loro lavori è stato per me fondamentale per tentare di analizzare, in ottica comparativa, le concrete differenze tra le poesie “femministe” e uno tipo di poesia più “femminile” di cui Shu Ting sembrerebbe essere una delle principali esponenti.

Quando parliamo di poetesse cinesi degli anni Ottanta ci riferiamo innanzitutto a giovani donne che, spinte da una forte urgenza espressiva, ripresero la ricerca sull’individuo dei Poeti oscuri per conferirgli una connotazione di genere e trasformarla in una ricerca specifica sul “sé femminile”. Tra le principali protagoniste di questo fenomeno troviamo la già citata Zhai Yongming, Yi Lei 伊蕾 (1951-2018), Hai Nan 海男 (1962-), Lu Yimin 陆忆敏 (1962-), Wang Xiaoni 王小妮 (1955-) e Tang Yaping 唐亚平 (1962 -). Come anticipato, le nuove poetesse cinesi furono largamente influenzate da tendenze occidentali diffuse in Cina agli inizi del decennio: se il femminismo francese e anglo-americano fornì loro nuove teorie e paradigmi con cui interpretare la condizione femminile, la poesia confessionale americana, in particolare quella di Sylvia Plath, diventò il principale modello da cui

attingere per ridare centralità al vissuto della donna. La “confessione” si impose infatti come modalità espressiva dominante per le poetesse che ritrovarono in questa particolare forma di comunicazione elementi di resistenza e sovversione: “through the act of confessing, personal feelings, frustrations, anguish, fears, failures, and a sense of guilt are poured out into the public arena, thus taking on communal significance”.¹²² Le nuove poetesse guardarono anche ad altri autori stranieri come M. Rilke, T. S. Eliot, T. Hughes, A. Rich e W. Stevens mentre, parlando da una prospettiva intraculturale, nei loro testi sono visibili riferimenti a importanti scrittrici e scrittori cinesi da generazioni diverse come Bai Juyi 白居易 (772 - 846), Li Qingzhao e Bing Xin. Dunque, se da una parte le poetesse contemporanee invocarono modelli occidentali per trarre ispirazioni e rappresentazioni oltre i limiti del tradizionale discorso cinese sul genere, dall’altra ritornarono a una tradizione letteraria indigena per sovvertire gli stereotipi e ridefinire la femminilità.

Un primo passo per riuscire in quest’intento è stato la conquista, citando Virginia Woolf, di “una stanza tutta per sé”.¹²³ Nei testi delle poetesse contemporanee è infatti visibile una generale rivalutazione del tradizionale concetto di “stanza” che abbiamo esplorato nel terzo paragrafo; esse inseriscono spesso nei loro testi l’immagine della *gui*, trasformandola da spazio di confine e reclusione ad una nuova dimensione in cui poter esplorare la propria soggettività e rivendicare la propria autonomia creativa tramite la libera espressione di ambizioni e desideri. La stanza privata, che è oltretutto un importante simbolo d’indipendenza materiale, rappresenta dunque per queste donne il luogo in cui possono smettere di essere vittime passive e assumono ruolo attivo nel definire l’immagine di sé stesse.

Altra caratteristica significativa che accomuna le poetesse è il loro continuo riferimento alla notte e all’oscurità. In Cina, la notte è tradizionalmente associata allo *yin* 阴, il principio cosmico femminile che, in opposizione allo *yang* 阳 maschile sostiene vari simbolismi di carattere dicotomico come giorno/notte, sole/luna, luce/oscurità, caldo/freddo e creazione/distruzione. Il riferimento all’oscurità è anche rintracciabile nei termini che, in lingua cinese, servono a indicare i tre organi femminili: gli *yinbu* 阴部, le “parti oscure” (o dello *yin*) sono infatti i genitali femminili; lo *zigong* 子宫, ossia “la sala per i figli”, è l’utero; *rufang* 乳房, o “stanza del latte”, è invece usato per i seni.¹²⁴ Non sorprende quindi che le nuove poetesse, nel cercare espedienti poetici adatti a rappresentare l’identità femminile ricorrano spesso all’immaginario della notte per poi spogliarlo delle sue connotazioni più tradizionali

¹²² Xiaohong Zhang e Xiaomin Chen, “Speak beyond the edge: Chinese and American confessional poetry in a cross-cultural context”, *American Literature and Intercultural discourses*, 2016, p.154.

¹²³ Riferimento al saggio di Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, pubblicato per la prima volta nel 1929. Per il mio lavoro ho consultato l’edizione italiana Woolf, *Una stanza...*, cit.

¹²⁴ Zhang, *The Invention...*, cit., p.123.

e trasformarlo in uno spazio discorsivo inedito in cui esprimere sé stesse. A tal proposito, risulta emblematico l'articolo di Zhai Yongming "Heiye yishi" 黑夜意识 (Coscienza notturna), di cui riporto il passaggio iniziale:

Questo è il momento in cui divento davvero forte. O questo è solo il momento in cui divento consapevole del mondo che mi circonda e del mio esistervi al suo interno. Una coscienza interiore, individuale e universale - che io chiamo "coscienza della notte" - mi ha resa colei che si fa carico dei pensieri, delle opinioni e dei sentimenti delle donne, facendo sì che mi impegnassi con piena consapevolezza in questo compito. Questa è poesia. Rappresentando una metà della popolazione, la donna, fin da quando nasce, affronta un mondo completamente diverso, e quando volge il primo sguardo a questo mondo porta con sé i propri sentimenti, le proprie sensazioni e persino una sorta di mentalità di resistenza privata. Lei usa tutte le forze per proiettare la sua vita verso la costruzione della notte scura e, dall'interno di questa crisi, trasforma il mondo in un enorme anima. In verità, ogni donna affronta il suo abisso - dolori ed esperienze interne che svaniscono e si confermano costantemente - e non tutte possono resistere a questo equilibrio tribolante che porta alla distruzione. Questa è la prima notte scura, e quando questa notte cala ci conduce in un mondo completamente nuovo, fatto di particolari posizioni e prospettive e che appartengono solo alle donne.¹²⁵

La "coscienza notturna", strettamente legata a specificità fisiche e psichiche femminili, è dunque per queste poetesse la condizione che permette alle donne di vivere un'esperienza di genere ben distinta e di stabilire un mondo alternativo in cui articolare la propria soggettività. La scrittura di questo oscuro femminile passa spesso dalla significativa immagine del "nero": il colore della notte, che riesce a trasformare la normale visibilità in un senso d'infinito e l'oscurità in una dimensione inclusiva e avvolgente, è infatti una delle metafore preferite dalle poetesse per esprimere la femminilità e la capacità di autodefinirsi.

In questo processo poetico d'esplorazione del sé, assume poi un ruolo fondamentale la cosiddetta *shentishixue* 身体诗学 (poetica del corpo).¹²⁶ Seguendo l'idea della scrittrice femminista francese Hélène Cixous per cui il corpo femminile è il luogo della scrittura delle donne,¹²⁷ le poetesse cinesi contemporanee ritrovano in esso una fonte d'ispirazione inesauribile per costruire una poetica alternativa e resistere alla classe culturale dominante. Il corpo diventa per loro il primo mezzo per l'esperienza di genere, ciò che permette di conoscere il mondo da una prospettiva esclusivamente femminile, motivo per cui la sua rappresentazione assume un ruolo centrale nelle opere di queste donne. Per celebrare la propria differenza le poetesse scrivono testi pregni di elementi che sfidando

¹²⁵ Zhai Yongming 翟永明, "Heiye yishi" 黑夜意识 (Coscienza notturna), *Shige bao*, 1986, p.124. L'articolo è diventato poi la premessa della famosa raccolta *Nüren* 女人 (Donna) del 1986.

¹²⁶ Valentina Petrone, "La poesia femminile cinese contemporanea: definizioni, modelli di riferimento e sviluppi", in F. Congiu, B. Onnis, C. Pinna (a cura di), *Cina, la centralità ritrovata*, Aipsa Edizioni, 2012, pp.105-117.

¹²⁷ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", trad. di K. Cohen e P. Cohen, *Signs*, Vol.1, Num.4, 1976, pp.875-893.

le aree proibite dalla retorica tradizionale come la nudità, i rapporti sessuali e l'aborto. Inoltre, una strategia ricorrente che risulta interessante è la ripresa di motivi tradizionali al fine di reinterpretarli con nuovi significati, proprio come fa Yi Lei nella sua *Hei Toufa* 黑头发 (Capelli neri), in cui dei "lunghi capelli neri", storicamente simbolo di femminilità, diventano la rappresentazione del desiderio e della soggettività.

Infine, strettamente legato alla poetica del corpo, si inserisce anche il particolare interesse nutrito da queste donne nei confronti della "morte" e del suo significato simbolico e metaforico. La tematica della morte contraddistingue infatti la ricerca delle poetesse cinesi contemporanee che, per resistere alla cultura dominante, implementano la loro poetica con un sistema di valori alternativo: "vivere è esibirsi, così è anche morire e il corpo femminile è un significante evidente della mediazione tra la vita e la morte".¹²⁸ Facendo riferimento alla morte, queste poetesse esprimono generalmente visioni pessimistiche e sfogano il dolore, la frustrazione e l'insoddisfazione nei confronti della loro condizione; la manifestazione di questo sentimento può passare dall'assunzione di un tono tragico ad uno più sottomesso, da un approccio più coinvolto ad uno più distaccato, da una dimensione provocatoria ad una più celebrativa. Associando le tracce e gli effetti della morte al corpo femminile, anch'essa viene quindi vissuta dalle poetesse come parte della femminilità ed assume un ruolo significativo nella costruzione del loro discorso sul genere.

¹²⁸ Zhang, *The Invention...*, cit., p.64.

2. La voce femminile della Poesia Oscura: Shu Ting

2.2 La rinascita della poesia con la *Menglong shi*

Negli anni di passaggio tra la fine dell'era maoista e quella delle riforme, la Cina fu protagonista di un vero e proprio Rinascimento letterario. In questo periodo la scena poetica fu dominata fin da subito da un nuovo gruppo di poeti che, intenti ad abbandonare l'ideologia e la visione utilitaristica dell'arte, sfidarono apertamente la retorica maoista e la rigidità del *Maowenti* 毛问题 (Lo stile di Mao).¹ Guidati dalla necessità di recuperare la propria autonomia creativa, i nuovi poeti intrapresero un'intensa ricerca sul linguaggio e sulla soggettività, facendosi promotori di nuove modalità espressive mirate a rivalutare la ricchezza della lingua cinese e riportare al centro delle proprie opere l'esperienza individuale. Da mezzo di comunicazione semplice e comprensibile, con loro il linguaggio si trasformò nello strumento per la creazione di una verità poetica più profonda, oltre i limiti del realismo e della concezione razionale.² Tuttavia, date le scelte linguistiche, stilistiche e tematiche molto distanti da quelle tipiche della letteratura socialista, le loro poesie non furono accettate dall'establishment e ricevettero diversi giudizi negativi. La critica ufficiale accusò i nuovi poeti di mancare di trasparenza e produrre liriche incomprensibili, scritte in una lingua ermetica, in cui l'ambiguità delle immagini impossibilitava l'individuazione di contenuti chiari e l'attenzione sull'individuo negava la dimensione collettiva della letteratura. Gli intellettuali più conservatori gli attribuirono così l'appellativo *menglong* 朦胧, un termine solitamente tradotto come "oscuro" ma che, in realtà, veicola sensi contigui e immagini complesse: "la luna che sta per nascondersi dietro una nuvola, un paesaggio visto attraverso la neve o la pioggerellina [...] una prospettiva velata, una luce

¹ Con *Maowenti* mi riferisco l'insieme di pratiche linguistiche e retoriche tramite cui il PCC esercitava il pieno controllo del discorso e della rappresentazione pubblica. Lo stile di Mao, impostosi già negli anni Cinquanta e sviluppatosi attraverso la traduzione delle opere marxiste iniziata mezzo secolo prima, si caratterizzava per una lingua marcata da una sintassi stranamente occidentalizzata e ampiamente scandita da toni assertivi e slogan politici.

² Daniele Beltrame, "Scintille nel buio: metafore della luce nella poesia *menglong*", *Annali di Ca' Foscari*, Vol.52, 2016, p.181.

nascosta o una penombra, il sole che sta per sorgere, un significato appena accennato [...]”.³ In poche parole, *menglong* evoca l’immagine di una semioscurità in cui si svela una luce.⁴

Bisogna infatti ricordare che le norme letterarie tipiche del realismo socialista prevedevano una serie di immagini e simboli standardizzati mirati a trasmettere un’interpretazione univoca e rassicurante; l’oscurità percepita dai critici sembrerebbe dunque riguardare i significati simbolici e suggestivi delle nuove poesie, nonché le frequenti alternanze di impressioni, linguaggio concreto e formule astratte che esse posseggono. Tuttavia, come sostenuto dal poeta Gu Cheng 顾城 (1956-1993), sebbene in queste affermazioni ci sia un’innegabile verità, sono altre le vere peculiarità della nuova poesia: “La sua vera caratteristica riguarda lo spostamento dalla realtà oggettiva a quella soggettiva, dalla riflessione passiva alla creazione attiva”.⁵ Spostando l’attenzione sull’individuo e sulla soggettività, i nuovi poeti composero poesie che presentavano linguaggi personali difficilmente interpretabili in senso collettivo, come invece era accaduto per la letteratura dei decenni precedenti. Per questo motivo la nuova poesia “was accused of turning its back on the people, and, as such, was seen as a blatant deviation from the official norm that equates comprehensibility with poetic quality and literary merit”.⁶

Tra i principali protagonisti della cosiddetta *Menglong shi* 朦胧诗 (Poesia Oscura) ritroviamo i giovani poeti Bei Dao 北岛 (1949-), Mang Ke 芒克 (1951-), Jiang He 江河 (1949-), lo già citato Gu Cheng, Yang Lian 养廉 (1955-) e Duo Duo 多多 (1951-). Ad essi si aggiunge poi un’altra figura di spicco, Shu Ting, la prima poetessa a emergere in modo rilevante nella Cina post-maoista e riaprire la strada per una tradizione poetica femminile in epoca contemporanea.

Nati nei primi anni della Repubblica popolare cinese, i poeti oscuri crebbero tutti all’insegna del comunismo; come altri “giovani istruiti” della stessa generazione, i cosiddetti *zhishi qingnian* 知识青年 o *zhiqing* 知识, anche loro parteciparono attivamente alla Rivoluzione culturale e trascorsero lunghi periodi nelle campagne. Fu proprio in questo contesto che alcuni iniziarono a scrivere: sradicati dalle abitudini familiari, scolastiche e urbane, entrarono in contatto con la dimensione rurale che, molto diversa da quella esaltata dalla propaganda di partito, mise in forte discussione la fiducia da

³ Citazione in *ivi*, p.173.

⁴ Come spiegato da C. Pozzana e A. Russo in *In forma di parole*, entrambi i caratteri del termine *menglong* 朦胧 contengono a sinistra il radicale *yue* 月, affiancato nel primo caso dall’elemento fonetico *meng* 蒙, che da solo significa “coprire” e nel secondo da *long* 龙, che significa drago ma che in questo caso sembra avere solo valore fonetico. Il termine è inoltre omofono di *menglong* 朦胧 che indica lo stato di torpore del dormiveglia in cui, in entrambi i caratteri, al posto del radicale di “luna” troviamo *mu* 目, ossia il radicale di “occhio”. Aggiungerei inoltre che esiste un’altra omofonia con il termine *menglong* 矇眈 che, presentando in entrambi i caratteri il radicale *ri* 日 di “sole”, si riferisce ad una luce fioca. Claudia Pozzana e Alessandro Russo (a cura di), *In forma di parole. Poeti cinesi contemporanei*, Liviana, 1988, p.19.

⁵ Gu Cheng 顾城, “Misty *Mondō*”, *Renditions*, Num.19-20, 1983, p.187.

⁶ Michelle Yeh, “Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China”, *Modern China*, Vol.18, Num.4, 1992, p.384.

loro riposta nella lotta politica. A tal proposito risultano esplicative le parole pronunciate da Bei Dao in un'intervista del 1994:

Ho scoperto la povertà e le condizioni di arretratezza delle campagne, e quanto fossero diverse dalla propaganda che ci era stata fatta al riguardo. Questo è stato un cambiamento importante. Fu allora che persi il mio entusiasmo per la rivoluzione. Fu allora che cominciai anche a studiare, a leggere e a scrivere.⁷

La crisi ideologica vissuta in questi anni portò molti giovani ad aprirsi a nuovi orizzonti e ricercare stimoli alternativi ai testi canonici maoisti e ai linguaggi ufficiali. A tal proposito, grande interesse fu suscitato da tutte le opere letterarie moderne, occidentali e sovietiche conosciute come “libri gialli” e bandite all'interno della RPC, con cui, tuttavia, non fu difficile entrare in contatto; durante i primi anni della Rivoluzione culturale, infatti, le Guardie rosse si divertirono a razzare le biblioteche e le librerie “borghesi” favorendo paradossalmente la diffusione di questi testi.

Molti dei futuri protagonisti del panorama culturale post-maoista, iniziarono così a incontrarsi in circoli clandestini di lettura e scambiarsi libri di Baudelaire, Kafka, Akhmatova, Cvetaeva, Kerouac, Salinger, Solženicyn e altri, mentre riflettevano sul destino della letteratura e pianificano nuovi metodi d'espressione artistica.⁸ È infatti nella scena clandestina dei primi anni Settanta che possiamo rintracciare le radici della poesia sperimentale, quando il *Baiyangdian shiqun* 白洋淀诗群 (Gruppo poetico delle paludi di Baiyang), iniziò a comporre versi introspettivi in grado di rendere il senso di spavento e spaesamento di una giovinezza sacrificata per gli esperimenti politici ed economici del maoismo.⁹ In questo gruppo rientravano anche Bei Dao e Mang Ke che, al tempo, discutevano già della possibile creazione di uno “spazio intellettuale”¹⁰ libero e svincolato dalla politica, in cui poter articolare riflessioni sul ruolo della letteratura e degli intellettuali e su cui portare i messaggi della nuova generazione.

L'obiettivo dei due poeti si concretizzò nel 1978, in seguito alla nascita di un movimento democratico mirato a denunciare le violenze e le ingiustizie subite durante la Rivoluzione culturale e sostenuto anche dallo stesso Deng Xiaoping, che al tempo ricercava l'appoggio degli intellettuali e dell'opinione pubblica per consolidare il suo potere. Il movimento trovava massima espressione nell'affissione di *dazibao* 大字报 (manifesti) sui muri più importanti di Pechino. Fu così che, a via Xidan, sull'iconico Muro della democrazia¹¹ apparve il *Jintian* 今天 (Oggi), la prima rivista

⁷ Siobahn La Piana, “An interview with Visiting Artist Bei Dao: Poet in exile”, *The Journal*, Vol. 2, Num.1, 1994.

⁸ Maghiel van Crevel, *Language Shattered*, CNWS, Leiden, 1996, p.6

⁹ Beltrame, “Scintille nel...”, *cit.*, p.176.

¹⁰ Claudia Pozzana e Alessandro Russo (a cura di), *Nuovi poeti cinesi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1996, p.iv.

¹¹ Bei Dao 北島, *La Rosa del Tempo*, R. Lombardi (a cura di), Elliot, Roma, 2018, p.19.

indipendente della RPC, fondata proprio da Bei Dao e Mang Ke e divenuta in breve tempo la piattaforma principale per la diffusione della nuova poesia e della letteratura d'avanguardia.

Come ricorda Michelle Yeh, bisogna considerare che da quel momento la Cina postmaoista assistette allo sviluppo di due scene editoriali parallele: una ufficiale (*guanfang* 官方) e una non ufficiale, o indipendente (*fei guanfang* 非官方). La prima comprende tutti i giornali, le riviste letterarie e i volumi di poesia che, finanziati, curati e pubblicati dallo Stato, tendono ad essere di lunga durata e a godere di una distribuzione su livello nazionale. La seconda, invece, riguarda tutta una serie di periodici poetici sponsorizzati dal settore privato che, a differenza delle loro controparti ufficiali, tendono ad avere programmi di pubblicazione altamente irregolari, spesso interrotti per motivi politici e finanziari.¹² La creazione di *Jintian* fu fondamentale nella configurazione della scena letteraria indipendente: lanciando una sfida aperta al controllo esercitato dallo Stato sulla letteratura, i giovani poeti trovarono il coraggio di sopperire alla mancanza di libertà editoriale e dare visibilità ad espressioni poetiche portatrici di nuove possibilità di pensiero. Vennero pubblicati nove numeri prima che alcune direttive governative causarono il sequestro e la chiusura della rivista nel 1980.¹³

Dopo una prima fase di notevole apertura mirata al consolidamento della sua posizione, Deng Xiaoping pose infatti fine al movimento democratico, temendo che questo potesse rappresentare un pericolo per la stabilità politica raggiunta. Ne seguì un periodo di forte irrigidimento segnato da momenti di crisi e tensione: a partire dai discorsi del segretario di partito Hu Yaobang 胡耀邦 (1925-1989) sulla necessità di tornare a una letteratura "sana" (1980), fino alle diverse campagne ideologiche promosse dal PCC, come quella contro il liberalismo borghese (1981) e contro l'inquinamento spirituale (1983) dovuto alle influenze occidentali, campagne che colpirono profondamente intellettuali non allineati e che intensificarono la censura. Tuttavia, dato il successo dei nuovi poeti, già nel 1979 alcune riviste ufficiali come *Shikan* e *Xingxing* 星星 (Stelle) avevano iniziato a interessarsi a loro e a concedergli spazi per la pubblicazione, se non addirittura, intere rubriche. La poesia oscura continuò così a circolare e ad evolversi, generando grande entusiasmo e ispirando le giovani generazioni.

¹² Michelle Yeh, "The 'Cult of Poetry' in Contemporary China", *The Journal of Asian Studies*, Vol.5, Num.1, 1996, pp.51-52.

¹³ Bei Dao decise poi di riprendere la pubblicazione del *Jintian* nel 1990, come risposta alle vicende di Tian'anmen. La rivista rappresenta da tempo il punto di riferimento per tutti gli scrittori cinesi in esilio e per quelli che non hanno il diritto di pubblicare nella Repubblica Popolare. Dalla fine degli anni Novanta è diventata uno strumento per lo scambio e la comunicazione tra la Cina e la cultura Occidentale, svincolato da qualsiasi tipo di ideologia e commercializzazione. Fino al 2015 veniva pubblicata ogni quattro mesi mentre, a partire dal 2016, ha iniziato a uscire due volte l'anno; è consultabile in rete al link <https://www.jintian.net>. Ultima consultazione 30/01/24.

2.2.1 Tra classicità e modernismo: le caratteristiche dei poeti *menglong*

Nel 1980, uno scrittore sconosciuto firmatosi con lo pseudonimo di Hong Huang 洪荒,¹⁴ pubblicò sul *Jintian* un articolo che iniziava così:

È nata una nuova poesia.
Scorre nei venti e nelle acque della nostra terra, nel respiro e nel sangue delle nuove generazioni.
Qualcuno la chiama rivoluzione, qualcun altro parla d'invasione dei mostri occidentali. Ma lei è nata, e questa è una verità indiscutibile.¹⁵

L'articolo si intitolava "Xinshi——yi ge zhuanzhe ma?" 新诗——一个转折吗? (La Nuova Poesia: un punto di svolta?) e venne riconosciuto come il manifesto ufficiale della Poesia oscura. Esso discuteva la natura e le caratteristiche del movimento, definendolo come il prodotto di un nuovo spirito nazionale e di una giovane generazione determinata a rifiutare i contenuti ideologici e standardizzati del realismo socialista e ritrovare la propria voce:

La scoperta del contenuto ha portato una scoperta anche nella forma. Ora che la ricchezza dei sentimenti autentici del poeta ha finalmente sostituito quell'insieme di ambizioni astratte, false e preconette; ora che nella poesia è finalmente apparso un "sé" vitale, dotato di dignità, intelletto e di una realtà interiore complessa; ora che la poesia non è più una recita, ora che non è più uno slogan politico; ora che viviamo su una terra intrisa di sofferenza ma anche piena di speranza; ora che ci troviamo a riflettere nel mezzo di un'alba commovente. Ora abbiamo bisogno della nostra posizione, della nostra voce.¹⁶

Come si intuisce da queste parole, la nuova poesia va innanzitutto considerata come il frutto di un importante cambio di prospettiva: spostando l'attenzione da "cosa scrivere" a "come scrivere", i poeti oscuri si fecero promotori di un rinnovamento ampio e complesso che non riguardava solo il contenuto delle opere ma anche, e soprattutto, la loro forma. L'interesse per il mondo interiore e la verità dell'individuo si sviluppò parallelamente ad un intenso lavoro di ricerca sulla lingua mirato a ridare spessore e dinamicità all'espressione poetica. Un lavoro che portò i nuovi poeti a muoversi in due direzioni opposte: aprirsi alle influenze straniere e ristabilire il legame con la tradizione letteraria cinese moderna e premoderna. Se da una parte, creare un nuovo linguaggio poetico voleva dire recuperare la multidimensionalità della lingua cinese, restituendo al carattere il suo ruolo di

¹⁴ L'autore dell'articolo era con molte probabilità il professor Xiao chi 肖驰, al tempo neolaureato.

¹⁵ Hong Huang, 洪荒, "Xinshi——yi ge zhuanzhe ma?" 新诗——一个转折吗? (La Nuova Poesia: un punto di svolta?), *Reditions*, Num.19-20, 1983, pp.191. L'articolo è anche disponibile nella versione online della rivista *Jintian* al seguente link: <https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-14924>. Ultima consultazione 30/01/24.

¹⁶ *Ibidem*.

significante di suono e immagine,¹⁷ dall'altra significava anche abbracciare novità che avrebbero potuto ampliare e valorizzare queste sue peculiarità.

La sintesi tra modernità e tradizione, occidentalismo e "cinesità", è senza dubbio uno dei tratti distintivi, nonché più discussi della Poesia Oscura.

Parlando di lingua, è innanzitutto importante considerare l'influenza del massiccio lavoro di traduzione che aveva impegnato moltissimi scrittori e poeti cinesi negli anni precedenti. Lavoro mirato ad introdurre nuovi contenuti letterari, nonché teorici, filosofici e scientifici, e compreso nel grande processo di modernizzazione iniziato già i primi del Novecento. Se fino agli anni Quaranta quest'attività fu principalmente finalizzata all'introduzione di opere europee classiche, romantiche e moderniste, con la fondazione della RPC acquisì maggiore importanza la traduzione di testi dal russo e da altri idiomi dell'Europa orientale, in linea con le politiche di partito. Inoltre, sotto il regime maoista, molti scrittori rinunciarono a scrivere opere proprie e alcuni di loro parteciparono alla scena clandestina dedicandosi all'introduzione di autori contemporanei occidentali come Salinger, Sartre, Kerouac, Camus e Beckett. Tutto ciò avviò un interessante processo di trasformazione, arricchimento e rinnovamento della lingua che, come sostiene anche Bei Dao, diede vita ad uno stile di scrittura nuovo, molto diverso da quello ufficiale e conosciuto come "lingua di traduzione", che influenzò profondamente i protagonisti della scena letteraria post-maoista.¹⁸

Secondo una parte della critica, il contatto con la letteratura d'oltreoceano avrebbe poi determinato un altro carattere significativo della Poesia oscura, individuabile nella presenza di elementi modernisti. Partendo dal fatto che la premessa fondamentale degli scrittori modernisti è la negazione del realismo e la tendenza a trascurare l'esistenza oggettiva per concentrarsi sul "sé" e sul mondo interno dell'individuo, e considerando che i poeti oscuri rispecchiano facilmente queste modalità, essi furono più volte accusati di non essere altro che semplici imitatori del modernismo europeo e americano.¹⁹ Effettivamente, autori occidentali di matrice modernista, in particolare angloamericani come Whitman, Yeats, Eliot e Pound ebbero ampia risonanza nel panorama cinese post-maoista. Sembra infatti che il tema dell'alienazione, tipico di questa corrente, abbia toccato le corde dei poeti d'avanguardia, e che sentori di decadenza, nichilismo, evasione e pessimismo siano comunque ricorrenti nelle loro opere. Tuttavia, come ricorda Michelle Yeh, l'establishment politico non poteva far altro che attribuire queste presunte caratteristiche della poesia *menglong* a influenze occidentali

¹⁷ Bei Dao, *La rosa...*, cit., p.27.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Tony Barnstone, "Chinese Poetry Through the Looking Glass: Censorship and the Contexts of Chinese Modernism", *The Centennial Review*, Vol.36, Num.1, 1992, p.178.

indesiderabili. Al contrario, ammettere che esse non fossero solamente il risultato di forze esterne, significava infatti accettare l'esistenza di una crisi spirituale e identitaria interna alla nazione cinese, paragonabile a quella che diede origine al Modernismo in Occidente durante la seconda metà dell'Ottocento.²⁰

In realtà, riproporre un'imitazione della poesia occidentale non era certo l'obiettivo dei Poeti oscuri. Nel manifesto sopracitato si legge infatti che "l'accusa più severa che la nuova poesia possa ricevere è di essere troppo occidentalizzata, un tradimento per la nostra eredità nazionale".²¹ Sebbene l'interesse e l'ammirazione per poeti e autori occidentali siano fattori innegabili, nonché palesemente dichiarati dal gruppo del *Jintian*, la sua rivoluzione poetica trova radici più profonde, rintracciabili nella "ricca tradizione visivo-immaginale della poesia classica cinese".²² I poeti oscuri guardarono alle opere dei grandi maestri del passato da un lato per ricercare quell'ambiguità e quella qualità suggestiva che viveva nelle loro liriche tramite l'impiego di molteplici livelli di significato, dall'altro per superare i limiti del formalismo tradizionale e sviluppare al massimo il proprio potenziale creativo. La standardizzazione e il linguaggio codificato tipici della poesia classica erano infatti modalità impossibili da adattare a un mondo emotivamente complesso come quello in cui vivevano i Poeti oscuri. Tuttavia, recuperare il proprio legame con il passato, elaborarlo e sottoporlo a vari tipi di sperimentazione per offrire nuove connotazioni di significato e possibilità d'interpretazione, è stato probabilmente fondamentale per dare nuovi ritmi e colori ai loro versi poetici moderni.

Prendere ispirazione dalla tradizione autoctona non vuol dire infatti non poter accogliere stimoli da altre culture, e voltare lo sguardo verso il passato non vuol dire negare il presente o soffrire di conservatorismo. Al contrario, quest'atteggiamento rispecchia la maturità intellettuale dei nuovi poeti, pronti a mettere in discussione le proprie certezze per lanciarsi nel tentativo di promuovere un rinascimento letterario nazionale, ma comunque inclusivo. Sintetizzare le diversità per ricercare la propria identità e rafforzarla, è questa forse la vera essenza della nuova poesia *menglong*:

Viviamo in un'era in cui le culture del mondo si stanno fondendo tra loro. Magnifiche opere artistiche, teatrali e poetiche orientali hanno influenzato l'arte moderna occidentale; allo stesso tempo, trarre lezioni dalla cultura d'occidente, ci permette di approfondire la conoscenza della nostra di cultura e di riconoscerne la ricchezza. In questo modo potremmo unire la modernità con la tradizione e sviluppare davvero una nuova arte per il nostro paese. È probabilmente questo il segreto della nuova poesia cinese.²³

²⁰ Yeh, *Modern Chinese Poetry...*, cit., p.xxxiii.

²¹ Hong Huang, "Xinshi...", cit., p.192.

²² *Ivi*, p.193.

²³ *Ivi*, p.194.

2.2.2 Una poesia al maschile con un'eccezione

Prima di arrivare al nucleo della mia tesi e parlare di Shu Ting penso sia doveroso fornire una breve presentazione di alcuni tra i poeti oscuri uomini più interessanti, al fine di mostrare degli esempi di sviluppo della nuova poesia e comprenderne meglio le peculiarità. Per ragioni di spazio e coerenza ho scelto di introdurre i tre membri della poesia oscura che mi sembravano più significativi con rispetto ai discorsi finora riportati: Mang Ke, fondatore del *Jintian* e considerato il padre della poesia oscura; Bei Dao, una delle figure più significative e studiate della poesia cinese contemporanea, molto famoso anche all'estero; Gu Cheng, un personaggio controverso ma molto interessante, nonché coautore di una raccolta poetica con Shu Ting.

Mang Ke

Nato a Shenyang nel 1950, Mang Ke²⁴ è spesso ricordato come il vero padre della Poesia oscura. Nel 1969, poco meno che ventenne è costretto a passare ben sette anni in campagna nell'area di Baiyang dove, come abbiamo visto, fonda l'omonimo gruppo letterario clandestino. Tra le letture occidentali che in quegli anni sembrano averlo influenzato di più spiccano autori del romanticismo russo, come Pushkin e Lermontov, il poeta indiano Tagore, poeti europei come Baudelaire, Montale e Lorca e romanzieri americani come Hemingway e Salinger. Considerato come “il più sensuale di questi poeti”,²⁵ Mang Ke tende a rifiutare l'approccio provocatorio, filosofico o declamatorio per lasciarsi andare ad uno più umanistico e autonomo, scandito da un ritmo semplice e centrato sull'osservazione e la rappresentazione della natura e della vita, elementi puri ma sfortunatamente contaminati dal fallimento²⁶ della storia recente, come dimostra *Dongtu di* 东土地 (Terra fredda), una delle due poesie²⁷ di Mang Ke apparsa sul primo numero del *Jintian* nel 1978:

像白云一样飘过去送葬的人群
河流缓慢地拖着太阳
长长的水面被染得金黄
多么寂静
多么辽阔
多么可怜的
那大片凋残的花朵²⁸

La folla funebre fluttua come le nuvole
Il fiume trasporta lento il sole
L'esteso specchio d'acqua di tinge di oro
Quanto silenzio
Quanta immensità
Quanta compassione
Sulla grande distesa di fiori appassiti

²⁴ Quello che noi conosciamo è in realtà uno pseudonimo derivato dalla translitterazione in cinese del termine inglese *monkey*, il suo soprannome d'infanzia; il suo vero nome è infatti Jiang Shiwei 姜世伟.

²⁵ Pozzana e Russo, *Nuovi poeti...*, cit., p.255

²⁶ Cosima Bruno, “Experimental and opaque poetry”, in D.G. Ming (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, Routledge, London, p.493.

²⁷ L'altra era *Tiankong* 天空 (Cielo).

²⁸ Mang Ke 芒克, *October Dedications* 十月的献诗, trad. di L. Klain, H.Yibing e J. Stalling, The Chinese University Press of Hong Kong, Hong Kong, 2018, p.10. Segnalo che da questo momento in poi appariranno diverse poesie e che, salvo apposite specifiche, queste non sono riportate per intere ma solo in frammenti, più o meno brevi. Nell'attuale caso, quella di Mang Ke è completa.

Temi ricorrenti nell'opera di Mang Ke sono la solitudine, la difficoltà di comunicare, l'amore visto come una speranza in mezzo le sofferenze della vita, l'imprevedibilità e il tempo. Tipico dei suoi versi è infatti il senso di alienazione, solitudine e pessimismo che lo accomuna anche ai colleghi Bei Dao e Duo Duo. Nelle liriche di Mang Ke, svincolate da qualsiasi impulso didattico e marcate da un toccante linguaggio figurato, le critiche all'ordine sociale passano da assumere la forma di una fredda deprecazione delle forze distruttive del conformismo, ad appassionante e sofferte riflessioni sull'amore, come nella poesia *Xinshi* 心事 (Ansie), e sulla difficoltà di separarsi dai vecchi valori comunitari per andare alla ricerca delle proprie certezze, mostrateci ad esempio in *Yanguang zhong de xiangrikui* 阳光中的向日葵 (Girasole al sole).

L' "io", espresso in modo esplicito dal pronome di prima persona *wo* 我, è una presenza costante nelle opere di Mang Ke. Esso è interessante perché rispecchia una natura dialettica: il poeta tende a sottolineare la propria individualità, ma nel farlo si mette subito in relazione con un "tu". Per Mang Ke, infatti, l'analisi dell'io e la creazione di una propria autocoscienza non può trascendere dai rapporti, che siano essi con altri esseri umani o con la vita in generale. Tuttavia, come anche affermato dalla traduttrice italiana di Mang Ke, Giusi Tamburello, se la presenza dell' "io" raccorda la sua ricerca a quella dei suoi contemporanei, e così pure l'uso del verso libero, la vera modernità di Mang Ke è da rintracciare nella sua capacità di elaborare un sistema di pensiero che risulta globale perché centrato sui grandi interrogativi della storia umana: "Nell'affermazione dell'autonomia dell'essere umano, nell'affermazione della coscienza della sua dignità che si estrinseca nella richiesta di 'vivere come esseri umani' Mang Ke, pur rimanendo saldamente legato alla propria realtà, tuttavia ne può superare i limiti diventando universale."²⁹

Bei Dao

Bei Dao, nome di penna di Zhao Zhengkai 赵振开, è probabilmente il poeta oscuro più conosciuto all'estero nonché una delle figure più famose di tutta la letteratura cinese contemporanea. Nato nel 1949 in una famiglia quadri di partito di Pechino, frequenta le migliori scuole della capitale per poi essere mandato anche lui nelle campagne cinesi a svolgere lavoro manuale. Un periodo difficile, durato dal 1969 al 1980 e in cui, come anticipato in precedenza, entra in contatto con nuovi stimoli e inizia a scrivere. Tra gli autori occidentali che lo hanno influenzato in questi anni spiccano i poeti spagnoli della Generazione del '27, Thomas Stearns Eliot, Paul Célán, e soprattutto di Franz Kafka, i cui romanzi colpiscono profondamente Bei Dao per il modo di scrivere totalmente innovativo.

²⁹ Mang Ke 芒克, *Il tempo senza tempo*, G. Tamburello (a cura di), Libri Scheiwiller, Milano, 1992, p.137.

Bei Dao è estremamente convinto del potere della poesia e della sua capacità di influenzare il linguaggio comune, modificarlo e introdurre trasformazioni nel modo di vedere e pensare il mondo. Non a caso nella famosa poesia *Huida* 回答 (Risposta) del 1973, pubblicata sul primo numero del *Jintian* e ripresa anni dopo nelle manifestazioni democratiche del giugno 1989, il poeta affida la speranza nel cambiamento alla forza della scrittura e alle giovani generazioni:

我不相信天是蓝的，
我不相信雷的回声；
我不相信梦是假的，
我不相信死无报应。
[...]
新的转机和闪闪的星斗，
正在缀满没有遮拦的天空，
那是五千年的象形文字，
那是未来人们凝视的眼睛³⁰

Io non credo che il cielo sia blu
Io non credo all'eco dei tuoni
Io non credo che i sogni siano falsi
Io non credo che la morte resti impunita.
[...]
Un cambiamento e stelle splendenti
ora adornano il cielo sgombro
è la scrittura di cinquemila anni
sono gli occhi fissi di quelli che verranno

Una poesia che si mostra come un manifesto di protesta in cui la gioventù del post-maoismo non fece difficoltà a rispecchiarsi. Una poesia che grida l'esistenza del singolo che, coraggioso, mette in discussione la realtà della vita e dell'universo.

