

## Corpo e corpi cinesi: concezioni, deformazioni, specularità

Nicoletta Pesaro

È possibile esplorare la “corpo-realtà” umana attraverso alcune concezioni del corpo e le sue varie rappresentazioni nella cultura cinese antica e moderna. Se natura e tecnologia – il cui ruolo complesso e controverso nella società cinese è già stato analizzato in precedenza su *Sinosfere* – appaiono oggi le principali frontiere del futuro, ora salvifiche ora matrigne, questo numero dedicato al corpo cerca di trovare una misura e uno spazio più specificatamente umano all’ombra di tale potente dualismo. L’approccio alla sensorialità teorizzato dal filosofo francese Merleau-Ponty, che vede nel corpo il primo strumento di comunicazione e conoscenza del mondo, è stato recentemente ripreso da molti e ampiamente citato anche in questa miscellanea di contributi: malgrado la crescente egemonia degli approcci tecno-scientifici, la visione del corpo come misura e veicolo di senso/sensi si rivela tra le più adatte ad analizzare la relazione tra uomo e realtà, anche nel caso cinese.

In Cina, la tradizionale concezione unitaria di psiche e materia, il mente-corpo che si traduce nel carattere *xin* 心 (solitamente reso con “cuore”) va analizzata in corrispondenza al concetto di *shenti* 身体, “corpo”, che allude sia al sé individuale sia alla struttura o sistema collettivo che lo sottende, come le membra plurali in un ente contemporaneamente singolo. Il concetto di identità va perciò letto in un’unione tra il sé interiore *shen* e il suo rapportarsi con l’entità fisica esterna del *ti*. Quest’interpretazione immanente, “politica” e olistica del corpo sviluppatasi nella cultura cinese, dalla filosofia, alla medicina e all’arte, ha stimolato spesso forme di rappresentazione in cui le sembianze fisiche, il dettaglio anatomico sfuggivano all’attenzione dell’occhio, tutto concentrato piuttosto nell’identificare quel corpo nel suo contesto naturale, cosmico e sociale.

I grandi mutamenti intervenuti nella società cinese contemporanea, nonostante il persistere di retaggi antichi legati al corpo, mettono a nudo una lacerazione costante e la sempre più difficile sovrapposizione tra corpo individuale e corpo sociale nonché una sofferta separazione tra fisicità e interiorità. Durante gli anni Novanta del secolo scorso, in piena fase di espansione consumistica verso un capitalismo postsocialista, la

connessione tra corpo e società in Cina si è fatta più sensibilmente critica, il legame tra “io” e “altri”, sé e mondo, fisicità e psichicità si è drammaticamente sfilacciato nel nuovo modello esistenziale che, privilegiando un io tutto dedito al godimento materialistico del presente e potenziando l’individualismo del soggetto, mette in discussione l’io sociale, il tutto collettivo che di quel corpo singolo era percepito come massima e finale espressione.

Nella sorprendente poesia operaia analizzata in questo numero di *Sinosfere* da Federico Picerni, la macchina, la costrizione spaziale, il lavoro spersonalizzante della fabbrica – uno dei simboli in passato del corpo sociale maoista – ingoiano il corpo del lavoratore e della lavoratrice che, martoriato e reificato, ritorna tuttavia centrale nella sua funzione cognitiva di principale sistema percettivo dell’essere umano. La distruzione del corpo, il suicidio, è, paradossalmente, per questi lavoratori, l’atto ultimo di libertà dalla coercizione del corpo economico sul corpo individuale, così come la letteratura, la poesia, lo è in termini spirituali.

Tale contraddittoria visione emerge chiaramente anche nell’excursus suggestivo di Corrado Neri sul cinema della Repubblica popolare cinese, dai “corpi eroici” – prima fisicamente sottolineati ed esibiti e poi coperti e metaforizzati rispettivamente nei film d’ispirazione rivoluzionaria e comunista – ai “corpi erotici” la cui sensualità viene ri-scoperta nel fermento culturalista degli anni Ottanta, fino alla materialità dei corpi virtuali esposti dai media odierni, per es. nel film-documentario sugli youtuber cinesi.

Anche in letteratura, come osserva Melinda Pirazzoli, è dal corpo che ripartono gli scrittori cinesi della Cina postsocialista, eleggendolo a spazio di carnalità assoluta (per esempio in Mo Yan 莫言 che enfatizza il corpo contadino), di unica e tragicamente individuale verità (si pensi al corpo del brigante scuoiato dai giapponesi nel romanzo *Sorgo rosso*), spezzando, appunto, il legame socio-economico con la comunità imposto dalla visione maoista, ma, anche – come nel racconto “Telecomando” di Bi Feiyu 毕飞宇 – impedendo al corpo stesso, in un’era di pervasiva “dittatura” delle cose, di svolgere la sua funzione di strumento percettivo, allontanando quindi quella realtà di cui dovrebbe invece essere misura.

Se in fabbrica il corpo è umiliato ma risorge poi grazie alla poesia, nelle prigioni maoiste è la frontiera perenne del dolore e dell’annientamento.

Sulla scorta di Foucault, che ha mostrato il sovrachiaro potere della politica bio-repressiva, e di Merleau-Ponty, Serena De Marchi sviluppa la sua analisi della funzione del “disgusto” del corpo, terribile manifestazione della storia cinese recente, nel suo saggio sui *laogai* cinesi – i campi di detenzione e rieducazione che, in particolare negli anni Sessanta del secolo scorso, riducevano la persona a un corpo, alla pura *zoe*, la “vita nuda” mercé del potere autoritario.

La rappresentazione del corpo seviziato, sacrificato e cannibalizzato è oggetto dell’articolata panoramica offerta da Mariagrazia Costantino sull’arte contemporanea cinese. La potente allegoria del cannibalismo, che si perpetua e consustanzia nella storia antica e recente della Cina, da feroce critica culturale – lanciata da Lu Xun all’inizio del secolo scorso contro la disumanità del sistema tradizionale – riemerge ambiguamente nelle arti visive e narrative di oggi: truci esibizioni di corpi (spesso feti) consumati, mutilati, divorati, in quel gusto per il “grottesco e sanguinolento” che contraddistingue la poetica di molti autori contemporanei. Tali raffigurazioni e interpretazioni impongono a chi legge/guarda/esperisce l’opera l’etico interrogativo se la disumanizzazione sia nell’oggetto o nel soggetto senziente.

Nei saggi di Elena Valussi e Francesca Tarocco, si traccia una storia filosofico-religiosa del corpo cinese, rispettivamente in ambito femminile e monastico. La prima esplora la concezione del corpo femminile nelle pratiche di meditazione e sublimazione daoista, facendo emergere la correlazione tra potere, genere e valorizzazione delle differenze fisico-psichiche rispetto al corpo maschile. Non a caso, la potenzialità di questo sapere viene vista come pernicioso dal potere politico cinese in alcune epoche, mentre una riscoperta del *qigong*, atto ad ascoltare e assecondare la naturalità dei fenomeni corporei femminili, contribuisce sia in Cina sia all’estero a una maggiore consapevolezza delle scelte individuali della donna.

Anche per Tarocco, potere e (rappresentazione religiosa del) corpo si intrecciano strettamente: l’originale connubio tra buddhismo e fotografia permise ai monaci e al clero cinese di rivendicare la forza dell’asceti, e, alla morente dinastia Qing, di eternare anche se per poco la propria autorità attraverso la santificazione fotografica del corpo dell’ultima Imperatrice Ci Xi, avvicinata a e quindi legittimata dalla dea Guanyin.