Questi versi hanno contribuito a fare credere che l'opera di Bei Dao dovesse essere prevalentemente interpretata in ottica politica. Una questione che ha portato diversi studiosi a dichiarare che, in una prima fase della sua produzione, il poeta abbia messo in scena la figura di un eroe tragico e solitario per sostituirsi alle classiche figure dell'eroismo socialista. Affermazioni smentite fermamente da Bei Dao che ha più volte ripetuto di non considerarsi né un conformista né un rivoluzionario, ma solamente un uomo con l'obiettivo di creare una nuova forma di linguaggio.³¹

La sperimentazione linguistica è infatti il tratto distintivo del poeta che, dopo una prima fase di lavori meno "oscuri" caratterizzati da uno stile discorsivo e nessi logici piuttosto definiti, si dedica ad una vera e propria decostruzione della lingua. Bei Dao sfrutta senza timore tutte le dimensioni offerte dal cinese, ampliando così l'orizzonte interpretativo. Un esempio curioso a tal proposito è la poesia *Hua* 画 (Disegno) in cui gioca con le qualità del carattere *tian* 田: questo, oltre a corrispondere al nome della figlia, ricorda infatti l'immagine di una finestra, è contenuto nel termine "disegno" del titolo ed è anche omofono di cielo, tutti elementi che Bei dao inserisce nella poesia.

Interessante è inoltre l'uso che il poeta fa delle immagini, in particolare di quei simboli diventati cliché nel panorama poetico degli anni Cinquanta e Sessanta e a cui assegna nuovi significati.

³⁰ Bei Dao, *La rosa...*, cit., p.45. La traduzione accanto inserita è in questo caso di R. Lombardi.

³¹ *Ivi*, p.30.

Ricorrono poi elementi che contribuiscono a creare il senso di solitudine che aleggia nell'alone di oscurità e pessimismo, tipico delle opere dell'autore. A questi bisogna anche aggiungere altri due aspetti dominanti nella poetica di Bei Dao, vale a dire il tema dello scorrere del tempo, come ci mostra per esempio la poesia *Gei fuqin* 给父亲 (A mio padre), e quello della memoria che rappresenta per Bei Dao una vera e propria fonte d'energia, come si vede in *Zou ba* 走吧 (Andiamo). Quest'ultimo ritorna poi fondamentale dopo il 1989, quando Bei Dao, profondamente colpito dagli eventi di Tienanmen, decise di vivere in esilio, condizione in cui si trova tutt'ora. Un'esperienza dolorosa che ha portato l'autore ad unirsi alla poesia in modo ancor più viscerale in quanto, essa ha rappresentato per lui l'unico appiglio per mantenere i legami con la sua terra e con la sua lingua.

Gu Cheng

Nato a Pechino nel 1956, Gu Cheng è uno dei poeti più interessanti e controversi tra quelli associati alla *Menglong shi*, non fosse solamente per la sua tragica vicenda umana, intersecata in modo quasi inscindibile con la sua immagine artistica: nel 1993 Gu Cheng, che viveva in Nuova Zelanda da ormai sei anni, pose fine alla sua vita dopo aver colpito a morte la moglie Xie Ye 谢烨 (1958-1993), anche lei scrittrice e poetessa. Un episodio che, come afferma giustamente Stefania Stafutti, la traduttrice italiana del poeta, rende insidiosa la lettura delle sue opere, spesso trasformate in uno strumento d'analisi psicoanalitica.³²

Gu Cheng manifesta molto presto il suo talento poetico.³³ Stimolato dal contatto con la natura vissuto nel periodo passato nelle campagne dello Shangdong, dove si trasferisce con la famiglia all'età di tredici anni, il poeta inizia a riflettere su sé stesso e a costruire un mondo poetico che sbiadisce man mano i confini tra fantasia e realtà. Un altro momento importante della sua vita è quello del ritorno in città, avvenuto quando aveva diciassette anni, un passaggio che lo destabilizzò profondamente: Gu Cheng si ritrovò improvvisamente ad avere difficoltà a comunicare con le “persone che parlavano una lingua diversa da lui”³⁴ e a provare un grande disagio che lo spinse a cercare conforto nella lettura.

La poesia per Gu Cheng si svela come un fatto spontaneo, come un qualcosa che accade e che non è frutto di nessuna volontà. La poesia per lui è un tutt'uno con la vita, tanto da diventarne lo scopo

³² Gu Cheng 顾城, *Occhi neri. Poesie giovanili*, S. Stafutti (a cura di), Cafoscarina, Venezia, 1998, p.9.

³³ Alcuni fanno infatti risalire le prime poesie di Gu Cheng al 1964, quando egli aveva solo otto anni. Tuttavia, queste informazioni si basano su un'edizione di opere complete curate dal padre del poeta, Gu Gong 顾工, anche lui scrittore nonché giornalista e redattore, che sembrerebbe aver talvolta “manomesso” i lavori del figlio, anche a livello di datazione. Per maggiori informazioni vedi Gu Cheng, *Occhi...*, cit.

³⁴ Gu Cheng 顾城, *Selected Poems*, S. Golden e C. Chu (a cura di), The Chinese University of Hong Kong, 1990, p.xiii.

principale. È interessante infatti notare come l'immagine pubblica costruita da Gu Cheng sia molto vicina a quella del letterato classico che, intento a inseguire un'esistenza semplice e devota all'arte letteraria, si allontana dagli aspetti materiali e dalle preoccupazioni del quotidiano.³⁵ Sebbene nel poeta sia possibile riconoscere le tracce dello spirito libero di Whitman, dell'avanguardia di Lorca nonché del particolare interesse verso l'entomologo francese Jean Henri Fabre,³⁶ le sue referenze primarie andrebbero infatti ricercate nella poesia classica cinese e nel suo uso di costruzioni simmetriche e paradossali.

Come dimostra la raccolta *Occhi neri. Poesie giovanili*, in una prima fase la poetica di Gu Cheng risulta quasi totalmente incentrata sulla natura che, presentata con immagini inconsuete ma comunque felici, assume il ruolo di un'entità autonoma dall'uomo ma che talvolta è fatta partecipe dei suoi sentimenti.³⁷ Un aspetto che ancora una volta si può ricollegare alla tradizione classica cinese, in particolar modo a quella taoista e alla sua concezione del mondo e della natura, verso cui lo stesso poeta aveva apertamente dichiarato il suo interesse.³⁸ Successivamente le poesie si fanno più simboliche e "oscuere", talvolta interpretate come pregnhe di significati politici: Gu Cheng scrive del buio, della notte, del concetto di morte ma anche della possibilità di trovare la luce. Questo accade ad esempio in *Yidai ren* 一代人 (Una Generazione), probabilmente la poesia più famosa dell'autore, apparsa anch'essa sul primo numero del *Jintian* e diventata un simbolo per la nuova generazione di artisti intenta a ritrovare la propria libertà e l'espressione per la propria individualità:

黑夜给了我黑色的眼睛，
我却用它寻找光明。³⁹

La notte nera mi ha dato occhi neri,
ma li uso per cercare la luce.

La forza e la verità di Gu Cheng sono inoltre da collegare alla sua caratteristica tendenza di fondere fantasia e realtà e dare vita a spazi discorsivi che sembrano onirici. Una peculiarità che gli ha valso il soprannome di "poeta delle favole" (*tonghua shiren* 童话诗人), assegnatoli da Shu Ting in un'omonima poesia a lui dedicata.⁴⁰ La dimensione fiabesca del poeta vede la sua massima espressione in una fase più matura, in cui torna letteralmente all'infanzia per costruire l'immagine di un poeta-bambino che è alle prese con l'apprendimento del linguaggio. Una fase in cui Gu Cheng,

³⁵ Gu Cheng, *Occhi...*, cit., p.16.

³⁶ Anna S. Margarito, "Reflection of the west in Gu Cheng's Life and Poem", *Asian and African Studies*, Vol.16, Num.2, p.4.

³⁷ *Ivi*, p.20.

³⁸ Gu Cheng, *Selected...*, cit., p.xv. La poesia in questo caso è riportata per intero.

³⁹ Pozzana e Russo, *In forma...*, cit., p.207. La traduzione accanto riportata è degli stessi Pozzana e Russo e si trova nel medesimo volume a p.208.

⁴⁰ Shu Ting 舒婷 e Gu Cheng 顾城, *Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan* 舒婷、顾城抒情诗选 (Poesie scelte di Shu Ting e Gu Cheng), Fujian renmin shubanshe, 1982, p.1.

parte proprio dalla prospettiva di un bambino che impara a parlare per mettere in atto giochi sonori e visivi e dare vita ad una sorta di poesia-concreta, come dimostrano i cicli di poesie *Songge shijie* 颂歌世界 (Ode al mondo) del 1986 e *Shuiyin* 水银 (Mercurio) del 1990.⁴¹

Per concludere va detto che, sebbene Gu Chen venga spesso considerato come un poeta fortemente politicizzato, dati i vari riferimenti politici che senza dubbio risuonano nelle sue opere, questo non era il primo obiettivo del suo lavoro. Anche lui, infatti, vede nella poesia innanzitutto una risorsa indispensabile per la ricerca del “sé”, di un soggetto che nasce dalle ceneri del “non individuo” rivoluzionario e che si mostra totalmente autonomo e irrequieto, in grado di sperimentare vari tipi di sentimenti, emozioni e credenze, a volte anche in conflitto tra loro.

2.3 Shu Ting: vita e opere

Shu Ting 舒婷, pseudonimo di Gong Peiyu 龚佩瑜,⁴² è nata nel 1952 a Shima, nella provincia del Fujian da una famiglia di intellettuali della classe media. Quando era ancora molto piccola, suo padre, diventato bersaglio della Campagna anti-destra (1957-59), fu mandato nelle zone montuose del Fujian per essere sottoposto ad un programma di “rieducazione”; questo portò la madre, che voleva evitare ulteriori scandali politici, a divorziare da lui e lasciare che Shu Ting crescesse nella casa della nonna materna a Xiamen.

Shu Ting dimostra fin da bambina una propensione fuori dal comune nei confronti della letteratura. Nel suo saggio *Shenghuo, shuji yu shi* 生活、书籍与诗 (Vita, libri e poesia)⁴³ del 1980 racconta di quando, a soli quattro anni, riusciva ad apprendere con sorprendente velocità le poesie classiche insegnategli dal nonno e di quando, alla stessa età, aiutava la nonna e le zie a superare gli esami dei corsi contro l’analfabetismo promossi dal partito dopo la fondazione della RPC. Durante la scuola primaria iniziò a sviluppare un’incredibile passione per la lettura e a mostrare per la prima volta le sue capacità letterarie: alcune sue composizioni scolastiche ottennero dei premi, sebbene altre furono criticate perché accusate di esprimere troppo “sentimentalismo borghese”.

Con lo scoppio della Rivoluzione culturale nel 1966 Shu Ting, che frequentava le medie, fu costretta ad abbandonare gli studi e ad istruirsi da sola: dopo la chiusura delle scuole continuò infatti a studiare i dizionari cinesi, imparando cinque caratteri al giorno, e ad ampliare la sua immaginazione

⁴¹ Entrambi i cicli poetici si trovano in Gu Cheng 顾城, *Jing xuanji* 精选集 (Poesie scelte), Beijing Yanshan chubanshe, Beijing, 2006.

⁴² Iniziò a farsi chiamare Gong Shu Ting all’età di sei anni, quando iniziò la scuola elementare.

⁴³ Shu Ting 舒婷, *The Mist of my Heart*, W.O’Donnel (a cura di), Panda Books, 1995, pp.89-101. Il saggio originale è disponibile sul sito del *Jintian* al seguente link: <https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-70424>. Ultima consultazione 30/01/24. Sebbene abbia consultato entrambe le fonti, per avere un riferimento più preciso nelle prossime note indicherò quello riferito alla traduzione inglese.

attraverso la lettura dei mondi alternativi di occidentali come Hugo, Balzac, Tolstoj e Twain. Quando aveva diciassette anni fu poi mandata nelle campagne per svolgere lavoro manuale e conoscere la realtà contadina; un periodo particolarmente duro ma che, come accadde anche per Bei Dao, fu fondamentale per il suo percorso letterario:

Nel 1969, misi in valigia i miei libri d'inglese – e con loro anche i miei sogni di andare all'università – e le poesie di Puškin e, al suono di un fischio straziante, mi trasferì in una terra straniera. [...] Proprio come altri miei compagni ho camminato da un villaggio di montagna all'altro e sono stata accolta da vari gruppi di *zhiqing*. Le storie che ho visto e sentito, quei volti familiari ma lontani, sono come stelle nel cielo della mia memoria. [...] Così ho iniziato a scrivere.⁴⁴

Shu Ting iniziò innanzitutto a scrivere diari, un'attività che portò avanti in modo costante per tutti e tre gli anni passati in campagna. Al contempo, si impegnava ad allenare le sue capacità poetiche copiando i versi dei suoi autori preferiti del tempo, tra cui Tagore, Byron, Mickiewicz, Keats ma anche di cinesi come Ai Qing, Wen Yiduo, He Qifan e poetesse come Bing Xin.⁴⁵ Inoltre, amava scrivere lettere; si potrebbe dire infatti che Shu Ting iniziò così a comporre versi, dato che molte di queste lettere erano in realtà poesie. Esse cominciarono a circolare tra i giovani istruiti delle campagne, permettendo a Shu Ting di creare amicizie ed entrare a far parte di quei circoli segreti in cui i *zhiqing* si scambiavano libri, opinioni e interessi letterari. La poetessa ricorda che dopo il lavoro passava le ore a leggere qualsiasi testo le capitasse tra le mani: dalla biografia di Karl Marx a I Dialoghi di Platone, dalle opere complete di Mao ai lavori di Maupassant e Mallarmé, dai racconti di London e Hemingway alla prosa classica di Qing Guan e alla poesia *ci* di Li Qingzhao, una delle sue preferite. Come afferma anche suo marito, il professore e critico letterario Chen Zongyi 陈仲义 (1948-), Shu Ting ha infatti risposto in modo “istantaneo e istintivo” all'apatia e l'alienazione causati dalla Rivoluzione culturale e ha combattuto la confusione e la solitudine scrivendo poesie e coltivando con pazienza i suoi ideali.⁴⁶

Nel 1972 fu autorizzata a tornare in città, a Xiamen, dove per il primo anno visse da disoccupata, sentendosi inadeguata e incompresa dalle persone intorno a lei; tuttavia, come ci raccontano i versi di *Zhi dahai* 致大海 (Al mare), “In questo mondo/ c'è il dolore di affondare/ e la gioia di rinascere”.⁴⁷ Come accadde a molti altri giovani, la Rivoluzione culturale, lo scontro con la dura realtà delle

⁴⁴ *Ivi*, pp.92-93.

⁴⁵ Shu Ting 舒婷, *She jia yu di an fei sheng* 谁家玉笛暗飞声 (Di chi è il flauto di Giada che vola silenziosamente?), “Jintian”, <https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-70423>. Ultima consultazione 30/01/24.

⁴⁶ Shu Ting 舒婷, *Selected Poems*, E. Hung (a cura di), The Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 1994, p.132.

⁴⁷ Mi riferisco ai versi: “这个世界/有沉沦的痛苦/也有苏醒的欢欣”. In Shu Ting 舒婷, *Shuang wei chuan* 双桅船 (Il brigantino), Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai, 1982, p.3.

campagne e il conseguente straniamento provocato dal ritorno alla vita normale, trasformarono Shu Ting in una donna più consapevole e coraggiosa, in grado di mettere in discussione la natura di ciò che veniva promosso come “verità”:

Cosa vuol dire rinascere? Vuol dire dubitare e sfidare i concetti tradizionali e richiedere che la vita venga riportata al suo aspetto originale. Non bisogna dirci come farlo, ma lasciarci ragionare sul perché e sul come lo facciamo. Bisogna lasciarci liberi di scegliere e sentire di essere anche noi responsabili della nostra storia e del nostro paese.⁴⁸

Dal 1973 gli vennero poi assegnate occupazioni temporanee in vari tipi di contesti, dai cantieri edili, alle fabbriche siderurgiche, ai complessi tessili; nel mentre Shu Ting continuò a scrivere poesie e nel 1975 entrò in contatto con il professore e poeta Cao Qijiao 蔡其矫 (1918-2007) che ricoprì un ruolo fondamentale nella sua formazione letteraria e umana e diventò il suo mentore. Cai Qijiao ebbe sempre grande fiducia delle abilità poetiche di Shu Ting, sostenendola e aiutandola fin dall’inizio del loro rapporto epistolare: copiò per lei numerose poesie, le mandò molti testi di teoria letteraria e la spinse ad approfondire la lettura di poeti occidentali moderni come Whitman, Neruda e Baudelaire. Inoltre, fu lui che nel 1977 spedì alcune sue poesie ai nuovi poeti di Pechino, creando ufficialmente il legame tra Shu Ting e la scena letteraria nascente; la poetessa entrò subito in risonanza con la libertà espressiva dei nuovi poeti, tanto da ricordare il primo incontro con le parole di Bei Dao come una vera e propria rivelazione:

La comparsa delle poesie di Bei Dao mi ha emozionato più delle poesie stesse. Mi sentii come un Osmanto che mentre prova con grande fatica a crescere in un piccolo giardino, trova finalmente un seme di giacinto che, arrivato da lontano, gli permette di immaginare prati e oasi e di comprendere la vastità del mondo.⁴⁹

Nel 1978 due poesie di Shu Ting, *Zhi xiangshu* 致橡树 (*Alla quercia*) e *A, muqin* 啊, 母亲 (*A, madre*), vennero pubblicate sul primo numero di *Jintian* riscuotendo grande successo tra i giovani cinesi della nuova generazione e consacrando ufficialmente l’entrata della poetessa nel nuovo panorama letterario.

Oltre ad essere pubblicati regolarmente sulla rivista d’avanguardia, i versi di Shu Ting iniziarono ad apparire anche sulle maggiori riviste ufficiali: nel 1979 *Shikan* pubblicò *Alla quercia* seguita poi da molte altre poesie; ad essa si aggiunsero alcune importanti testate del Fujian, come la *Fujian wexue* 福建文学 (letteratura del Fujian) che, nel 1980, inserì su 11 numeri consecutivi una sezione

⁴⁸ Shu Ting, *The Mist...*, cit., p.96.

⁴⁹ *Ivi*, p.100.

esclusivamente dedicata al dibattito sulla poetessa emergente. Lo stesso anno Shu Ting vinse un premio letterario per la poesia *Zuguo a, wo qinai de zuguo* 祖国啊，我亲爱的祖国 (O patria, mia cara patria) e fu accettata come “scrittrice a tempo pieno” dall’Associazione degli scrittori del Fujian, avendo la possibilità di ricevere un supporto finanziario direttamente dal governo. Questi sono senza dubbio gli anni più prolifici della carriera di Shu Ting; basti pensare che tra il 1979 e il 1981 sulle riviste cinesi comparirono più di 100 sue poesie.

La sua prima raccolta, *Shuang wei chuan* 双桅船 (Il brigantino), pubblicata nel 1982 e contenente 47 poesie composte tra il 1971 e il 1981, ottenne il Premio nazionale per la migliore collezione poetica. Agli inizi degli anni Ottanta Shu Ting era una delle figure più rilevanti ed influenti della scena letteraria della Cina contemporanea. Tuttavia, in quel periodo insieme agli innumerevoli elogi arrivarono anche le prime critiche: innanzitutto, va considerato che Shu Ting era comunque legata al gruppo del *Jintian*, motivo per cui neanche lei riuscì a sfuggire all’accusa di produrre versi “oscuri e misteriosi”, sebbene fosse pubblicamente riconosciuto che lei avesse un linguaggio più immediato e diretto rispetto a quello di alcuni suoi colleghi. Inoltre, a partire dal 1982 alcune delle sue poesie più celebri come *Liu shuixian* 流水线 (Catena di montaggio), *Hui changge de yuanweihua* 会唱歌的鸂尾花 (L’iris che canta) e altre furono sottoposte a duri giudizi; il carattere così personale delle poesie di Shu Ting e il suo innegabile interesse verso le emozioni individuali fecero storcere il naso ai critici dell’establishment che, come abbiamo più volte ripetuto, avevano una concezione molto diversa della letteratura. La poetessa, accusata di “feudalesimo, capitalismo e revisionismo” nonché di praticare “amore libero” e di usare le persone emotivamente, passò un momento molto doloroso che non solo la portò a smettere di scrivere per due anni ma influenzò profondamente la propria concezione di quelle poesie; riporto le sue parole:

Immagina di avere per le mani qualcosa di davvero prezioso ma che poi tante persone vengano a toccarlo con le loro mani luride – questa è la sensazione che provo rispetto ai miei primi poemi; non sopporto di rileggerli per questo motivo.⁵⁰

Shu Ting, infatti, non era affatto preparata a tutto ciò. Lei stessa ha sempre faticato a considerarsi una poetessa, una figura in grado di riscontrare seguito e assumere una tale rilevanza; per capire la sua riservatezza basti pensare che a metà degli anni Novanta, i suoi vicini di casa nella piccola isola di Gulangyu – su cui vive tutt’ora – ancora non sapevano che la donna della porta accanto era una delle figure più rappresentative della poesia cinese contemporanea.⁵¹ Shu Ting fu infatti a lungo restia

⁵⁰ Shu Ting, *Selected...*, cit., p.13.

⁵¹ *Ivi*, p.92.

nel concedere interviste a giornali e canali televisivi locali e ad accettare inviti ai festival letterari d'oltremare, cosa che iniziò a fare solo dopo il 1989.

Citando le parole del critico letterario Chen Zhongyi 陈仲义, nonché marito di Shu Ting, lei si può infatti definire una “poetessa introversa”⁵² che non cerca costantemente l'ispirazione, che non brama il successo e le pubblicazioni e che, per la sua estrema sensibilità, ha spesso rischiato di venire fagocitata dal pubblico. Shu Ting è più che altro una poetessa occasionale, nel senso che lascia fluire i propri sensi per essere “catturata dalla poesia”⁵³ in modo naturale, e solo a quel punto non le resta altra via d'uscita che scrivere. Una poetessa che non riesce davvero parlare del suo lavoro, perché se davvero potesse discutere in modo chiaro e sistematico delle idee e dei sentimenti che esprime nelle sue poesie, allora non avrebbe mai avuto necessità di scriverle.⁵⁴ Dopotutto, per lei la poesia è sempre stata soprattutto una questione di verità.

Nel 1984 riprese in mano la penna e venne anche eletta membro del consiglio direttivo dell'Associazione degli scrittori cinesi. Due anni dopo pubblicò la raccolta *L'iris che canta*, che prende nome dall'omonima poesia e che rivela alcuni cambiamenti nella sua scrittura, sempre più orientata verso uno stile modernista, consolidatosi poi nella raccolta successiva, *Shizuniao* 始祖鸟 (Archeopterige) del 1992.

Negli stessi anni vengono pubblicate anche due collezioni di saggi, *Xinyan* 心煙 (La nebbia del cuore, 1988) che conserva 40 testi scritti tra il 1972 e il 1987, e *Yinggu lingxiao* 硬骨凌霄 (La vite dalle ossa dure, 1994). La prima fase della sua produzione saggistica appare principalmente come un insieme di memorie d'infanzia e racconti sulla vita nelle campagne; la sua prosa più tarda invece alterna descrizioni dettagliate della sua quotidianità a più ampie riflessioni personali su vari aspetti della vita.

I tragici eventi di piazza Tienanmen del 1989 sconvolsero Shu Ting nel profondo, tanto da farle pensare che non sarebbe stata più in grado di scrivere; tuttavia, dopo aver passato un periodo di studio in Germania, ritrovò l'ispirazione e compose le sue ultime poesie, che risalgono, o almeno pubblicamente, al 1997. Da quel momento si è poi principalmente dedicata alla scrittura di saggi.

Per quanto riguarda la sua fama nel resto del mondo, Shu Ting iniziò a essere conosciuta all'estero già dal 1986, quando fu selezionata come rappresentante per la categoria “poesia” alla Conferenza internazionale sulla letteratura cinese moderna tenutasi a Shanghai. Oggi le sue poesie appaiono tradotte in più di venti lingue, con collezioni poetiche pubblicate in Austria, Danimarca, Francia e

⁵² Shu Ting, *Selected...*, cit., p.131.

⁵³ *Ivi*, p.14.

⁵⁴ *Ivi*, p.15.

Germania. Ad ogni modo, gli studi condotti sulla poetessa risultano piuttosto scarsi,⁵⁵ soprattutto se paragonati ai numerosi articoli dedicati agli alti poeti oscuri Bei Dao e Gu Cheng. Le poesie di Shu Ting tradotte ufficialmente in lingua italiana sono davvero pochissime, sei in tutto, raccolte complessivamente nelle raccolte *In forma di parole* (1988) e *Nuovi poeti cinesi* (1996), curate da C. Pozzana e A. Russo, e in cui appaiono accompagnate da qualche nota sulla sua vita e la sua produzione.

2.3.1 La riscoperta del soggetto e il ritorno della speranza

Abbiamo già visto che alla fine degli anni Settanta, una delle tendenze letterarie e culturali più significative e particolarmente evidente nella poesia *menglong*, riguarda la ricerca sul soggetto e l'attenzione sulla realtà individuale, in reazione alla pervasiva dimensione collettiva tipica del trentennio precedente. Nelle nuove poesie il "sé" inizia infatti ad emergere come mai in precedenza nella storia cinese mentre i poeti sperimentano espedienti linguistici e formali per esprimere, più o meno apertamente, sentimenti, sensazioni e preoccupazioni sulla storia, sul futuro e sulla condizione umana in generale. Tuttavia, il passato recente è una realtà comune ai nuovi poeti e, come del resto, a tutto il popolo cinese, motivo per cui non vi è da sorprendersi se i loro versi, anche se proposti come frutto di una voce e di un pensiero individuale, abbiano spesso risuonato in senso collettivo. Motivo che spiega anche il perché, nonostante l'accanimento della critica, le nuove poesie ottennero largo consenso popolare, prime fra tutte quelle di Shu Ting. In particolare, la distintiva attenzione della poetessa nei confronti della sfera interiore dell'individuo, la sua innegabile capacità d'interpretare le emozioni umane, la costante ricerca di verità e il coraggio di mostrare senza filtri le proprie debolezze, hanno toccato le corde dei molti lettori ansiosi di lasciarsi alle spalle le crudeltà della Rivoluzione culturale e di nutrirsi di gentilezza, compassione e tenerezza:

La mia esperienza mi ha insegnato che le persone hanno un bisogno disperato di rispetto, fiducia e di calore. Voglio fare il possibile per esprimere nelle mie poesie la mia profonda preoccupazione per la condizione umana. Gli ostacoli vanno rimossi, le mascherine vanno abbassate. Sono convinto che le persone prima o poi si capiranno, perché c'è sempre una strada che porta alla loro anima.⁵⁶

Shu Ting viene spesso considerata come la "meno oscura" dei poeti *menglong*. Come vedremo nel corso di questa ricerca, lei sembra mostrare un approccio diverso da quello di altri colleghi del *Jintian*,

⁵⁵ Gli studi monografici in lingua inglese sulla poetessa si limitano ai due articoli "Writing with your Body: Literature as a Wound – Remarks on the Poetry of Shu Ting" (1988) di Wolfgang Kubin e "Images of Nature and Its Symbolism in Shu Ting's Poetry as a Rendering of Her Mind and Heart" (2012) di Daniela Zhang-Czirakova.

⁵⁶ Shu Ting, *The Mist...*, cit., p.85.

preferendo alle deprecazioni razionali e lo scetticismo filosofico, un atteggiamento più appassionato e affettivo nei confronti della vita.⁵⁷ Le sue poesie presentano spesso una combinazione di immagini gentili, armoniose, fresche e luminose, che risultano talvolta distanti dalle tonalità fredde e solenni delle poesie di Bei Dao, nonché dall'immaginario infantile e fiabesco delle liriche di Gu Cheng.⁵⁸ Una caratteristica stilistica tipica della poetessa riguarda infatti la sua tendenza a giocare con immagini semplici che, prive di connotazioni univoche, assumono con lei significati personali e diventano simbolo di un determinato stato d'animo, rendendo alcune sue poesie stratificate e complesse. Inoltre, la tendenza ad elogiare ideali di libertà e verità e a ricercare la bellezza della natura umana, unita al già citato interesse per l'individuo e la sua condizione, hanno portato alcuni critici a ritrovare in lei, più che in altri poeti contemporanei, le tracce di uno spirito romantico di matrice europea.⁵⁹

La ricerca sul soggetto tipica del periodo si presenta evidente già nella prima fase della produzione poetica di Shu Ting. L' "io" che appare nei suoi versi è infinitamente sensibile e vive tutto in modo viscerale. Un soggetto pieno di dubbi e incertezze, che talvolta è colto dal dolore e dall'angoscia ma che anche in grado di esprimere liberamente le proprie gioie, speranze e desideri. Il soggetto dalle sue poesie è senza dubbio figlio del suo tempo, un "io" storico strettamente legato al suo contesto ma che tende anche a proiettarsi verso il futuro e a trasformarsi costantemente. Un individuo unico ma al contempo in grado di esprimere e riflettere i sentimenti di un'intera generazione che "sogna di lottare contro il vento e la neve"⁶⁰ ed è alla ricerca di conforto. Nelle successive sezioni di questa tesi, con la mia ricerca tenterò di dimostrare che la soggettività di Shu Ting ha carattere femminile ed è marcato da elementi distintivi legati al suo "essere donna"; tuttavia, ritengo sia importante considerare che, ad un primo sguardo, il soggetto che emerge dalle poesie di Shu Ting è innanzitutto profondamente umano. Leggendo i suoi lavori si intuisce subito che l'esperienza degli esseri umani e la loro dimensione interiore occupano un posto centrale nei suoi pensieri, e che la sua più grande capacità è quella di riuscire a fornire sempre una risposta personale, intensa ed emotiva, all'oggettività del mondo. Per questi motivi alcuni critici ritengono la poetessa un'umanista;⁶¹ in effetti, se consideriamo l'umanesimo come un concetto che, anche conservando connotazioni storiche e nazionali specifiche,

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Geng Yanyan 耿艳艳, "Shu Ting chuanzao de shengtai nvxingzhuyi jiedu" 舒婷创作的生态女性主义解读 (Discussione sull'eco-femminismo nelle poesie di Shu Ting), *Bangbu xueyuan xuebao*, Vol.5, Num. 1, 2016, p.55.

⁵⁹ Ren Yi 任毅, "Shu Ting: Menglongshi de langmanzhuyi di se" 舒婷: 朦胧诗的浪漫主义底色 (Shu Ting: lo spirito romantico della poesia oscura), *Wenxue jiaoyu*, Num.5, 2022, p.5.

⁶⁰ Da "做着与风雪搏斗的梦", ultimo verso della poesia della poesia *Dao de meng* 岛的梦 (Il sogno dell'isola), in Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.58

⁶¹ Dan Renfang 党仁芳, "Lun Shu Ting shi de rendaozhuyi qingsi" 论舒婷诗的人道主义情思 (Sull'umanesimo delle poesie di Shu Ting), *Kehuan huabao*, Num.8, 2019, pp.169-170.

presenta comunque un significato universale rintracciabile nel posizionare l'essere umano al centro del mondo, piuttosto che Dio, e se sostituiamo "Dio" con il mito di Mao, dottrina alla base dell'intera società cinese dopo il 1949, possiamo allora affermare con certezza che le poesie di Shu Ting sono uno dei massimi esempi del "risveglio dell'umanesimo" della Cina post-maoista.

In un'emblematica poesia del 1980, *Liushuixian* 流水线 (Catena di montaggio), Shu Ting esprime le sue preoccupazioni verso l'assenza di una possibilità di crescita e sviluppo individuale. La catena di montaggio simbolo per eccellenza della perdita di unicità e della monotonia è anche un'immagine molto familiare per la poetessa che al tempo lavorava in fabbrica. All'inizio della poesia Shu Ting usa la formula del "noi" (*women* 我们) per rappresentare una sofferenza "collettiva", interpretabile sia come quella degli intellettuali privati della libertà creativa sia, in senso più ampio, come quella di un intero popolo "come truppe della catena di montaggio" è costretto a dover seguire sempre "lo stesso ritmo". Solo nell'ultima strofa Shu Ting, ormai disillusa, parla per sé stessa mentre pare arrendersi ad un "destino già deciso":

在时间的流水线里
 夜晚和夜晚紧紧相挨
 我们从工厂的流水线撤下
 又以流水线的队伍回家来
 在我们头顶
 星星的流水线拉过天穹
 在我们身旁
 小树在流水线上发呆

Sulla catena di montaggio del tempo
 Le notti si fanno più vicine
 Noi ci ritiriamo dalla fabbrica e torniamo a casa
 Come truppe della catena di montaggio
 Sopra le nostre teste
 Una catena di montaggio di stelle passa nel cielo
 Al nostro fianco
 Una catena di montaggio di piccoli alberi fermi

但是奇怪
 我惟独不能感觉到
 我自己的存在
 仿佛丛树与星群
 或者由于习惯
 或者由于悲哀
 对本身已成的定局
 再没有力量关怀⁶²

Ma è strano
 L'unica cosa che non possono sentire
 È la mia esistenza
 Come la foresta e le costellazioni che
 Forse per abitudine
 Forse per dolore
 Non hanno più la forza di preoccuparsi
 Di un destino già deciso

A proposito della riscoperta del soggetto in Shu Ting, un discorso interessante è proposto dal poeta e sinologo tedesco Wolfgang Kubin, secondo cui il primo spazio di sviluppo ed espressione per l'"io" della poetessa non è stato il genere poetico, bensì le lettere⁶³ che, come abbiamo visto, lei scrisse assiduamente durante gli anni di lavoro in campagna e in fabbrica. La stessa poetessa, nel già citato saggio del 1980, afferma che "leggere e scrivere lettere è una delle cose più importanti per un

⁶² Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.21.

⁶³ Wolfgang Kubin, "Writing with your Body: Literature as a Wound – Remarks on the Poetry of Shu Ting", *Modern Chinese Literature*, Vol.4, Num. 1/2, 1988, p.150.

zhiqing”,⁶⁴ lasciando intendere che in un contesto come quello della Rivoluzione culturale, esse fossero uno dei pochi spazi in cui l’“io” aveva possibilità di confrontarsi con sé stesso e con gli altri. Infatti, davanti al tentativo di dissolvere la realtà individuale, scrivere lettere non era solo un mezzo per la ricerca del sé perduto, ma anche una forma di resistenza.⁶⁵ Inoltre, anticipando la questione della soggettività femminile al centro della mia ricerca, vale la pena considerare che la lettera, come anche il diario e altre forme letterarie basate sull’espressione e racconto del sé – l’autobiografia, e le poesie confessionali ad esempio – risulta essere storicamente un genere stimolante per le scrittrici donne,⁶⁶ fattore probabilmente connesso alla sua natura intima e confidenziale. La lettera è infatti una forma letteraria strettamente legata alla sfera privata che, a pensarci, è la stessa sfera in cui la donna è stata costretta a vivere per secoli. Scrivere lettere è un’attività riservata, che passa spesso inosservata e non crea elementi di disturbo; non a caso, nel saggio *Una stanza tutta per sé*, paragonando la scrittura di lettere a quella di romanzi, Virginia Woolf scrive: “le lettere non contavano. Una donna poteva scrivere lettere seduta accanto al letto del padre ammalato. Poteva scriverle accanto al fuoco, mentre gli uomini discorrevano, senza disturbarli”.⁶⁷ Allo stesso tempo la lettera ha una natura dialogica, legata quindi alla comunicazione, un campo storicamente prediletto dalle donne (non solo cinesi), mosse dalla necessità di esprimere le loro esigenze e il loro desiderio di pudori, limiti, carenze o incapacità.⁶⁸ Una questione che è ulteriormente interessante poiché legata a quella che vedremo essere la particolare tendenza di Shu Ting di rivolgersi molto spesso ad un “tu” nelle sue poesie. Alla luce di questo discorso, il fatto che per la poetessa scrivere lettere fosse un’attività così fondamentale, da lei descritta come la sua “gioia più grande”⁶⁹ in quegli anni difficili, può quindi risultare un dato significativo: oltre a rappresentare il primo mezzo per combattere la solitudine, mantenere gli affetti e ricevere nuovi stimoli, possiamo ipotizzare che le lettere abbiano dato a Shu Ting la prima vera opportunità di esprimersi apertamente come donna e come poetessa⁷⁰ e abbiano così favorito lo sviluppo di un’identità femminile specifica, nonostante le difficoltà del momento storico e le politiche di partito che da tempo tentavano di sopprimere la soggettività della donna.

Per quanto riguarda più concretamente l’espressione del soggetto nelle poesie di Shu Ting, questa sembra avvenire soprattutto secondo tre modalità stilistiche diverse: la formula esplicita, quella

⁶⁴ Shu Ting, *The Mist...*, cit., p.93.

⁶⁵ Kubin, “Writing with...”, cit., p.151.

⁶⁶ Susan Gubar, “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity”, *Critical Inquiry*, Vol.8, Num.2, 1981, p.251.

⁶⁷ Woolf, *Una stanza...*, cit., p.83.

⁶⁸ Tiziana Plebani, *Il “genere” dei libri*, Franco Angeli, Milano, 2001, pp.12-13.

⁶⁹ Shu Ting, *The Mist...*, cit., p.93.

⁷⁰ Si ricorda che molte di queste lettere contenevano poesie.

implicita e la sintesi di queste due.⁷¹ La prima si ritrova nell'utilizzo frequente del pronome di prima persona *wo* 我, un tratto comune a molti dei poeti del periodo, determinati ad affermare con chiarezza e decisione il ritorno del soggetto. Dal punto di vista puramente espressivo, usare un pronome personale o possessivo ovviamente facilita la comprensione del contenuto figurativo dei versi e chiarisce l'origine dei sentimenti da essi rivelati; si vedano ad esempio quelli qui proposti e tratti dalla poesia *Hai bing cheng qu* 海滨晨曲 (Canto della mattina di mare) del 1976, in cui Shu Ting instaura un dialogo diretto con il mare, immagine metaforica della libertà, a cui rivela apertamente incertezze e dispiaceri:

一早我就奔向你呵，大海，
把我的心紧紧贴上你胸膛的风波……
[...]
只有我知道，
枯朽的橡树为什么折断？
但我不能说。
望着你远去的帆影我沛然泪下⁷²

La mattina presto io corro verso te, mare
Stringi il mio cuore al petto della tua tempesta...
[...]
Se solo io sapessi,
Perché la quercia secca si è spezzata?
Io non so rispondere
Guardo l'ombra della tua vela lontana e piango

In altri casi Shu Ting tende invece a proiettare i propri sentimenti su un certo significante e, quindi, a “soggettivare” un oggetto; in questo modo l'espressività dell'“io” diventa indiretta e si crea una concezione artistica olistica che combina e collega organicamente tutti gli elementi della poesia. Questa modalità, oltre a complicare inevitabilmente l'interpretazione della poesia, può estenderne i significati e, in alcuni casi, conferire al soggetto un valore collettivo. È il caso di *Chuan* 船 (Barca) del 1975, in cui una “piccola barca” incagliata si fa immagine della poetessa, ma più in generale di un intero popolo che al tramonto della Rivoluzione culturale si ritrova, senza sapere il vero motivo (“non si sa perché”), ad avere le “vele lacere” ed essere intrappolato in un paesaggio arido e desolato. L'unica speranza è riunirsi con l'oceano che, anche in questo caso, torna come metafora della libertà e dell'amore sincero:

一只小船
不知什么缘故
倾斜地搁浅在
荒凉的礁岸上
油漆还没褪尽
风帆已经折断
既没有绿树重荫
连青草也不肯生长

Una piccola barca
Non si sa perché
È inclinata e incagliata
sulla scogliera desolata
La vernice non del tutto sbiadita
Le vele ormai lacere
Non v'è ombra d'alberi
E l'erba non cresce più

⁷¹ Weng Jieting 翁洁婷, “Shu Ting shige de yinxiang jiangou yu shengmin yiyun” 舒婷诗歌的意象建构与生命意蕴 (Costruzione dell'immagine nelle poesie di Shu Ting e il suo senso della vita), *Zuojia Tiandi*, Num.4, 2022, p.4-6.