Mai come in questi giorni il corpo umano rivela la sua oscena fragilità e pericolosità diventando di nuovo, drammaticamente, misura e strumento cognitivo del reale, al di là o in virtù del suo rapporto complesso con natura (in questo caso matrigna) e tecnologia (in questo caso salvifica?): l'infuriare di un'epidemia g-local, partita dalla Cina e che ha rapidamente raggiunto l'Italia e il resto del mondo, ribadisce il concetto che è ancora soprattutto tramite il corpo, anche malato, accudito, recluso, respinto e demonizzato, che l'umanità interagisce, comunica e produce significati. Dal nostro punto di vista occidentale ci costringe a riflettere su vari aspetti della percezione, reale o distorta che dal corpo e dalla sua rappresentazione – con mascherina, steso su una barella, isolato e dissimulato dietro ai pregiudizi – ci perviene della realtà cinese. Ma, illusoriamente, se il corpo è misura del nostro rapporto col mondo e con la storia, forse è proprio attraverso la condivisione della sofferenza e della vulnerabilità fisica e sociale che dovrebbe passare una condivisa e univoca comprensione del nostro destino, globale e individuale, mentre, di fatto, sembra accadere esattamente il contrario.

Già in un coraggioso romanzo del 2003, *Ruyan@sars.come*, Hu Fayun 胡发云 aveva letto nella diffusione di un virus fatale al corpo umano e al corpo socio-economico la metafora nonché concreta espressione della malattia politica che affligge la Cina, dai tempi di Mao ai successivi dirigenti della RPC, comprese frange non minoritarie di intellettuali. Il romanzo ruota intorno a una donna, una normale cittadina che, grazie a Internet, viene a conoscenza della tragica epidemia di SARS (scoppiata tra Hong Kong e la Cina continentale tra il 2002 e il 2003) e di altre gravi malefatte violentemente negate e nascoste dalle autorità. Come allora anche oggi, nell'intervista concessa lo scorso 6 febbraio a *The Reporter*, qui tradotta per *Sinosfere* da alcune studentesse di Ca' Foscari, Hu Fayun rievoca lo spettro del virus per denunciare le politiche antidemocratiche e l'opacità del sistema mediatico cinese: lo scrittore (originario di Wuhan, prima e più importante città-focolaio del Covid-19) sottolinea che ogni catastrofe compresa l'attuale epidemia ha sempre e soprattutto cause umane.

Sempre in questo numero pubblichiamo alcune puntate del blog di una importante scrittrice di Wuhan, Fang Fang 方方, già nota per le sue opere neorealiste. Un "diario del Coronavirus" che ci costringe a fare i conti con

un Altro divenuto, imprevedibilmente, fedele specchio della nostra corporea fragilità.

**Metamorfosi operaie.  
Corpo e alienazione in alcuni poeti operai cinesi**

Federico Picerni

Era la vigilia della festa nazionale della Repubblica popolare cinese del primo ottobre quando, il 30 settembre 2014, un giovane operaio appena ventiquattrenne, di nome Xu Lizhi 许立志, si gettò dal 17° piano di un palazzo di Shenzhen. La morte fu immediata, come lo scalpore che suscitò: anzitutto, Xu era un operaio della famigerata Foxconn, la fabbrica di Shenzhen che produce iPhone per conto della Apple, non il primo né l'ultimo a scegliere questa "via d'uscita". In secondo luogo, Xu era anche poeta, e molto prolifico: fra il 2010 e il 2014, lasso di tempo che racchiude la sua produzione, scrisse qualche centinaio di poesie, prima postate sul proprio blog personale e poi antologizzate postume.

Un suo componimento del gennaio 2014 permette un primo assaggio del linguaggio di fabbrica presente in notevole parte della sua opera; ora peraltro si presta a essere letto come un'inquietante previsione del tragico epilogo di pochi mesi dopo, quando l'unica fuga dal dispotismo della fabbrica, persa la speranza nella possibilità emancipatrice della scrittura, parve essere quella dell'autodistruzione fisica:

una vite cade a terra  
in questa notte di straordinari  
precipita in verticale, tintinna appena  
non attirerà l'attenzione di nessuno  
proprio come quando  
in un'altra notte come questa  
qualcuno precipitò a terra<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Xu Lizhi 许立志, "Yi ke luosi diaozai dishang" 一颗螺丝掉在地上 [Una vite è caduta a terra], in Qin Xiaoyu 秦晓宇 (a cura di), *Xin de yi tian* 新的一天 [Un nuovo giorno] (Zuojia chubanshe: Beijing, 2015), 214. Tutte le traduzioni presenti in questo articolo, dal cinese e dall'inglese, sono opera dell'autore.