⁷² Shu Ting, *Shuang* ..., cit., p.4.

满潮的海面
只在离它几米的地方
波浪喘息着
[...]

难道真挚的爱
将随着船板一起腐烂
难道飞翔的灵魂
将终身监禁在自由的门槛⁷³

Il grande oceano
Dista solo pochi metri
Le onde ansimano
[...]

Possibile che l'amore sincero
Si decomponga come le tavole della barca?
Possibile che le anime spicchino il volo
Per restare una vita sulla soglia della libertà?

Infine, è possibile individuare nelle poesie di Shu Ting la tendenza ad unire queste due modalità, integrando l'espressione metaforica del soggetto a quella più esplicita di esso. Si può vedere infatti che, in alcuni lavori, Shu Ting presenta una situazione iniziale con immagini specifiche usate per trasmettere una certa atmosfera per poi, in un secondo momento, inserire esplicitamente il soggetto che rispecchia i sentimenti espressi nella prima scena o che, al contrario, reagisce ad essi in senso opposto. In questo modo la poetessa riesce a dar vita ad una concezione artistica completa in cui metafore, eufemismi e sinestesie si fondono con una rappresentazione più concreta della realtà. Ad esempio, in *Beijing shenqiu de wanshang* 北京深秋的晚上 (Sera di tardo autunno a Pechino) la descrizione dettagliata della notte autunnale della prima strofa che, ventosa e oscura, si fa metafora di tristezza e turbamento, anticipa la manifestazione esplicita dello stato d'animo della poetessa che non si lascia andare alla sofferenza ma sceglie di reagire e lottare per la vita e i propri ideali:

夜，漫过路灯的警戒线
去扑灭群星
风跟踪而来，
震动了每一片杨树
发出潮水般的喧响

我们也去吧
去争夺天空
或者做一片小叶子
回应森林的歌唱⁷⁴

La notte, trabocca dalle luci di sicurezza
Spegne le stelle
Seguita dal vento
Che scuote i pioppi
Il suo fruscio sembra acqua che scorre

Andiamo
Andiamo a lottare per il cielo
O con una piccola foglia
Rispondiamo al canto della foresta

Già dai pochi esempi ad ora riportati, è possibile intuire il senso di ottimismo che pervade la poetica di Shu Ting, un aspetto piuttosto unico nei poeti della sua generazione. Non a caso Gu Cheng, all'inizio degli anni Ottanta, dedicò lei una poesia dal titolo *Xiwang de huigui* 希望的回归 (Il ritorno della speranza) in cui la descrive come una bambina che, anche dopo aver visto il mondo, continua a sperare imperterrita e che con "il suo amore/ricopre di fiori le umide spine".⁷⁵ Infatti, nonostante gli

⁷³ *Ivi*, p.12.

⁷⁴ Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.56.

⁷⁵ "她爱/在湿湿的荆棘上将布满花朵". In *Ivi*, p.7.

eventi tragici della storia recente, nonostante la condizione di precarietà che subisce per diverso tempo, Shu Ting continua a dimostrare grande fiducia nel presente, nel futuro e soprattutto negli esseri umani. Per comprendere meglio il senso di ottimismo e di fiducia della poetessa è interessante prendere ad esempio la poesia *Zhe ye shi yiqie* 这也是一切 (Anche questo è tutto) del 1977, che Shu Ting scrive in risposta a *Yiqie* 一切 (Tutto) di Bei Dao. Riporto per primi alcuni versi significativi del poeta:

一切都是命运
一切都是烟云
一切都是没有结局的开始
一切都是稍纵即逝的追寻
一切欢乐都没有微笑⁷⁶

Tutto è destino
Tutto è nuvole di fumo
Tutto è un inizio senza fine
Tutto è una ricerca effimera
Tutta la gioia non ha sorrisi

A metà degli anni Settanta Bei Dao, deluso dagli eventi storici degli ultimi anni, esprime un senso di indignazione, confusione e, soprattutto, di amara accettazione verso un “destino” in cui “tutto” sembra già deciso. La rigida struttura della poesia, scandita da undici versi paralleli, si unisce a un tono solenne e pessimista per riflettere i sentimenti di una generazione demoralizzata e delusa, le cui convinzioni e speranze sono state infrante senza compromessi.⁷⁷ Al contrario, Shu Ting propone una prospettiva diversa ed insolita per il tempo, rispondendo al “giovane amico”⁷⁸ con un più positivo messaggio di speranza:

不是一切大树
都被暴风折断；
不是一切种子，
都找不到生根的土壤；
不是一切真情，
都流失在人心的沙漠里；
不是一切梦想，
都甘愿被折掉翅膀。

Non tutti gli alberi
Sono spezzati dal vento;
Non tutti i semi
Faticano a trovare un terreno fertile;
Non tutta la verità dei sentimenti
Si è persa nel deserto del cuore umano;
Non tutti i sogni
Son disposti a farsi spezzare le ali.

不，不是一切
都像你说的那样！
[...]
一切的现在都孕育着未来，
未来的一切都生长于它的昨天。
希望，而且为它斗争，
请把这一切放在你的肩上。⁷⁹

No, non tutto
È come tu dici!
[...]
Tutto il presente da vita al futuro,
Il futuro di tutto nasce dal suo passato.
Speranza, per questo si combatte,
Ti prego, portala sulle tue spalle.

⁷⁶ La poesia originale è consultabile sul sito *Shiku*, il database ufficiale di poesia cinese, alla seguente pagina web: <http://www.shiku.org/shiku/xs/beidao/111.htm>. Ultima consultazione 30/01/24.

⁷⁷ Bruno, “Experimental...”, cit., p.494.

⁷⁸ È il modo in cui si riferisce a Bei Dao nella dedica della poesia: “In risposta al ‘Tutto’ di un giovane amico”.

⁷⁹ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.80.

Già da questi pochi versi è possibile notare il modo in cui Shu Ting rifiuta il pessimismo di Bei Dao. La poetessa afferma con decisione l'esistenza di un'altra verità oltre quella del poeta, e si impone davanti la disumanità della storia recente aprendosi a un'opportunità di rinascita; lei ricorda che ci sono "alberi", "semi" e "sogni" da cui ripartire, che c'è ancora spazio per i "sentimenti" nell'arido deserto della rivoluzione e che è inutile rinnegare il passato perché è proprio da esso che nasce il futuro. Per Shu Ting il futuro è speranza e per la speranza è sempre importante lottare. In poche parole, la poetessa riesce a guardare oltre la tragicità dei fatti e a reagire con vitalità al senso di impossibilità, spingendo i suoi lettori a rimettersi al centro della storia e andare verso l'avvenire confidando in sé stessi e negli altri esseri umani.

Nelle opere di Shu Ting, questo sguardo fiducioso nei confronti dell'avvenire si traduce spesso in immagini legate alla luce. Per questa ragione è quasi impossibile trovare atmosfere completamente buie e cupe nella sua produzione poetica. Al contrario, sono estremamente frequenti i riferimenti al chiaro di luna, alle stelle, al sole, ma anche alle lanterne, alle candele e ai lampioni.⁸⁰ Si veda ad esempio la poesia *Dang ni cong wo de chuangxia zouguo* 当你从我的窗下走过 (Quando passi sotto la mia finestra), in cui il verso "la luce brilla ancora" è ripetuto in tutte le cinque strofe che compongono la poesia. Shu Ting parla qui di una luce arrogante che risponde all'oscurità della notte, una luce che svela l'oppressione nascosta e che rappresenta la possibilità di continuare a vivere senza affondare:

灯亮着 ——
 在晦重的夜色里，
 它像一点漂流的渔火。
 你可以设想我的小屋，
 像被狂风推送的一叶小舟。
 但我并没有沉沦，
 因为灯还亮着。
 [...]
 灯亮着 ——
 它以这样轩昂的傲气，
 睥睨明里暗里的压迫。⁸¹

La luce brilla
 Contro l'oscurità della notte
 Come un lume da pesca alla deriva.
 Puoi immaginare la mia piccola casa
 Come una piccola barca trasportata dal vento
 Ma che non affonda,
 perché la luce brilla ancora.
 [...]
 La luce brilla
 Con la sua arroganza dignitosa
 Sorveglia l'oppressione nascosta.

Un altro caso interessante lo troviamo nella poesia *Wangshi er san* 往事二三 (Memorie) del 1978, in cui sotto l'ebbrezza di "Una coppa di vino rovesciata/la strada di pietra galleggia al chiaro di luna" e "le stelle si uniscono in un caleidoscopio" e sebbene lei si trovi sull' "ancora arrugginita", i suoi

⁸⁰ Marya Popova, "Conceptualization of beauty in the creativity of misty poets (poetry of Shu Ting and Gu Cheng)", *Актуальні питання гуманітарних наук (Questioni di attualità delle Scienze Umanistiche)*, vol.58, Num.2, 2022, p.193.

⁸¹ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.34.

occhi possono ancora riflettere quel “cielo vertiginoso”.⁸² Anche in questo caso la luce della luna e delle stelle si fa simbolo delle speranze di una generazione che alla fine della Rivoluzione culturale sembra essere bloccata e impoverita, ma che ha in realtà molti sogni da cui ripartire. O ancora si veda *Dao de meng* 島的梦 (Il sogno dell'isola) dove si legge che “sotto le ciglia bloccate dal gelo/ Splende un sole tropicale commovente”.⁸³

L'ottimismo di Shu Ting, che risuona forte già nelle prime fasi della sua poetica, non è solo frutto dell'incoscienza giovanile ma piuttosto il riflesso di una vitalità fuori dal comune. Shu Ting è infatti totalmente consapevole dell'origine del suo dolore e della sua sofferenza, ma sceglie comunque di porvi resistenza e seguire “gli uccelli” per “volare verso un futuro caldo e luminoso”:

我的悲哀是候鸟的悲哀
只有春天理解这份热爱
忍受一切艰难失败
永远飞向温暖、光明的未来
啊，流血的翅膀
写一行饱满的诗
深入所有心灵
进入所有年代⁸⁴

Il mio dolore è quello degli uccelli
Compresi solo dalla primavera
Soffrono la fatica e il fallimento
Volano verso il futuro caldo e luminoso
O, con le ali insanguinate
Scrivo una poesia
Per entrare in tutti i cuori
Attraversare tutte le epoche

A questo punto, risulta piuttosto evidente che sebbene Shu Ting abbia più volte dichiarato di ritenersi una “donna ordinaria”⁸⁵ più che una “vera poetessa” o una “pensatrice”⁸⁶, manifestando talvolta una sorta di disagio nel ritrovarsi in questo ruolo, non ha mai realmente nascosto la sua devozione nei confronti della poesia, come anche la sua fiducia in considerarla il primo mezzo per raggiungere quel futuro di speranza di cui si è appena parlato. Riprendendo alcuni dei suoi versi più celebri, “Forse/Per un irresistibile richiamo/ non abbiamo altra scelta”,⁸⁷ possiamo dire che la poesia appare a Shu Ting come un impulso spontaneo e incontrollato a cui è impossibile resistere. Essa è inoltre l'appiglio a cui aggrapparsi, è vita ed entusiasmo, è il significante in un mondo senza senso, è la chiave per la creazione di verità private in una realtà pubblica inattendibile.⁸⁸

⁸² I versi a cui mi riferisco sono rispettivamente i seguenti: “一只打翻的酒盅/石路在月光下浮动/[...] /繁星拼成了万花筒/生锈的铁锚上/眼睛倒映出晕眩的天空”. In Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.48.

⁸³ *Ivi*, p.58.

⁸⁴ *Ivi*, p.54.

⁸⁵ Shu Ting, *Selected...*, cit., p.11.

⁸⁶ Shu Ting, *The Mist...*, cit., p.85.

⁸⁷ La poesia si intitola *Yexu* 也许 (Forse) e i relativi versi sono: “也许/由于不可抗拒的召唤/我们没有其他选择”. In Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.52.

⁸⁸ Yeh, “Light a Lamp...”, cit., p.382.

以被忽略的细节
以再理解的启示
它归来了，我的热情
——以片断的诗⁸⁹

Con dettagli ignorati
Con rivelazioni comprese
È tornato, il mio entusiasmo
Con un frammento di poesia.

In molte poesie emerge con chiarezza l'importanza da lei riposta nella scrittura e, soprattutto, nel ruolo del poeta che, all'alba della nuova epoca, si ritrova sulle spalle inevitabili responsabilità.

In *Shi yu shiren* 诗与诗人 (Il poeta e la poesia), Shu Ting ritrae il poeta come colui che porta speranza nel "luogo della continua nostalgia"; un essere controverso, da un lato "fragile, piccolo, triste", dall'altro "eroico, sublime, glorioso". Egli, "arde entusiasta, illuminato dalla tristezza" e dai suoi sogni si aprono "cieli azzurri a conforto dell'anima", dal suo "stomaco nascono fiori" e sulle sue braccia si "appollaiano nuovi uccelli". Il poeta non può sottrarsi al desiderio di scrivere, non può sfuggire ai suoi ideali perché "la poesia è lui".⁹⁰ Un'immagine che fa immediatamente riflettere sul ruolo storico del poeta, sul suo potere sociale e può far pensare alla poesia non solo come un fattore privato e personale di natura creativa, ma piuttosto come un ideale supremo che assume carattere a tratti religioso. Nel suo articolo "The 'Cult of Poetry' in Contemporary China" Michelle Yeh discute proprio questo aspetto, riconoscendo nel panorama letterario cinese degli anni Settanta e Ottanta la tendenza a coltivare l'immagine del poeta come un sommo sacerdote completamente devoto alla poesia.⁹¹ Essa si riferisce al "culto della poesia" come a un fenomeno socio-letterario confermato dalla presenza di immagini e vocaboli condivisi, talvolta legati proprio al mondo cristiano. Un discorso che risulta interessante anche perché emerso in un conteso in cui la religione – sia istituzionale che privata – era stata negata per quasi quattro decenni.

Effettivamente, analizzando le opere di Shu Ting, è impossibile non notare alcuni riferimenti a riguardo, in parte però da considerare il risultato dell'influenza familiare. Shu Ting ha infatti rivelato più volte di non credere in Dio, tuttavia, è cresciuta in una famiglia cristiana e ha anche letto le sacre scritture, fattore che spiegherebbe l'impiego di termini e immagini iconiche legate ad esse. A tal proposito risulta emblematica la poesia *Zai shige de shizi jiashang* 在诗歌的十字架上 (Sulla croce della poesia) del 1980, in cui Shu Ting sembra identificarsi nell'immagine del Cristo crocifisso e soffre perché i "fiori" che ha offerto non sono stati riconosciuti. Da questi versi si evince che se da una parte la poesia è lo strumento che le permette di esprimere sé stessa e mettersi a nudo, di liberarsi dalle catene della storia e ritrovare la vita, questa può anche diventare fonte di profondo dolore nel

⁸⁹ La poesia si intitola *Guimeng* 归梦 (Il sogno del ritorno). In Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.88.

⁹⁰ Mi riferisco rispettivamente ai seguenti versi: "挂牵的地方回声鹤起的/是他"; "那脆弱的、卑微的、暗淡的"; "那英勇的、崇高的、光辉的"; "以热情自焚，以忧伤的明"; "梦从狭缝拓展蓝天销魂/胸口长出花株手栖满云鸟"; "诗是他". In Shu Ting, *Hui change*, cit., p.7. La traduzione qui indicata è quella in Pozzana e Russo, *In forma...*, cit., pp.192-195.

⁹¹ Yeh, "The 'Cult of...'", cit., p.53.

momento in cui non viene compresa, o ancor di più, viene disprezzata. Tuttavia, scrivere è un “sacrificio” (*xisheng* 牺牲)⁹² a cui Shu Ting non può rinunciare, perché scrivere è ciò a cui lei stessa appartiene, è la “croce” da cui non può liberarsi:

我钉在
我的诗歌的十字架上
为了完成一篇寓言
为了服从一个理想
[...]

我献出了
我的忧伤的花朵
尽管它被轻蔑，蹂成一片泥泞

[...]
我不属于自己，而是属于
那篇寓言
那个理想⁹³

Inchiodata
Alla croce della mia poesia
Per completare un'allegoria
Per obbedire ad un ideale
[...]

Ho offerto
I miei fiori tristi
Ma sono stati disprezzati e calpestati

[...]
Non appartengo a me stessa, ma appartengo
A quell'allegoria
A quell'ideale.

Questi versi sembrerebbero inizialmente confermare la presenza del “culto della poesia” anche in Shu Ting. Tuttavia, la stessa Michelle Yeh sembra essere convinta del fatto che, questo fenomeno, analizzato da una prospettiva di genere, risulta meno rilevante nelle poetesse donne. La studiosa infatti afferma che, sebbene “un certo numero di poetesse abbia raggiunto una reputazione nazionale internazionale nella Cina posta maoista, [...], nessuna di esse ha svolto un ruolo significativo nel discorso del ‘culto’”,⁹⁴ e ritiene che una delle ragioni principali risieda nel fatto che le donne, anche partecipando attivamente alla scena letteraria, non hanno effettivamente “creato” fenomeni concreti quali i circoli poetici e i comitati editoriali; in poche parole, non sono state le donne ad avere il potere decisionale di cosa, come e quando pubblicare. Sempre secondo Yeh sembrerebbe che le poetesse fossero in realtà al tempo più interessate a questioni specificatamente legate alla condizione della donna in quanto poetessa, piuttosto che al mero status della poesia, e che una preoccupazione primaria fosse la loro identità femminile in relazione a quella maschile piuttosto che la loro identità di “poeta” in relazione alla società.⁹⁵ Se inoltre consideriamo che in base alle sue stesse dichiarazioni, Shu Ting, al contrario dei suoi contemporanei uomini, non sembra fosse interessata a diventare la nuova voce della letteratura cinese, né tantomeno a “creare” un nuovo fenomeno letterario; al contrario, la sua primaria esigenza sembrava essere quella di esprimere la sua esperienza e, come vedremo anche più

⁹² Nella prima strofa Shu Ting scrive: “天空、河流与山峦 / 选择了我，要我承担 / 我所不能胜任的牺牲”， ovvero “Il cielo, i fiumi, i monti/hanno scelto me, vogliono che io mi prenda carico/di un sacrificio di cui non sono capace”. In Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.100.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Yeh, “The ‘Cult of...’”, cit., p.75.

⁹⁵ *Ivi*, p.76.

avanti in questa tesi, di trovare le giuste parole per rivelare i sentimenti, motivo che conferma la sua estraneità al discorso del “culto”. Tuttavia, il suo innato e profondo interesse verso gli esseri umani e il loro bisogno di “fiducia, rispetto e calore”, ha contribuito a far sì che la sua poesia potesse risuonare anche in senso collettivo e trasmettere significati di speranza verso il futuro alla generazione del post-maoismo in cerca di comprensione.

2.3.2 Chi è l'uomo e chi la donna? Il caso di *Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan*

Nel 1982, pochi mesi dopo l'uscita di *Il brigantino*, Shu Ting, che stava vivendo il momento più florido della sua carriera, pubblicò un'altra raccolta poetica insieme al poeta Gu Cheng.

Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan 舒婷顾城抒情诗选 (Poesie scelte di Shu Ting e Gu Cheng) presenta 65 poesie suddivise in quattro sezioni intitolate rispettivamente *Xuangua de lü pingguo* 悬挂的绿苹果 (la mela verde sospesa), *Xin de gangwan* 心的港湾 (il porto del cuore), *Zou xiang shijie de milin* 走向世界的密林 (verso la giungla del mondo) e *Qi zhong yanse de shengyin* 七种颜色的声音 (i sette colori della voce). Le sezioni sono inoltre introdotte da due componimenti che i poeti si dedicano reciprocamente: Shu Ting scrive *Tonghua shiren* 童话诗人 (Il poeta delle fiabe) per Gu Cheng e lui le risponde con il lungo poema *Xiwang de huigui* 希望的回归 (Il ritorno della speranza), già citato in precedenza. Un aspetto molto interessante delle poesie di questa raccolta è che, ad eccezione delle prime due appena menzionate in cui la dedica appare esplicita,⁹⁶ tutte le altre non presentano singolarmente l'indicazione dell'autore, rendendo così dubbia la loro paternità o maternità. Una scelta da collegare presumibilmente al fatto che in quel periodo Shu Ting era l'unica tra i poeti oscuri ad avere il permesso di pubblicare;⁹⁷ omettere la sua autorialità avrebbe dunque permesso a Gu Cheng di “mascherare” la propria identità e diffondere i propri versi. A prescindere da quale sia il motivo dell'anonimato, la questione davvero curiosa riguarda la recezione e percezione di questa raccolta. Determinare a chi dei due appartenessero le singole poesie non sembra essere stato infatti un compito facile: nell'articolo “Writing with your Body: Literature as a Wound. Remarks on the Poetry of Shu Ting” (1988), Kubin racconta che quando nel 1984 il traduttore Rupprecht Meyer, anche lui tedesco, pubblicò *Zwischen Wänden* (Tra le pareti), un volume di poesie di Shu Ting in traduzione, inserì le ultime sei senza poter affermare con certezza se queste fossero state scritte da lei o da Gu Cheng. Kubin spiega anche che, nello stesso anno, ebbe la fortuna di sapere dallo stesso Gu

⁹⁶ *Il poeta delle fiabe* presenta l'indicazione “zeng Gu Cheng 赠顾城” (per Gu Cheng), *Il ritorno della speranza* invece “zeng Shu Ting 赠舒婷” (per Shu Ting); in Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., pp.1-7.

⁹⁷ Kubin, “Writing with...”, cit., p.149.

Cheng quali fossero effettivamente le sue, scoprendo che tra loro vi erano anche tutte quelle che Meyer aveva attribuito a Shu Ting. Nell'articolo sopracitato il sinologo riporta in nota i titoli delle poesie che il poeta gli aveva riferito di aver scritto:

The following poems were written by Gu Cheng: *Tonghua shiren*, 1; “?o!” 49; *Beidaihe zhi bin*, 51; *Yubie*, 53; *Touyou*, 55; *Beijing shenqiu de wanshang*, 70; *Xiongdi, wo zai zher*, 79; *Huanxiang*, 83; *Xiang beifang*, 85; *Shi pei hua: shaonü yu quan*, 87; *Gui meng*, 88; *Hui'an nüzi*, 113; *Gei Chuan laoda* (?), 115; *Yugeshou*, 117; *Zeng chuan hongyishang de shaonü*, 121; *Zai chaoshi de xiaozhan shang*, 123; *Qiang*, 124; *Baitianhe*, 134.⁹⁸

Tuttavia, leggendo l'articolo di Kubin si notano subito alcune incongruenze: innanzitutto, la prima poesia da lui citata, *Tonghua shiren*, come si è già detto, è esplicitamente dedicata a Gu Cheng, motivo valido per pensare che sia opera della poetessa; inoltre, questa insieme ad altre delle poesie da lui riportate appaiono invero in raccolte in lingua originale pubblicate esclusivamente da Shu Ting.⁹⁹ Incuriosita da questo “mistero” ho approfondito la ricerca e riscontrato che la maggior parte delle poesie indicate da Kubin in nota e attribuite a Gu Cheng sono in verità generalmente associate a Shu Ting, nonché riportate sotto suo nome in altri volumi in traduzione; per fare un esempio, la poesia *Qiang* 墙, conosciuta come una delle più celebri della poetessa, è stata tradotta da C. Pozzana e A. Russo e inserita nella raccolta *In forma di parole* con il titolo “Il muro”.

In una delle e-mail scambiate personalmente con il professor Kubin, che ho contattato per avere ulteriori chiarimenti, egli stesso, dopo aver ribadito la complessità della faccenda, mi ha consigliato di consultare le opere complete di Gu Cheng, perché se tra queste avessi trovato delle poesie dalla raccolta con Shu Ting, avrebbe voluto dire che erano sicuramente del poeta. Effettivamente, seguendo questo procedimento ho potuto verificare che molti dei componimenti in *Poesie scelte* di Shu Ting e Gu Cheng esclusi dalla nota di Kubin, rientrano nelle opere di Gu Cheng.

In aggiunta, in un articolo del 2021 pubblicato su *Chinawriter.com* – il sito web gestito dall'Associazione degli scrittori cinesi – che si propone di “risolvere l'enigma delle poesie misteriose”, si afferma che il volume in questione riporterebbe 42 poesie di Gu Cheng e 22 di Shu Ting;¹⁰⁰ tra quest'ultime rientrerebbero tutte quelle che Kubin ha associato al poeta, più altre

⁹⁸ Nota 1 in *Ibidem*.

⁹⁹ Tra queste: *Il poeta delle fiabe e Zengbie* 赠别 (Regalo d'addio) appaiono in *Il brigantino*; *Xiongdi, wozaizher* 兄弟, 我在这儿 (Fratello, sono qui), *Beijing shenqiu de wanshang* 北京深秋的晚上 (Sera di tardo autunno a Pechino), *Hui'an nüzi* 惠安女子 (Le ragazze di Hui'an), *Baitian* e 白天鹅 (Cigno bianco), *Huanxiang* 还乡 (Ritorno alla terra natia), *Shipeihua: shaonv yu quan* 诗配画: 少女与泉 (Sul quadro: la ragazza e la fontana) e “? o!” appaiono invece in *L'iris che canta*.

¹⁰⁰ Jiang Hongwei 姜红伟, *Pojie Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixua pianmu guishu zhi mi* 破解《舒婷、顾城抒情诗选》篇目归属之谜 (Risolvere il mistero della raccolta di poesie selezionate di Shu Ting e Gu Cheng), “Chinawriter”, 2021, <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0518/c404063-32106431.html>. Ultima consultazione 30/01/24.

quattro.¹⁰¹ Oltretutto, leggendo le opere di Shu Ting e studiando la sua poetica risulta decisamente verosimile che le poesie associate a Gu Cheng dal professore tedesco siano effettivamente della poetessa e che, a questo punto, egli abbia semplicemente commesso un errore nel riportare il nome del poeta in nota.

Il quesito delle poesie misteriose, oltre a essere interessante dal punto di vista letterario e editoriale, risulta a mio parere particolarmente affascinante perché legato alla difficoltà di riconoscere la scrittura poetica di un uomo, Gu Cheng, da quella di una donna, Shu Ting, facendo sorgere in me alcune domande: Perché è stato così difficile distinguere le poesie di Gu Cheng da quelle di Shu Ting in quella raccolta? Forse la sua identità poetica non è stata sufficientemente presa in considerazione? O forse è stata la sua identità di donna ad essere trascurata? Può questa seconda in qualche modo caratterizzare la prima? In che modalità l'immagine della poetessa emerge dalle poesie e con quali caratteristiche? Possiamo quindi definire la poesia di Shu Ting "femminile" e perché?

Infatti, sebbene la critica letteraria impieghi spesso l'aggettivo "femminile" per definire la poesia di Shu Ting, raramente finisce di spiegare questo suo "femminile" a cosa si riferisce; inoltre, come menzionato anche nella sezione precedente, molti studi sulla poetessa parlano di un linguaggio "gentile, chiaro, dolce, armonioso", ma anche in questo caso il significato di tali affermazioni non viene davvero approfondito. Tuttavia, è indubbio che la riscoperta del soggetto tipica del periodo post-maoista assuma un aspetto unico e particolare in Shu Ting; il suo essere donna non solo sembrerebbe inevitabilmente influenzare la sua percezione del mondo e la sua esplorazione del sé e della realtà interiore, ma anche determinare lo sviluppo di modalità e linguaggi poetici ben distinti.

Partendo dalla raccolta pubblicata con il poeta Gu Cheng, ed estendendo la ricerca al resto della produzione letteraria di Shu Ting vorrei quindi provare a capire se all'interno delle sue poesie sia possibile rintracciare alcune particolari specificità legate al fatto di essere donna. In sintesi, il mio obiettivo è quello di indagare l'esistenza di un'identità poetica femminile nelle opere Shu Ting, motivo per cui nel prossimo capitolo cercherò di definire alcuni aspetti linguistici e tematici che, significativi per l'espressione dell'immagine e femminilità della poetessa, potrebbero potenzialmente distinguere la sua voce da quella di altri poeti uomini suoi contemporanei ed inserirla all'interno della più ampia tradizione poetica femminile cinese.

¹⁰¹ Le altre quattro sono la già citata *Regalo d'addio*, *Yuye* 雨夜 (Notte di pioggia), *Huanghun* 黄昏 (Crepuscolo), *Zhoumo wanshang* 周末晚上 (Sera di fine settimana).

3. Ricerca e analisi di specificità femminili nelle poesie di Shu Ting

致橡树

我如果爱你——
绝不像攀援的凌霄花，
借你的高枝炫耀自己；
我如果爱你——
绝不学痴情的鸟儿，
为绿荫重复单调的歌曲；
也不止像泉源，
常年送来清凉的慰藉；
也不止像险峰，
增加你的高度，衬托你的威仪。
甚至日光，
甚至春雨。
不，这些都还不够！
我必须是你近旁的一株木棉，
作为树的形象和你站在一起。
根，紧握在地下；
叶，相触在云里。
每一阵风过，
我们都互相致意，
但没有人，
听懂我们的言语。
你有你的铜枝铁干，
像刀，像剑，
也像戟；
我有我红硕的花朵，
像沉重的叹息，
又像英勇的火炬。

我们分担寒潮、风雷、霹雳；

我们共享雾霭、流岚、虹霓。

仿佛永远分离，
却又终身相依。
这才是伟大的爱情，
坚贞就在这里：
爱——
不仅爱你伟岸的身躯，
也爱你坚持的位置，足下的土地。

Alla quercia

Se io ti amassi,
non sarei la vite rampicante
che usa i tuoi rami più alti per farsi notare.
Se io ti amassi,
non imiterei l'uccello innamorato
che ripete canzoni monotone per la tua verde ombra;
non sarei solo la sorgente
che dona fresco conforto anno dopo anno;
non sarei solo il picco ad alta quota,
che innalza e dà risalto alla tua maestosità.
Non sarei la luce del sole,
non sarei la pioggia di primavera.
No, tutto questo non è abbastanza!
Io sarei il kapok al tuo fianco,
e come un albero starei in piedi con te.
Le nostre radici, si stringerebbero nella terra;
le nostre foglie, si sfiorerebbero tra le nuvole.
Ad ogni soffio di vento,
ci saluteremmo,
ma nessuno,
capirebbe la nostra lingua.
Tu con i tuoi rami di bronzo e tronchi di ferro,
come un coltello, una spada,
come una lancia;
io con i miei fiori grandi e rossi,
come un sospiro profondo,
come una torcia eroica.

Condivideremo il peso del freddo, della tempesta, del
fulmine;
condivideremo la gioia della bruma, della nebbia,
dell'arcobaleno.

Eternamente distanti,
ma dipendenti l'un l'altro.
Questo è il grand amore,
la costanza:
amore,
non amerei solo il tuo corpo imponente,
amerei anche il posto che occupi, la terra sotto i tuoi piedi.

Il percorso alla scoperta della poetica femminile di Shu Ting non può che iniziare con *Alla quercia*,¹ la sua poesia più famosa, nonché la prima ad essere apparsa nel 1978 sulla rivista *Jintian*, affianco a *Cielo e Terra fredda* di Mang Ke e *Risposta* di Bei Dao. Considerando l'epoca, *Alla quercia* risulta per linguaggio, immagini e tematiche piuttosto rivoluzionaria. La poesia è infatti in tutto e per tutto una dichiarazione d'amore, un manifesto di femminilità e al contempo un grido d'indipendenza e individualità. Un'opera che supera definitivamente l'androginia del trentennio maoista e mette in relazione tradizione e modernità per riaprire il discorso sull'identità femminile nella Cina del post-maoismo.

In *Alla quercia*, Shu Ting sceglie l'immagine di due alberi, la quercia (*xiangshu* 橡树) e il kapok (*mumian* 木棉)², per rappresentare rispettivamente l'uomo e la donna e proporre la possibilità di un rapporto egualitario che lasci spazio alla donna di essere e di amare. I due alberi sono infatti uguali ma allo stesso tempo diversi; ognuno ha qualità e caratteristiche proprie e per questo sebbene "eternamente distanti" sono comunque complementari e "dipendenti l'uno dall'altro". Una dipendenza, quella di cui parla Shu Ting, che non va letta come indicativa di un'incapacità propria della donna o di una sua mancanza, ma che riguarda il naturale legame che esiste tra i due sessi e che, di fatto, li rende imprescindibili tra loro. Vediamo infatti che Shu Ting non si considera né una "vite rampicante" che ha bisogno dell'uomo per mostrarsi, né il "picco ad alta quota" che lo supporta e sparisce dietro la sua "maestosità". Al contrario, l'albero di kapok cresce parallelo alla quercia, stringe a lei le sue radici e sventola con lei i suoi rami; i due alberi condividono gioie e dolori mantenendo comunque le proprie specificità, ed è solamente in questo modo che il kapok può amare la quercia in tutta la sua completezza.

Il fatto che nella poesia emergano in modo chiaro entrambe le identità, maschile e femminile, risulta particolarmente interessante. Sarebbe infatti che l'affermazione di sé da parte di Shu Ting passi attraverso la definizione di ciò che è apparentemente più diverso, ossia l'uomo. La sua immagine di donna non si mostra da sola, bensì nel confronto con la controparte maschile. In poche parole, Shu Ting si definisce nel rapporto con l'altro, e questa è una caratteristica che ritorna più volte nella sua poetica, riflettendosi nella natura dialogica di molte sue poesie.

Se da una parte il significato di *Alla quercia* ci appare profondamente moderno, dall'altro conserva ancora valori e qualità estetiche che rimandano alla tradizione: l'immagine dell'uomo, infatti, è strettamente connessa a ideali di forza, vigore e stabilità, rappresentati dai "rami di bronzo", dal

¹ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.16. La poesia in questo caso è riportata per intero.

² Si tratta precisamente della *Bombax ceiba*, anche chiamato albero del cotone o kapok.

“tronco di ferro”, dalla “spada” e dal “coltello”, mentre la donna, con i suoi “fiori rossi” continua a mostrare l’eleganza e la delicatezza proprie della femminilità classica. Anche la scelta di usare l’immaginario naturale per esprimere e rappresentare la sfera emotiva umana, come vedremo, ritrova i suoi precedenti nella poesia più antica. Inoltre, alcuni motivi nel linguaggio di Shu Ting, le sue metafore e i suoi i toni dolci, gentili ma allo stesso tempo appassionati, richiamano modalità espressive tipiche dell’ideale classico di donna cinese.

Alla luce di questo, è però importante menzionare di nuovo il contesto in cui si inserisce la poetessa. In un periodo in cui la rappresentazione pubblica aveva annullato la differenza fra uomini e donne, privando quest’ultime delle loro qualità di genere e avvicinandole il più possibile ai modelli androgini e mascholini della propaganda, recuperare i valori della morbidezza, della dolcezza e della vulnerabilità e accostarli ai sentimenti di una donna moderna è un atto senza dubbio significativo. Inoltre, possiamo vedere che il recupero dell’estetica femminile più classica e la rivalutazione delle qualità appena citate non impedisce comunque alla poetessa di allontanarsi dal ruolo sociale affidato alle donne dalla tradizione. Nei primi versi della poesia, infatti, quando Shu Ting scrive di cosa lei “non sarà”, utilizza immagini ben precise, ossia quella dell’“uccello innamorato”, della “sorgente”, della “luce del sole” e della “pioggia di primavera”, tutte anticamente usate come metafore per una buona moglie e madre, altruista e devota.³

In conclusione, *Alla quercia* risulta una poesia complessa e stratificata ma allo stesso tempo portatrice di un messaggio semplice e diretto. Con quest’opera Shu Ting è infatti riuscita a creare uno spazio poetico in cui far incontrare la tradizione con la modernità, il desiderio d’amore con quello dell’indipendenza, la dolcezza con la passione e in cui esprimersi liberamente in quanto donna alla ricerca della propria identità. Per questi motivi, *Alla quercia* risulta la poesia perfetta per introdurre la ricerca che, nei prossimi paragrafi, mi porterà ad indagare alcune specificità della poetica femminile di Shu Ting. Gli aspetti che ho deciso di seguito di analizzare sono infatti tutti già stati anticipati da quest’opera, e sono i seguenti: il linguaggio femminile di Shu Ting; la poesia d’amore come principale spazio per l’espressione di sé; il legame tra donna e natura; l’attenzione ai temi di genere.

³ Geng, “Shu Ting...”, *cit.*, p.55.

3.2 Il linguaggio femminile

Molti critici definiscono le poesie di Shu Ting come profondamente femminili.

Leggendo i diversi articoli che indagano la sua poetica è infatti facile notare che per descriverla vengono spesso impiegati aggettivi come “tenera”, “gentile” e “morbida” e che appaiano commenti del tipo: “her poetry is tender, soft and very personal; she brings the feminine point of view to contemporary Chinese poetry”.⁴ Lo stesso professor Kubin, nel discutere alcune differenze tra la poetessa e il poeta Gu Cheng afferma che “expressions of gentleness, tenderness and weakness and the need for support are so common in her work”,⁵ e anche diversi studi monografici in lingua cinese parlano dei suoi versi come la perfetta manifestazione della “delicatezza femminile” (*nüxing dute de xini* 女性独特的细腻) e del romanticismo.⁶

Il primo aspetto a cui la critica si riferisce con questo genere di considerazioni è il linguaggio, che risulta quindi un oggetto d’analisi importante per la mia ricerca.

Abbiamo già visto parlando della *menglong shi* che i nuovi poeti riposero grande importanza nel ruolo del linguaggio, considerando il suo rinnovamento come il primo passo per promuovere il rinnovamento della letteratura stessa. La “scoperta” di nuovi contenuti doveva andare di pari passo con la “scoperta” di una forma più ricca e complessa, che superasse la rigidità e la superficialità espressiva della lingua politica dominante. Proprio questo processo ha fatto sì che le loro poesie non venissero comprese e fossero definite “oscuri”, un’accusa che in realtà non ha riguardato Shu Ting, o almeno, non completamente.

Le poesie di Shu Ting sono state infatti percepite fin da subito come “meno politiche” rispetto a quelle dei suoi colleghi, nonché più semplici, dirette e chiare, motivo che ha reso la poetessa la prima nella scena indipendente a essere accettata dall’establishment e ottenere il diritto di pubblicare su riviste ufficiali. Questo non vuol dire che Shu Ting non prestasse attenzione al linguaggio. Al contrario, nell’intervista con Eva Hung, rispondendo alla domanda sulla “differenza tra una donna ordinaria e una poetessa”, Shu Ting non solo afferma che alla base di questa differenza vi è la “sensibilità al linguaggio” della seconda, ma rivela che per lei stessa “scrivere poesie non è tanto una questione di esprimere sentimenti, quanto di trovare le parole per farlo”.⁷

⁴ Daniela Zhang-Czirakova, “Images of Nature and Its Symbolism in Shu Ting’s Poetry as a Rendering of Her Mind and Heart”, Slovak Academy of Sciences, 2012, p.175.

⁵ Kubin, “Writing with...”, *cit.*, p.149.

⁶ Yu Xinling 于欣灵, “Dui Gu Cheng he Shu Ting shige langmanzhuyi de wenben jiedu” 对顾城和舒婷诗歌浪漫主义的文本解读 (Sul romanticismo nelle poesie di Gu Cheng e Shu Ting), *Jiamusi zhiye xueyuan xuebao*, Num.9, 2017, p.58.

⁷ Shu Ting, *Selected...*, *cit.*, p.12.

A questo punto, quello che vale la pena indagare è più che altro la natura di queste parole, di questo linguaggio che, per qualche ragione, è stato percepito diversamente da quello dei suoi colleghi. A tal proposito risulta molto interessante un'altra dichiarazione che Shu Ting fa nella medesima intervista:

Penso che esista una differenza tra me e gli autori uomini. Gli uomini tendono a pianificare quello che scrivono per poi, letteralmente, illuminarsi quando rileggono i loro lavori di maggior successo; al contrario, io scrivo e mi dimentico immediatamente delle mie poesie, non ho infatti ancora mai riletto nessuna mia collezione poetica. [...] Non pianifico mai prima di scrivere e non potrei mai farlo sotto alcuna costrizione.⁸

Con queste parole Shu Ting sembrerebbe quindi riconoscere a sé stessa un modo “meno razionale” di vivere e affrontare la scrittura, un modo che la differenzierebbe dai suoi colleghi uomini.

A rifletterci, non è poi così paradossale ipotizzare che l'intensa ricerca sul linguaggio intrapresa dai poeti oscuri abbia portato alcuni di loro (uomini) a unire la componente creativa inconscia tipica della poesia e la loro esplorazione della soggettività e della sfera emotiva umana, ad una modalità espressiva più pensata e razionale, perché necessaria alla produzione un linguaggio che fosse volutamente nuovo e diverso. Abbiamo infatti già discusso di come i nuovi poeti sentissero al tempo una certa responsabilità verso il destino della letteratura e di come la scrittura fosse talvolta diventata per loro una sorta di missione; è dunque possibile che questo atteggiamento abbia influenzato il loro processo creativo e reso il loro linguaggio “meno spontaneo”, più complesso, ricercato e talvolta artificioso.

Al contrario, è molto più difficile che una donna, quale è Shu Ting, alla fine degli anni Settanta, potesse solo immaginare di diventare la pioniera della nuova letteratura, motivo per cui è lecito pensare che il suo interesse nei confronti del linguaggio non riguardasse tanto le istanze e le esigenze del tempo, quanto più le sue necessità. Dopotutto, è lei stessa ad aver più volte ripetuto di non immaginarsi né come una poetessa né come una pensatrice, e ad aver rivelato che, quando scrive poesie, preferisce farsi guidare delle proprie emozioni piuttosto che fidarsi di un “pensiero matematico”.⁹ Sempre a questo proposito, risultano significative anche alcune affermazioni che la poetessa fa nel 1986 in una conversazione con il poeta americano Allen Ginsberg e la poetessa Sharon Olds, sempre americana, nell'ambito di un progetto del The Pen Club¹⁰ di New York; nel rispondere ad alcune domande dei due americani in merito alla “questione della poesia”, Shu Ting dichiara: “La

⁸ *Ivi*, p.13.

⁹ Nel già citato saggio *Vita, libri e poesia* scrive infatti: “我知道我成不了思想家，起码在写诗的时候，我宁愿听从感情的引领而不太信任思想的加减乘法”。 Vedi <https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-70424-page-2>. Ultima consultazione 30/01/24.

¹⁰ PEN Club, acronimo di *Poets, Essayists e Novelists*, è un'associazione internazionale di poeti, saggisti e romanzieri, fondata a Londra nel 1922 dagli scrittori C.A. Dawson Scott e J. Galsworthy allo scopo di sviluppare la collaborazione fra gli intellettuali di tutti i paesi.

cosa che penso di ricercare è la vita stessa, più che la poesia. Io sono una persona semplice, quindi per me l'arte non è tutto".¹¹ Sharon Olds fa poi un'osservazione esaltando la chiarezza e la potenza della voce di Shu Ting, e le chiede se secondo lei questa sua caratteristica fosse innata o se, al contrario, fosse una qualità acquisita con il tempo; Shu Ting risponde così:

Come tutti, quando ho iniziato a scrivere poesie ero piuttosto ingenua e naif, ma è particolare che proprio le mie prime opere, con queste caratteristiche, siano state quelle a raggiungere un pubblico maggiore. Forse è difficile distinguere l'essere naif dall'essere semplice. Io ritengo di non impegnarmi più di tanto nella poesia; quindi, se si percepisce qualcosa di "potente" da questa, sarà sempre il risultato spontaneo delle mie esperienze di vita.¹²

Alla luce di quanto visto sinora potremmo dire che, al contrario di poeti come Bei Dao il cui obiettivo principale era quello "di creare una nuova forma di linguaggio",¹³ il primo interesse di Shu Ting non era quello di farsi promotrice della nuova lingua letteraria, ma semplicemente quello di esprimersi e trovare il linguaggio per lei più adatto con cui farlo, un linguaggio che stando alle sue dichiarazioni, sembra però frutto di momenti di spontanea creatività e non di particolare impegno o ragionamento. Possiamo quindi pensare che questo rapporto così genuino con la scrittura abbia contribuito alla produzione di poesie "meno oscure", almeno da un punto di vista formale, caratterizzate da un linguaggio più "semplice" e "quotidiano" da cui emerge con naturalezza la personalità della poetessa e, quindi, anche la sua femminilità. A tal proposito è anche importante evidenziare che quella di dare importanza primaria alla sfera emotiva e alla propria condizione, e di cercare il modo migliore per raccontare il proprio vissuto è in realtà una caratteristica comune a molte autrici donne del Novecento cinese. Un'osservazione interessante a riguardo arriva dalla sinologa italiana Anna Bujatti che in un saggio in cinese dal titolo *Wo guan zhongguo dangdai wenxue* 我观中国当代文学 (Uno sguardo sulla letteratura cinese contemporanea) scrive:

Io ho già tradotto alcune poesie di Bing Xin, Zheng Min, Shu Ting, Wang Xiaoni. Ho anche tradotto alcuni lavori di Zhang Jie, Wang Anyi e Zhang Kangkang. [...], ho notato: le scrittrici donne ripongono maggiore importanza nelle emozioni del quotidiano, nella qualità della vita e nel valore di sé stesse. Penso che loro parleranno sempre del lato oscuro della vita e di quei sentimenti che non avrebbero bisogno di parole.¹⁴

¹¹ Pen America, *Conversation with Distinguished Writers: Shu Ting and Sharon Olds, 4/22/1986*, Soundcloud, <https://soundcloud.com/penamerican/conversation-with-distinguished-writers-shu-ting-sharon-olds-4221986#t=32:52>, minuto 14:30. Ultima consultazione 30/01/2024.

¹² Pen America, "Conversation...", cit., minuto 17:30.

¹³ Bei Dao, *La rosa...*, cit., p.30.

¹⁴ Anna Bujatti, "Wo guan Zhongguo dangdai wexue" 我观中国当代文学 (Osservazioni sulla letteratura cinese contemporanea), *Zhongguo dangdai guoji taolun hui. Fayan gao. Yi* (Atti di convegno non pubblicati), *Zhongguo zuojia xiehui zhuban*, Shanghai, 4/11/1986, pp.1-6.

Un discorso, quello di Bujatti, che non va assolutamente interpretato come un'incapacità delle donne di andare oltre il quotidiano ed elaborare pensieri complessi, ma piuttosto come il risultato della nuova possibilità concessa loro dalla modernità di trovare finalmente una propria voce pubblica con cui raccontarsi e raccontare i diversi aspetti della vita, anche i più ordinari.

Nonostante la sua spontaneità, a volte tradotta in semplicità, il linguaggio di Shu Ting è alquanto unico perché, come abbiamo anticipato presentando *Alla quercia* e come ci accorgeremo nel corso di questa ricerca, tende a esprimere sentimenti moderni attraverso espedienti che ricordano un modo di scrivere più classico.

Abbiamo già visto parlando della sua vita che Shu Ting, fin da bambina, è stata un'avidissima lettrice sia di letteratura occidentale sia di letteratura cinese (almeno di quella che era disponibile). È molto probabile pensare che questa sua qualità, unita all'evidente predisposizione verso la scrittura e a una sensibilità al linguaggio innata – la stessa a cui lei si riferisce quando parla della differenza tra una donna ordinaria e una poetessa –, abbia fatto sì che lei riuscisse a interiorizzare profondamente non solo il contenuto, ma anche la forma di ciò che leggeva, motivo per cui non dovremmo sorprenderci se le sue poesie mostrano le tracce di queste conoscenze. Tuttavia, è molto interessante sapere che, in origine, Shu Ting era totalmente all'oscuro di questa sua caratteristica, fattore che continua a confermarci quanto le sue poesie abbiano in effetti una componente inconscia non indifferente. Pare infatti che le influenze della tradizione siano apparse nei lavori della poetessa senza che lei se ne accorgesse, almeno fino a quando alcuni studiosi occidentali non gliele fecero notare. Nel saggio *Shei jia yu di an fei sheng* 谁家玉笛暗飞声 (Chi suona l'oscuro flauto di giada?), ad esempio, Shu Ting racconta che in un incontro con il sinologo James Jensen rimase sorpresa dallo scoprire che lui considerava la sua poesia molto “cinese”:

Durante la visita alla mostra fotografica, il famoso sinologo britannico James Jensen è venuto a parlarmi della traduzione di poesie. Mi ha detto: ‘Posso tradurre le opere di altri poeti maschi, ma non posso tradurre le tue. Poiché la tua lingua è profondamente influenzata dalla cultura classica cinese, possiede quel tipo di atmosfera e quelle connotazioni che non possono essere trasmesse in altre lingue’. Ciò che ha detto mi ha scioccato oltre ogni immaginazione. Poi ha citato a caso alcune frasi per fare un confronto e dimostrare di aver riflettuto su questa cosa attentamente. Non ho potuto fare a meno di crederci. Prima di questo, la critica più grande che avevo ricevuto in Cina era quella di essermi completamente “europeizzata”, tanto che sono stata accusata di “adorare e favorire gli stranieri” e di “dimenticare i miei antenati”.¹⁵

¹⁵ Shu Ting, “Shei jia...”, *cit.*

La ragione che ha portato diversi critici a considerare il linguaggio di Shu Ting come “femminile” ha molto a che vedere con la “classicità” a cui fa riferimento Jensen e, nello specifico, con il modo in cui questa si lega all’espressione e rappresentazione dell’identità femminile. Una particolarità che risulta ancor più interessante se letta insieme all’osservazione del sinologo che, parlando con Shu Ting, rimanda infatti a una differenza ben precisa fra lei e gli altri “poeti maschi” (*nan shiren* 男诗人), come a lasciar intendere che la tipica classicità del suo linguaggio possa essere in qualche modo connessa alla sua identità di donna. Vedremo infatti che l’immagine femminile che emerge dal linguaggio poetico di Shu Ting tende a riprendere e rivalutare alcune qualità, sia fisiche che psichiche, dell’ideale tradizionale di donna e che, è proprio questo aspetto ad aver portato la critica a percepire il suo il linguaggio come “gentile”, “tenero” e, così, “femminile”.

Nei prossimi paragrafi andremo quindi ad indagare le modalità poetiche e le principali tematiche che, mostrando con evidenza questo linguaggio, risultano fondamentali per la nostra ricerca.

Tuttavia, prima di continuare ritengo sia importante evidenziare due elementi da tenere in considerazione: il primo è che, stando a quello che abbiamo visto finora, la poetica di Shu Ting sembra essere per lo più il risultato di un processo creativo spontaneo; la poetessa ha infatti rimarcato che lei “non si impegna così tanto nella poesia”, motivo per cui molti degli aspetti che andremo a analizzare sono da considerare come il frutto di un’attività più che altro inconscia, e dell’elaborazione di tutto ciò che lei ha letto, studiato, sperimentato e acquisito, attivamente ma anche passivamente, dall’ambiente culturale circostante. Il secondo riguarda invece il contesto di riferimento; torno, infatti, a sottolineare che Shu Ting ha iniziato a scrivere negli anni più duri della Rivoluzione culturale, in cui l’immagine pubblica della donna, manipolata dalla propaganda politica, era stata privata della sua femminilità, soprattutto, di quella che rispecchiava l’ideale classico; il recupero che Shu Ting fa, in parte, di questa immagine non va quindi considerato come un semplice retaggio della cultura antica, o ancora come un sintomo del più negativo tradizionalismo, quanto come una prima forma di resistenza e rivendicazione, anche se non totalmente cosciente, dell’immagine femminile nella Cina del post-maoismo.

3.3 Le poesie d'amore: rapporto con l'uomo e immagine di sé

Strettamente legato a un linguaggio femminile è il tema dell'amore, che si dimostra peculiare nella poetica di Shu Ting, più che in quella di altri poeti del periodo. Le poesie d'amore, infatti, sono quelle in cui Shu Ting si sveste dai panni di poetessa per parlare innanzitutto dalla prospettiva di una donna, lasciando emergere in modo rilevante i tratti della sua femminilità.

Nelle poesie d'amore Shu Ting si rivolge spesso ad un destinatario, espresso nella maggioranza dei casi dal pronome di seconda persona "tu". Un aspetto che non dovrebbe sorprenderci se ripensiamo al fatto che la poetessa ha iniziato a scrivere poesie sotto forma di lettere, un genere che, come abbiamo visto, pare essere stato il primo vero spazio espressivo per la sua soggettività. La referenzialità è infatti importante per Shu Ting; lei stessa, nella già citata conversazione con i poeti Ginsberg e Olds, ha dichiarato che quando compone una poesia ha di solito in mente un "lettore immaginario", sebbene si dimentichi di lui non appena finisce di scrivere.¹⁶ Il discorso è molto affascinante, in quanto pare indicare che per Shu Ting l'atto poetico non si riduca ad una "meditazione" autoreferenziale, ma al contrario riguardi un tipo d'espressività che nasce dal rapporto con l'altro. E il fatto che lei stessa alla fine si dimentichi chi questo "altro" in effetti sia, è ancora più significativo poiché potrebbe dirci che le sue poesie non sono da considerare come dediche o epistole appositamente pensate – ad eccezione di alcune che presentano una chiara indicazione –,¹⁷ con un carattere comunicativo e un destinatario ben preciso, ma piuttosto come il frutto di un momento creativo e spontaneo che può esistere nella sua completezza solo se rapportato, sebbene idealmente, ad un altro essere umano.

Continuo a utilizzare il condizionale perché voglio che sia chiaro che molte delle affermazioni qui riportate sono ipotesi personali nate dal lavoro di ricerca che negli ultimi mesi ho condotto sulla figura di Shu Ting.

In ogni caso, questo carattere referenziale risulta interessante al nostro discorso perché ci permette di comprendere meglio la maniera, più o meno volontaria, in cui Shu Ting definisce sé stessa nelle sue poesie in relazione al suo destinatario. Di conseguenza, le poesie d'amore sono più che rilevanti poiché, incentrate sul rapporto uomo-donna, svelano i tratti più significativi dell'identità e femminilità di Shu Ting e ci danno anche modo di approfondire il discorso sul linguaggio femminile iniziato nello scorso paragrafo.

¹⁶ Pen America, "Conversation...", *cit.*, minuto 15:40.

¹⁷ Alcune poesie di Shu Ting presentano una dedica esplicitata sotto il titolo. Per fare un esempio, al titolo di *Sulla croce della mia poesia* segue la dedica "xian gei wo de beifang mama" 献给我的北方妈妈 (A mia madre al nord).

Un esempio emblematico lo abbiamo già visto con *Alla quercia*, in cui l'affermazione dell'immagine femminile di Shu Ting passa per la definizione di ciò che è primariamente uguale, perché sempre umano, ma allo stesso tempo più diverso da lei, perché uomo. Questo confronto tra l'“io” (*wo* 我) e il “tu” (*ni* 你), basato sull'ipotizzare l'esistenza di due identità distinte e di un'uguaglianza nella diversità, è ciò che permette alla poetessa di affermare sé stessa: Shu Ting “è” solo perché anche l'altro “è”. In poche parole, rifiutando l'identificazione ma, al contempo, marcando la complementarità tra donna e uomo, la poetessa sembrerebbe dirci che, per lei, è impossibile realizzare l'identità femminile senza riconoscere allo stesso tempo quella maschile.

Questo è decisamente interessante perché mostra un atteggiamento nuovo ma soprattutto diverso da quello che caratterizzerà molta della poesia femminile della generazione successiva che, fortemente influenzata dal femminismo occidentale, vedrà spesso il rifiuto, se non addirittura la scomparsa totale della figura maschile. Al contrario, l'elemento “uomo”, sebbene non sempre esplicitato in modo diretto, è chiaramente presente nella poetica di Shu Ting e risulta fondamentale nella ricerca dell'immagine che la poetessa proietta di sé.

Sempre con *Alla quercia* abbiamo riscontrato che i sentimenti moderni espressi dalla poesia si uniscono organicamente a un immaginario che richiama l'estetica tradizionale e l'ideale di donna cinese tipico del pre-maoismo e, soprattutto, del periodo imperiale. In effetti, questa peculiarità, la stessa che ha portato i critici a definire il linguaggio di Shu Ting “femminile”, è assolutamente ricorrente nella sua produzione e lo è in particolar modo nelle poesie d'amore che, come abbiamo detto, sono quelle in cui si presenta innanzitutto come donna, prima che poetessa.

In molte di queste poesie Shu Ting tende infatti ad accostare un linguaggio “semplice”, comprensivo di immagini concrete e riconoscibili, all'impiego di figure retoriche come metafore, similitudini ed eufemismi che rendono l'espressività meno diretta. A questo si aggiunge, dal punto di vista sintattico, l'utilizzo frequente di strutture ipotetiche, concessive e dell'inversione di frasi che, insieme, contribuiscono a “confondere” il vero significato di ciò che si vuole esprimere.¹⁸ Questa modalità è stata più volte interpretata come il riflesso della “timidezza” e “riservatezza” tipiche della donna cinese tradizionale che, idealmente, non dovrebbe esporsi. Anche il poeta Ai Qing 艾青 (1910-1996), nel suo articolo “Cong ‘Menglongshi’ tanqi” 从“朦胧诗”谈起 (Discutere la “Poesia Oscura”), afferma che in alcune delle sue poesie d'amore, la poetessa esprime l'emozione in modo “confuso e oscuro”, *menglong* appunto, proiettando l'immagine di una donna che vuole dire qualcosa ma non

¹⁸ Chen Zujun 陈祖君, “Shu Ting shigezhong de nüxing ziwo” 舒婷诗歌中的女性自我, (L'“io” femminile nella poesia di Shu Ting) *Guangxi shifan xueyuan xuabao*, Vol.24, Num.4, 2003, p.52.

osa.¹⁹ Un esempio perfetto a riguardo è la poesia 赠 Zeng (Regalo) del 1978, in cui l’atteggiamento appena descritto è esattamente trasmesso dalla formula *wo bu gan* 我不敢, che vuol dire proprio “io non ho il coraggio” o “io non oso”:

你没有觉察到
我在你身边的步子
放得多么慢
如果你是火
我愿是炭
想这样安慰你
然而我不敢
[...]

Non ti accorgi
io cammino al tuo fianco
lentamente
Se tu fossi fuoco
io vorrei essere carbone
per consolarti
ma non ne ho il coraggio
[...]

你没有问问
走过你的窗下时
每夜我怎么想
如果你是树
我就是土壤
想这样提醒你
然而我不敢²⁰

Non mi chiedi
cosa faccio
la notte sotto la tua finestra
Se tu fossi un albero
io sarei la terra
per ricordartelo
ma non ne ho il coraggio

Vediamo in questo caso un soggetto femminile che è incapace di esprimere apertamente i suoi sentimenti. Volendo azzardare un’interpretazione, potremmo pensare che l’uomo in questione non sia un estraneo, ma al contrario una persona vicina che “non si accorge” di lei e che, con la sua cecità, restringe ancor più le possibilità di un’apertura da parte della donna. Potremmo anche pensare che l’uomo sia, con grande probabilità Chen Zhongyi, diventato suo marito nel 1981. Leggendo la prima parte del saggio *Qinghua, qingshu, qingren* 情话·情书·情人 (Parole d’amore, libri d’amore, amanti) si può infatti capire che Shu Ting e il marito sono stati vicini di casa e amici fin dall’infanzia, uniti dal profondo interesse che entrambi avevano per la poesia – Cheng Zhongyi è infatti diventato un critico letterario, oltre che professore –. Tuttavia, riprendendo le sue parole, “anche parlando di una vasta gamma di argomenti, tutti legati alla letteratura, essi non sfioravano mai la parola ‘amore’. Questo fino a quando entrambi non diventammo un uomo e una donna adulti”.²¹

Ad ogni modo, nonostante l’uomo in questione continui a non accorgersi di lei, il desiderio femminile di agire nei suoi interessi rimane forte. Entrambe le immagini del “carbone” e della “terra” sono a tal proposito significative in quanto rappresentano il volere di Shu Ting di essere un sostegno e un supporto: il carbone è infatti fondamentale per riaccendere il fuoco e la terra è ciò che dà linfa

¹⁹ Li Xian 李贤, “Shu Ting aiqingzhong de nvxingyizhi zai jiadu” 舒婷爱情诗中的女性意识再解读 (Sulla coscienza femminile nelle poesie d’amore di Shu Ting), *Xiamen ligong xueyuan xuebao*, Vol.24, num.2, 2016, p.78.

²⁰ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.30.

²¹ Shu Ting 舒婷, *Shu Ting sanwen* 舒婷散文 (Raccolta di saggi di Shu Ting), Changjiang wenyi chubanshe, Wuhan, 2012. Il saggio è consultabile online anche sul sito *Zhonguo shige wang* al seguente link: <https://www.yzs.com/html/poetryzlua/2005-5/25/20050525804.htm>. Ultima consultazione 30/01/2024.

vitale all'albero. Il confronto con l'immagine maschile enfatizza così la vulnerabilità e anche la morbidezza di Shu Ting che, di fatto, non appare né sicura e coraggiosa come una soldatessa maoista, né libera ed emancipata come, almeno apparentemente, si mostrano anni dopo le nuove femministe.

Un altro caso in cui troviamo Shu Ting nelle vesti di una donna timida e riservata è *Wuti* 无题 (Senza titolo) del 1980, una poesia suddivisa in tre ottave irregolari nuovamente basata sulla dialettica tra un "io" e un "tu". Anche qui Shu Ting è una giovane ragazza innamorata che non ha il coraggio di dichiararsi, che osserva il suo amore da lontano e prova sentimenti contrastanti: da una parte è intimorita dal suo cuore, dall'altra è emozionata e felice. Una cosa però è certa, lei non ha intenzione di rivelare all'amato ciò che prova. Inoltre, torna di nuovo l'idea che l'uomo in questione non sia un estraneo, ma qualcuno di vicino, un amico forse, troppo cieco per capire che quelle "poesie zoppe e scadenti" sono in realtà scritte per lui:

我探出阳台，目送
你走过繁华密枝的小路。
等等！你要去很远吗？
我匆匆跑下，在你面前停住。
“你怕吗？”
我默默转动你胸前的钮扣。
是的，我怕。
但我不告诉你为什么。
[...]

你弯身在书桌上，
看见了几行蹩脚的小诗。
我满脸通红地收起稿纸，
你又庄重又亲切地向我祝福：
“你在爱着。”
我悄悄叹了口气。
是的，爱着。
但我不告诉你他是谁。²²

Affacciata al balcone, ti vedo
sorpassare la stradina di rami e di segreti.
Aspetta! Devi andare lontano?
Ti corro incontro, mi fermo davanti a te.
“Hai paura?”
Silenziosa premo il bottone sul tuo petto.
Sì, io ho paura.
Ma non ti dirò perché.
[...]

Curvo sul tavolo,
leggi le mie poesie zoppe e scadenti.
Io imbarazzata metto via il foglio,
tu gentile e solenne sei felice per me:
“Sei innamorata.”
Sospiro silenziosa.
Sì, io sono innamorata.
Ma non ti dirò di chi.

Prima di continuare, ritengo sia necessario sottolineare che non ci è dato sapere con certezza se queste poesie siano espressione di sentimenti reali, se il loro destinatario sia effettivamente Cheng Zhongyi o se sia uno di quei lettori immaginari casuali apparsi nella mente di Shu Ting nel pieno del momento creativo e poi scomparsi. Ma questo a noi poco importa poiché, a prescindere dalla realtà dei fatti, ciò che ci interessa è la maniera in cui l'identità femminile di Shu Ting e il suo "modo" di essere donna, emerga dalle sue poesie in relazione all'immagine maschile.

Un caso ancora simile ai precedenti lo vediamo con *Yubie* 雨别 (Addio alla pioggia) dove il desiderio della poetessa di rivelare i suoi sentimenti rimane irrealizzato: anche se Shu Ting, infatti,

²² Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.68.

vorrebbe dimostrare all'amato ciò che prova, prenderlo per mano e svelare tutta la sua tenerezza, l'intenzione non è abbastanza perché lei non riesce comunque a parlare:

我真想拉起你的手，
逃向初晴的天空和田野，
不畏缩也不回顾。

我真想聚集全部柔情[...]

想也想不够，说也说不出。²³

Io vorrei davvero prenderti la mano,
scappare verso le prime luci del cielo e i campi
senza indietreggiare, senza voltarmi.

Io vorrei davvero unire tutta la tenerezza, [...]

vorrei ma non basta, parlerei ma non riesco.

L'idea della tenerezza qui presentata ed espressa da *rouqing* 柔情 (sentimenti gentili e teneri), è un altro aspetto fondamentale per il nostro discorso, in quanto parte di quell'immaginario che, rispecchiando l'ideale di donna tradizionale e allontanandosi da quello dei modelli socialisti, torna frequente nelle poesie di Shu Ting e caratterizza il suo linguaggio in senso femminile.

Osservando la poesia *Chunye* 春夜 (Notte di primavera), ad esempio, è possibile notare che “la tenerezza” viene impiegata come simbolo primario per la femminilità. Nella poesia, Shu Ting inizia raccontando la solitudine di un uomo che “come una vela alla ricerca della tempesta”²⁴ ha chiuso il suo cuore, diventando impenetrabile. Ed è proprio nel dipingere la rigidità e impenetrabilità dell'uomo che la poetessa mette in gioco l'immagine della tenerezza femminile. Questa scorre come l'acqua, ma non riesce comunque a bagnare quel “cuore ostile”:

我还不知道有这样的忧伤，
当我们在春夜里靠着舷窗。
月色像蓝色的雾了，
这水一样的柔情，
竟不能流进你
重门紧缩的心房。²⁵

Non conoscevo questo dolore,
noi, quella notte di primavera appoggiati all'oblò.
La luce della luna è nebbia blu,
la tenerezza come l'acqua,
non riesce a scorrere
tra le porte pesanti del tuo cuore ostile.

Tra le tante, l'immagine della tenerezza appare anche in una delle poesie più particolari di Shu Ting, dal titolo *Zihuaxiang* 自画像 (Autoritratto) del 1977:

他是他的小阴谋家。

祈求回答，她一言不发，
需要沉默时她却笑呀闹呀
叫人头眩目花。
她破坏平衡，
她轻视概念，

Lei è la sua cospiratrice.

Prega per una risposta, lei non parla,
ha bisogno di silenzio, lei ride rumorosa
lo stordisce.
Lei rompe gli equilibri,
lei disprezza gli ideali,

²³ Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.53.

²⁴ Riferimento a un verso della quarta strofa: “我知道你是渴望风暴的帆”.

²⁵ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.32.

她像任性的小林妖，
以怪诞的舞步绕着他。

他是他的小阴谋家。

他梦寐以求的，她拒不给予，
他从不期望的，她偏要求接纳。
被柔情吸引又躲避表示，
还未得到就已害怕失去，
自己是一个漩涡，
还制造无数漩涡，
谁也不明白她的魔法。²⁶

lei sembra un piccolo spirito della foresta,
che balla intorno a lui una danza bizzarra.

Lei è la sua cospiratrice.

Lui la cerca giorno e notte, lei lo rifiuta,
lui non la desidera, lei vuole attenzione.
Rincorre la tenerezza e scappa dall'oppressione,
ancora non l'ha avuto e ha già paura di perderlo,
è un vortice,
che crea infiniti vortici,
nessuno comprende le sue stregonerie.

Leggendo il titolo, già ci rendiamo conto che la poesia è indubbiamente significativa. Shu Ting compone un "autoritratto" che, di regola, dovrebbe essere una descrizione che lei fa di sé stessa, delle sue qualità fisiche e morali. Tuttavia, quello che vediamo è in realtà la presentazione di un profilo femminile nel rapporto con quello che pare essere il suo amante. È molto interessante che nonostante l'autoritratto, Shu Ting utilizzi il pronome di terza persona singolare femminile "lei" (*ta* 她), e di conseguenza lo stesso, al maschile, per indicare l'uomo (*ta* 他). La poesia, nonostante temporalmente vicina a quelle che abbiamo visto finora, ci mostra un tono e un linguaggio piuttosto diversi. La sua rigidità strutturale, scandita dalla presenza di versi paralleli e dal ritornello "Lei è la sua cospiratrice", si accompagna al racconto di una dinamica di rapporto decisamente meno idilliaca rispetto a quella di *Alla quercia*.

Shu Ting parla infatti di questa "lei" – e ipoteticamente di sé stessa – come di una "piccola cospiratrice" (*xiao yinmojia* 小阴谋家), ossia di una persona che per definizione vuole mettere un'altra in difficoltà. Il fatto che poi la parola cinese "cospiratrice" conservi il carattere *yin*, che indica il principio femminile nella già citata opposizione con lo *yang* maschile è anche interessante. In ogni modo, questa caratteristica viene enfatizzata da Shu Ting nei primi due versi di ogni strofa: lui cerca una risposta ma lei non parla; lui la desidera ma lei non si concede; lui non la guarda ma lei ricerca le sue attenzioni. La poesia in poche parole descrive una dinamica piuttosto comune nei rapporti uomo-donna di natura un po' conflittuale, in cui i due amanti non si vogliono quando si cercano e viceversa. Lei si fa vedere il più delle volte sfuggente, lui la rincorre, ma nel momento in cui lei ricerca le attenzioni lui non la desidera più, e così via.

Se vogliamo poi azzardare un'altra interpretazione potremmo anche pensare che il testo riporti in realtà la descrizione del rapporto tra il poeta e la poesia. Tuttavia, quello che a noi interessa è l'utilizzo dei pronomi che, comunque, marca la presenza chiara di due identità diverse e delle qualità femminili

²⁶ *Ivi*, p.42.

che emergono in questo confronto: l'immagine rappresentata da Shu Ting è quella di una "lei" forte, che "rompe gli equilibri" e "disprezza gli ideali", ma che, allo stesso tempo, non può fare a meno di sfuggire all' "oppressione" e ricercare la "tenerezza".

Come stiamo vedendo, sono molti i casi in cui il rapporto d'amore e il confronto con l'uomo danno la possibilità alla poetessa di concedere nuovamente spazio alle qualità che la propaganda maoista aveva negato pubblicamente alla donna.

Oltre alla già citata timidezza e tenerezza, vediamo infatti comparire nelle poesie di Shu Ting anche la libertà di sentirsi fragili e vulnerabili. Nella lunga poesia del 1979 dal titolo *Una sera di tardo autunno a Pechino*, già citata nel capitolo precedente, la poetessa scrive di sé utilizzando l'aggettivo *ruoxiao* 弱小, vale a dire "piccolo e debole" e definisce la sua ombra *danbo* 单薄, che riporta i significati di "fragile, sottile, debole": "Non temo di sembrar piccola e debole al tuo fianco/ [...] / Noi siamo soli/ Eppure, la mia fragile ombra/ È accanto a te".²⁷

Ma ancora, un altro aspetto fondamentale che si lega a questa poetica femminile è l'importanza che Shu Ting ripone negli ideali di lealtà, fedeltà e onestà. Leggendo le opere della poetessa è infatti evidente come questi rappresentino il presupposto fondamentale per la sua visione dell'amore. Un esempio lo abbiamo già visto con *Alla quercia* quando la poetessa scrive: "Questo è il grand amore/La costanza".²⁸ Il termine *jianzhen* 坚贞, tradotto qui come "costanza", indica infatti la "salda virtù",²⁹ il "persistere nei propri sentimenti quando si incontrano le difficoltà".³⁰ Ma un esempio ancor più emblematico lo troviamo nella poesia *?o!*, che si presenta interessante da vari punti di vista:

那么，这是真的
你将等待我
等我篮里的种子都播撒
等我将迷途的野蜂送回家

[...]
等爱情走到阳光下
当宽阔的银河冲开我们
你还要耐心等我
扎一只忠诚的小木筏
[...]

你的等待和忠诚
就是我
付出牺牲的代价

Allora, è vero
mi aspetterai
Aspetterai che spargerò tutti i semi del mio cesto
Aspetterai che porterò a casa le api selvagge
perdute

[...]
Aspetterai che il mio amore arrivi sotto il sole
e quando l'immensa Via Lattea ci dividerà
Tu paziente mi aspetterai ancora
annodato alla piccola zattera della fedeltà
[...]

La tua attesa e la tua fedeltà
sono il prezzo
del mio sacrificio.

²⁷ "我不怕在你面前显得弱小/ [...] /我们很孤寂/然而正是我单薄的影子/和你站在一起". Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.56.

²⁸ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.16.

²⁹ Giorgio Casacchia e Bai Yukun 白玉崑, *Dizionario cinese-italiano*, Cafoscarina, Venezia, 2013, p.734.

³⁰ "Handian" 汉典 (Dizionario di cinese), Zdic.net, <https://www.zdic.net/hans/%E5%9D%9A%E8%B4%9E>. Ultima consultazione 30/01/2024.

我将从容地穿过开阔地
走向你，走向你
风扬起纷飞的长发
我是你骤雨中的百合花³¹

Io, calma, attraverserò il campo aperto
e verrò verso te, verrò verso te
con il vento che scuote i lunghi capelli
sono il tuo giglio nella tempesta.

Innanzitutto, vediamo che la lealtà o fedeltà, indicata dal termine cinese *zhongcheng* 忠诚, è il tema su cui si concentra l'intera opera. Essa è qui associata ad una "zattera", simbolo universale di salvezza, e rappresenta, di fatto, quello che nella poesia permette alla donna di sentirsi libera e sicura nello "spargere i semi del suo cesto" e "riportare a casa le api selvagge". Come in *Alla quercia*, anche qui la "fedeltà" non è di tipo "coniugale", intesa come l'assenza del tradimento, ma acquisisce un significato diverso, quello di esserci in modo costante per l'altro rappresentando per lui un fermo sostegno. Da ciò che stiamo leggendo, sembrerebbe dunque che Shu Ting voglia esprimere l'idea di un amore che richiede tenacia, ma anche tolleranza e comprensione; è importante che l'amante riconosca la personalità indipendente della donna che "compie il suo sacrificio" – un possibile riferimento alla poesia–,³² e "aspettarla" nonostante tutte le relative vicissitudini. Vediamo qui, di nuovo, una virtù come la "fedeltà", tipica dell'ideale d'amore classico e dell'immagine di donna tradizionale, acquisire un significato più moderno che evidenzia il valore dell'equità e l'importanza che uomini e donne si sostengano reciprocamente.

Oltre a quanto detto, ci sono altri due elementi presenti nella poesia che tornano interessanti per il nostro discorso: il primo è il riferimento alla Via Lattea, che richiama direttamente la leggenda alla base del *Qixijie* 七夕节, anche conosciuto come il San Valentino cinese, festività che risale alla dinastia Han.³³ Il secondo invece è il riferimento ai capelli neri (*heifa* 黑发) nell'ultima strofa. Nella cultura cinese i "lunghi capelli neri" hanno infatti una connotazione ben definita; considerati segno di alto valore estetico e di buona salute, sono diventati un simbolo di femminilità, spesso poeticamente associato all'immagine delle "nuvole" o delle "cascate".³⁴ Non a caso, nel processo di mascolinizzazione maoista, alle donne, in particolar modo a quelle che diventavano soldatesse, veniva richiesto oltre che di portare i pantaloni anche di tagliare i capelli.³⁵

³¹ Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.49.

³² Si ricordi la poesia *Sulla croce della poesia* citata nello scorso capitolo.

³³ La leggenda narra infatti di una giovane tessitrice e figlia del settimo imperatore del Cielo, Zhinü, che decide di sposare un comune pastore, Niulang, causando l'ira degli Dei. Questi decidono di separare i due per sempre e mettono tra di loro un lungo fiume nel cielo, la Via Lattea. Ai due verrà poi concesso il permesso di vedersi solo una volta l'anno, durante il giorno del *Qixi* (il settimo giorno del settimo mese del calendario lunare). Vedi su <https://www.scaffalecinese.it/qixi-o-festa-del-doppio-sette-leggenda-e-tradizioni-del-san-valentino-cinese/>. Ultima consultazione 30/01/2024.

³⁴ Zhang, *The Invention...*, cit., p.79.

³⁵ Yang e Yan, "The annihilation...", cit., p.66.

L'immagine dei capelli viene ripresa da Shu Ting in più occasioni, fattore che continua a confermare quanto la sua estetica sia effettivamente influenzata dall'ideale tradizionale e distante da quello socialista. In un'altra poesia *Senza titolo* del 1988, ad esempio, i capelli neri, morbidi (*rouruan* 柔软) e attraenti (*youzhi* 有致) della donna vengono contrapposti all'immagine dello "sguardo di ghiaccio" dell'uomo, diventando la piena incarnazione della femminilità. La donna si pettina, i capelli diventano sempre più lunghi e il tutto avviene "davanti allo specchio" (*jingqiang* 镜前); quest'ultimo particolare risulta interessante se consideriamo che lo specchio non solo corrisponde ad un altro simbolo di femminilità nell'immaginario classico cinese,³⁶ ma rappresenta anche il primo mezzo per il riconoscimento di sé stessi.

他们坚持说你喜欢我
说你冷酷的目光
随我黑发的摆动柔软有致
抚摸的手感
我拒绝回答
走到镜前，一遍
一遍梳理我的头发
让它们越加润泽顺直
亲爱的，你畅行无阻³⁷

Loro insistono nel dire che ti piaccio
nel dire che il tuo sguardo di ghiaccio
segue i miei capelli neri, morbidi e attraenti
Carezze
mi rifiuto di rispondere
Corro davanti allo specchio,
pettino i miei capelli ancora, e ancora
sono sempre più umidi, e lisci
Mio caro, sei libero di muoverti

A proposito dello specchio, è importante infine menzionare la poesia *Jing* 镜 (Specchio) del 1986. Il linguaggio della poesia è infatti notevole per il nostro discorso in quanto rivela alcune tracce della retorica del *boudoir* tipica della poesia femminile di epoca imperiale:

暗蓝之夜
旧创一起迸发
床再煎烤这些往事时
是极有耐心的情人
台钟滴滴嗒嗒
将梦蹂躏得体无完肤
[...]

La notte buia e oscura
apre le vecchie ferite
come stesse cucinando le memorie passate
Il letto è un amante paziente
Il ticchettio dell'orologio
viola i tuoi sogni senza salvezza
[...]

穿衣镜故作无辜一厢纯情
暧昧的贴墙纸将花纹模糊着
被坚硬地框住
眼看你自己一瓣一瓣地凋落
你无从逃脱无从逃脱
即使能倒纵过一堵堵墙
仍有一个个纵不过的日子堵在身后
女人不需要哲理
女人可以摔落月的色斑，如
狗抖去水
[...]

Lo specchio pretende di essere innocente
La carta da parati confonde i suoi motivi rigidi
Guardi te stessa appassire petalo dopo petalo
non c'è via di fuga
Anche se puoi scavalcare i muri
giorni bui sono ancora alle nostre spalle
Le donne non hanno bisogno di filosofia
Le donne si scrollano le macchie della luna, come
il cane fa con l'acqua
[...]

³⁶ Zhang, *The Invention...*, cit., p.99.

³⁷ Shu Ting 舒婷, *Shu Ting shiwen zixuan ji* 舒婷诗文集 (Poesie scelte di Shu Ting), Lijiang chubanshe, 1997, p.195.