## Poesia operaia e corpo

Xu Lizhi non era solo nella sua condizione socio-poetica. Lavoratore nella zona del delta del Fiume delle Perle, cuore dell'industria cinese e "fabbrica del mondo", ma originario della campagna, egli incarnava molte caratteristiche del moderno operaio cinese. L'odierno esercito industriale è infatti composto in larga parte da manodopera a basso costo proveniente dalle zone rurali, ragion per cui si è coniato il termine *nongmingong* 农民工, traducibile come "contadini-operai", che in verità denota una figura non più completamente contadina, perché ormai ubicata nelle metropoli industriali, ma non ancora pienamente operaia nel senso novecentesco del termine, in quanto possedendo ancora formalmente una residenza rurale non ha accesso ai servizi pubblici e sociali della città. Rinunciare alla residenza rurale comporterebbe la perdita di ogni diritto sulla terra, che per molti resta un possibile cuscinetto in caso di fallimento del sogno urbano; ma anche per chi fosse disposto a tale rinuncia, la residenza urbana non è facilmente ottenibile per un migrante irregolare.

A complicare ulteriormente lo scenario della nuova classe operaia si aggiunge la presenza di inedite figure, a partire dalle donne impegnate nei servizi di cura domestica, fino a quelli che noi chiameremmo "rider" (*kuaidiyuan* 快递员), fondamentali gangli nell'ingranaggio delle moderne *smart city*. Tutti questi lavoratori operano in condizioni di estrema precarietà, ben esemplificata linguisticamente dal termine *dagong* 打工, che indica appunto l'attività del lavoratore precario giunto in città dalla campagna. Si tratta insomma di una classe operaia molto più ibrida e mobile, tanto che talvolta si preferisce parlare di "nuovi operai" (*xin gongren* 新工人) per marcare la differenza rispetto tanto agli operai pre-1978, quanto agli attuali operai non migranti.

Molti di questi operai migranti, o "nuovi operai" che dir si voglia, scrivono; come Xu Lizhi, scrivono soprattutto poesia.

Generalmente, si tende a circoscrivere la letteratura operaia "classica" (*gongren wenxue* 工人文学) a quella prodotta soprattutto fra gli anni '40 e '70 del secolo scorso, cioè durante l'epoca maoista. Pertanto, sia pure con eccezioni, in cinese ci si riferisce alla poesia operaia contemporanea come *dagong shige* 打工诗歌. Sotto questo ombrello cade quanto è stato scritto

dagli operai migranti sin dagli anni '80, inizialmente ospitato nei giornalini di fabbrica o nelle riviste locali delle città a nuova industrializzazione del Sud, prima che trovasse gradualmente fortuna anche in spazi più importanti su scala nazionale. Assai favorevole in questo senso fu l'interesse di alcuni funzionari e studiosi locali, tendente a promuovere i nuovi fenomeni della "cultura delle Zone economiche speciali" (*tequ wenhua* 特区文化), finché, fra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000, vennero pubblicate le prime antologie di poeti *dagong*. Da allora l'attenzione verso gli autori operai si è fatta sempre più intensa, non di rado anche con toni molto critici, e ha visto anche l'incorporazione di alcuni di essi nell'*establishment* culturale come scrittori professionisti o funzionari di istituti e riviste culturali.

A emergere da questa configurazione poetica è una condizione soggettiva del tutto particolare che rispecchia una situazione sociale fortemente mutata, così sintetizzata da Claudia Pozzana: "Per i poeti migranti di oggi, la condizione soggettiva della vita in fabbrica è radicalmente diversa sia rispetto all'epoca socialista classica, sia rispetto all'intervallo sperimentale della Rivoluzione culturale". Si è verificato, continua la studiosa, un passaggio dal "noi" collettivo a quello che il poeta Guo Jinniu 郭金牛 descrive come un "gigantesco singolare" (*pangda de danshu* 庞大的单数): "una descrizione poetica della radicale assenza di socialità, dello sradicamento illimitato dell'identità e dell'appartenenza, in cui l'unico rapporto con la 'patria' è costituito dal 'pagamento per il mio permesso di residenza temporanea'".<sup>2</sup>