回到枕头的凹痕去
像一卷曝过光的胶卷
将你自己散放着³⁸

Torna alla piega nel cuscino
Allargati
Come un rotolo di pellicola esposta

In una notte buia e oscura una donna si ritrova sola nella sua camera da letto a soffrire e l'assenza dell'amato. Una scena che ci rimanda subito all'immagine della *gui* e alla poetica del lamento già discusse nel capitolo primo. Shu Ting, nei panni di un'osservatrice onnisciente, inizia descrivendo la condizione psicologica di un "tu", ("il ticchettio dell'orologio/viola i tuoi sogni senza salvezza"), per poi passare ad una caratterizzazione più generale delle donne, ("le donne non hanno bisogno di filosofia/ le donne possono scrollarsi le macchie della luna"), e terminare rivolgendosi di nuovo a quel "tu", spingendolo ad affrontare la realtà dell'assenza ("Torna alla piega nel cuscino"). È lecito pensare che il destinatario della poesia rappresentato da quel "tu" sia la poetessa stessa e che, nel corso di questa meditazione, essa ammetta una mancanza e lasci trapelare un senso di incompletezza, richiamando così la retorica del lamento tipica del *boudoir*.³⁹ Tuttavia, la riflessione sulla debolezza femminile e la manifestazione di una coscienza autocritica che emergono dalla poesia la rendono comunque innovativa e consento di trovare nuovamente elementi di modernità nell'estetica classica della sua poetica.

In conclusione, possiamo affermare che le poesie d'amore sono il primo spazio in cui è possibile notare con chiarezza il linguaggio femminile della poetessa. Il rapporto con l'uomo, sia esso presente o assente come nell'ultimo esempio citato, e il riconoscimento della sua immagine maschile permettono infatti a Shu Ting di far emergere la sua identità di donna e definire, più o meno consapevolmente, i tratti della sua femminilità. Le poesie d'amore sono anche un perfetto esempio di come Shu Ting riesca a sintetizzare modernità e tradizione per trovare quelle famose "parole" da adattare all'espressione dei suoi sentimenti. In queste poesie, il desiderio di uguaglianza e indipendenza della donna consapevole di sé e della sua condizione, si affianca alla capacità, al tempo rara, di dichiarare apertamente le proprie insicurezze e al "rivoluzionario" coraggio di apparire anche debole. Queste caratteristiche, unite poi all'esigenza di raccontare un amore umano, che supera quello politico per la patria e per il popolo, ed esprimere le qualità dimenticate della "tenerezza" e "morbidezza", ci permettono di considerare Shu Ting una delle prime donne scrittrici contemporanee, se non la prima, ad essersi lasciata alle spalle l'androginia del discorso maoista e aver ritrovato la propria soggettività femminile.

³⁸ *Ivi*, p.201.

³⁹ Lisa Lai-Ming Wong, "Voices from a Room of One's Own: Examples from Contemporary Chinese Poetry", *Modern China*, Vol.32. Num.3, 2006, p.392.

3.4 Donna e natura

Nel corso di questa tesi abbiamo potuto vedere che il tema di maggior interesse per Shu Ting è il mondo umano, quello dei rapporti e delle emozioni. Tuttavia, la sua poetica risulta marcata in modo particolare da un ricorso costante all'immaginario naturale. Solamente aprendo l'indice delle sue raccolte poetiche è infatti possibile notare molti titoli che presentano al loro interno riferimenti alla natura; si pensi ad esempio alle già citate *Alla quercia*, *Addio alla pioggia*, *Notte di primavera* e *Al mare*, ma anche a *Tudi qingshi* 土地情诗 (Poesia d'amore per la terra), *Luoye* 落叶 (Foglia caduta), *Xiaye, zai huaishu* 夏夜, 在槐树下 (Una notte d'estate sotto la sofora) e tante altre.

La presenza di immagini e tematiche legate alla natura non è un fenomeno nuovo nella letteratura cinese. Sin dall'antichità, i letterati hanno mostrato interesse per il mondo naturale e per quell'inseparabile legame che esso ha con la realtà umana e che alcuni critici considerano come parte integrante dello sviluppo della civiltà cinese.⁴⁰ In effetti, la tradizionale visione della natura, evidente in una vasta gamma di opere letterarie e filosofiche della Cina classica, ha conservato nei secoli una solida connessione con il generale sviluppo della nazione e della sua realtà sociale, riflettendo i cambiamenti dell'evoluzione dinastica e della storia del popolo cinese.

Per comprendere meglio il ruolo ricoperto dalla natura nel mondo artistico-culturale cinese risulta interessante l'analisi comparativa del professor Kubin che, osservando lo sviluppo dell'arte e della letteratura cinese e occidentale, sottolinea l'esistenza di due tradizioni completamente diverse: in Europa la natura appare per la prima volta come soggetto artistico nei dipinti olandesi del XVII secolo, mentre inizia a occupare ruolo centrale nei testi letterari solamente dal XVIII secolo quando diventa una sorta di "rifugio" per scappare dal mondo frenetico dello sviluppo industriale e del neoarrivato capitalismo. Al contrario, nella storia cinese la natura si mostra come entità indipendente dalla civiltà umana già in opere letterarie risalenti alla dinastia Zhou (1045-256 a.C), anticipando di più di un millennio l'occidente, per poi subire nei secoli un processo di trasformazione da "mondo esterno" a "mondo interno". Se nel periodo degli Stati Combattenti (403-475 a.C.) e delle dinastie Wei e Jin (220-589 d.C.), le persone tendevano infatti a ritrarre la natura come il luogo meraviglioso in cui svagarsi e alleviare le proprie preoccupazioni, a partire dalla dinastia Tang, i letterati iniziarono a considerarla uno spazio per la contemplazione e la riflessione e una dimensione con cui fondere le proprie idee, emozioni e percezioni, rendendola così "soggettivizzata" e "culturalizzata".⁴¹ Per questo

⁴⁰ Wolfgang Kubin, "The Myriad Things: Random Thought on Nature in China and in the West", in Hans Ulrich Vogel and Günter Dux (a cura di), *Concepts of Nature: A Chinese-European Cross-Cultural Perspective*, Brill, Leiden and Boston, 2010, pp.516-525.

⁴¹ Bai Le, "Nature holds different value in Chinese and Western literature", *Chinese Social Sciences Today*, 15/12/2023, <http://www.csstoday.com/Item/12192.aspx>. Ultima consultazione 30/01/24.

motivo non è raro vedere che, nella letteratura classica – ma anche in quella contemporanea – il mondo naturale, sia esso rappresentato da montagne, rocce, ruscelli o alberi, diventi “vivo” e acquisisca una propria unicità e personalità. A tal proposito e per anticipare il discorso che verrà portato avanti in questo paragrafo, è anche interessante ricordare ciò che è stato detto nelle prime pagine di questa tesi quando si è parlato delle prime forme di poesia femminile; si è visto infatti che già nel periodo degli Stati combattenti, le donne tendevano a iniziare le loro poesie con una metafora che metteva in relazione un elemento della natura con la situazione umana seguente.

Il termine cinese utilizzato per “natura” è *ziran* 自然 e riporta due significati apparentemente discrepanti: uno è il senso più moderno di natura, che quindi comprende i fenomeni del mondo fisico nel loro insieme, come le piante, gli animali, il paesaggio e i prodotti della terra. L’altro, invece, indica “l’essere spontaneamente”,⁴² un concetto fondamentale nello sviluppo del pensiero taoista:

L’uomo fa della terra il proprio modello
la Terra lo fa del Cielo
il Cielo, del Dao
e il Dao ha per modello ciò che così-è, da sé.⁴³

Questi versi del *Daodejing* 道德经, il primo testo canonico del daoismo, manifestano la necessità che l’uomo, la Terra e il Cielo entrino in armonia con il Dao e con la “spontaneità incondizionata che *ziran*, (tradotto come “cos’-è, da sé”), delinea”.⁴⁴ *Ziran* è quindi la logica interna che muove il principio infinito, onnipresente e immutabile che è il Dao, e che governa l’intero cosmo. Il Dao è stato anche descritto come un “ordine organico”⁴⁵ che va oltre l’ordinaria percezione umana ma che, diversamente dal “divino”, non trascende dal mondo ed è parte integrante di esso, trovando nella natura la sua prima manifestazione. La natura è pervasa dal Dao che, a sua volta, è imprescindibile da essa. Per questo motivo, nella tradizione cinese non è presente l’idea di natura intesa come “manifestazione fisica del Creatore”, ma piuttosto come dimensione esistente in virtù di sé stessa e in relazione armonica con tutti gli altri esseri. Il genere umano, quindi, non è estraneo alla natura né in conflitto con essa, ma ne fa parte integralmente.

Sebbene non sia chiaro se Shu Ting abbia ricevuto l’influenza diretta del daoismo, ad un primo sguardo, le sue poesie sembrano rispecchiare la concezione discussa finora, mostrandosi il più delle volte come uno spazio letterario in cui la natura si fonde organicamente con la dimensione umana.

⁴² Qingqi Wei, “Toward a Holistic EcoFeminism: A Chinese Perspective”, *Comparative Literature Studies*, Vol.55, Num.4, 2018, p.775.

⁴³ Laozi, *Daodejing*, A. Andreini (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2018, p.67.

⁴⁴ *Ivi*, p.69

⁴⁵ Livia Kohn, *The Daode jing: A Guide*, Oxford University Press, New York, 2019, p.48.

Un esempio perfetto lo abbiamo già visto con *Alla quercia*, ma pensiamo anche ai versi della poesia *Xiongdi, wo zai zhe er* 兄弟, 我在这儿 (Fratello, io sono qui), in cui Shu Ting, descrive il suo destinatario (umano) in questo modo: “Tu appartieni al sole/Appartieni alle pianure/ agli argini dei fiumi/ agli occhi della giada nera/Tu appartieni alle bufere”.⁴⁶ O ancora pensiamo a *Poesia d’amore per la terra*, il cui titolo risulta già significativo. Qui Shu Ting non solo affida ripetutamente alla terra caratteristiche umane, “Terra calda che prosperi di sangue/Terra oleosa che fermenti di sudore/ [...] /Mia terra/ Preoccupata, generosa, severa”,⁴⁷ ma associa anche i versi poetici – ossia il risultato di un’attività esclusivamente umana – a elementi della natura: “I miei versi/Sono il fruscio del bosco di acacie/Giorno e notte rivelano alla terra/Il mio amore immutabile”.⁴⁸

A questo punto dobbiamo ripetere che, all’epoca, molti poeti del post-maoismo erano immersi nella ricerca di espedienti espressivi che andassero oltre le rigidità dell’ideologia politica e la razionalità del linguaggio di propaganda. In questo processo, il recupero della ricca tradizione cinese ha giocato un ruolo piuttosto importante, motivo per cui è comune trovare riferimenti al mondo naturale in tutta la produzione poetica del periodo. Abbiamo però anche detto che, con molte probabilità, questa ricerca non è stata condotta in modo “volontario” da parte di Shu Ting e che, a conferma di ciò, abbiamo il fatto che lei non riuscisse da sola a percepire tutta la carica “cinese” della sua poesia. In ogni modo, a prescindere se frutto di un’intenzione cosciente o no, pare comunque evidente che la tendenza olistica emersa nella sua poetica rifletta un tipo di sensibilità e una capacità d’osservazione che appartengono al modo cinese più tradizionale di vivere e sperimentare l’ambiente naturale.

Analizzando le poesie di Shu Ting, si noterà che in esse l’elemento della natura ha carattere unico e particolare rispetto a quelle di altri poeti del periodo: la poetessa è infatti diversa da Gu Cheng, che vede la natura come una fonte inesauribile di fantasia e illuminazione per la creazione del suo mondo irreali, astratto e sognante.⁴⁹ Shu Ting differisce anche da Bei Dao, che usa l’immaginario naturale per riflettere i turbamenti, la guerra e la pace presenti dentro di lui,⁵⁰ e si allontana dalle intenzioni di Duo Duo, nelle cui poesie egli vuole invece “trasmettere l’immensità e inarrestabilità della natura, e la piccolezza degli esseri umani che la affrontano.”⁵¹ Infine, la sua visione differisce anche da quella

⁴⁶ “你原属于太阳/属于草原、堤岸、黑宝石的眼眸/你属于暴风雪”. Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.79.

⁴⁷ “血运旺盛的热呼呼的土地啊/汗水发酵的油浸浸的土地啊/[...] /我的/忧愤的、宽厚的、严厉的土地啊”. Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.97.

⁴⁸ 我的诗行是/沙沙作响的相思树林/日夜向土地倾诉着/永不变质的爱情”. *Ibidem*.

⁴⁹ Popova, “Conceptualization...”, cit., p.194.

⁵⁰ W.L. Chong, “Time and Nature: Bei Dao and Duoduo on their use of poetic images”, *China Information*, Vol.4, Num.3, 1990, p.74.

⁵¹ *Ibidem*.

di Yang Lian e di altri autori che, come lui, trovano nell'idealizzazione della natura e l'identificazione con essa i mezzi per reinterpretare le radici della cultura cinese e di ridefinire l'identità nazionale.⁵²

Al contrario, la natura nelle poesie di Shu Ting, oltre a essere un elemento davvero pervasivo, è gentile e positiva, è specchio e alleato dell'essere umano ma, soprattutto, ha il più delle volte un carattere femminile. Il ricorso agli elementi naturali sembra essere infatti uno dei principali espedienti poetici con cui Shu Ting riesce ad esprimere e delineare la propria identità femminile, un'identità moderna che, come abbiamo visto, riporta tracce indiscutibili della tradizione. In questa ricerca, vorrei quindi provare a considerare il continuo ricorso all'immaginario naturale nelle poesie di Shu Ting come un riflesso inconscio di un potenziale legame tra donna e natura emerso nella storia della civiltà cinese, che mi sembra di aver rilevato nel corso dei miei studi. A tal proposito, considerando l'importanza e l'influenza che ha occupato il pensiero daoista nello sviluppo della cultura cinese e, soprattutto, considerando il suo ruolo nella configurazione dell'idea di "natura", ritengo sia interessante riportare alcuni versi del *Daodejing*, rilevanti per provare a interpretare questa particolare connessione tra natura e femminilità. Il canone taoista, infatti, allude più volte a caratteristiche femminili per parlare del Dao, motivo che ha già portato alla nascita di studi che indagano l'esistenza delle tracce di un "proto-femminismo" nel suddetto testo.⁵³

Vediamo ad esempio che, nella sesta stanza, Laozi, il leggendario scrittore del *Daodejing* nonché fondatore del daoismo, compara la fertilità femminile allo "spirito della valle": "Lo spirito del gorgo nella valle non muore: 'Arcano Femminino' viene detto. / L'accesso da cui l'Arcano Femminino emerge è detto 'Radice di Cielo e Terra'".⁵⁴ Il professor Andreini, nella versione in traduzione italiana da lui curata e commentata, riporta che questi versi potrebbero indicare che lo "spirito" (*shen* 神) che anima gli esseri, ovvero il Dao, "opera in virtù della potenza derivante dalla conformazione della stessa valle, il cui vuoto richiama alla mente un utero predisposto alla gestazione".⁵⁵ Per questo il testo parla di "femminino", concetto espresso dal carattere pin 𠂇, che vuol dire proprio "femmina o organo riproduttivo femminile". Vediamo anche che il "femminino" è poi "arcano" (*xuan* 玄), quindi misterioso, proprio come il Dao che, oltretutto, nella stanza 25 è definito come la "Madre" (母) di

⁵² Questa modalità rispecchia molti scrittori e poeti legati alla "Ricerca delle radici" (*xungen* 寻根), una corrente letteraria intenta alla rivalutazione dei valori tradizionali per fronteggiare il nuovo occidentalismo. Cito la professoressa Pesaro: "Concetti del pensiero o dell'estetica antica, folklore, tradizione locale, dialetti furono ripresentati e sottoposti a un'analisi che tenesse conto della nuova posizione che la Cina auspicava occupare, in risposta sì all'invasione del modello economico-culturale occidentale, ma anche con forte intento e accento autocritico". Nicoletta Pesaro, "Tre fasi...", cit., p.49.

⁵³ Si vedano ad esempio: Dessie Miller, "Celebrating the Feminine: Daoist Connections to Contemporary Feminism in China", *Master's Projects and Capstones*, Vol.603, 2017; Robin R. Wang, "Dao becomes female: A Gendered Reality, Knowledge, and Strategy for Living", in A. Garry, S. Khader e A. Stone (a cura di), *The Routledge Companion to Feminist Philosophy*, Routledge, 2017, pp.35-48.

⁵⁴ Laozi, *Daodejing*..., cit., p.17.

⁵⁵ *Ivi*, p.16.

tutte le cose: “Indistintamente qualcosa prese forma/qualcosa nato di Cielo e Terra pria/[...]/Definire lo potremmo ‘Madre di tutto ciò che sta sotto il Cielo’”.⁵⁶ Un altro passaggio interessante è poi il seguente: “Chi, pur consapevole della propria mascolinità/la femminilità custodisce con cura/diventa, di tutto quel che sta sotto il Cielo, la forra”.⁵⁷ Quest’ultimo esempio richiama direttamente al già citato concetto di *yinyang* 阴阳 che oppone un principio negativo, lo *yin*, connesso al femminile, alla notte e all’oscurità, ad uno positivo, lo *yang*, connesso invece al maschile, al sole e alla luce. I due elementi sono complementari, interdipendenti e ugualmente necessari, motivo per cui è impossibile l’esistenza dell’uno in assenza dell’altro, ed è solamente tramite il riconoscimento e apprezzamento di entrambi che si è in grado di comprendere la natura e il suo equilibrio.

Considerando che, come si è visto, la natura si presenta come prima manifestazione del Dao e che di conseguenza, stando ai versi sopra mostrati, anch’essa conserva un carattere femminile intrinseco, è possibile ipotizzare una continuità storica nel concepire il legame tra questi due mondi. Alla luce di questo discorso, è interessante evidenziare anche l’esistenza di una realtà estetica cinese basata sulla relazione armonica tra femminile e natura. Tradizionalmente, era infatti pensiero comune che l’immagine ideale di donna dovesse riflettere le caratteristiche più positive della natura. Il famoso scrittore e traduttore Lin Yutang 林语堂 (1895-1976), ad esempio, in *Wuguo wumin* 吾國吾民 (Il mio paese e il mio popolo) del 1935, afferma che “mentre nell’arte occidentale il corpo femminile è considerato una fonte d’ispirazione e un modello di alta perfezione, nell’arte cinese è il corpo stesso a dover prendere in prestito la sua bellezza dai ritmi della natura”.⁵⁸ Sempre nello stesso libro, continuando a parlare di estetica in ottica comparativa, Lin ricorda che anche gli abiti femminili non venivano progettati per rivelare le forme umane, ma per simulare quelle della natura:

Un artista occidentale, con la propria immaginazione, potrebbe vedere l’immagine di una donna nuda tra le onde che si innalzano sul mare; al contrario, un cinese vede le onde attraverso gli abiti di Guanyin, la Dea della misericordia. Il design delle immagini femminili è modellato sulla postura aggraziata di un salice piangente, motivo per cui le spalle delle donne sono sempre abbassate. Un paio di occhi a mandorla, sopracciglia curve e i suoi occhi sono come la calma acqua autunnale. Denti come semi di melograno, una vita morbida e snella come un salice piangente, dita appuntite come germogli di bambù primaverili e piedi fasciati come una falce di luna.⁵⁹

⁵⁶ *Ivi*, p.67.

⁵⁷ *Ivi*, p.75

⁵⁸ Ho consultato la versione in traduzione inglese: Lin Yutang, *My Country and My People*, The Windmill Press, London, 1936, p.100.

⁵⁹ *Ibidem*.

Infine, Lin fa un'altra osservazione che vale la pena menzionare. Partendo dal presupposto che l'ideale di femminilità è il risultato di un determinato sistema sociale – in questo caso quello cinese – egli è convinto che le donne cinesi dispongano di saggezza e capacità pratiche maggiori rispetto agli uomini che, al contrario, sono “più propensi a staccare i piedi da terra e a librarsi ad altezze impossibili”.⁶⁰ Sulla base di questo pensiero riconosce poi una relazione tra mente cinese e femminilità:

La mente cinese è affine alla mente femminile sotto molti punti di vista. Femminilità, infatti, è l'unica parola che può riassumerne i vari aspetti. Le qualità della saggezza e della logica femminile sono esattamente le qualità della mente cinese. Il modo di pensare cinese è sintetico, concreto e si diletta nei proverbi, come è la conversazione delle donne. Esse non hanno mai avuto una matematica propria superiore e raramente sono andati oltre il livello dell'aritmetica [...]. Le donne hanno un istinto alla vita più sicuro degli uomini, e i cinesi lo hanno più degli altri popoli. I cinesi dipendono in gran parte dal loro intuito per risolvere tutti i misteri della natura, quella stessa "intuizione" o "sesto senso" che fa credere a molte donne che una cosa è così perché è così.⁶¹

Chiariamo innanzitutto che lo stesso Lin specifica che alcuni aspetti da lui menzionati, come quello relativo all'aritmetica, sono solo il risultato di un sistema che ha affidato un certo ruolo alla donna e non di una sua incapacità innata.⁶² Tuttavia, si potrebbe dire in poche parole, che l'autore abbia in qualche modo riconosciuto un'identità più “naturale” e “meno razionale” alla donna – e alla Cina – il cui “sesto senso” è lo stesso che permette ai cinesi di comprendere i “misteri della natura”. Sebbene alcune sue osservazioni, ad una prima lettura, appaiano semplicistiche e ricadano in una forma sessismo, se analizzate criticamente e interpretate come figlie della propria epoca, possono fornire interessanti spunti di riflessione e aiutarci a far luce sul legame tra natura e femminile che, sembra di fatto essere una questione presente in contesto cinese.

Prima di continuare, vorrei comunque specificare che la ricerca proposta finora in merito alla relazione tra donna e natura è assolutamente preliminare, e meriterebbe senza dubbio ulteriori approfondimenti. Tuttavia, ritengo che possa risultare sufficiente per provare a ipotizzare che l'idea di “natura femminile” qui presentata risuoni, più inconsciamente che altro, nella poetica di Shu Ting e che la poetessa abbia così trovato nell'immaginario naturale uno strumento importante per l'espressione della propria identità di donna. Durante la mia ricerca, ho individuato nelle opere di Shu Ting tre modalità espressive che risultano particolarmente rilevanti per il nostro discorso: il ricorso a elementi della natura per ritrarre e definire – in modo diretto e indiretto – sé stessa; l'uso di riferimenti

⁶⁰ *Ivi*, p.56

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² “This refers, of course, to general womanhood as brought about by the present social system”. Nota 1 in *Ibidem*.

naturali per parlare di altre donne o del mondo femminile in generale; la caratterizzazione della natura con qualità fisiche e psichiche femminili.

Per quanto riguarda la prima categoria, *Alla quercia* torna di nuovo a essere un esempio emblematico. Tutta la poesia si presenta infatti come un universo in cui mondo umano e naturale si fondono organicamente e in cui Shu Ting afferma sé stessa tramite l'immagine di un albero di kapok con fiori grandi e rossi. In questo caso, la sovrapposizione di immagini avviene in forma diretta grazie alla presenza ripetuta del pronome di prima persona che si identifica con il vegetale: "Io sarò il kapok al tuo fianco/ [...] /Io con i miei fiori grandi e rossi".⁶³ Inoltre, volendo tentare l'azzardo con un'interpretazione che, di nuovo, richiama al daoismo e quanto abbiamo sul *Daodejing*, la poesia *Alla quercia* sembra incarnare perfettamente il principio di complementarità alla base dell'opposizione *yinyang* discussa in precedenza. Ma questo non è l'unico esempio a riguardo.

Anche in un'altra delle sue poesie più famose, già citata nello scorso capitolo, *L'iris che canta*, Shu Ting si ritrae più volte come parte del mondo naturale. Nel lungo poema, suddiviso in 16 sezioni e composto in tutto da 30 strofe irregolari, la poetessa esprime le dinamiche di un conflitto interiore causato dal desiderio di vivere una vita normale e quello di assumersi la responsabilità storica del poeta. Nella lunga riflessione, Shu Ting è, di nuovo, in rapporto dialogico con un "tu" (*ni* 你) che, almeno all'inizio, parrebbe essere un uomo:

在你的胸前
我已变成会唱歌的鸢尾花
你呼吸的轻风吹动我
在一片丁当响的月光下⁶⁴

Nel tuo petto
io divento un iris che canta
La brezza del tuo respiro mi soffia
al chiaro di luna tintinnante

Se a un primo sguardo l'opera può sembrare una poesia d'amore, in realtà questa ci concentra più sul ruolo sociale della poetessa che, nel verso sette, scrive di sentirsi chiamare da qualcuno (*shei* 谁) che "vuole aprire gli occhi del (suo) corpo e della (sua) anima" e portarla con sé mentre regge sulle spalle il peso quotidiano della croce (*shizijia* 十字架),⁶⁵ un'immagine che abbiamo già analizzato in precedenza. A prescindere dalla sua natura tematica, la poesia rappresenta senza dubbio un tentativo di Shu Ting di definire sé stessa, sia umanamente che socialmente, ed è quindi interessante che in tale contesto la prima immagine ad apparire sia quella di un fiore soffiato dal vento. L'immagine rimanda infatti a un senso di delicatezza, leggerezza, bellezza e fragilità, ossia a tutti quegli attributi che abbiamo già visto essere tipici dell'ideale femminile tradizionale e ricorrenti nella produzione di Shu

⁶³ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.16.

⁶⁴ Shu Ting 舒婷, *Hui changge de yuanwei hua* 会唱歌的鸢尾花 (L'iris che canta), Sichuan wenyi chubanshe, 1986, p.86.

⁶⁵ "那是什么? 谁的意志/ 使我内体和灵魂的眼睛一起睁开/ "你要每天背起十字架/ 跟我来". *Ivi*, p.91.

Ting. Sempre nella stessa poesia, troviamo altri versi interessanti per il nostro discorso. Nella sezione 14, ad esempio, Shu Ting si rivolge a sua madre e scrive: “Chiamami la tua “betulla” /la tua “stellina azzurra, mamma”,⁶⁶ o ancora, tornando indietro alla seconda strofa della nona sezione vediamo:

我天性中的野天鹅啊
你即使负着枪伤
也要横越无遮拦的冬天
不要留恋带栏杆的春色⁶⁷

O cigno bianco che sei nella mia natura
anche se porti i colpi dell'arma da fuoco
vuoi attraversare l'inverno senza ostacoli
non porti rancore alle barriere della primavera

Shu Ting si riferisce al “cigno bianco”, simbolo universale di grazie ed eleganza ma anche di libertà, come a un qualcosa che è “nella sua natura”. La poetessa usa infatti il termine *tianxing* 天性, che in cinese è “una qualità innata”, intesa come la disposizione naturale di un soggetto. È interessante anche perché l'immagine del cigno ricorre più volte nella sua produzione poetica. Nel 1981, ad esempio, la poetessa scrive *Bai Tian'e* 白天鹅 (Cigno bianco), opera dedicata ad un cigno ucciso da un uomo a Pechino e in cui non solo esprime la tristezza che prova per il destino del povero uccello, ma mostra anche un atteggiamento critico nei confronti di una società che mercifica la bellezza e la libertà dello stesso: “Non copritemi/Sordidi mercanti stimano le mie piume; studiosi dissezionano il mio corpo/Sono il simbolo degli amanti/sono sui poster per attirare i turisti”.⁶⁸ Il cigno, che è personificato e parla prima persona, e man mano la sua immagine va a sovrapporsi a quella della poetessa. Shu Ting proietta sulla creatura i sentimenti che prova nei confronti dei se stessa e associa la sua libertà alla propria, tanto che, quand'essa le viene negata, indirizza l'attenzione ai suoi compagni, sperando ch'essi non facciano la sua fine: “Non costringo i miei compagni a rimanere/le cime degli alberi sventolano segnali pungenti/che il rumore degli spari gli faccia scegliere la libertà”.⁶⁹ La conferma che l'immagine del cigno rispecchia l'ego dell'autrice si trova poi nell'ultima strofa quando, ormai con le ali spezzate e insanguinate, si rivolge a un “figlio” (*haizi* 孩子) pregandolo di non dimenticarla quando in futuro vorrà realizzare i propri sogni:⁷⁰

不要哭了，孩子，
当你有一天想变为：
一朵云、
一只蹦蹦跳跳的小兔子、
一艘练习本上的白帆船，
不要忘记我。⁷¹

Non piangere, bambino,
quando un giorno vorrai essere:
una nuvola,
un coniglietto saltellante,
una barca a vela sul quaderno,
non dimenticarmi.

⁶⁶ “把我叫做你的‘桦树苗儿’/你的‘蔚蓝的小星星’吧，妈妈”。Ivi, p.95.

⁶⁷ Ivi, p.91.

⁶⁸ “不要掩盖我/市侩估价羽毛；学者分门别类；/情侣们有了象征；海报寻求游客”。Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.134.

⁶⁹ “不要挽留我的伙伴/当树梢挑起多刺的信号球/让枪声教训他们重新选择自由”。Ibidem.

⁷⁰ Zhang-Czirakova, “Images...”, cit., p.189.

⁷¹ Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.135.

Un'altra opera significativa nel dimostrare la tendenza di Shu Ting a creare una fusione organica tra la natura e l'immagine di sé è *Kuizeng* 馈赠 (Regalo). La poesia è un vero e proprio viaggio nel suo mondo interiore e nella ricerca della sua identità di poetessa. L'affermazione dell'io, contrassegnata dalla ripetizione del pronome in prima persona e dall'espressione aperta dei propri "sogni", "gioie" e "dolori", avviene in un processo di sovrapposizione tra l'autrice e il mondo naturale; lei è "stagno", è "sole", è "uccelli". Emblematici sono poi gli ultimi due versi, in cui Shu Ting rivela che tutto il suo mondo emotivo non è altro che "un regalo della terra":

我的梦想是池塘的梦想
生存不仅映照天空
让周围的垂柳和紫云英
把我汲取干净吧
缘着树根我走向叶脉
凋谢于我并非伤悲
我表达了自己
我获得了生命

Il mio sogno è il sogno dello stagno
non esisto solo per riflettere il cielo
ma per lasciare che il salice e l'astragalo
Mi prosciughino
così dalle radici raggiungerò le foglie
e quando appassiranno non sarò triste
avrò espresso me stessa
avrò ottenuto la vita

我的快乐是阳光的快乐
短暂，却留下不朽的创作
[...]
我的悲哀是候鸟的悲哀
只有春天理解这份热爱
[...]

La mia felicità è quella del sole
breve, ma lascia creazioni immortali
[...]
Il mio dolore è quello degli uccelli
solo la primavera comprende il loro amore
[...]

我的全部感情
都是土地的馈赠⁷²

Tutta la mia emozione
è un regalo della terra

Per quanto riguarda questa prima modalità, un altro caso rilevante è quello della poesia *Niaoluo mengyue* 莛萝梦月 (Il sogno del cipresso), in cui il soggetto, espresso dal pronome di prima persona, prende di nuovo le sembianze di un albero, anche qui in un rapporto dialogico con un "tu": "Se mi dai l'acqua piovana/Crescerò in un attimo alta e forte".⁷³ O ancora quello della già citata *? o !*, in cui nell'ultimo verso Shu Ting si paragona ad un fiore: "Sono il tuo giglio nella tempesta".⁷⁴ Infine, un esempio degno di attenzione lo troviamo in *Autoritratto*, in cui scrive: "Lei sembra un piccolo spirito della foresta/ [...] / A volte è iceberg/ A volte è lava."⁷⁵ Sebbene abbiamo già discusso la natura dubbia e particolare di questi versi, dato il titolo abbiamo comunque ragione di supporre che con quel "lei", la poetessa stia parlando di sé stessa.

Come anticipato, gli elementi naturali nelle poesie di Shu Ting non servono solamente a ritrarre la sua immagine, ma anche a rappresentare quella di altre singole donne o a descrivere il genere

⁷² Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.54.

⁷³ "如果你给我雨水/我就能瞬息茁长". *Ivi*, p.44.

⁷⁴ "我是你骤雨中的百合花". Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit., p.49.

⁷⁵ "她像任性的小林妖/[...]有时像冰山/有时像火海". Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.42.

femminile nel suo complesso. Infatti, sebbene molti critici non considerino Shu Ting particolarmente attenta ai temi di genere, sono diverse le poesie che potrebbero dimostrare il contrario. La condizione della donna e il suo ruolo nella società sono temi cari alla poetessa, quanto qualsiasi altra questione che concerne la realtà umana e le dinamiche di rapporto. Tuttavia, l'impiego di uno stile e di espedienti poetici che fanno eco al mondo classico e la presenza di tratti femminili tipici dell'ideale tradizionale, hanno contribuito a far emergere dai suoi lavori l'immagine di una donna "ibrida" che si trova a metà tra il presente e il passato, e con molta probabilità hanno prodotto quest'impressione condivisa. Possiamo quindi ipotizzare che in questo processo di creazione e recezione delle poesie di Shu Ting e della sua identità femminile, il ricorso all'immaginario naturale abbia avuto ruolo importante. Anche in questa seconda categoria, *Alla quercia* torna esplicita: sebbene l'immagine dell'albero di kapok rifletta in primo luogo l'identità della poetessa, è facile estendere il suo significato a tutto il mondo femminile, esprimendo metaforicamente la generale possibilità per le donne di essere indipendenti e al contempo avere un rapporto sano e soddisfacente con la controparte maschile.

Un'altra poesia interessante per il nostro discorso è *Guoguang* 国光, del 1984 che racconta la difficoltà di una giovane donna di talento, nel riuscire a realizzarsi senza farsi sopraffare dal suo ruolo sociale e familiare. Già il titolo è significativo; il termine *guoguang*, infatti, non solo indica una varietà particolare di mela ma sembra anche essere il nome di un'amica della poetessa,⁷⁶ a cui possiamo pensare lei abbia dedicato i versi:

你的名字是一只
熟苹果
无枝可栖
[...]

Il tuo nome è
una mela matura
che non ha bisogno di rami
[...]

困在无望的热情中
如礁石枷首于汛潮，而
千帆正远去

La stanchezza è nel calore senza speranza
come uno scoglio che incaglia la testa alle onde,
mentre mille vele si allontanano

多汁的岁月无几了
芽
渴死在你蚌一样紧闭的核里⁷⁷

Il succo degli anni non è molto
Germogli
assetati nel tuo cuore chiuso come una vongola

In un primo momento, il soggetto è descritto come "una mela matura", quindi come un frutto che non ha bisogno di rami da cui dipendere. Tuttavia, una stanchezza dovuta all'assenza di calore opprime la sua libertà, che si allontana come "mille vele". Inoltre, metafore naturali ritornano anche

⁷⁶ In *Zuopin renwu wang* 作品人物网 (Sito degli scrittori), <https://www.vrrw.net/hstj/30396.html>. Ultima consultazione 30/01/24.

⁷⁷ Shu Ting, *Hui changge...*, cit, p.30.

nell'ultima strofa, quando la giovinezza inizia a sparire, proprio come il succo di mela, lei diventa una “vongola” chiusa e i “germogli” della speranza muoiono di sete.

Dato lo spiccato interesse della poetessa nei confronti della realtà umana, più profonda ed emotiva, non è raro che le sue poesie acquisiscano significati universali. Nonostante ciò, è possibile riconoscere nel suo immaginario poetico numerosi riferimenti culturo-specifici la cui interpretazione risulta imprescindibile dal contesto nazionale, o ancor di più da quello regionale. Un aspetto questo, che vale anche per la natura e il femminile che, di fatto, risultano più volte tipicizzati in senso storico-culturale. A conferma di ciò, è particolarmente significativa la poesia *Shuixian* 水仙 (Narciso) che richiama tutto il discorso anticipato all'inizio del paragrafo, in quanto si presenta come un'aperta riflessione sull'immagine della donna nella cultura cinese e sulla tendenza ad associarla alla natura. Anche qui il titolo è interessante, in quanto indicatore di una combinazione di fattori che sintetizzano il principio femminile all'elemento “acqua”: esso è infatti formato da due caratteri, *shui* 水 di acqua, e *xian* 仙 che, tipico del vocabolario taoista, indica individui con capacità straordinarie, i cosiddetti “immortali”.⁷⁸ L'intero termine è quindi spesso utilizzato per riferirsi a creature mitologiche che potremmo tradurre come “fate d'acqua” ma, soprattutto, ha come significato lessicalizzato quello del fiore “narciso”. Inoltre, *shuixian* è anche un nome proprio di utilizzo comune tra le donne del Fujian, la provincia d'origine della poetessa.⁷⁹ Riporto di seguito i versi che ritengo più significativi:

女人是水性杨花
俚曲中一阕古老的叠句
放逐了无数瓣火焰的心
让她们自我漂泊
说女人是清水做成的
[...]
南方盛产一种花卉
被批发被零售到遥远的窗口
[...]
人心干旱
就用眼泪浇灌自己
没有泪水这世界就荒凉就干涸了
女人的爱
覆盖着五分之四地球哩

洛神是水
湘妃是水
现在姑娘否认她们的根须浸过传说
但是
临水为镜的女人每每愈加柔软⁸⁰

“Le donne, fiumi volubili, fiori leggeri”
dice un antico proverbio
l'esilio di numerosi cuori ardenti
ha lasciato che vagassero da sole
ha detto che son fatte di acqua limpida
[...]
Al sud nascono molti di questi fiori
venduti per giungere a finestre lontane
[...]
Il cuore degli uomini si è inaridito
annaffialo con le tue lacrime
senza lacrime il mondo sarà asciutto e desolato
L'amore delle donne
copre quasi il totale della superficie terrestre

La dea Luo è acqua
La concubina Xiang è acqua
Le ragazze negano le radici nella leggenda
ma
specchiandosi nell'acqua diventano più morbide

⁷⁸ “神话中称有特殊能力，可以长生不死的人”。*Xinhua zidian: di shiyi ban* 新华字典：第十一版 (Dizionario del cinese moderno: volume 10), Shangwu yi shuguan, Beijing, 2011, p.535.

⁷⁹ Nell'ultima strofa della poesia, che non ho riportato di seguito, Shu Ting scrive infatti “闽南小女子多名水仙”， ovvero “molte ragazze di Minnan si chiamano Shui Xian”. In Shu Ting, *Shu Ting shiwen...*, cit., p.203.

⁸⁰ *Ibidem*.

L'espressione *shuixing yanghua* 水性杨花 nel primo verso, ossia "l'antico proverbio" che affida alle donne le stesse qualità dell'acqua e dei fiori, ha in realtà un carattere dispregiativo; citando il *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 (Dizionario di cinese moderno) infatti, "è un modo per descrivere donne frivole e irrisolute nel gestire le proprie emozioni".⁸¹ Sulla base di tale definizione, anche la poetessa parrebbe quindi ritenere che questa particolare concezione di femminilità ha contribuito a "esiliare" i cuori delle donne e lasciarle "vagare da sole". Tuttavia, Shu Ting non sembra negare che "le donne siano fatte di acqua", anzi inserisce nell'opera una serie di elementi che sostengono questo discorso. Il narciso, un fiore del sud, venduto anche in terre lontane, trova nutrimento dall'acqua, la stessa di cui sono fatte le donne, che con le loro lacrime annaffiano il cuore degli uomini; in aggiunta vediamo che l'amore delle donne, proprio come l'acqua, ricopre gran parte della superficie terrestre. Il senso di tutto ciò viene poi ampliato nella quarta strofa, dove leggiamo che per la poetessa le radici dell'identità femminile moderna si trovano nella leggenda, rappresentata dalla figura della dea Luo e della concubina Xiang, entrambe figure connesse all'acqua.⁸² Infine, la morbidezza, qualità femminile tradizionale per eccellenza, viene considerata come un diretto risultato del rapporto con l'acqua che, come uno specchio, riflette l'immagine delle donne.