Benché ancora raramente oggetto di attenzione accademica,<sup>3</sup> il corpo gioca in questo un ruolo centrale. "La testualizzazione del corpo nella poesia *dagong*", sottolinea il poeta operaio e critico letterario Liu Dongwu 柳冬妩, "rivela i segni della realtà sociale e, ancor più, l'impronta della

<sup>2</sup> Claudia Pozzana, "Poetry", in Christian Sorace, Ivan Franceschini, Nicholas Loubere (a cura di), *Afterlives of Chinese Communism* (Verso Books/ANU Press: London/Canberra, 2019), 189-196, 191.

<sup>3</sup> Fra le eccezioni, si veda p. es. Justyna Jaguścik, "The Woman Attempting to Disrupt the Ritual: Representations of Femininity and the Poetics of the Subaltern Body in Contemporary Chinese Female-authored Poetry", *Harvard Asia Quarterly*, 3, 60-70.



storia scolpiti nel corpo”.<sup>4</sup> Infatti, proprio il passaggio dal “noi” collettivo al “gigantesco singolare”, contestualmente al progressivo allentarsi della coscienza di classe e alla depoliticizzazione della società, rispecchia l’inadeguatezza delle grandi narrazioni e un ritorno all’esperienza più diretta e cruda – quasi “primordiale”, in senso sociale, di classe – del corpo, sito dove vengono alla luce le ramificazioni delle contemporanee forme dello sfruttamento capitalistico.<sup>5</sup> Il corpo è “primordiale” anche nel suo essere l’elemento più diretto della vendita della forza-lavoro da parte dell’operaia/o, atto descritto appunto da Marx come “l’insieme delle attitudini *fisiche* e intellettuali che esistono nella corporeità, ossia nella personalità vivente d’un uomo”<sup>6</sup> (e d’una donna, aggiungerei).

Affrontando il tema della rappresentazione del corpo nella poesia operaia ci si imbatte in svariati *topos*: mani operose, dita mozzate, malattia, fatica fisica, sudore... Ciò che cercherò di offrire in questo articolo è piuttosto una (seppur breve) riflessione su come, all’interno di questa configurazione poetica, il rapporto con la fabbrica sia vissuto essenzialmente tramite il corpo e la fisicità. La mia ipotesi è che questo rapporto totalizzante, assorbente e persino metamorfico fra i corpi dell’operaio e della fabbrica fornisca una chiave di lettura sulla condizione operaia oggi e sulla persistenza dell’alienazione.

### **Xu Lizhi: la luna di ferro nel corpo operaio**

Torniamo dunque a Xu Lizhi. In un recente saggio,<sup>7</sup> Maghiel van Crevel osserva che la fama postuma di quest’ultimo tende a oscurare l’originalità della sua poetica, che proprio nei suoi aspetti più “corporei” (specie

---

<sup>4</sup> Liu Dongwu 柳冬妩, *Dagong wenxue de zhengti guan cha* 打工文学的整体观察 [Indagine complessiva sulla letteratura degli operai migranti] (Huacheng chubanshe: Guangzhou, 2012), 363.

<sup>5</sup> È interessante come letterature sociali di altre latitudini siano giunte a conclusioni molto simili: p. es., circa il caso italiano, si veda Alberto Prunetti, “La Trilogia Working Class: scrivere per non farsi togliere la pelle” (*Giap*, 2019), URL: <https://www.wumingfoundation.com/giap/2019/09/trilogia-working-class/>.

<sup>6</sup> Karl Marx, *Il capitale* (Editori Riuniti: Roma, 1964), I.I, 200.

<sup>7</sup> Maghiel van Crevel, “Misfit: Xu Lizhi and Battlers Poetry (*Dagong shige*)”, *Prism: Theory and Modern Chinese Literature*, 16, 1, 85-114.

masochistici) si distanzia da quella che viene comunemente identificata come poesia operaia, pur allineandosi per altri tratti. Il problema a monte sta proprio nell'opacità della definizione di "letteratura operaia", in Cina come altrove; è però indubbio che in questo caso, così come in qualsiasi altro fenomeno letterario in verità, "la poesia operaia è chi la poesia operaia fa", prima ancora dei nostri (di noi lettori, studiosi, ricercatori, critici) sforzi di tracciare chiari confini teorici e metodologici. A parere di chi scrive, ciascun autore andrebbe perciò visto nella propria singolarità creativa e nel contributo che offre per arricchire tanto la riflessione offerta da altri autori, quanto il vasto campo della letteratura.

Come nota appunto van Crevel, nel rapporto di Xu con la fabbrica convivono l'aspetto identificativo/metamorfico che ritroveremo negli altri poeti analizzati, quanto un elemento autodistruttivo più originale. Già nella poesia in apertura dell'articolo, la sovrapposizione fra la vite caduta a terra e il corpo dell'operaio – presumibilmente – suicida suggerisce questa identificazione negativa, che si ritrova, sia pure con toni diversi, nel componimento più famoso di Xu:

ho ingoiato una luna di ferro  
la chiamano vite

ho ingoiato acque di scarico industriali, moduli per la disoccupazione  
la nostra giovinezza, più infima delle macchine, perisce anzitempo

ho ingoiato la frenesia del lavoro, ingoiato povertà e indigenza  
ingoiato ponti pedonali, ingoiato vita cosparsa di ruggine

altro non posso più ingoiare  
tutto quel che ho ingoiato risale ora per la gola

e sparge sul suolo patrio una  
poesia di vergogna<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Xu Lizhi, "Wo yanxia yi mei tiezuo de yueliang" 我咽下一枚铁做的月亮 [Ho ingoiato una luna di ferro], *Xin de yi tian*, 204.

La vite, emblema del processo industriale, ingoiata dall'operaio e divenuta così parte del suo corpo (non diversamente da macchine o articoli che "ingoiano" viti e bulloni), evoca il sussumersi dell'operaio alla fabbrica (la giovinezza "più infima delle macchine"); diversamente dalla poesia di apertura, più oscura e disperata, qui il poeta reagisce con rabbia, una rabbia "corporea", vomitando l'ingiustizia subita e mutandola in poesia, peraltro giocando su un'immagine, quella lunare, caratteristica della lirica classica.

Il corpo tende a diventare indistinguibile rispetto alla fabbrica – "le mani come macchine", su cui "fioriscono rigogliosi / calli"<sup>9</sup> – come, per esempio, nei seguenti versi:

anche il fischio della fabbrica si sta appisolando  
 officine sigillate immagazzinano ferro malato  
 stipendi si nascondono dietro le tende  
 come l'amore sepolto dai giovani operai sul fondo del cuore  
 non c'è tempo di aprir bocca, i sentimenti si sbriciolano  
 hanno stomaci fatti di ferro  
 dove acido solforico e acido nitrico scorrono densi  
 l'industria cattura le lacrime che non fanno in tempo a scorrere<sup>10</sup>

Qui cade ogni distinzione fra la macchina, a sua volta raffigurata con tratti antropomorfici (nell'appisolarsi del fischio e nella malattia del ferro), e il corpo degli operai, resi invece macchine dagli acidi che scorrono nei loro organismi e dalla soppressione delle emozioni. I due corpi, quello industriale e quello operaio, si confondono e si compenetrano, indistinguibili l'uno dall'altro, trasmettendo l'idea del totale assorbimento dell'operaio da parte di una fabbrica crudele e divoratrice. La sensazione tratta da entrambe queste poesie è quella di un'esperienza operaia che trasforma il corpo in un involucro privo di emozioni, lobotomizzato dalla catena di montaggio e avvelenato.

---

<sup>9</sup> Xu Lizhi, "Liushuixian shang de diaosu" 流水线上的雕塑 [Sculpture sulla catena di montaggio], *Xin de yi tian*, 12.

<sup>10</sup> Xu Lizhi, "Zuihou de mudi" 最后的墓地 [L'ultimo cimitero], *Xin de yi tian*, 68.