L'elemento "acqua" ha un ruolo particolarmente importante nella produzione letteraria di Shu Ting. Questa caratteristica si lega senza dubbio all'origine geografica della poetessa che ha passato gran parte della sua vita tra la città portuale di Xiamen e la piccola isola di Gulangyu. Shu Ting, infatti, proprio come altri autori originari del Fujian, quali ad esempio la poetessa Bing Xin e il suo mentore Cai Qinjiao,⁸³ ha reso l'immagine del mare e dell'oceano un motivo fondamentale nella sua estetica poetica e un mezzo per rappresentare il profondo legame che sente di avere con la sua terra. In un saggio del 2010 dedicato interamente a Xiamen e intitolato *Wode haifeng wo de ge* 我的海风我的歌 (La mia brezza marina, la mia canzone), Shu Ting infatti scrive: "so benissimo che i miei sogni, le mie percezioni, i miei interessi e perfino il mio temperamento, la mia anima e il mio corpo sono tutti strettamente legati a quest'isola". Analizzando le poesie di Shu Ting, possiamo affermare che il "mare" ha carattere romantico ed è generalmente simbolo di imprevedibilità ma anche, e soprattutto, di libertà. Ripensiamo ad esempio al caso della poesia *Barca*, menzionato nello scorso capitolo. L'idea del mare

⁸¹ *Xiandai Hanyu Cidian: di liu ban* 现代汉语词典：第六版 (Dizionario di cinese moderno: Volume 6), Shangwuyi shuguan, 2012, p.1222.

⁸² La dea Luo (luoshen 洛神) è un famoso personaggio della mitologia cinese che risale al poema *Luoshen fu* 洛神赋 del poeta Cao Zhi 曹植 (192-232). Secondo la leggenda, la bella e affascinante moglie di Cao Pi, fratello del poeta, morì attraversando il fiume Luo e ne diventò la dea. Per quanto invece la concubina Xiang, figlia del leggendario imperatore Yao, anche lei secondo la tradizione morì nel fiume Xiang e ne diventò la dea.

⁸³ Zhong Yi 钟懿, "Lun Shu Ting shige zhong de haiyang jingshen" 论舒婷诗歌中的海洋精神 (Sullo spirito del mare nelle poesie di Shu ting), *Zhongguo minzu bolan*, Vol.7, Num.14, 2021, p.177.

è poi alla base di tutto un più ampio immaginario che assume nella poetessa carattere distintivo e torna ricorrente con il riferimento a elementi come conchiglie, pesci, pescatori, scogliere, barriere coralline, onde, barche e tanti altri. Ad ogni modo, ciò che risulta particolarmente interessante per la mia ricerca è che anche questa volta è possibile individuare casi che ci riportano al discorso sul legame tra natura e femminilità. Facendo riferimento alla terza e ultima modalità poetica da me individuata, il mare è infatti uno degli elementi a cui Shu Ting tende ad assegnare qualità femminili.

In *Haibinchen qu* 海冰晨曲 (Canto della mattina di mare), ad esempio il mare è una “madre amorevole” e Shu Ting è la sua “figlia fedele”. Il mare è inoltre descritto con aggettivi solitamente usati per riferirsi alle donne, come *wenrou* 温柔, morbido o gentile, e *xianjing* 娴静,⁸⁴ raffinato ma anche calmo:

昨夜梦里听见你召唤我，
像慈母呼唤久别的孩儿。
[...]
我来了，你却意外地娴静温柔。
[...]
大海呵，请记住——
我是你忠实的女儿！⁸⁵

Ieri notte ti ho sognato che chiamavi il mio nome
come la madre amorevole chiama il figlio lontano
[...]
Sono arrivata, ma tu sei calmo e gentile
[...]
O mare, ti prego ricorda:
io sono la tua fedele figlia!

Sempre in riferimento al mondo marino, in *Zhubei: dahai de yanlei* 珠贝——大海的眼泪 (Perla: una lacrima di mare) è invece la conchiglia di perla (*zhubei* 珠贝), ad essere paragonata alla nobiltà d’animo e alla passione della giovane donna. Essa nasce come “lacrima di mare” ed è descritta dalla poetessa come un qualcosa di magnifico, prezioso e puro che diventa anche metafora per la sua poesia:

在我微颤的手心里放下一粒珠贝，
仿佛大海滴下的鹅黄色的眼泪……
[...]
它是少女怀中的金枝玉叶，
也和少女的心一样多情，
[...]
它是这样伟大，
它的花纹，它的色彩，
包罗了广渺的宇宙，
概括了浩瀚的世界；
它是这样渺小，如我的诗行一样素洁⁸⁶

Una perla nella mia mano tremante,
come una chiara lacrima di mare...
[...]
Lei è la nobiltà nel cuore della giovane donna,
lei è appassionata come la giovane donna
[...]
Lei è così magnifica,
la sua forma, il suo colore,
lei abbraccia l’universo,
raccolge il mondo;
lei è così piccola, è pura come la mia poesia

⁸⁴ Si noti che nel carattere *xian* 娴 di *xianjing*, che da solo vuol dire appunto “elegante”, è presente il radicale *nü* 女 di donna che assegna così un valore femminile a tutto il termine.

⁸⁵ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.4.

⁸⁶ *Ivi*, p.7.

A tal proposito è curioso menzionare un altro componimento in cui l'immagine della conchiglia si lega alla figura della donna. In “*Wo ai ni*” 我爱你 (Ti amo) infatti, la poetessa riflette su una scritta che ha visto sulla spiaggia. Si tratta di una dedica, “Ti amo”, composta con le conchiglie e che, Shu Ting, è sicura sia stata fatta da una giovane donna mossa da “tenera speranza”: “Chi, con tenera speranza/ Ha usato le conchiglie per comporre la dedica colorata? / È di sicuro una ragazza”.⁸⁷

Nelle poesie di Shu Ting non è solo il mondo marino a presentarsi con caratteristiche femminili. Un'altra immagine spesso paragonata alla donna è infatti quella della terra, sia intesa come “terreno”, sia come “mondo”, sia come “patria/Paese”. La terra è un elemento che risulta storicamente associato alla donna. Addirittura, alcuni studi dimostrano che già i nostri antenati del paleolitico avevano individuato una “relazione magica” tra la fertilità della donna e della terra, perché capaci entrambe di “dare frutti”.⁸⁸ Quella della “Madre Terra” è infatti un'immagine universalmente condivisa ed è con questo riferimento che ritorna anche in alcune poesie di Shu Ting. Abbiamo già visto la poesia *Regalo*, in cui è la terra a “regalare” a Shu Ting tutto quello che lei sente e percepisce e, quindi, a “dare vita” alla sua sfera emotiva. Leggiamo poi che nella già citata *Poesia d'amore per la terra*, si parla di una “Terra magnanima che libera il suo latte”,⁸⁹ mentre nella poesia *Dao 悼* (Compianto) appare l'immagine di una “Madre Terra benevola”.⁹⁰

La terra è spesso anche ritratta con atteggiamenti e qualità femminili svincolate dall'immagine della “madre”; Shu Ting scrive infatti che la terra “apre le braccia per accogliere l'amante”,⁹¹ che è “sensibile” (*mingan* 敏感)⁹² o anche vergine (*chunü* 处女),⁹³ e in alcuni casi si riferisce ad essa con il pronome personale femminile “lei”. Questo avviene in particolare quando la “terra” assume significato di “patria/Paese”, come accade in *Yichan* 遗产 (Testamento): “Ama la terra che ti dà colore e linguaggio, anche sei ora lei (*ta* 她) è fredda e arida”.⁹⁴

Quest'ultimo aspetto è ancor più interessante se teniamo conto che nella lingua cinese, a differenza dell'italiano, non esistono declinazioni per il genere dei nomi, che va dunque interpretato dal contesto o, in alcuni casi, specificato con l'aggiunta dei caratteri *nü* 女 (donna) e *nan* 男 (uomo). Anche i pronomi personali di terza persona si differenziano per la sola presenza di un radicale grafico che richiama al genere. Questi, infatti, sono di tre tipi, tutti foneticamente uguali e solo visivamente

⁸⁷ “谁又怀着温柔的希望 / 用贝壳嵌成一行七彩的题词 / 最后必定是位姑娘”. Shu Ting, *Hui changge...*, cit., p.75.

⁸⁸ Livia Profeti, *L'identità umana*, L'asino d'oro, Roma, 2010, p.32.

⁸⁹ “挥霍着乳汁的慷慨的土地啊”. Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.93.

⁹⁰ “可怜的大地母亲”. *Ivi*, p.78.

⁹¹ “大地张开手臂把爱人迎接”. *Ivi*, p.7.

⁹² *Ivi*, p.56.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ “爱给你肤色和语言的国土 / 尽管她暂时这么冷淡贫瘠”, Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.90.

diversi: uno femminile (*ta* 她), uno maschile (*ta* 他) e uno neutro (*ta* 它) che corrisponde similmente all' *it* inglese e che viene usato per gli animali e tutto ciò che è inanimato. La regola vorrebbe quindi che “la terra”, come qualsiasi altro elemento della natura, sia ripresa dal pronome neutro, motivo per cui possiamo pensare che utilizzare quello femminile sia da parte di Shu Ting una scelta voluta e significativa. Non è infatti solo la terra ad avere questa particolarità ma, sempre nella stessa poesia, anche la luna è indicata con il medesimo pronome e, in aggiunta, è descritta come “tenera” (*wenrou* 温柔) e “calma” (*dingjing* 丁静):

孩子啊，指头望望月光吧！
她温柔而丁静地
凝视着你，
从今以后，生生死死，
她和你有一段永恒的距离
可她在每一个人的头上，
为每一条道路放射光辉。⁹⁵

Bambino, alza gli occhi alla luna!
Tenera e calma,
lei ti guarda,
oggi, domani, per tutta la vita
voi, eternamente distanti
ma lei è sulla testa del mondo
e illumina tutte le strade.

Infine, un ultimo esempio curioso che si lega nuovamente all'utilizzo del pronome lo troviamo in *Huanghun jianji* 黄昏剪辑 (Montaggio del crepuscolo), una lunga poesia in 16 sezioni, anch'essa con strofe e versi irregolari. Nella sesta sezione Shu Ting, infatti, parla di una sorta di “accordo segreto” che lei ha con il “crepuscolo” riferendosi ad esso sempre con il pronome femminile: “Il crepuscolo e io abbiamo un accordo segreto/Lei si ferma sempre alla mia finestra/ [...] /Lei scuote la testa/ [...]”.

In conclusione, gli esempi discussi finora dimostrano che è possibile considerare il mondo naturale come una dimensione importante nella costruzione dell'immagine femminile nelle poesie di Shu Ting. Come la mia ricerca continua a evidenziare, il fatto che quest'immagine abbia in molti casi connotazioni classiche è inequivocabile. Tuttavia, l'estetica tradizionale che emerge dalle poesie si accompagna anche qui all'espressione di un'identità moderna che, consapevole di sé, si interroga sul suo ruolo sociale, ma anche umano, e tenta di definirsi sia come poetessa che come donna. Il ricorso a immagini naturali si unisce infatti all'utilizzo di aggettivi che richiamano qualità tipiche dell'ideale di donna cinese ma anche a tematiche che riflettono il suo interesse sulla condizione femminile e sull'idea di uguaglianza e indipendenza, contribuendo a rendere Shu Ting una figura di transizione fra tradizione e modernità. Inoltre, l'evidente tipicità geografico-culturale che affiora dalle sue poesie, anche grazie all'impiego dell'elemento “natura”, fa sì che l'immagine di Shu Ting risulti “profondamente cinese”, ma comunque in grado di rispecchiare valori femminili comuni a diverse culture.

⁹⁵ *Ivi*, p.91.

3.5 Questioni di genere

Fino ad ora abbiamo analizzato la poetica di Shu Ting cercando di individuare quei temi ed espedienti stilistici in grado di riflettere, più involontariamente che non, le qualità e le specificità femminili della poetessa. Abbiamo infatti visto che il linguaggio, le poesie d'amore e il riferimento alla natura parrebbero essere gli elementi fondamentali che consentono a Shu Ting di creare lo spazio discorsivo adatto ad esprimere la sua immagine di donna, nonché la sua visione della vita, del rapporto col diverso, e della femminilità. Tuttavia, nonostante la forte carica femminile del suo lavoro, la poetessa è stata spesso giudicata dalla critica come “priva di coscienza di genere”, motivo che, come abbiamo visto nel primo capitolo, l'ha esclusa in alcuni casi dall'essere considerata parte della nuova tradizione poetica femminile contemporanea, conosciuta come *nüxing shige*. Le ragioni di queste valutazioni sono principalmente due: il già ampiamente esplorato legame tra Shu Ting e l'ideale femminile tradizionale, con tutti i suoi valori morali ed estetici; l'apparente disinteresse della poetessa nei confronti di questioni che riguardano propriamente la condizione sociale delle donne e l'oppressione da loro subita in quanto vittime del sistema patriarcale. Il discorso qui è complesso e merita un approfondimento.

Durante la mia ricerca ho potuto constatare che Shu Ting è senza dubbio un personaggio particolare e, a tratti, controverso. Come abbiamo visto, la poetessa ha infatti mostrato fin dalle sue prime poesie pubbliche una visione piuttosto rivoluzionaria della donna, riconoscendo l'importanza dei principi di uguaglianza ed equità ma al contempo recuperando la sua immagine in opposizione a quella maschile e dichiarando la sua indipendenza. Shu Ting ha proposto così un nuovo ideale femminile, in grado di sintetizzare la delicatezza tipica di quello tradizionale, con una forza e capacità di reazione più nuove e moderne. Tuttavia, se andiamo invece a guardare alcuni eventi della sua vita e analizzare alcune sue dichiarazioni, possiamo notare che Shu Ting non sembra essere riuscita a separarsi del tutto dall'oppressione della cultura patriarcale e dagli obblighi che questa impone alla figura della donna. In *Once Iron Girls*, un volume tradotto e curato dalla ricercatrice Hui Wu che raccoglie numerosi saggi di scrittrici cinesi contemporanee, ne compare uno di Shu Ting intitolato *Shadow of the Chaste Temple*⁹⁶ che risulta a questo proposito esplicativo; la poetessa infatti scrive:

⁹⁶ Il titolo originale del saggio è *Nüci de yinyin* 女祠的阴影 (L'ombra del tempio femminile), compreso in *Shu Ting wenji* (3) 舒婷文集·3 (Raccolta di saggi di Shu Ting), Jiangsu wenyi chubanshe, 1997, pp.85-86. Sfortunatamente non sono riuscita a reperire questo volume originale, motivo per cui ho fatto solo riferimento al testo in traduzione inglese in Hui Wu (a cura di), *Once Iron Girls: Essays on gender by post-mao literary women*, Lexington Books, Plymouth, 2010.

Io non sono una femminista. Comparando la carriera alla famiglia, sembra che io dia maggiore importanza alla seconda, in base alla mia situazione e ai miei principi come donna. Io sono ben consapevole di quello che ho ottenuto e di quello a cui ho rinunciato. Ho deciso di “sacrificare” del tempo e perdere alcune opportunità lavorative in seguito a difficili discussioni interne. Ma non ho mai davvero abbandonato la mia indipendenza e il rispetto di me stessa in quanto donna.⁹⁷

Quello che ci colpisce di queste parole non riguarda il fatto che Shu Ting non si consideri una femminista; la maggior parte delle scrittrici del tempo, anche quelle evidentemente influenzate dal femminismo occidentale, dopotutto, rifiutavano questa etichetta. Bisogna infatti considerare che, dopo trent'anni di comunismo, associarsi ad una nuova ideologia politica e definirsi con un altro “ismo” non era nelle loro intenzioni.⁹⁸ L'elemento davvero interessante di questa dichiarazione sta nel rivelare che nel corso della sua vita, Shu Ting, proprio come ancora accade a molte donne, sia dovuta scendere a compromessi per riuscire a tenere insieme la carriera, e quindi, la sua identità poetica e intellettuale, con la famiglia e il relativo ruolo di moglie e madre. La vita familiare, infatti, non solo ha influito materialmente sul lavoro e sulle opportunità a lei presentatesi, ma sembra aver influenzato anche il suo processo creativo: “Ora che i miei pensieri e le mie emozioni sono strettamente legate alla mia famiglia, scrivere poesie è diventato per me molto più difficile”.⁹⁹ Tuttavia, la poetessa è convinta di non aver mai davvero abbandonato la sua indipendenza e il rispetto per sé stessa. Inoltre, a differenza di ciò che si potrebbe pensare, il matrimonio non era assolutamente motivo d'aspirazione per la giovane Shu Ting, tutt'altro.

In *Give her some space*,¹⁰⁰ un altro saggio contenuto nella raccolta precedentemente citata, la poetessa racconta infatti che la scelta di sposarsi è stata innanzitutto dettata dal fatto che non riusciva più vivere nella stessa casa in cui il fratello si era ormai trasferito con la moglie e, di conseguenza, a invadere il loro spazio e gravare sul loro tempo e la loro economia; a questo fattore vanno poi aggiunte le pressioni arrivate dai genitori di Cheng Zhongyi che, ormai anziani, avevano il desiderio di vedere il figlio più giovane sposarsi.¹⁰¹ Fu così che, nel 1981, a ventinove anni, lei dovette trasferire “tutti i (suoi) averi – libri, manoscritti e una ventina di vasi di rose – dalla stanza della figlia a quella della moglie”.¹⁰² Nel saggio, continua poi rivelando che prima del matrimonio, stipulò un accordo col marito basato su tre punti: lei avrebbe dovuto essere libera dai compiti domestici, avrebbe potuto

⁹⁷ Wu, *Once Iron...*, cit., p.117.

⁹⁸ Zhang, *The Invention...*, cit., p.15.

⁹⁹ Shu Ting, *Selected...*, cit., p.11.

¹⁰⁰ Il titolo originale del saggio è *Gei ta yige zugou de kongjian* 给她一个足够的空间 (Datele abbastanza spazio) ed è contenuto in Shu Ting 舒婷, *Ying gu ling xiao* 硬骨凌霄 (La vite dalle ossa dura), Zhuhai chubanshe, Zhuhai, 1994, 112–16. Come nello scorso caso non sono riuscita a reperire il volume originale, motivo per cui ho fatto solo riferimento al testo in traduzione inglese curato da Hui Wu.

¹⁰¹ Wu, *Once Iron...*, cit., p.120.

¹⁰² *Ibidem*.

continuare a uscire con i suoi amici e, insieme, avrebbero vissuto come una famiglia nucleare. Un accordo che però fu infranto nel giro di pochissimo tempo:

Mia suocera si trasferì da noi per prendersi cura del neonato e, in una società moderna, tre generazioni che vivono sotto lo stesso tetto sono una famiglia estesa, e non nucleare. In quanto scrittrice che, per la maggior parte del tempo lavora da casa, sono diventata naturalmente l'addetta alle faccende domestiche. [...] Quando parlo con intervistatori e amici di poesie, non faccio altro che guardare l'orologio e pensare che a breve dovrò preparare il pasto a mio figlio. I miei visitatori sono man mano diminuiti, ora preferiscono chiamarmi. [...] Quando leggo i saggi di Jian Zheng,¹⁰³ la famosa scrittrice taiwanese, mi sento come un cigno che vola libero in una valle incantata. L'anima pura e la mente sconfinata che riflettono i suoi scritti mi fanno spesso interrogare su cosa ho rinunciato. Ho deciso che se mai succederà qualcosa al mio matrimonio, non mi ingabbierò più in altro.¹⁰⁴

Le parole di Shu Ting appaiono chiare, forti, ma anche un po' tristi se ci immedesimiamo in lei e nel senso di perdita di libertà di cui parla. Il matrimonio, unito alla nascita di un figlio nell'anno successivo, pare infatti averla privata, almeno all'inizio, di quella naturale creatività che, tipica della prima fase della sua poetica, le permetteva di lasciarsi catturare dalla poesia nei momenti più inaspettati. Non a caso, dopo essersi sposata, Shu Ting smise di scrivere per quasi tre anni. Potremmo a questo punto dire che la poetessa non sia poi riuscita a portare a termine quell'idillio di equità e uguaglianza che aveva ritratto con *Alla quercia* e che, al contrario, sia rimasta sopraffatta dai doveri morali di un sistema che fa fatica ad accettare la realizzazione della donna e a riconoscere la sua identità.

La complessità a cui ho accennato in precedenza, la stessa che non ci dà diritto a interpretare in modo superficiale il discorso né di negare necessariamente l'esistenza di una "coscienza di genere" propria della poetessa, risiede nel fatto che lei si mostra comunque consapevole della sua condizione, del suo ruolo e di quello che non risulta corretto in questo ruolo. Anche se molti critici non hanno preso in particolare considerazione il suo interesse nei confronti della questione femminile, probabilmente proprio perché oscurato da questa sua femminilità tradizionale, Shu Ting ha infatti dimostrato più volte nel corso della carriera non solo di interrogarsi sulla propria condizione, ma di estendere la sua preoccupazione anche ad altre donne, e al genere femminile nel suo complesso.

Oltre ad *Alla quercia*, la produzione poetica di Shu Ting presenta altre poesie significative a questo riguardo; nello scorso capitolo abbiamo già parlato di *Guoguang* e di *Narciso*, ma ce ne sono altre

¹⁰³ Si riferisce alla scrittrice Jian Zhen 简嫔, (1961-), anche nota come Jian Minzhen 简敏嫔.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

due che appaiono ancor più rilevanti: *Shennüfeng* 神女峰 (Il picco della Dea) e *Hui'an nüzi* 惠安女子 (Le ragazze di Hui'an).

Il picco della Dea è una poesia del 1981 che riflette in modo critico sull'etica e la moralità che costringe le donne a reprimere i loro sentimenti. Questa fa infatti un chiaro riferimento a due poemi *fu* risalenti al periodo degli Stati combattenti e attribuiti al poeta Song Yu 宋玉 (298-263 a.C.), il *Gaotang fu* 高唐賦 (Il fu di Gaotang) e il *Shennü fu* 神女賦 (Il fu della Dea). Entrambi i poemi vengono considerati come le opere più famose e probabilmente più antiche che descrivono l'incontro tra un mortale e una divinità femminile;¹⁰⁵ in particolare questi raccontano che la Dea del monte Wu (*wushan* 巫山) apparve in sogno al re Huai 懷 di Chu (328-299 a.C.) giurandogli fedeltà eterna ma che, dopo la morte di lui, si innamorò in realtà di Song Yu. Perseguitata dal figlio di Huai, il re Xiang, che non poteva accettare il tradimento nei confronti del padre, la Dea sconfisse così la sua "lussuria" e promise che non avrebbe mai sposato nessun'altro, rimanendo per sempre leale al primo innamorato. Secondo la leggenda, pare poi che la Dea, vegliando costantemente sulla tomba di Huai, si trasformò nel tempo in un pilastro di pietra, diventando un emblema di fedeltà e castità ammirato da tutti.

A questo punto possiamo comprendere meglio quando Shu Ting nella poesia scrive:

在向你挥舞的各色花帕中
是谁的手突然收回
紧紧捂住了自己的眼睛
[...]
美丽的梦留下美丽的忧伤
人间天上，代代相传
但是，心
真能变成石头吗
[...]
与其在悬崖上展览千年
不如在爱人肩头痛哭一晚¹⁰⁶

Tra coloro che ti salutano con fazzoletti colorati
chi ha d'improvviso ritratto la sua mano
e coperto i suoi occhi?
[...]
La bellezza del sogno lascia la bellezza del dolore
attraversa generazioni, sulla terra e nel cielo
Ma, il cuore,
può davvero trasformarsi in pietra?
[...]
È meglio piangere la notte sulla spalla dell'amato
che mostrarsi immobile per migliaia di anni

Lo sfortunato destino della Dea, incarnazione dell'immagine femminile, è quello di dover seppellire i suoi sentimenti più puri in virtù dell'etica feudale e dei suoi principi di moralità e integrità basati sulle famose *Sancong side* 三從四德 (Tre obbedienze e quattro virtù) di matrice confuciana.¹⁰⁷ È chiaro quindi che, con questa poesia, Shu Ting stia accennando a una critica nei confronti del codice morale, che non sembra ancora essere scomparso del tutto, e che si stia chiedendo se valga

¹⁰⁵ Zhang Zhenjun, "Two Modes of Goddess Depictions in Early Medieval Chinese Literature", *Journal of Chinese Humanities*, Vol.3, 2017, p.117.

¹⁰⁶ Shu Ting, *Hui changge*..., cit, p.42-43.

¹⁰⁷ Le "tre obbedienze" corrispondono alle tre figure maschili verso cui la donna era obbligata a portare rispetto e dimostrare eterna lealtà, ossia il padre, il marito e i figli maschi. Le quattro virtù sono *fude* 妇德 (il carattere morale), *fuyan* 妇言 (il linguaggio), *furong* 妇容 (l'aspetto), *fugong* 妇功 (i compiti), e possono essere riassunte nell'idea che la donna doveva essere casta, modesta nel parlare, pulita nell'aspetto e doveva svolgere bene le faccende di casa.

effettivamente la pena essere ammirate e idoltrate (“coloro che ti salutano con i fazzoletti colorati”), se il prezzo da pagare è dover reprimere la propria passione e trasformare il proprio cuore in “pietra”. Alla fine, la poetessa arriva alla conclusione che costringersi alla solitudine e al dolore per un’effimera vanità morale sia solo una forma d’esibizionismo priva di senso: è ora che le donne scongelino il proprio cuore e “piangano sulle spalle dell’amato”, sentendosi libere di esprimere loro stesse e la propria emotività, piuttosto che rimanere immobili e ancorate all’ingiustizia del passato.

Se *Il picco della Dea*, partendo da un riferimento culturale specifico estende i suoi significati e affronta la questione femminile in senso ampio, *Le ragazze di Hui’an*, scritta nello stesso anno, ha invece un target più preciso. La poesia, infatti, porta alla luce la condizione di un gruppo di donne in particolare, quello che popola la contea di Hui’an, a Quanzhou, nella provincia del Fujian:

以古老部落的银饰
约束柔软的腰肢
幸福虽不可预期，但少女的梦
蒲公英一般徐徐落在海面上
啊，浪花无边无际

天生不爱倾诉苦难
并非苦难已经永远绝迹
[...]

这样优美地站在海天之间
令人忽略了：你的裸足
所踩过的碱滩和礁石
于是，在封面和插图中
你成为风景，成为传奇¹⁰⁸

Gioielli argentati dell’antica tribù
sulla morbida vita
La felicità è imprevedibile, ma il sogno di ragazza
cade lento sul mare come un dente di leone
O, le onde sconfinite.

Di natura non amano la sofferenza
ma questa ancora persiste
[...]

Ti alzi elegante tra il cielo e la terra
vieni ignorata: a piedi nudi
hai calpestato spiagge e scogliere
Così, tra immagini e copertine
sei diventata panorama, sei diventata leggenda

Le donne di Hui’an sono figlie, mogli e madri di pescatori e, anche se parte del gruppo maggioritario dei cinesi Han, sono diventate una sorta di attrazione turistica per il loro vestiario particolare che le fa sembrare parte di una minoranza etnica. Il loro tradizionale abbigliamento, che risale all’epoca Qing, comprende infatti una sorta di coprispalle blu o bianco che riprende il colore delle onde, larghi pantaloni neri che richiamano la barriera corallina e le vele delle barche dei pescherecci, una bandana colorata che gli copre i capelli e circonda il volto, un cappello di bambù a forma di cono e una particolare cintura d’argento,¹⁰⁹ la stessa a cui fanno riferimento i primi due versi sopra citati (“Gioielli argentati dell’antica tribù/sulla morbida vita”). Con questa poesia Shu Ting vuole mostrare che dietro lo splendido aspetto di queste donne si cela anche una realtà emotiva, più profonda, ma troppo spesso ignorata. Infatti, anche se di “natura non amano la sofferenza”, le ragazze

¹⁰⁸ *Ivi*, p.44-45.

¹⁰⁹ Per maggiori informazioni a riguardo è interessante il documentario “Vibrant Hui’an and Dehua (Along the Coast)”, diretto dalla *China Central television* (CCTV) e disponibile sul canale Youtube di *China Documentary* al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=BkIo05gc4ck>.

di Hui'an non vivono comunque una vita facile; sono spesso costrette a rimanere per mesi da sole ad occuparsi della famiglia e a svolgere lavori manuali in attesa che i mariti ritornino dal mare. Tuttavia, chi visitando questi luoghi le incontra tra le spiagge e le stradine dei villaggi, non prende in considerazione la loro parte umana e, affascinato solo dall'aurea esotica che emanano, le trasforma in "panorami" o nei personaggi mitici di una sorta di "leggenda". Oggettivizzate a scopo turistico, le ragazze di Hui'an diventano così semplici immagini da copertina e perdono agli occhi del mondo la loro identità di donne.

L'interesse nelle questioni di genere ha tuttavia trovato un più ampio margine d'espressione nella produzione saggistica di Shu Ting, fattore che risulta indicativo dal momento che la poetessa ha sempre ritenuto la scrittura in prosa più facile della poesia, in quanto forma che implica per lei uno sforzo emotivo minore.¹¹⁰ Alla luce di questo e di quanto detto prima, ovvero che la vita familiare ha in qualche modo compromesso la creazione poetica di Shu Ting, non sorprende che dalla fine degli anni Ottanta la sua produzione si sia progressivamente ridotta all'esclusiva saggistica, ma anche che il suo interesse nei confronti della questione femminile sia man mano diventato più ricorrente. Ad ogni modo, i saggi di Shu Ting, conservano comunque qualità poetiche e, giocosi nel linguaggio e nello stile, permettono la creazione di uno spazio discorsivo alternativo in cui riflettere il suo desiderio di libertà creativa.¹¹¹ In diversi lavori compresi nella sua produzione saggistica, Shu Ting discute della condizione femminile attraverso l'immagine di sé stessa e di altre donne, (amiche, familiari o scrittrici), interrogandosi sui ruoli sociali, familiari e su vari aspetti del quotidiano. Da storie di donne rinomate che hanno fatto sacrifici per gli uomini a quelle di donne moderne senza scelta, l'autrice esprime un punto di vista progressista secondo cui queste dovrebbero avere la completa libertà di prendere decisioni sulla propria vita. Nel già citato *Give her some space*, ad esempio, la poetessa parla anche di una sua cara amica e scrive:

Una mia amica, alta e snella, con begli occhi e personalità, aveva deciso di non sposarsi per godersi la vita. Ma il matrimonio del fratello minore ha cambiato la struttura del suo spazio: lei ha dovuto infatti cedere la sua stanza alla coppia sposata e spostarsi in una stanza così piccola da non riuscire a contenere neanche un letto singolo. Questo spazio limitato causò spaccature familiari e, per il bene di sua madre rimasta infastidita dalla situazione, la mia amica si è sposata su proposta di un sensale. Il matrimonio l'ha cambiata. È stata messa a tacere da una vita sociale limitata. Ogni volta che vedo il suo viso triste e malato, il mio cuore si stringe dal dolore.¹¹²

¹¹⁰ Shu Ting, *Selected...*, cit., p.14.

¹¹¹ Wu, *Once Iron...*, cit., p.113.

¹¹² *Ivi*, p.121.

A questo punto è quindi chiaro che la preoccupazione per le donne, per la loro condizione e per le ingiustizie dovute ad una società che, per alcune ragioni, è ancora basata sull'etica feudale, è un tema caro alla poetessa e ricorre più volte nella sua produzione letteraria. Tuttavia, ritorna il discorso secondo cui Shu Ting non abbia poi effettivamente rifiutato alcune delle dinamiche che lei stessa critica, producendo una sorta di discrepanza tra i contenuti delle sue poesie e dei suoi saggi e la sua reale condizione. Inoltre, dobbiamo ricordare che Shu Ting è più che attenta ai valori umani, quindi il suo interesse verso le problematiche di genere rientra in un più ampio interesse nei confronti delle persone in generale, dei loro diritti e della loro libertà di scegliere. Motivo per cui, la questione femminile non è il fulcro della sua poetica, ma si affianca a molti altri temi. Oltretutto, riflettere sui problemi delle donne fa sì che, per osmosi, la poetessa arrivi a riflettere anche su quelli che affliggono gli uomini e a definire le difficoltà che concernono la sfera maschile:

Essere donna è difficile. Bisogna sostenere la propria carriera, occuparsi delle finanze familiari e assumersi le responsabilità domestiche, oltre ad essere la compagna del marito e l'educatrice del bambino.

Anche essere uomo è difficile. Presumibilmente responsabile di grandi eventi nazionali, deve raccogliere risorse finanziarie sufficienti per salvare la faccia nelle occasioni sociali, mentre affronta le lamentele della moglie a casa.¹¹³

Quello che risulta di nuovo evidente da quest'ultima citazione è che Shu Ting, anche mostrandosi interessata alla condizione di ambi i sessi, affronta il discorso da una prospettiva binaria dei ruoli. La poetessa sembra infatti ricorrere alle logiche tradizionali e continua ad associare la donna ad una dimensione più privata e domestica, descrivendola come colei che si occupa delle questioni familiari, delle faccende di casa e di educare i figli, mentre l'uomo, che vive di più la dimensione pubblica, non solo partecipa ai "grandi eventi nazionali" e porta i soldi a casa, ma deve sopportare anche le lamentele della moglie. Un aspetto che dimostra ulteriormente quanto detto in precedenza, ossia che, sebbene abbia più volte dimostrato di avere un pensiero progressista, di credere nell'equità, nell'uguaglianza e nel rispetto della sua identità di donna, Shu Ting è comunque figlia del suo tempo ed evidentemente non è poi riuscita a separarsi del tutto da un codice morale di stampo feudale e dai ruoli da esso prescritti.

Un ultimo lavoro che vale la pena analizzare a conferma di questa ipotesi è una poesia del 1988 che quindi, come anche questi saggi, appartiene alla seconda fase della produzione di Shu Ting, quella post-matrimoniale. La poesia si intitola *Nü pengyou de shuangrenfang* 女朋友的雙人房 (Camera

¹¹³ Wu, *Once Iron...*, cit., p.124.

doppia delle amiche) e, come Shu Ting stessa racconta nel saggio *Hong caomei shiren* 红草莓诗人 (Poeta delle fragole),¹¹⁴ è stata scritta per l'amica e poetessa Fu Tianlin 傅天琳 (1946-2021):

孩子的眼泪是珍珠的锁链
丈夫的颜色是星云图
家是一个可以挂长途电话的号码
无论心里怎样空旷寂寞
女人的日子总是忙忙碌碌

一间小屋
一个完全属于自己的房间
是一位英国女作家
为女人们不断修改的吁天录

我们就是心甘情愿的女奴
孩子是怀中的花束
丈夫是暖和舒适的旧衣服
家是炊具、棒针、拖把
和四堵挡风的墙
家是感情的银行
有时投入有时支出

小屋
自己的小屋
日夜梦想
终于成形为我们的
方格窗棂
分行建筑¹¹⁵

Le lacrime del figlio sono catene di perle
Il colore del marito è una nebulosa
La casa è un numero da chiamare a distanza
Anche se il cuore è vuoto e solitario
le donne sono sempre impegnate

Una piccola stanza
una stanza tutta per sé
è di una scrittrice inglese
“Lo zio Tom” rivisto per le donne

Noi siamo schiave contente di esserlo
Il bambino è un fiore tra le braccia
Il marito è un vecchio vestito caldo e adatto
La casa è pentole, ferri e scope
e quattro pareti antiventio
La casa è la banca delle emozioni
a volte investi, a volte spendi

Una piccola stanza
la mia piccola stanza
il sogno della vita
alla fine, è diventato per noi
una finestra
una struttura a più piani

Partendo dal titolo vediamo subito un riferimento diretto alla scrittrice inglese Virginia Woolf e al suo famoso e già citato saggio *Una stanza tutta per sé*. La Woolf viene infatti ripresa anche nei versi, in relazione a un'altra opera di un'altra scrittrice inglese, *La capanna dello zio Tom* di Harriet B. Stowe;¹¹⁶ un passaggio in cui Shu Ting attribuisce alla prima il merito di aver esteso il significato del testo abolizionista di Stowe, spostando il discorso della schiavitù sul piano femminile. Tuttavia, pare che il titolo faccia anche riferimento alla stanza che Shu Ting ha condiviso con l'amica Tianlin quando, come menziona il suddetto saggio, si trovarono insieme a Berlino per un festival letterario. La poetessa utilizza infatti il pronome di seconda persona plurale *women* 我们 (noi), lasciando quindi intendere che le questioni da lei trattate riguardino entrambe. Al contrario di quello che si potrebbe pensare in un primo momento, Shu Ting sembra allontanarsi dall'idea di “stanza” della Woolf e dal simbolo d'indipendenza femminile che questa ha ricoperto per decenni. Non solo la “stanza” di Shu Ting è diventata “una struttura a più piani”, ma la poetessa ci dice anche che ormai loro sono diventate

¹¹⁴ Shu Ting, *Shu Ting sanwen...*, cit.

¹¹⁵ Shu Ting, *Shu Ting shiwen...*, cit., p.205-207.

¹¹⁶ Harriet B. Stowe, *La capanna dello zio Tom*, Fulvia (trad. di.), Hoepli, Milano, 1940. Il romanzo in questione, pubblicato la prima volta nel 1852 affronta il tema della tragedia della schiavitù negli Stati Uniti e si fa portavoce della prospettiva abolizionista.

“schiave contente di esserlo”, con appunto un richiamo all’opera di Stowe; in questo caso infatti utilizza l’espressione *xinganqingyuan* 心甘情愿, che vuol dire proprio “avere il piacere di”. Non è chiaro se in quest’affermazione ci sia una sorta di sarcasmo o, piuttosto, un desiderio di rivalutare l’importanza del ruolo familiare davanti alle nuove rivendicazioni femministe diffuse negli anni Ottanta sotto influenza occidentale. Probabilmente è così, sebbene questo ruolo sembri comunque portare delle contraddizioni; Shu Ting, infatti, scrive che le lacrime del figlio sono “perle” (*zhenzhu* 珍珠) ma comunque “catene” (*suolian* 锁链) e che il marito ha il colore di una “nebulosa” (*xinyuntu* 星云), che potrebbe rievocare un senso negativo di oscuro e sconosciuto. Tuttavia, è certo che per Shu Ting la casa/famiglia (*jia* 家) sia un simbolo di amore e sicurezza; questa è infatti il “numero” che chiami quando sei distante e, soprattutto, è la “la banca delle emozioni”, sebbene possa spesso portarti a scendere a compromessi (“a volte investi, a volte spendi”).

In conclusione, la poesia sembrerebbe confermare il discorso fatto finora e dimostrare che, in qualche modo, lo spirito innovativo e rivoluzionario di Shu Ting, presente in *Alla quercia* e in altre poesie della sua prima fase poetica, si sia pian piano consumato nei dieci anni successivi; tuttavia, non è mia intenzione affermare che questo riguardi direttamente l’importanza affidata alla famiglia, al marito o tanto più al figlio che, da sola, non compromette la realizzazione di un’identità femminile libera ed emancipata. Secondo l’analisi finora condotta, l’elemento “problematico” sta piuttosto nel fatto che, in questa dimensione domestico-familiare, Shu Ting non sembra poi essere riuscita a rifiutare alcuni di quei principi morali tradizionali che lei stessa ha criticato e che privano la donna di quella “libertà di scelta” fondamentale per gli esseri umani e da lei più volte esaltata. Ed è in questo modo che “il sogno della (sua) vita”, la sua “stanza tutta per sé”, intesa come una dimensione di indipendenza interna più che materiale, si è alla fine trasformata in una diversa realtà.

3.5.1 Una poesia femminile non femminista?

La ricerca portata avanti sinora ci permette finalmente di capire perché la poesia di Shu Ting è sicuramente “femminile” ma non “femminista”.