## Xie Xiangnan: polmoni e stomaci dell'industria

L'immagine del corpo operaio che assorbe i veleni della fabbrica si ritrova nei seguenti versi di Xie Xiangnan 谢湘南:

vorrei sapere  
 per quanto tempo ancora  
 avrò sabbia negli occhi  
 in gola  
 nella bile  
 [...]  
 io non sono come le piante  
 un'armata di polvere solca il mio petto  
 un vento maestoso  
 pulisce gli alberi  
 i polmoni del nostro tempo  
 collassano come amianto<sup>11</sup>

Nella prima strofa, il corpo operaio è contaminato dalle scorie industriali e la sua salute è sacrificata sull'altare del profitto industriale; punti, questi, che ricordano, oltre alla poesia di Xu Lizhi appena esaminata, anche più in generale il tema della malattia all'interno della poesia operaia. L'originalità di Xie emerge più nella seconda strofa, ove il corpo avvelenato appare anche come una metafora del suo tempo, in quanto sono i "polmoni" di un'epoca intera che "collassano come amianto"; *en passant*, quest'ultima immagine, letta oggi, oltre alle tragedie operaie, fa pensare anche alla crisi climatica e alle sue cause industriali.

Xie Xiangnan è una stella della poesia *dagong*, nonché una delle prime a brillare: lasciato il nativo Hunan prima di completare gli studi superiori, giunse infine nel Guangdong, dove l'intensa attività di scrittura e la riconosciuta qualità delle sue poesie gli portarono attenzioni sufficienti ad "assorbirlo" nei circuiti culturali ufficiali già alla fine degli anni 90. La

---

<sup>11</sup> Xie Xiangnan 谢湘南, "Shengchan, zai shengchan zhong, bei shengchan linshi" 生产, 在生产中, 被生产淋湿 [Produzione, nel mezzo della produzione, inzuppati dalla produzione], *Xie Xiangnan shixuan* 谢湘南诗选 [Poesie scelte di Xie Xiangnan] (Changjiang wenyi chubanshe: Wuhan, 2014), 68-69.

poetica di Xie è caratterizzata da notevoli versatilità e sperimentazione stilistica; la fabbrica stessa, benché ben presente, appare meno pervasiva all'interno della sua produzione, o descritta attraverso tecniche come l'ironia e la "dissacrazione" (per quanto possa essere possibile dissacrare un tema "basso"), in contrapposizione alla solennità che invece si riscontra generalmente nella rappresentazione della fabbrica. Questi ultimi tratti sono ben esemplificati, per esempio, nella scelta delle parti del corpo deputate a simboleggiare l'annullamento metamorfico dell'operaio:

i miei cinque migliori anni sono entrati nella macchina dall'alimentatore  
 ho visto questi cinque anni di gioventù uscire  
 dal culo della macchina – e diventare un giocattolo ovale di plastica  
 gusci d'uovo ora rosso-verdastri  
 ora arancioni, tutti appiccicosi  
 (ho sentito dire che questi oggetti vengono trasportati in America, o  
 in Europa, diventano regali di Natale, venduti uno a uno a  
 bambini dagli occhi azzurri...)

la macchina sbuffa... sbuffa... e sputa fumo verde  
 morde il mio fervore lamentoso al ritmo del digrignar di denti  
 l'olio per macchine brilla che potrebbe fare da specchio per lavarsi la mattina  
 proprio per questo, per cinque anni nessuna zanzara ha osato far visita  
 al mio corpo, macelleria del mio sangue tranquillo<sup>12</sup>

Le immagini utilizzate, il pungente sarcasmo che le muove, e ovviamente i riferimenti autobiografici (la poesia, infatti, reca come data l'anno 1999, circa un lustro dopo l'arrivo dell'autore a Shenzhen), sono caratteristiche proprie di Xie, ma rimane come minimo comun denominatore la presenza di un processo di annullamento del corpo operaio nella fabbrica, qui peraltro nuovamente raffigurata come "corpo" (benché Xie preceda temporalmente Xu nella scrittura). La catena di montaggio viene infatti presentata come una sorta di apparato digerente: l'operaio, carne da cannone nei "cinque migliori anni" della sua gioventù, viene divorato dall'alimentatore/fauci della macchina ("morde... al ritmo del digrignare

---

<sup>12</sup> Xie Xiangnan, "Qianyan yishi" 前沿轶事 [Aneddoti dalle prime linee], *Xie Xiangnan shixuan*, 305.

dei denti”), digerito e infine espulso dall’ano/uscita della stessa sotto forma di feci/prodotto.