Prima di concludere, ci tengo quindi a tentare un confronto di massima tra Shu Ting e la generazione di poetesse emersa negli anni Ottanta e, di modo, a riassumere i motivi che hanno l’hanno portata ad essere più volte esclusa dal dibattito sulla *nüxing shige*, già discusso nel primo capitolo, e dalla canonica definizione proposta da Tang Xiaodu e condivisa da Chen Xuguang e Li Zhen.

Shu Ting è infatti molto diversa dalle autrici prese in considerazione dai suddetti critici: Zhai Yongming, Yi Lei, Hai Nan, Lu Yimin, Wang Xiaoni e Tang Yaping, ispirate dal femminismo

occidentale degli anni Sessanta e da numerose scrittrici e poetesse che rispecchiavano i suoi ideali, prima fra tutte Sylvia Plath, hanno trasformato il genere poetico nel primo mezzo per intraprendere una ricerca sul sé femminile che ha alla fine assunto un carattere comunitario. Prediligendo la poesia confessionale come modalità espressiva, le poetesse femministe hanno così costruito una poetica interamente incentrata sul discorso di genere e basata sull'affermazione di un potere spirituale femminile e su una rivendicazione, quasi politica, della propria identità di donne.¹¹⁷ Riprendendo le parole del già citato critico letterario Lü Jin possiamo quindi dire che:

La coscienza femminile e la confessione sono una caratteristica comune delle poetesse femministe. Per loro, il discorso di genere è l'unico discorso. L'esistenza estetica delle loro poesie e l'esistenza concreta della vita si sovrappongono quasi completamente. Le poetesse femministe si dedicano a esprimere il risveglio di genere, manifestano sospetto e rifiuto verso il discorso maschile dominante ed esprimono la ricerca del sé (femminile) perso per molto tempo nella società patriarcale.¹¹⁸

Al contrario, sebbene l'interesse nei confronti della donna e della sua condizione sociale ritorni più volte nella produzione letteraria di Shu Ting, è comunque evidente che questo tema con costituisca il fulcro della sua poetica. Un fatto che non sorprende se consideriamo anche che Shu Ting, appartenendo alla generazione precedente, ha vissuto l'arrivo dell'ideologia femminista in modo diverso rispetto alle poetesse degli anni Ottanta. Abbiamo visto infatti che la sua preoccupazione è rivolta prima di tutto alle persone in generale e a recuperare quell'universo emotivo, fatto di desideri, speranze ma anche insicurezze e debolezze che rende l'individuo innanzitutto umano, prima che uomo o donna. Motivo per cui, citando nuovamente Lü Jin, possiamo a questo punto confermare che Shu Ting rientri nella sua definizione di *nüzi shige* (posia femminile/poesia delle donne), secondo cui:

Le poetesse (di questa categoria) parlano del mondo femminile, divulgano il risveglio donne basandosi sul legame tra poesia e società, e affrontano temi da poetesse basandosi sul rapporto tra mondo interiore e il mondo esterno. Rispetto alla poesia femminista, la poesia femminile sembra però più disposta a connettersi con gli altri, più aperta a osservare il mondo esterno, con una visione più ampia e una gamma di voci più ampia.¹¹⁹

La differenza tra Shu Ting e le poetesse della generazione successiva si mostra poi evidente non solo dal punto di vista delle intenzioni, ma anche dell'estetica.

¹¹⁷ Zhang, *The Invention...*, cit., (2004), p.24.

¹¹⁸ Lü Jin, "Nüxing...", cit., p.140.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Nel primo capitolo abbiamo già discusso i tratti caratteristici della poesia femminista, tra cui rientrano la centralità affidata al corpo femminile come strumento di sovversione, il fascino nei confronti della notte e dell'oscurità e l'interesse verso il tema della morte. Le poetesse degli anni Ottanta considerano infatti il corpo l'elemento che marca più di tutti la loro unicità di genere e, quindi, il primo mezzo di conoscenza ed esperienza. Per questo, la "scrittura del corpo", accostata alla scelta di temi sovversivi quali la nudità, le mestruazioni o il sesso, acquisisce per loro il significato di un vero e proprio atto provocatorio che permette di rifiutare sì, l'androginia maoista, ma anche l'ideale femminile tradizionale. Per fare un esempio vediamo alcuni versi dalla poesia *Luoti* 裸体 (Corpo nudo) di Yi Lei in cui "la poetessa estremizza la sessualità femminile proponendo l'immagine di una donna aggressiva, carnale e spudorata".¹²⁰

我的目光在灯光下
象白色的舌头在你的肌肉上跳跃
热烈的吃着一顿美餐

I miei occhi sotto la luce
come una lingua bianca saltano sui tuoi muscoli
e mangiano con ardore un piatto delizioso

我的情欲在涨潮
薄薄的墙壁一寸一寸后退
长发在乳房上挂起秀帘
你的嘴唇象陈陈微风来袭¹²¹

Il mio desiderio sessuale cresce
Il muro sottile indietreggia passo dopo passo
I lunghi capelli, tende delicate pendenti sui seni
Le tue labbra, brezza leggera pronta all'attacco

La poetica del corpo, al contrario, non è una prerogativa della produzione letteraria di Shu Ting che, oltretutto, come abbiamo ampiamente analizzato, non si allontana affatto dall'ideale estetico tradizionale. Sebbene anche il professor Kubin abbia individuato alcuni casi in cui è possibile notare il cosiddetto *bodily aspect* nella poetessa nel modo in cui affronta il suo rapporto con la scrittura,¹²² il "corpo" è un elemento che non appare particolarmente rilevante per Shu Ting; infatti, nelle sue poesie, l'elemento corporeo non assume né è significato provocatorio, né esplorativo né, tantomeno, autocelebrativo, come invece accade per le altre poetesse, e per questo motivo non è stato scelto come oggetto d'analisi per la mia ricerca.

Per quanto riguarda invece la notte e l'oscurità, queste sono diventate con la poesia femminista il veicolo delle parole non dette, delle percezioni, dei sentimenti e delle emozioni,¹²³ oltre a farsi simbolo di specificità fisiche e psichiche femminili. La notte, riconosciuta dalle poetesse come uno

¹²⁰ Zhang, *The Invention...*, cit., p.90.

¹²¹ *Ivi*, p.250.

¹²² Nel già citato articolo "Writing with your Body: Literature as a Wound— Remarks on the Poetry of Shu Ting" del 1988, Kubin evidenzia che Shu Ting riporta nelle sue poesie l'elemento "corpo" nel momento in cui deve descrivere la sofferenza recatagli dalla scrittura. Il professore tedesco riconosce che per lei scrivere diventa talvolta una sorta di "lesione"; per questo afferma che "characteristics of blood, victim, wound (are) typical of Shu ting's poetry". Kubin, "Writing with...", cit., p.150.

¹²³ Zhang, *The Invention...*, cit., p.123.

spazio discorsivo libero dal dominio maschile, si è così trasformata in un mondo alternativo in cui poter articolare la propria soggettività.¹²⁴ Tang Yaping, ad esempio, nella sua *Heiye* 黑夜 (Notte nera) scrive: “I miei occhi liberano involontariamente la notte nera/ Quando essa scorre non ho più una casa/ E nell’oscurità divento la Dea della notte”.¹²⁵ Anche in questo caso, Shu Ting risulta differente; la sua “coscienza notturna”, intesa nel modo in cui la definisce Zhai Yongming, ossia una “coscienza interiore, individuale e universale” sembra al contrario trovare espressione nella “ricerca di luce”. Infatti, come abbiamo già notato nel capitolo secondo, un aspetto centrale nella poetica di Shu Ting è il valore della speranza, fattore che contribuisce a far sì che molte delle sue poesie siano pervase dalla luce e da immagini ad essa legate, come quella del sole, delle candele, dei lampioni, ma anche della luna e delle stelle. Basti pensare alle già citate *Quando passi sotto la mia finestra* e *Memorie*, o anche alla poesia *Xiang beifang* 向北方 (Verso nord) in cui la poetessa sceglie il “sole” come l’immagine che incarna i suoi desideri.¹²⁶

Infine, abbiamo anche visto che le poetesse femministe hanno sviluppato una certa ossessione nei confronti della morte, come testimoniano diversi titoli quali *Ta de si* 她的死 (La sua morte) di Hai Nan, *Si bu dong jiewang* 死不懂绝望 (La morte non comprende la disperazione) di Tang Yaping e *Siwang tu'an* 死亡图案 (Design della morte) di Zhai Yongming, di cui riporto un breve frammento:

在生与死的脐带上受难
孪生两种命运——
过去和未来¹²⁷

Sofferenza sul cordone ombelicale di vita e morte
due destini gemelli:
Il passato e il futuro

La tematica della morte, impiegata in senso simbolico e metaforico, ha infatti rappresentato per loro una strategia poetica per costruire nuove identità di genere, esprimere una visione pessimista della femminilità, drammatizzare i piaceri della vita e meditare sulla natura della scrittura.¹²⁸ Quest’ultima caratteristica, ancor più delle precedenti sembra di nuovo assente nella produzione di Shu Ting che, al contrario tende a celebrare la vita e la speranza, osservando la realtà, anche la più difficile, con uno sguardo ottimista, come ad esempio accade nella poesia *Qiuye song you* 秋夜送友 (Incontrare un amico una notte d’autunno):

¹²⁴ Ivi, p.136.

¹²⁵ “我的眼睛不由自主地流出黑夜/ 流出黑夜使我无家可归/ 在一片漆黑之中我成为夜游之神”. Ivi, p.264. La poesia è interamente consultabile anche alla pagina *Zhongguo xiandai shife daquan: Tang Yaping shixuan* 中国现代诗歌大全：唐亚平诗选 al link <http://www.shigeku.com/xlib/xd/sgdq/tangyaping.htm>. Ultima consultazione 30/01/24.

¹²⁶ “去吧/我愿望的小太阳/如果你沉没了/就睡在大海的胸膛 [...]” (Vai/piccolo sole dei miei desideri/ se affonderai/dormirai sul petto dell’oceano). Shu Ting e Gu Cheng, *Shu Ting...*, cit. p.85.

¹²⁷ I versi qui riportati sono tratti dalla sezione *Diwu ye* 第五夜 (La quinta notte) della poesia *Design della morte* di Zhai Yongming, compresa nella raccolta *Nüren*. Per la mia ricerca ho comunque consultato la poesia in Zhang, *The Invention...*, cit., p.274.

¹²⁸ Ivi, p.149.

什么时候老桩发新芽
摇落枯枝换来一树葱茏
什么时候大地春常在
安抚困倦的灵魂
无须再来去匆匆¹²⁹

Quando dai vecchi ceppi nasceranno i germogli
i rami morti cadranno e sarà un albero rigoglioso
Quando arriverà l'eterna primavera
le anime esauste troveranno conforto
e non correranno più senza meta

In conclusione, appare chiaro che la poesia di Shu Ting non possa essere considerata femminista, né nei contenuti né tanto meno nell'estetica. Le poetesse degli anni Ottanta non solo hanno scelto la poesia, un genere storicamente e pubblicamente dominato dagli uomini, come spazio espressivo per la propria voce, ma hanno anche scelto di usarla per un motivo preciso: ricercare l'identità, esprimere la femminilità e promuovere una nuova immagine di donna. La poesia femminista è, in qualche modo, un manifesto ideologico che decide appositamente di essere sovversivo e di sfidare le logiche della società patriarcale. Ma Shu Ting, lo abbiamo visto, non ha mai avuto altra intenzione se non quella di trovare le parole adatte ad esprimere i suoi sentimenti e dimostrare il suo interesse per gli esseri umani. Non ha mai pensato razionalmente di poter diventare un modello o un esempio, tutt'altro. Nei momenti più duri della Rivoluzione culturale, nel pieno dell'annullamento dell'individuo e della negazione della identità femminile, Shu Ting ha "scelto" semplicemente di farsi catturare dalla poesia e perseguire la verità, lasciando trasparire in modo spontaneo la sua emotività, la sua personalità e, di conseguenza, la sua femminilità. Per questo motivo, la questione di genere occupa solo una piccola parte della sua produzione e diventa uno dei tanti tasselli tramite cui Shu Ting indaga e riflette sulla realtà umana in senso ampio. Tuttavia, l'assenza di un pensiero femminista non impedisce alla sua poetica di essere profondamente "femminile". I punti fondamentali che abbiamo visto aver caratterizzato lo sviluppo della poesia nel post-maoismo, quali la ricerca sul linguaggio, la ricoperta dell'"io", la centralità del mondo interiore e la dialettica tra modernità e tradizione, sono tutti tratti salienti dell'opera della poetessa, ma allo stesso tempo, tutti fortemente marcati dalla prospettiva femminile che emerge nella sua scrittura. In fin dei conti, Shu Ting è prima di tutto una donna e questo, inevitabilmente, fa sì che sperimenti il mondo, la storia, la società, l'amore, il matrimonio, la politica e, soprattutto, la poesia a suo modo, un modo che non può essere uguale a quello di un uomo, perché, come ci racconta anche lei in *Alla quercia*, siamo "eternamente distanti/ma dipendenti l'uno dall'altro": sì uguali, ma anche molto diversi.

¹²⁹ Shu Ting, *Shuang...*, cit., p.28.

4. La poesia femminile di Shu Ting in traduzione

4.2 La traduzione poetica

Per tradurre poesie bisognerebbe essere poeti.

La traduzione poetica è infatti spesso considerata la pratica traduttiva più complessa e difficile poiché oltre a richiedere una specifica attenzione ai valori letterari sia del prototesto che del metatesto,¹ necessita anche di una particolare sensibilità al linguaggio, la stessa che distingue poeti e poetesse dalle persone “ordinarie”, come ci ha ricordato Shu Ting.

Dal punto di vista puramente testuale, possiamo considerare la poesia come un testo marcato da una “funzione espressiva” e una “funzione estetica”. La poesia è infatti direttamente connessa alla mente di scrive, è coscienza ma, soprattutto, è inconscio del poeta, è la sua lingua, le sue emozioni; allo stesso tempo però la poesia è anche uno spazio discorsivo che, ricercando la soddisfazione dei sensi, evidenzia i tratti più peculiari di una lingua ed enfatizza la sua componente sonora, visiva e immaginativa.² Sappiamo infatti che molte poesie si basano sul suono, giocano con la fonetica, con le rime, le onomatopee e il ritmo; altre invece si distinguono per gli elementi strutturali e sintattici, per l’uso di espedienti formali quali ad esempio parallelismi o inversioni di costituenti, o addirittura per aspetti grafici particolari; altre ancora, di natura più pragmatica, confondono i significati e propongono l’ambiguità e, tramite l’impiego di metafore e altre figure retoriche, assegnano nuove connotazioni a immaginari già codificati. E così via.

¹ I termini “prototesto” e “metatesto”, propri della teoria della traduzione, sono usati qui per indicare rispettivamente il testo di partenza in lingua originale e il testo di arrivo tradotto.

² Mi riferisco alla categorizzazione delle funzioni comunicative proposta dallo psicologo tedesco Karl Bühler ed ampliata successivamente dal professore e traduttore ceco Peter Newmark. Bühler distingue tre funzioni comunicative che possono esser presenti singolarmente o in combinazione in un testo: quella informativa, tipica ad esempio degli articoli di giornale, in cui il contenuto prevale sulla forma; la funzione vocativa, propria di quei testi che hanno l’obiettivo di far “agire” il lettore, come i manuali d’istruzione e le pubblicità; la funzione espressiva sopracitata, che caratterizza testi molto personali come la poesia. Ad esse Newmark aggiunge poi quella estetica, basata sullo stile e mirata a soddisfare i sensi; quella fatica, che vuole mantenere un contatto amichevole con il destinatario del testo; quella metalinguistica, che rappresenta la capacità di una lingua di spiegare i suoi fenomeni. Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, Hempstead, 1988, p.39.

Dato l'ampio spettro di possibilità espressive che offre, potremmo quindi considerare il testo poetico come uno spazio sì ristretto, ossia finito, ma al contempo stratificato, e quindi infinito, uno spazio in cui i motivi sopraelencati, oltre a molti altri, possono apparire singolarmente, o piuttosto combinarsi tra loro, e dare così vita a quella che il poeta e traduttore olandese James Holmes definisce "la più complessa delle strutture linguistiche",³ la cui prima particolarità risiede nella "speciale relazione tra forma e significato"⁴ che essa conserva.

La sintesi tra libertà espressiva, ambiguità semantica e codificazione formale tipica del genere poetico porta alla creazione di un testo con "una forma linguistica ineffabile che non può essere esaustivamente descritta se non nella forma in cui si presenta",⁵ fattore che suscita in chi traduce diverse preoccupazioni. Il traduttore deve infatti essere in grado non solo di interpretare i molteplici significati del prototesto, ma anche di trovare il modo più "affidabile" per trasmetterli e, di seguito, creare "una poesia nella lingua di destinazione che sia leggibile e godibile di per sé, mostrandosi come un testo letterario indipendente".⁶ Tuttavia, data la natura indiretta e stratificata del testo poetico, non è detto che il traduttore riesca a cogliere tutti i significati che esso veicola, o può accadere che li colga ma li "manipoli" più o meno inconsciamente secondo le sue percezioni; oltretutto se, come appurato, il significato della poesia risiede sia nella funzione estetica che espressiva, viene da sé pensare che nel passaggio dalla linguacultura⁷ emittente a quella ricevente, una delle due funzioni venga in qualche modo compromessa. È stato infatti detto che la poesia, più di ogni altro testo letterario, conserva una speciale relazione tra forma e contenuto, e che le componenti visive, sonore e immaginative sono parte integrante del suo significato; se consideriamo poi che gli elementi estetici, tipici del codice linguistico di partenza, sono direttamente collegati all'idioletto dell'autore, e quindi a una sua propria e unica maniera di esprimersi, è chiaro che trasmettendo il prototesto in un codice linguistico diverso, è molto probabile che si verifichi una discrepanza tra il linguaggio del traduttore e quello del poeta e, quindi, una semplificazione formale, ma anche espressiva.

Alla luce di questo possiamo capire il motivo per cui sono diversi i critici e i teorici che mettono in dubbio la possibilità della traduzione poetica. Alcuni di loro, i più radicali, paragonano addirittura questo tipo di traduzione a una vera e propria "perdita", come se il cosiddetto "residuo traduttivo",

³ Citazione di J. Holmes in Francis R. Jones, "The Translation of Poetry", K. Malmkjær e K. Windle (a cura di), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p.169.

⁴ Citazione di J. Boase-Beier in *Ibidem*.

⁵ Cosima Bruno, "Il suono nell'immagine, l'immagine nel suono. La traduzione del testo poetico cinese", N. Pesaro (a cura di), *La traduzione del cinese: Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Hoepli, Milano, 2023, p.74.

⁶ Jones, "The Translation...", *cit.*, p.171.

⁷ Il concetto di "linguacultura" è stato elaborato dall'antropologo Michael Agar per indicare il legame imprescindibile presente tra una lingua e la sua cultura. Questo concetto è fondamentale in ambito traduttivo in cui non si considera più solo la "trasposizione" di un codice linguistico, ma anche tutti i significati culturali che esso veicola.

ossia quello che il traduttore decide di non conservare nella trasposizione da una linguacultura all'altra, fosse poi la poesia stessa. Si pensi ad esempio al linguista belga André A. Lefevere, per cui la maggior parte delle traduzioni di poesie non sono altro che "rappresentazioni insoddisfacenti del testo di partenza",⁸ o al poeta americano Robert Frost convinto che, la poesia è in effetti "ciò che si perde nella traduzione".⁹ Sebbene si possa essere più o meno d'accordo con queste considerazioni, un fatto certo è che nella poesia, più che nella prosa, la traduzione è "tipicamente palese", ovvero, i lettori target sanno che quello che leggono è in primis l'interpretazione dello stesso traduttore della poesia originale.¹⁰ La traduzione poetica, forse più di qualsiasi altra, ci mette infatti davanti alla problematica della "neutralità" e "innocenza" del traduttore:

Poiché l'atto traduttivo consiste in una scrittura vera e propria, e quindi non è un ideale o un'idea dell'originale, non è mai del tutto neutrale o innocente. [...]

Il pensiero di una traduttrice (o un traduttore) irrompe, facendo della traduzione l'espressione, non solo della comprensione del testo originale da parte della traduttrice, ma anche dei suoi intenti, così come delle sue condizioni generali, degli orientamenti ideologici, del gusto personale, della propria sensibilità linguistica, ecc. Conseguentemente, tutte le versioni di un testo sono diverse l'una dall'altra. Ogni traduttrice vede la poesia originale in termini personali, che sono irriducibili all'originale. La traduttrice sceglie, corregge e abbandona; utilizzando gli strumenti a sua disposizione, stabilisce una relazione con gli elementi testuali dell'originale.¹¹

Ad ogni modo, nonostante le evidenti difficoltà, la traduzione poetica è una pratica che esiste da secoli, contribuendo agli scambi culturali, linguistici e letterari che avvengono tra le lingueculture, anche tra quelle all'apparenza più lontane; di conseguenza, come qualsiasi altra attività traduttiva, è ugualmente soggetta a dibattiti in merito a modalità e strategie.

Nel tentativo di superare le contraddizioni che affliggono la traduzione del testo poetico, molti teorici del campo hanno iniziato a ricorrere al termine "trasposizione creativa" o *re-creative translation*:

What might be called re-creative translations aim to convey not just the source's complex link between imagery and 'core sense of the words' but also its poetic effects, in a viable receptor-culture poem. Rather than trying (and inevitably failing) to find exact 'equivalents' for all a source poem's features, re-creative translators seek 'counterparts' and 'analogues'.¹²

⁸ Citazione di A. Lefevere in Jones, "The Translation...", *cit.*, p.171.

⁹ Citazione di R. Frost in *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cosima Bruno, "Il suono...", *cit.*, p.75.

¹² Jones, "The Translation...", *cit.*, p.171.

Questa definizione riconosce alla base del processo traduttivo in questione, l'idea che il linguaggio poetico possa andare al di là delle analisi sintattiche, semantiche e grammaticali, e riflettere per lo più “operazioni mentali” (cognitive ed emozionali) provocate dal testo nel lettore, le stesse operazioni che secondo Jakobson sono “trasmissibili in qualsiasi lingua esistente”.¹³

La trasposizione creativa della poesia richiede comunque una presa di posizione da parte del traduttore. Come in qualsiasi altro contesto traduttivo, bisogna anche qui affrontare quella fase fondamentale chiamata “lettura (analisi) traduttologica”¹⁴ che permette di individuare le caratteristiche testuali, le dominanti e il lettore modello del prototesto e di iniziare così a proiettarlo nella lingua ricevente. Solo in questo modo il traduttore potrà infatti decidere se nel suo lavoro preferirà perseguire l’“adeguatezza” e quindi produrre un testo che, conservando tratti peculiari della linguacultura di partenza, risulta più estraniante ma al contempo curioso e arricchente, o se piuttosto ricercherà l’“accettabilità”, adottando un atteggiamento addomesticante che avvicina il prototesto alla linguacultura ricevente.¹⁵

Sulla base di questi principi il traduttore penserà a una “macrostrategia” da adottare per l'intero testo poiché, sulla base delle sue esigenze, risulta la migliore per portare a termine una traduzione coerente e coesa.¹⁶ Da questo punto di vista, vediamo tre principali modalità tramite cui è possibile trasporre un testo poetico in un'altra linguacultura: la cosiddetta “traduzione mimetica” che mira a replicare in tutto e per tutto la forma originale; la “traduzione analogica” che tenta invece di riproporre il significato contestuale del prototesto utilizzando nel metatesto una forma con una funzione culturale simile a quella di partenza; la “traduzione organica” che si adatta di più all’“autenticità” del traduttore nella recezione della fonte e tenta di rendere il significato del prototesto facendo in modo che il suo contenuto e il suo linguaggio siano facilmente accettabili e comprensibili per i lettori della linguacultura ricevente.¹⁷ Infine, va sottolineato che nella traduzione del testo poetico, come di qualsiasi altro, la scelta di una macrostrategia non preclude la possibilità di ricorrere ad altri metodi, anche chiamati “microstrategie”, qualora essa non risultasse valida ed efficace nei singoli casi.

¹³ Citazione di R. Jakobson in *Ivi*, p.74.

¹⁴ Nicoletta Pesaro, “Traduzione del cinese: dalla parola al discorso”, in N. Pesaro (a cura di), *La traduzione del cinese: Riflessioni, strategie e tipologie testuali*, Hoepli, Milano, 2023, p. (2023), p.27.

¹⁵ Si tratta di due concetti elaborati dal linguista e traduttore Gideon Toury per riferirsi al modo in cui il traduttore rende il testo accessibile nella cultura ricevente. Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano, 2011, p.106-107.

¹⁶ Coerenza e coesione sono altri due concetti fondamentali in ambito traduttivo: il primo si riferisce alla “rete di significati e implicazioni che rendono semanticamente compatto un testo”; il secondo indica invece la “rete di legami sintattici e grammaticali che fanno di un insieme di parole un testo”. Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano, 2010, p.138.

¹⁷ Jones, “The Translation...”, *cit.*, 172.

4.3 Tradurre Shu Ting: considerazioni e strategie

Nel corso del lavoro di ricerca che ha guidato la scrittura di questa tesi ho cercato il più possibile di mettermi in gioco, ma anche in discussione, di azzardare pensieri ed elaborare conclusioni, trovando di volta in volta il modo più adatto a superare le sfide che la stessa ricerca mi proponeva. Dopo mesi di studio approfondito penso di essere riuscita, almeno in parte, a conoscere Shu Ting e comprendere alcuni dei motivi alla base della sua poetica; ho preso confidenza con il suo immaginario e il suo linguaggio, ho provato a interpretare il suo sentire e a definire la sua identità femminile a partire dalla sua scrittura. Arrivata a questo punto, da appassionata di traduzione, non potevo non concludere il mio percorso senza affrontare quell'impresa "impossibile" che la traduzione poetica rappresenta.

Abbiamo già visto molte poesie nel corso di questa tesi e, come ho già segnalato, la maggior parte di queste sono state tradotte da me. Tuttavia, le traduzioni presentate negli altri paragrafi sono puramente funzionali perché necessarie a giustificare il discorso ad esse legato, motivo per cui appaiono "letterali", o meglio dire "mimetiche". Tali poesie non hanno infatti visto una vera e propria riflessione traduttiva e un lavoro di "trasposizione creativa" perché era innanzitutto importante che esse evidenziassero gli elementi lessicali, stilistici e tematici importanti per la ricerca e, quindi, che apparissero il più possibile "neutrali". Al contrario, le traduzioni di poesie che proporrò di seguito sono il frutto di un lavoro più approfondito e di un più classico processo di traduzione basato su una strategia maturata in seguito alla lettura traduttologica e tutti i passaggi che questa implica.

Le sei poesie che ho scelto di presentare sono già apparse, in brevi frammenti,¹⁸ nel corso della tesi e sono le seguenti: *Al Mare*, *Il sogno dell'isola*, *Notte di primavera*, *Addio alla pioggia*, *Verso nord* e *Le ragazze di Hui'an*.

Oltre al mio gusto personale, le ragioni che hanno guidato la mia scelta sono essenzialmente due: le sei poesie non hanno già una traduzione ufficiale, né in italiano né in inglese, motivo per cui ho pensato potesse essere stimolante affrontarne la resa senza avere nessun appoggio linguistico o interpretativo, se non le mie conoscenze e la mia sensibilità; inoltre, ognuna di queste poesie presenta uno o più aspetti che, analizzati nel corso della tesi, abbiamo visto legarsi alla poetica femminile di Shu Ting. *Al Mare*, *Il sogno dell'isola* e *Verso nord*, oltre a riportare diversi elementi lessicali legati alla natura, mostrano con chiarezza il forte sentimento di speranza tipico della poetessa; *Notte di primavera* e *Addio alla pioggia*, indirizzate a figure maschili, riprendono il discorso sulle poesie

¹⁸ Anche in questo caso, i frammenti presentati precedentemente in erano stati tradotti letteralmente, motivo per cui potranno apparire modificati nelle traduzioni proposte di seguito.

d'amore, sul rapporto con l'uomo e sull'immagine che Shu Ting proietta di sé in relazione ad esso; infine, *Le ragazze di Hui'An* si lega al discorso sui temi di genere ma anche ad una dimensione culturo-specifica, interessante da rendere in traduzione.

È la prima volta che mi accosto alla traduzione di poesia e, a differenza di quanto detto all'inizio, io non sono assolutamente una poetessa. Tuttavia, ho provato comunque a fare del mio meglio e a vestire dei panni diversi per accogliere la sfida traduttiva e tutti gli interessanti stimoli che questa porta con sé.

Guardandolo a posteriori, direi che il processo di traduzione delle poesie ha vissuto in tutto tre diverse fasi: una prima, precedente alla scrittura della tesi, in cui ho letto i testi senza conoscenze pregresse, lasciando quindi liberi i sensi e aprendomi a varie interpretazioni, sebbene sempre accompagnata da un dizionario; una seconda, quella della "lettura traduttologica" che, posteriore ai miei studi e approfondimenti, mi ha invece permesso di comprendere i testi dalla prospettiva dell'autrice, di individuarne le caratteristiche e di immaginarne la resa in italiano; infine, una terza in cui, a conoscenze appurate, ho voluto abbandonare l'approccio analitico per quello "creativo" e, proprio come Shu Ting, ho provato a farmi "catturare" dalle sue poesie per essere poi guidata dalla mia sensibilità nella traduzione.

Studiando Shu Ting si è visto che tra gli aspetti fondamentali della sua poetica vi è innanzitutto l'importanza affidata alla sfera emotiva, ai sentimenti e, soprattutto, alla ricerca di un linguaggio adatto ad esprimerli, motivo per cui è possibile affermare che la funzione estetica ed espressiva sono complementari e, quindi, entrambe dominanti nelle sue poesie. Il carattere "femminile" delle sue opere è poi in larga parte legato al linguaggio che, unendo il lessico chiaro e quotidiano ai toni romantici e gli espedienti stilistici e formali che richiamano la classicità, contribuisce a rendere Shu Ting una figura di transizione fra tradizione e modernità. Alla luce di ciò, era fondamentale per me riuscire a mantenere intatte queste sue peculiarità nelle traduzioni; in tal senso posso quindi dire di aver perseguito il principio dell'"adeguatezza" più che dell'"accettabilità", cercando di lasciare l'immaginario inalterato e, laddove possibile, riprodurre nei metatesti gli elementi formali e sintattici che riflettono queste caratteristiche, come ad esempio la frequente presenza di parallelismi o riferimenti culturali specifici.

Se poi è stato evidenziato che la referenzialità ha giocato un ruolo importante nella costruzione poetica di Shu Ting, è stato anche detto che il suo "lettore modello" era spesso un ricevente casuale che spariva dalla sua mente non appena finiva di scrivere; comunque, a prescindere da chi fosse il destinatario immaginario delle sue poesie, l'unica cosa certa è che questo era un elemento importante

nella definizione dell'immagine che la stessa poetessa proiettava di sé. Inoltre, abbiamo visto che prima di tutto Shu Ting ricercava la libertà creativa e la sincerità espressiva con le sue poesie e che, riportando la sua esperienza in scrittura, sperava di trasmettere le sue preoccupazioni nei confronti della condizione umana e, al contempo, infondere speranza. Per il lettore delle mie traduzioni ho quindi inizialmente immaginato una qualsiasi persona che fosse curiosa di conoscere la realtà interiore e le varie sfaccettature di una delle principali protagoniste della letteratura cinese contemporanea. Tuttavia, mi rendo conto che, se da una parte l'immaginario delle poesie sia piuttosto immediato, diretto e talvolta "semplice" e, quindi, accessibile indipendentemente dal contesto dei lettori, la completa comprensione del loro significato richiede una conoscenza approfondita dell'ambiente culturale in cui si inserisce la poetessa. Potremmo quindi pensare al lettore modello delle mie traduzioni come un qualcuno che, familiare con la Cina, la sua storia e la sua letteratura, è in grado di cogliere nelle poesie gli elementi formali e lessicali legati alla linguacultura di partenza e fondamentali per apprezzare a pieno la poetica di Shu Ting.

In conclusione, direi che, da un punto di vista puramente formale, mi sono orientata per lo più verso una traduzione di tipo analogico, ossia quella che Newmark definirebbe una "traduzione fedele" che tenta di riprodurre il preciso significato contestuale del prototesto entro i limiti delle strutture grammaticali della linguacultura di arrivo, "trasferendo" le parole culturali e preservando il grado di "anormalità" grammaticale e lessicale nella traduzione.¹⁹ Questa è poi diventata una "trasposizione creativa" nel momento in cui, provando a trasmettere il più possibile le immagini, i toni e le atmosfere di Shu Ting, ho abbandonato l'impossibile ricerca dell'"equivalenza" per trovare nella mia linguacultura espedienti in grado di preservare le intenzioni della poetessa e le sensazioni trasmesse dalle poesie originali.

"Tradurre è il vero modo di leggere un testo" diceva Calvino nel 1982,²⁰ e questo per me è senza dubbio vero. Cimentarmi nella traduzione di queste sei poesie, ma anche delle altre riportate nella tesi, è stato fondamentale non solo per individuare e analizzare elementi linguistici e stilistici rilevanti al fine della mia ricerca, ma anche per sfogliare man mano i vari strati della poetica di Shu Ting e conoscere meglio i tratti più significativi della sua identità, sì femminile, ma prima di tutto umana.

¹⁹ Newmark, *A Textbook...*, cit., p. 46.

²⁰ Mi riferisco a Italo Calvino, "Tradurre è il vero modo di leggere un testo", M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985 (II)*, Mondadori, 1995, pp. 1825-1831.

4.4 Sei proposte di traduzione

致大海

大海的日出
引起多少英雄由衷的赞叹；
大海的夕阳
招惹多少诗人温柔的怀想。
多少支在峭壁上唱出的歌儿，
还由海风日夜
日夜地呢喃；
多少行在沙滩上留下的足迹
多少次向天边扬起的风帆，
都被海涛秘密、
秘密地埋葬。

有过咒骂，有过悲伤，
有过赞美，有过荣光。
大海——变幻的生活，
生活——汹涌的海洋。

哪儿是儿时挖掘的穴
哪里有初恋并肩的踪影
呵，大海，
就算你的波涛
能把记忆涤平，
还有些贝壳，
撒在山坡上
如夏夜的星。

也许漩涡眨着危险的眼，
也许暴风张开贪婪的口，
呵，生活，
固然你已断送
无数纯洁的梦，

Al mare

L'alba sul mare
risveglia la sincera ammirazione degli eroi;
il tramonto sul mare
richiama il gentile sentimento dei poeti.
Quanti i canti sulla scogliera
e i sussurri della brezza marina
nel giorno e nella notte;
quante le impronte sulla sabbia
quante le vele stese all'orizzonte
che le onde sotterrano,
in segreto.

Le offese, il dolore,
gli elogi, la gloria.
Mare: il trasformarsi della vita,
vita: il sollevarsi dell'oceano.

Dov'è il rifugio che ho scavato da bambina?
Dov'è la traccia che ha lasciato il primo amore?
O mare,
se le tue onde
potessero sciacquare le memorie,
se le conchiglie,
fossero disperse sul pendio
come stelle in una notte d'estate.

Forse il ciclone strizza l'occhio pericoloso,
forse la tempesta apre la bocca vorace,
o vita,
e così hai rinunciato
ai sogni puri,

也还有些勇敢的人，
如暴风雨中
疾飞的海燕。

傍晚的海岸夜一样冷静，
冷夜的山岩死一般严峻。
从海岸的山岩，
多么寂寞我的影；
从黄昏到夜阑，
多么骄傲我的心。

“自由的元素”呵，
任你是佯装的咆哮，
任你是虚伪的平静，
任你掠走过去的一切
一切的过去——
这个世界
有沉沦的痛苦，
也有苏醒的欢欣。

ma alcuni uomini coraggiosi,
volano ancora
come procellarie nella tempesta.

La riva alla sera è calma come la notte,
la scogliera alla notte è seria come la morte.
Dalla riva alla scogliera,
la mia ombra è così solitaria;
dal crepuscolo alla notte,
il mio cuore è così orgoglioso.

Ah “la libertà”,
quel tuo finto ruggito,
quella tua calma ipocrita,
quello che hai rubato in passato,
tutto il passato.
In questo mondo
c'è il dolore di affondare,
e la gioia di rinascere.

島的夢

我在我的纬度上
却做着候鸟的梦

梦见白雪
梦见结冰的路面
朱红的宫墙后
一口沉闷的大钟
撕裂着纹丝不动的黄昏
呵，我梦见
雨后的樱桃沟
张开圆圆的舞裙
我梦见
小松树聚集起来发言
风沙里有泉水一样的歌声
于是，在霜扑扑的睫毛下
闪动着动人的热带阳光
于是，在冻僵的手心
血，传递着最可靠的春风
而路灯所祝福的
每一个路口
那吻别的嘴唇上
所一再默许的
已不仅仅是爱情

我在海潮和绿茵之间
做着与风雪搏斗的梦

Il sogno dell'isola

Io, sulla mia latitudine
faccio il sogno dell'uccello migratore

Sogno la neve bianca
Sogno l'asfalto ghiacciato
Dietro il palazzo vermiglio
la grande campana triste
lacera il crepuscolo immobile
Ah, io sogno
la valle dei ciliegi dopo la pioggia
la gonna da ballo come la luna piena
Io sogno
i piccoli pini riuniti in discorso
una voce d'acqua dolce tra il vento e la sabbia
E ora, sotto le ciglia coperte di brina
splende un sole tropicale commovente
E ora, nelle mani fredde il sangue
rivversa l'affidabile brezza di primavera
I lampioni benedicono
le vie per ogni incrocio
In quel bacio d'addio
il tacito consenso
che non è più il solo amore

Io, tra la corrente marina e il manto d'erba
sogno di lottare contro il vento e la neve

春夜

我还不知道有这样的忧伤，
当我们在春夜里靠着舷窗。
月色像蓝色的雾了，
这水一样的柔情，
竟不能流进你
重门紧缩的心房。

你感叹：

人生真是一杯苦酒；

你忏悔：

二十八个春秋无花无霜。

为什么你强健的身子

却像风中抖索的弱杨？

我知道你是渴望风暴的帆，
依依难舍养育你的海港。
但生活的狂涛终要把你托去，
呵，友人，
几时你不再划地自狱，
心便同世界一样丰富宽广。

我愿是那顺帆的风
伴你浪迹四方

Notte di primavera

Non conoscevo questo dolore,
noi, quella notte di primavera appoggiati all'oblò.
La luce della luna è nebbia blu,
la tenerezza come l'acqua,
non riesce a scorrere
tra le porte pesanti del tuo cuore ostile.

Sospiri:

la vita è un bicchiere di vino amaro;

Ti penti:

ventotto anni senza fiori e senza brina.

Perché il tuo corpo sano e forte

trema come un fragile pioppo al vento?

Lo so, tu sei una vela alla ricerca della tempesta,
restia a lasciare il porto che l'ha cresciuta.
Le onde turbolente della vita ti spingeranno via,
o amico mio,
quando smetterai di disegnare la tua prigionia,
il tuo cuore sarà ricco e vasto come il mondo.

Vorrei essere il vento che spiega le tue vele
e accompagnarti in ogni luogo...

雨别

我真想摔开车门，向你奔去，
在你的宽肩上失声痛哭，
“我忍不住，我真忍不住！”
我真想拉起你的手，
逃向初晴的天空和田野，
不畏缩也不回顾。

我真想聚集全部柔情，
以一个无法申诉的眼神
使你终于醒悟。

我真想，真想……
我的痛苦变为忧伤，
想也想不够，说也说不出。

Addio alla pioggia

Quanto vorrei spalancare la portiera e correre da te,
piangere sulla tua spalla perdendo la voce,
“Io non resisto, io proprio non resisto!”
Quanto vorrei prenderti la mano,
scappare verso il chiarore del cielo e dei i campi,
senza paura, senza voltarmi.

Quanto vorrei raccogliere tutta la tenerezza,
e con uno sguardo a cui non potersi appellare
finalmente, svegliarti.

Vorrei, quanto vorrei...
Che il mio dolore si trasformasse in tristezza,
vorrei ma non basta, parlerei ma non riesco.

向北方

一朵初夏的蔷薇，
划过波浪的琴弦，
向不可及的水平远航。
乌云像癣一样
布满天空的颜面，
鸥群
却为她铺开洁白的翅膀。

去吧，
我愿望的小太阳！
如果你沉没了，
就睡在大海的胸膛。
在水母银色的帐顶
永远有绿色的波涛喧响。

让我也漂去吧。
让阳光熨贴的风，
把我轻轻吹送，
顺着温暖的海流
漂向北方。

Verso nord

Una rosa d'inizio estate,
scivola sulle corde delle onde,
naviga verso l'orizzonte irraggiungibile.
Nuvole nere macchiano il volto del cielo
come fossero tigna,
stormi di gabbiani
dispiegano le bianche ali verso di lei.

Vai,
piccolo sole dei miei desideri.
Anche se affonderai,
potrai dormire sul petto dell'oceano.
E nel cappello argenteo delle meduse
permarrà sempre il verde suono delle onde.

Lascia che io galleggi via.
Lascia che il vento caldo di sole,
mi soffi con leggerezza,
lungo la calda corrente oceanica
e mi spinga verso nord.

惠安女子

野火在远方，远方
在你琥珀色的眼睛里

以古老部落的银饰
约束柔软的腰肢
幸福虽不可预期，但少女的梦
蒲公英一般徐徐落在海面上
啊，浪花无边无际

天生不爱倾诉苦难
并非苦难已经永远绝迹
当洞箫和琵琶在晚照中
唤醒普遍的忧伤
你把头巾一角轻轻咬在嘴里

这样优美地站在海天之间
令人忽略了：你的裸足
所踩过的碱滩和礁石
于是，在封面和插图中
你成为风景，成为传奇

Le ragazze di Hui'an

L'incendio è lontano, lontano
nei tuoi occhi color ambra

Gioielli argentati dell'antica tribù
sulla morbida vita
La felicità è imprevedibile, ma il sogno di ragazza
cade lento sul mare come un dente di leone
O onde sconfinite

Di natura non amano la sofferenza
ma la sofferenza non è ancora scomparsa
Il flauto e il *pipa* suonano alla luce della sera
risvegliano il dolore universale
e tu mordicchi l'angolo del foulard

Sei aggraziata, tra il cielo e la terra
ma vieni ignorata: i tuoi piedi nudi
calpestanto spiagge e scogliere
Così, tra immagini e copertine
sei diventata panorama, sei diventata leggenda

Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi era indagare l'esistenza di un'identità poetica femminile nelle opere di Shu Ting e provare a definire alcuni aspetti linguistici e tematici che, significativi per l'espressione dell'immagine e femminilità della poetessa, potessero potenzialmente distinguere la sua voce da quella di altri poeti uomini suoi contemporanei ed inserirla all'interno della più ampia tradizione poetica femminile cinese.

La panoramica storica presentata nel primo capitolo ha innanzitutto permesso di capire che sebbene la poesia, intesa come strumento politico, educativo ma anche espressivo, sia stata storicamente dominata dagli uomini, sono in realtà molte le donne che, in Cina, hanno partecipato alla sua storia e contribuito al suo sviluppo. Proprio grazie alla sua funzione sociale e all'ampio spettro di modelli da imitare o ricreare, il genere poetico ha infatti rappresentato, più di ogni altro, lo strumento adatto ad aprire la strada a una tradizione letteraria femminile che, proprio come quella maschile, presenta continuità e discontinuità, si divide in diverse fasi e accoglie esponenti da varie categorie sociali.

Confinare per secoli nel privato dal sistema confuciano, le donne cinesi hanno comunque provato a sfidare i limiti della loro condizione per ritagliarsi un proprio spazio all'interno del mondo culturale e intellettuale, riuscendo poi, in epoca moderna e contemporanea, a uscire finalmente dalle loro "stanze" e trovare una propria voce nel discorso pubblico. Grazie ad un più facile accesso all'istruzione, all'emergenza di nuove opportunità lavorative e alla concettualizzazione della scrittura femminile come nuova categoria estetica, moltissime donne cinesi del Novecento sono state infatti in grado di partecipare attivamente alla vita del Paese. Proprio come i loro colleghi uomini, anche le poetesse d'inizio secolo hanno così seguito le spinte riformatrici del Movimento del Quattro maggio e colto le influenze arrivate da oltreoceano, contribuendo al rinnovamento letterario e sperimentando nuovi modi di scrivere e interrogarsi sulla storia, sul destino della nazione ma anche sulla loro condizione di genere, almeno fino a quando l'ufficiale consolidamento del regime comunista non glielo ha impedito. Dal 1949 per i trent'anni successivi, ogni aspetto della società è stato infatti posto a completo servizio degli obiettivi politici nazionali e il popolo cinese è diventato protagonista di un periodo storico che ha visto non solo una forte attenuazione dell'idea di letteratura intesa come strumento creativo ed espressivo, ma anche la perdita della soggettività e la negazione dell'identità femminile e le sue specificità.

Shu Ting è la prima poetessa ad emergere in modo rilevante nella Cina del post-maoismo e a riaprire così la strada alla tradizione della poesia femminile in epoca contemporanea.

Unica donna tra i poeti *menglong*, si inserisce all'interno del nuovo Rinascimento letterario sperimentando a suo modo i vari temi che animano lo sviluppo poetico del periodo: il rifiuto dell'ideologia e dell'utilitarismo artistico, la riscoperta dell'individuo e della sua sfera interiore e la ricerca sul linguaggio si accompagnano, nelle poesie di Shu Ting, al recupero e all'affermazione di un'immagine di donna che supera ufficialmente l'androginia maoista e ricerca nuovi modi per rappresentare la sua soggettività.

L'identità poetica femminile di Shu Ting si esprime nelle sue opere in diversi modi. Attraverso l'analisi testuale delle poesie, ma anche dei suoi saggi, è stato innanzitutto possibile rilevare che il linguaggio della poetessa, frutto dell'esigenza di verità e del bisogno di "trovare le parole giuste" per esprimere i suoi sentimenti, è uno tratti in questo senso più caratteristici. Al contrario di altri Poeti oscuri che, diventati portavoce del rinnovamento letterario, "pianificano" la scrittura e perseguono la creazione volontaria di una nuova forma di linguaggio, Shu Ting, che è una donna in un mondo di uomini, non ha grandi pretese sociali e vive la poesia in modo più spontaneo e, a tratti, casuale. Questa sua modalità espressiva sembra aver contribuito alla produzione di poesie più chiare, e quindi "meno oscure" con un linguaggio più semplice e quotidiano da cui emergono con naturalezza i tratti della sua personalità e, quindi, anche della sua femminilità.

Strettamente legate a questo linguaggio femminile sono poi le poesie d'amore, ossia quelle in cui Shu Ting si sveste dai panni di poetessa per scrivere, innanzitutto, dalla prospettiva di una donna. Queste poesie, in cui vige il principio della referenzialità, risultano interessanti per più motivi: innanzitutto, il rapporto con l'uomo e il riconoscimento della sua immagine maschile permettono alla poetessa di definire sé stessa nella diversità e realizzare così la propria identità femminile; in secondo luogo, lo stile, il lessico e la struttura sintattica utilizzata in questi testi, mostrano una rivalutazione di alcune qualità, sia fisiche che psichiche, dell'ideale tradizionale di donna e, di conseguenza, portano a percepire il linguaggio della poetessa come "gentile", "tenero" e, così, femminile. Infine, l'esigenza di esprimere un amore umano che vada oltre l'ideologia politica, la ricerca dell'uguaglianza ma anche dell'indipendenza, e l'innovativa capacità di rivelare le proprie insicurezze, marcano l'avvento di una identità di donna diversa rispetto al passato che, consapevole di sé, ritrova nella forza delle emozioni il suo modo per superare le rigidità del maoismo ed esprimere la propria soggettività.

Terzo punto d'analisi è stato poi il rapporto tra donna e natura, un aspetto che risulta peculiare nelle poesie di Shu Ting e che è stato discusso prendendo in considerazione tre modalità: il ricorso a elementi della natura per ritrarre e definire – in modo diretto e indiretto – sé stessa; l'uso di riferimenti naturali per parlare di altre donne o del mondo femminile in generale; la caratterizzazione della natura con qualità fisiche e psichiche femminili. Riconoscendo alla poetessa un tipo di sensibilità e una capacità d'osservazione che appartengono al modo cinese più tradizionale di vivere e sperimentare l'ambiente naturale, e portando alla luce il potenziale legame tra femminile e natura che sembra persistere nella cultura cinese, si è dunque ipotizzato che il mondo naturale e tutto il suo immaginario, tanto terrestre quanto marino, abbiano rappresentato per Shu Ting, più inconsciamente che non, una risorsa importante nella realizzazione della sua identità poetica femminile.

Quarto e ultimo soggetto di discussione è stata la cosiddetta “questione di genere”, interessante al fine di rilevare alcune discrepanze tra i contenuti della produzione letteraria della poetessa, la sua identità poetica e la sua realtà concreta. Nonostante siano diverse le poesie e i saggi in cui Shu Ting si mostra interessata ad affrontare con senso critico la condizione sociale ed emotiva delle donne, il carattere tradizionale dell'immagine femminile emerso nelle poesie, l'ha spesso portata a essere giudicata come “priva di coscienza di genere” essere esclusa dal dibattito accademico sulla *nüxing shige* apertosi negli anni Ottanta. In effetti, sebbene questo giudizio non sia totalmente corretto poiché Shu Ting ha dimostrato più volte di essere consapevole della sua situazione e di rispettarla in quanto donna, è anche vero che, nella sua vita privata non sembra poi essere riuscita a rifiutare del tutto le oppressioni di un sistema che fatica ad accettare la realizzazione delle donne e a riconoscerne l'identità. Analizzando i suoi testi si è quindi potuto vedere che lo spirito innovativo tipico della sua prima fase poetica, di cui *Alla quercia* è un esempio emblematico, sia negli anni man mano diminuito e che questo sia plausibilmente dovuto anche all'aver accettato da parte sua una dimensione domestico-familiare che, basata su una divisione tradizionale e binaria dei ruoli, non solo ha inciso materialmente sulla sua carriera ma ha anche compromesso quella “naturale creatività” che la distingueva. In merito a questo discorso, si è poi evidenziato che Shu Ting non fa della questione di genere il centro della sua poetica e, procedendo con un confronto di massima con le poetesse “femministe” degli anni Ottanta, si è anche osservato che molte delle loro peculiarità, quali l'importanza del “corpo”, l'immaginario della notte e l'interesse verso il tema della morte, sono per lo più assenti nella sua produzione. Alla luce di ciò è stato dunque possibile affermare che la poesia di Shu Ting non è di certo femminista, ma è comunque femminile.

In conclusione, gli espedienti stilistici e tematici analizzati in questa ricerca si possono considerare come specificità femminili poiché riflesso poetico dell'identità di donna della poetessa e della sua esigenza spontanea di raccontare la propria esperienza secondo proprie modalità. Il linguaggio gentile, semplice e quotidiano, le poesie d'amore, l'attenzione alla referenzialità, il frequente ricorso ad una natura femminilizzata e l'interesse viscerale verso la condizione umana, sono quindi i tanti piccoli tasselli del più ampio spazio discorsivo che permette a Shu Ting di esprimere liberamente la sua soggettività, nonché la sua visione della vita, della letteratura, del rapporto col diverso, e della femminilità.

Infine, è importante ricordare che, malgrado siano presenti alcune contraddizioni tra la sua dimensione poetica e la sua realtà sociale, la poetessa ha comunque ricoperto un ruolo di fondamentale importanza nella Cina del post-maoismo, contribuendo allo sviluppo della poesia contemporanea con spunti letterari originali e una prospettiva inedita che hanno ispirato le successive generazioni di donne scrittrici, e non solo. Shu Ting è infatti riuscita ad unire l'estetica classica con le emozioni e le esigenze figlie del suo tempo, mostrando in questo modo un'identità poetica unica che attraversa le epoche e si colloca tra modernità e tradizione, senza però mai voler nascondere di essere femminile.

Bibliografia

- BARNSTONE, Tony, “Chinese Poetry through the Looking Glass: Censorship and the Contexts of Chinese Modernism”, *The Centennial Review*, 36, 2, 1992, pp.175-214.
- BEI Dao, *La Rosa del Tempo*, Rosa Lombardi (a cura di), Roma, Elliot, 2018.
- BELTRAME, Daniele, “Scintille nel buio: metafore della luce nella poesia menglong”, *Annali di Ca' Foscari*, 52, 2016, pp.173-205.
- BERTUCCIOLI, Giuliano, *La letteratura cinese*, Roma, L'Asino d'oro, 2013.
- BRUNO, Cosima, “Il suono nell'immagine, l'immagine nel suono. La traduzione del testo poetico cinese”, in Nicoletta Pesaro (a cura di), *La traduzione del cinese*, Milano, Hoepli, 2023.
- , “Experimental and opaque poetry”, in Ming Dong Gu (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, New York, Routledge, 2018, pp.491-501.
- , *Between the Lines: Yang Lian's Poetry through Translation*, Leiden and Boston, Brill, 2012.
- BUJATTI, Anna, “Wo guan Zhongguo dangdai wenxue” 我观中国当代文学 (Osservazioni sulla letteratura cinese contemporanea), *Zhongguo dangdai guoji taolun hui. Fayan gao. Yi.* (Atti di convegno non pubblicati), Shanghai, Zhongguo zuojia xiehui zhuban, 1986, pp.1-6.
- CALVINO, Italo, “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, in Mario Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1984*, Milano, Mondadori, 1995, pp.1825-1831.
- CASACCHIA, Giorgio e BAI, Yukun 白玉崑, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Cafoscarina, 2013.
- CASALIN, Federica, “Prefazione”, Giuliano Bertuccioli, *La letteratura cinese*, Roma, L'asino d'oro, 2013, pp.ix-xxxvii.
- CESARINO, Loredana, *Poesie di Cortigiane Tang nel Quan Tangshi*, [Tesi di dottorato], Roma, Università La Sapienza, 2012.
- CHANG, Kang-i Sun e SAUSSY, Haun, *Women Writers of Traditional China*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- CHAVES, Jonathan (a cura di), *The Columbia Book of Later Chinese Poetry*, New York, Columbia University Press, 1986.
- CHEN Zujun 陈祖君, “Shu Ting shigezhong de nüxing ziwo” 舒婷诗歌中的女性自我 (L' “io” femminile nella poesia di Shu Ting), *Guangxi shifan xueyuan xuabao*, 24, 4, 2003, pp.49-52.
- CHONG, W.L. “Time and Nature: Bei Dao and DuoDuo on their use of poetic images”, *China Information*, 4, 3, 1990, pp.73-77.

- CHUNFENG wenyi chubanshe 春风文艺出版社 (a cura di), *Menglong shixuan (xinbian)* 朦胧诗选 (Poesie scelte della Poesia Oscura), Chunfeng wenyi chubanshe, 2020.
- CIXOUS, Hélène, “The Laugh of Medusa,” Trad. di P. Cohen e K. Cohen, *Signs* (The University of Chicago Press), 1, 4, 1976, pp.875-893.
- CRESPI, John A., “The Lyric and the Theatric in Mao-era Poetry Recitation”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 13, 2, 2001, pp.72-110.
- CREVEL, Maghiel van, *Chinese Poetry in Times of Mind*, Leiden and Boston, Brill, 2008.
- , *Language Shattered*, Leiden: CNWS, 1996.
- DAN Renfang 党仁芳, “Lun Shu Ting shi de rendaozhuyi qingsi” 论舒婷诗的人道主义情思 (Sui sentimenti umanisti nelle poesie di Shu Ting), *Kehuan huabao*, 8, 2019, pp.169-170.
- DE BEAVOIR, Simone, *Il secondo sesso*, Trad. di R. Cantini e M. Andreose, Milano, Il saggiatore, 2016.
- DENTON, Kirk A., (a cura di), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2016.
- DOOLING, Amy D, *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Mcmillan, 2005.
- , *Writing Women in Modern China: The Revolutionary Years, 1936-1976*, New York, Columbia University Press, 2005.
- DOOLING, Amy D. e TORGESON, Kristina M., *Writing Women in Modern China: An Anthology of Women's Literature from the Early Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 1998.
- DOU Yang 窦扬, “Shu Ting shige de jiben zhuti tanxi” 舒婷诗歌的基本主题探析 (Un'analisi dei temi fondamentali della poesia di Shu Ting), *Sanwen baijia*, 10, 2018, pp.100-101.
- EAGLETON, Mary, *Feminist Literary Theory*, Wiley-Blackwell, 2010.
- , “Genre and Gender”, in Clare Hanson (a cura di), *Re-reading the Short Story*, London, Palgrave Macmillan London, 1989, pp.55-68.
- EDMOND, Jacob, “Beyong Binaries: Rereading Yang Lian's 'Norlang' and 'Banpo'”, *Journal of Modern Literature in Chinese*, 6, 1, 2005, pp.152-169.
- FENG, Liping, “Democracy and Elitism: The May Fourth Ideal of Literature”, *Modern China* 22, 2 1996, pp.170-196.
- FONG, Grace S, *Herself an Author*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.
- , “Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song”, in Pauline Yu (a cura di), *Voices of the Song Lyric in China*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp.107-144.
- GENG Yanyan 耿艳艳, “Shu Ting chuanzao de shengtai nüxingzhuyi jiedu” 舒婷创作的生态女性主义解读 (Discussione sull'eco-femminismo nelle poesie di Shu Ting), *Bangbu xueyuan xuebao*, 5, 1, 2016, pp.54-56.

- GU Cheng 顾城, *Jing xuanji* 精选集 (Poesie scelte), Beijing, Beijing Yanshan chubanshe, 2006.
- , *Occhi neri. Poesie giovanili*, Stefania Stafutti (a cura di), Venezia, Cafoscarina, 1998.
- , *Selected Poems*, S. Golden e C. Chu (a cura di), Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, 1990.
- , “Misty Mondō”, *Renditions*, 1983, pp.187-170.
- GUBAR, Susan, “‘The Blanck Page’ and Issues of Female Creativity”, *Critical Inquiry*, 8, 2, 1981, pp.243-263.
- HAN Qiuyu 韩邱玉, “Shu Ting shige zhong de ziran yixiang yanjiu” 舒婷诗歌中的自然意象研究 (Ricerca sull’immaginario naturale nelle poesie di Shu Ting), *Wenxue pinglun*, 2023, pp.77-79.
- HINTON, David (a cura di), *Classical Chinese Poetry*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 2008.
- HONG Huang 洪荒, “Xinshi——yige zhuanzhe ma?” 新诗——个转折吗? (La nuova poesia: un punto di svolta?), *Renditions*, 1983, pp.191-194.
- HOU, Sharon Shih-juan, “Women's Literature”, in William H. Nienhauser (a cura di), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp.175-192.
- HOU, Wenhui, “Reflections on Chinese Traditional Ideas of Nature”, *Environmental History*, 2, 4, 1997, pp.482-493.
- HU, Siao-chen, *Literary Tanci: A Woman's Tradition of Narrative in Verse*, [Tesi di dottorato], Harvard University, 1994.
- IDEMA, Wilt e GRANT, Beata, *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*, Londra, Harvard University Press, 2004.
- IDEMA, Wilt e HAFT, Lloyd, *Letteratura cinese*, Venezia, Cafoscarina, 2011.
- JIA, Jinhua, “The Life and Poetry of Daoist Priestess-Poet Yu Xuanji of Tang China”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 35, 1, 2016, pp.25-57.
- JONES, R. Francis, “The Translation of Poetry”, in K. Malmkjær e K. Windle (a cura di), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp.169-182.
- KNIGHT, Sabina, *Chinese Literature: A very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2012.
- KOHN, Livia. *The Daode jing: A guide*, New York, Oxford University Press, 2019.
- KUBIN, Wolfgang, “Creator! Destroyer! - On the Self-Image of the Chinese Poet”, *Modern Chinese Literature*, 9, 2, 1996, pp.247-259.
- , “Writing with your body: Literature as a Wound”, *Modern Chinese Literature*, 4, 1/2, 1988, pp.149-162.
- LA PIANA, Siobahn, “An interview with Visiting Artist Bei Dao: Poet in exile”, *The Journal* 2, 1, 1994.

WONG, Lisa Lai-Ming, “Voices from a Room of One's Own: Examples from Contemporary Chinese Women's poetry”, *Modern China*, 32, 3, 2006, pp.385-408.

LAOZI, *Daodejing*, Attilio Andreini (a cura di), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi Classici, 2018.

LAU, Joseph S.M, e GOLDBLATT, Howard, *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 1995.

LI Xian 李贤, “Shu Ting aiqingzhong de nüxingyizhi zai jiadu” 舒婷爱情诗中的女性意识再解读 (Sulla coscienza femminile nelle poesie d'amore di Shu Ting), *Xiamen ligong xueyuan xuebao*, 24, 2, 2016, pp.77-80.

LI Jianhua 李建华, “Sanshi nianlai menglongshi xuanben yanjiu: yi Bei Dao, Shu Ting, Gu Cheng zhongxin de kaocha” 三十年来朦胧诗选本研究——以北大、舒婷、顾城为中心的考察 (Ricerca sulle antologie della Poesia Oscura degli ultimi trent'anni: un'analisi su Bei Dao, Shu Ting e Gu Cheng), *Xuchang xueyuan xuebao*, 36, 4, 2017, pp.60-65.

LI Qingzhao, *Come in Sogno*, Anna Bujatti (a cura di), Milano, Libri Scheiwiller, 1996.

LI, Xiaorong, *Women's Poetry of Late Imperial China: Transforming the Inner Chambers*, Seattle, University of Washington Press, 2012.

LIANG Qichao 梁启超, *Yinbing shi heji* 饮冰室合集 (Raccolta dello studio Yibing), Shanghai, Zhonghua shuju, 1941.

LIN, Julia C. (a cura di), *Twentieth-century Chinese women's poetry: an anthology*, New York, An East Gate Book, 2009.

—, (a cura di), *Women of the Red Plan*, Londra, Penguin Books, 1992.

—, *Modern Chinese Poetry: An Introduction*, Londra, University of Washington Press, 1972.

LINK, Perry (a cura di), *Stubborn Weeds: Popular and Controversial Chinese Literature after the Cultural Revolution*, London, Indiana University Press, 1984.

LOMBARDI, Rosa (a cura di), *Cinese*, Milano, Garzanti, 2012.

LÜ Jin 吕金, “Nüxing shige de sanzong wenben” 女性诗歌的三种文本 (Tre tipi di testi nella poesia femminile) *Shitanshuo*, 36, 1999, pp.139-147.

MANG Ke, *October Dedications* 十月的献诗, Trad. di L. Klein, Y. Huang e J. Stalling, Hong Kong, Hong Kong, The Chinese University Press of Hong Kong, 2018.

—, *Il tempo senza tempo*, Giusi Tamburello (a cura di), Milano, Libri Scheiwiller, 1992.

MAO Zedong, *Discorsi alla conferenza di Yanan sulla letteratura e l'arte*, Pechino, Casa Editrice del Popolo, 1968.

MAO Zedong e YONG Sang Ng, “The Poetry of Mao Tse-tung”, *The China Quarterly*, 13, 1963, pp.60-73.

MARGARITO, Anna Simona, “Reflections of the West in Gu Cheng's Life and Poems”, *Asian and African Studies*, 16, 2, 2012, pp.3-19.

- MCDUGALL, Bonnie, "Modern Chinese Poetry (1900-1937)", *Modern Chinese Literature*, 8, 1/2, 1994, pp.127-170.
- , "Problems and Possibilities in Translating Contemporary Chinese Literature", *The Australian Journal of Chinese Affairs*, 25, 1991, pp.37-67.
- , *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an conference on literature and art"*, Center for Chinese Studies The University of Michigan, 1980.
- MENG, Liansu, *The Inferno Tango: Gender Politics and Modern Chinese Poetry, 1917-1980*, [Tesi di dottorato], Università del Michigan, 2010.
- MILLER, Dessie, "Celebrating the Feminine: Daoist Connections to Contemporary Feminism in China", *Master's Projects and Capstone*, 613, 2017, pp.1-23.
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, Hempstead, Prentice Hall, 1988.
- ORMSBY, Martin R., "Chinese Poetry: Its Philosophy and General Characteristics", *The Australian Quarterly*, 20, 1, 1948, pp.61-70.
- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- , *Propedeutica della traduzione*, Milano: Hoepli, 2010.
- OWEN, Stephen (a cura di), *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*, New York e London, Norton, 1996.
- , "La poesia nella tradizione cinese", in Paul S. Ropp (a cura di), *L'eredità della Cina*, Fondazione Giovanni Agnelli, 1990, 317-333.
- PESARO, Nicoletta (a cura di), *La traduzione del cinese*, Hoepli, 2023.
- , "Corpo e Corpi", *Sinosfere*, 2020.
- , "Tre fasi della letteratura cinese contemporanea", *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, 15, 2015, pp.46-51.
- PESARO, Nicoletta e PIRAZZOLI, Melinda, *La narrativa cinese del Novecento: autori, opere e correnti*, Roma, Carocci, 2019.
- PETRONE, Valentina, "La poesia femminile cinese contemporanea: definizioni, modelli di riferimento e sviluppi", in F. Congiu, B. Onnis e C. Pinna (a cura di), *Cina, la centralità ritrovata*, Cagliari, Aipsa, 2012, pp.105-117.
- PIRAZZOLI, Melinda, *Intenti Poetici*, Torino, Ananke, 2016.
- PLEBANI, Tiziana, *Il "genere" dei libri*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- POPOVA, Marya, "Conceptualization of beauty in the creativity of misty poets (poetry of Shu Ting and Gu Cheng)", *Актуальні питання гуманітарних наук (Questioni di attualità delle Scienze Umanistiche)*, 58, 2, 2022, pp.191-194.
- POZZANA, Claudia, *La poesia pensante*, Macerata, Quodlibet Studio, 2010.

- , “Distances of Poetry: An Introduction to Bei Dao”, *East Asia cultures critique*, 15, 1, 2007, pp.91-111.
- POZZANA, Claudia e RUSSO, Alessandro (a cura di), *Nuovi poeti cinesi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1996.
- , (a cura di), *In forma di parole*, Padova, Liviana Editrice, 1988.
- PROFETI, Livia, *L'identità umana*, Roma, L'asino d'oro, 2010.
- RACHEL, Finlayson, “Half the Sky, or Half a Lie? Unfulfilled Promises to Women in Revolutionary China”, *A Woman's Experience*, 5, 8, 2018, pp.39-48.
- REN Yi 任毅, “Shu Ting: Menglong shi de langmanzhuyi dise”, 舒婷: 朦胧诗的浪漫主义底色 (Shu Ting: il romanticismo nella poesia oscura), *Nüxue jiaoyu*, 2022, pp.4-6.
- ROBERTS, Rosemary A, *Maoist Model Theatre: The Semiotics of Gender and Sexuality in the Chinese Cultural Revolution (1966-1976)*, Leiden e Boston, Brill, 2010.
- ROSENWALD, John (a cura di), “Smoking People”, *The Beloit Poetry Journal*, 39, 2, 1988/89, pp.1-75.
- SCHMIDT, Jerry, “The Golden Age of Classical Women's Poetry in China: Yuan Mei 袁枚 (1716-98) and His Female Disciples”, *China Report*, 40, 3, 2004, pp.241-257.
- SEATON, Jerome P. (a cura di), *The Shambhala Anthology of Chinese Poetry*, Boston, Shambhala, 2006.
- HAN Shaogong, “Incontri tra Oriente e Occidente: comprendere la letteratura cinese contemporanea”, Trad. di R. Lombardi, *Cosmopolis*, 2009, pp.215-232.
- SHIH, Shu-Mei, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2001.
- SHU Ting 舒婷, *Shu Ting shi ji bian* 舒婷诗精编 (Raccolta di poesie di Shu Ting), Changjiang wenyi chubanshe, 2014.
- , *Shu Ting sanwen* 舒婷散文 (I saggi di Shu Ting), Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2012.
- , *Shu Ting shiwen zixuan ji* 舒婷诗文自选集 (Raccolta di opere di Shu Ting), Liuzhou, Lijiang chubanshe, 1997.
- , *The Mist of My Heart*, William O'Donnel (A cura di), Beijing, Chinese Literature Press, 1995.
- , *Selected Poems*, Eva Hung (a cura di), Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong, 1994.
- , *Hui changge de yuanwei hua* 会唱歌的鸢尾花 (L'iris che canta), Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 1986.
- , *Shuang wei chuan* 双桅船 (Il brigantino), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1982.
- SHU Ting 舒婷 e GU Cheng 顾城, *Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan* 舒婷、顾城抒情诗选 (Poesie scelte di Shu Ting e Gu Cheng), Fujian renmin chubanshe, 1982.

STALLING, Jonathan, “An Interview with Wolfgang Kubin”, *Chinese Literature Today*, 4, 2, 2014, pp.68-75.

STOWE, Harriet B, *La capanna dello zio Tom*, Trad. di. Fulvia, Milano, Hoepli, 1940.

TANG Xiaodu 唐晓渡, “Nüxing shige: cong heiyeye dao baizhou ——Du Zhai Yongming de zushi “Nüren” 女性诗歌: 从黑夜到白昼——读翟永明的组诗《女人》 (La poesia femminile: Dalla buia notte alle luci del giorno —— leggendo la raccolta “Donne di Zhai Yongming”), *Shikan*, 213, 1987, pp.58-60.

VAN Fleit Hang, Krista, *Literature the People Love: Reading Chinese Texts from the Early*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

WANG, Dongze 王东泽, “Nüxing shiren xingbie xiezuode chayi yanjiu” 女性诗人性别写作的差异化研究 (Una ricerca differenziale sulla scrittura di genere delle poetesse), *Jingu wenchuan*, 34, 2022, pp.28-30.

WANG, Liang 汪梁, “Shu Ting shige chuanzuo de yishu tezheng yanjiu” 舒婷诗歌创作的艺术特征研究, *Mang Zhong literature* (芒种), 555, pp.9-10.

WANG, Qiuping, “The Expressive Forms of Natural Imagery in Chinese Poetry”, *Advances in Literary Study*, 5, pp.17-21.

WANG, Robin R, “Dao becomes female: A Gendered Reality, Knowledge, and Strategy for Living”, in A. Garry, S.J. Khader e A. Stone (a cura di), *The Routledge Companion to Feminist Philosophy*, New York, Routledge, 2017, pp.35-48.

WATSON, Burton (a cura di), *The Columbia Book of Chinese Poetry*, New York, Columbia University Press, 1984.

WEI, Qingqi, “Toward a Holistic EcoFeminism: A Chinese Perspective”, *Comparative Literature Studies*, 15, 4, 2018, pp.773-787.

WEINBERGER, Eliot (a cura di), *The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*, New Directions, 2003.

WENG Jieting 翁洁婷, “Shu Ting shige de yixiang jiangou yu shengming yiyun” 舒婷诗歌的意象建构与生命意蕴 (La costruzione delle immagini e le implicazioni della vita nella poesia di Shu Ting), *Zuojia tiandi*, 4, 2022, pp.4-6.

WIELINK, Michael, “Women and Communist China under Mao Zedong: Seeds of Gender Equality”, *The general brock university Undergraduate journal of history*, 2019, pp.128-142.

WIXTED, John T, “The Poetry of Li Ch’ing-chao: A Woman Author and Women’s Authorship”, in Pauline Yu (a cura di), *Voices of the Song Lyric in China*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp.145-168.

WOOLF, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Trad. di Graziella Mistrulli, Rimini, Guaraldi, 1995.

WU Hui (a cura di), *Once iron girls: essays on gender by post-Mao Chinese literary women*, Plymouth, Lexington Books, 2010.

Xiangdai Hanyu Cidian: di liu ban 现代汉语词典：第六版 (*Dizionario di cinese moderno: Volume 6*), Shangwuyi shuguan, 2012.

Xinhua zidian: di shiyi ban 新华字典：第十一版 (*Dizionario del cinese moderno*), Beijing: Shangwu yi shuguan, 2011.

YAN Xiaoli 闫晓利 “Nüxing shige de shanbian: cong Shu Ting, Zhai Yongming dao Yu Xiuhua” 女性诗歌的嬗变：从舒婷、翟永明到余秀华 (L'evoluzione della poesia femminile: da Shu Ting, Zhai Yongming a Yu Xiuhua), *Xin jishi*, 34, 2021, pp.77-79.

YANG Lian 杨镰 e XUE Tianwei 薛天纬, *Zhongguo wenxue tongdian: shige tongdian* 中国文学通典：诗歌通典 (*Enciclopedia della letteratura cinese: enciclopedia della poesia*), Beijing, Jiefangjun wenyi chubanshe, 1998.

YANG, Wenqi e FEI Yan, “The annihilation of femininity in Mao’s China: Gender inequality of sent-down youth during the Cultural Revolution”, *China Information*, 31, 1, 2017, pp.63-83.

YEH, Michelle, “The “Cult of Poetry” in Contemporary China”, *The Journal of Asian Studies*, 55, 1, 1996, pp.51-80.

—, (a cura di), *Anthology of Modern Chinese Poetry*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1992.

—, “Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China”, *Modern China*, 18, 4, 1992, pp.379-409.

—, “Nature's Child and the Frustrated Urbanite: Expressions of the Self in Contemporary”, *World Literature Today*, 65, 3, 1991, pp.405-409.

—, “A New Orientation to Poetry: The Transition from Traditional to Modern”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 12, 1990, pp.83-105.

—, “Circularity: Emergence of a Form in Modern Chinese Poetry”, *Modern Chinese Literature*, 3, 1/2, 1987, pp.33-46.

YU, Pauline (a cura di), *Voices of the Song Lyric in China*, Berkeley, University of California Press, 1994.

YU, Xiling 于欣灵, “Dui GuCheng he Shu Ting shege langmangzhuyi de wenben jiedu” 对顾城和舒婷诗歌浪漫主义的文本解读 (Interpretazione testuale del romanticismo nelle poesie di Gu Cheng e Shu Ting), *Jiamusi zhiye xueyan xuebao*, 9, 2017, pp.58-59.

LIN, Yutang, *My Country and My People*, London, The Windmill Press, 1936.

ZHAI Yongming 翟永明 “Heiye yishi 黑夜意识 (Coscienza notturna)”, in Dian Xie 谢冕 e Tang Xiaodu 唐晓渡 (a cura di), *Dangdai shige chaoliu huigu* 当代诗歌潮流回顾 (*Revisione delle tendenze nella poesia contemporanea*) Pechino, Beijing shifan daxue chubanshe, 1993, pp.124-125.

—, “Nüxing shige yu shigezhong de nüxing shige” 女性诗歌与诗歌中的女性意识 (La poesia femminile e la consapevolezza femminile nella poesia delle donne), *Shikan*, 241, 1989, pp.10-11.

ZHANG, Xiaohong e XIAOMIN, Chen, "Speak beyond the edge: Chinese and American confessional poetry in a cross-cultural context", *American Literature and Intercultural discourses*, 2016, pp.151-164.

ZHANG, Jeanne Hong, "A night of their own: gender identity in women's poetry after Mao", *Journal of Modern Literature in chinese*, 6, 1, 2005, pp.90-118.

—, *The Invention of a Discourse: Women's Poetry from Contemporary China*, Leiden, CNWS Publications, 2004.

—, "Gender in post-Mao China", *European Review*, 11, 2, 2003, pp.209-224.

ZHANG, Yu 张寓, "Between Gender and Genre: TanciTexts attheTurn of the Twentieth Century", *International Comparative Literature*, 5, 2, 2022, pp.119-145.

ZHANG, Zhenjun, "Two Modes of Goddess Depictions in Early Medieval Chinese Literature", *Journal of Chinese Humanities*, 3, 2017, pp.117-134.

ZHANG-Czirakova, Daniela, "Images of nature and it's symbolism in Shu Ting's poetry as a rendering of hen mind and heart", Istitute of Oriental Studies, Slovak Academy of Sciences, 2012.

ZHONG Yi 钟懿, "Lun Shu Ting shige zhong de haiyang jingshen" 论舒婷诗歌中的海洋精神 (Sulla vitalità dell'oceano nelle poesie di Shu Ting)" *Wenyi zhengming yu pinglun*, 7, 14, 2021, pp.177-180.

ZHU, Yanhong, "Drama-tic Synthesis: Time, Memory, and History in the Writings of the Nine Leaves Poets", in P. Manfredi e C. Lupke, *Chinese Poetic Modernisms*, Leiden and Boston, Brill, 2019, pp.57-81.

Sitografia

BAI, Le, *Nature holds different value in Chinese and Western literature*, "Chinese Social Sciences Today", 15/12/2023, <http://www.csstoday.com/Item/12192.aspx>, 30/01/2024.

CHINA Central Television, *Vibrant Hui'an and Dehua (Along the Coast)*, "Youtube", 9/09/2020, <https://www.youtube.com/watch?v=BkIo05gc4ck>. 30/01/2024.

GINSBERG, Allen. Shu Ting The Allen Ginsberg Project, 2/03/2021. <https://allenginsberg.org/2021/03/t-m-2-2/>, 30/01/2024.

HONG Huang 洪荒, *Xinshi——yige zhuanzhe ma?* 新诗——一个转折吗? (La nuova poesi: un punto di svolta?), "Jintian", 17/04/2009, <https://www.Jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-14924>, 30/01/2024.

JIANG Hongwei 姜红伟, "Pojie 'Shu Ting, Gu Cheng shuqing shixuan' pianmu guishu zhi mi 破解《舒婷、顾城抒情诗选》篇目归属之谜 (Risolvere il mistero della raccolta di poesie selezionate di Shu Ting e Gu Cheng)", *Zhongguo zuojia wang*, 2021. <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0518/c404063-32106431.html>, 30/01/2021.

JOCKEY Club Institute for Advanced Study, *Zhongguo wenxue chuazuo yanjiu zhuanli: Shu Ting* 中國文學創作研究專題: 舒婷女士 (Fenomeni particolari nella produzione letteraria cinese: Shu Ting), “Youtube”, 11/11/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=2fh3L1xWUkQ>, 30/01/2024.

PEN America, *Conversation with Distinguished Writers: Shu Ting & Sharon Olds*, 4/22/1986, “Soundcloud”, 2017, <https://soundcloud.com/penamerican/conversation-with-distinguished-writers-shu-ting-sharon-olds-4221986>, 30/01/2024.

SHU Ting 舒婷, *Shei jia yu di an fei sheng* 谁家玉笛暗飞声 (Chi suona l’oscuro flauto di giada?), “Jintian”, 06/03/2018, <https://www.Jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-70423>, 30/01/2024.

“Han dian” 汉典 (Dizionario di cinese), <http://www.zdic.net>, 30/01/2024.

“Scaffale cinese”, <https://www.scaffalecinese.it/>, 30/01/2024.

“Zhongguo shige ku” 中国诗歌库 (Archivio di poesia cinese), <http://www.shigeku.org>, 30/01/2024.

“Zhongguo shige wang” 中国诗歌网 (Sito di poesie cinesi), <https://www.yzs.com/html/index.html>, 30/01/2024.

“Zuopin renwu wang” 作品人物网 (Sito degli scrittori), <https://www.vrrw.net/hstj/30396.html>, 30/01/2024.