Si tratta dunque sì di una forma, estrema ed estremizzata, di identificazione dell’operaio con la fabbrica, ma tale identificazione è disumanizzante, annullante e negativa, proprio perché si traduce nella distruzione del corpo negli ingranaggi della fabbrica e in un prodotto frutto della fatica fisica dell’operaio, dal quale questi è però estraniato; la scelta stessa di racchiudere fra parentesi i versi dove viene descritto il destino di tali prodotti (di cui comunque il poeta ha solo “sentito dire”) è indicativo della separazione avvertita dall’autore. In tal senso, si adatta perfettamente alle caratteristiche tipiche dell’alienazione, riscontrate da Marx nel “rapporto del lavoratore con il *prodotto del lavoro* come oggetto estraneo e dotato di potere su di lui” e nel “rapporto del lavoro con l’*atto di produzione* entro il *lavoro*. Questo rapporto è il rapporto con la propria attività come estranea, che non gli appartiene, l’attività come patimento, la forza come impotenza, la procreazione come castrazione”;<sup>13</sup> attività il cui esito resta, appunto, indistinto fra parentesi.

### Zheng Xiaoqiong: poesia è corpo

Il nome più celebre della poesia *dagong* è però Zheng Xiaoqiong 郑小琼. Sichuanese di origine, a 21 anni si trasferì a Dongguan, una delle città di più recente industrializzazione a metà strada fra Canton e Shenzhen, dove lavorò in diverse fabbriche della zona. Il divenire operaia coincise pressoché simultaneamente con il divenire poeta. La conquista di prestigiosi premi letterari nel 2007 segnò una svolta decisiva per Zheng, la quale in seguito lasciò la fabbrica. La giovane poetessa può quindi essere considerata – con lo stesso Xie Xiangnan – una degli esempi di maggior rilevanza non soltanto di una certa politica culturale in tal senso, in quanto il suo talento fu notato e sostenuto dalla sezione locale dell’Associazione degli scrittori, ma anche della “traduzione culturale” dei poeti operai analizzata in uno studio di van Crevel.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (Feltrinelli: Milano, 2018), 77.

<sup>14</sup> Maghiel van Crevel, “The Cultural Translation of Battlers Poetry (*Dagong shige*)”, *Journal of Modern Literature in Chinese*, 14/15, 2/1, 245-286.

La poesia di Zheng non è solo ricca di riferimenti al corpo: per certi versi, è corpo essa stessa, sorge, si sviluppa e ruota attorno al corpo, lo compenetra, lo assorbe ed è da esso assorbita, nelle sue singole parti così come nella sua totalità. Quello che si ritrova nella produzione della poetessa è un corpo impegnato in varie attività, eretto e curvato, fatto soprattutto di mani prigioniere del lavoro manuale, minute, callose, a volte quasi “danzanti” nel loro operare (non di rado composte da dita mozzate); è, infine, prevalentemente – ma non esclusivamente – femminile. Ne consegue, per esempio, una particolare attenzione al ciclo mestruale, squilibrato in modo anomalo dai ritmi sfiancanti della fabbrica o ulteriore elemento di sofferenza per l’operaia alla catena di montaggio, invisibile nella sua intimità, tanto che “nessuno si accorge nemmeno delle mestruazioni dell’operaia alla macchina / dell’onda che si alza nel suo corpo, del dolore senza voce”.<sup>15</sup>

Ed è un corpo, infine, indistinguibile e inseparabile dalla fabbrica, con la quale vive un rapporto ancor più totalizzante; un corpo spesso avvelenato dalle scorie industriali e arrugginito, proprio come il ferro, tratto distintivo della poesia di Zheng,<sup>16</sup> inchiodato alle macchine presso le quali le operaie trascorrono le lunghe giornate di lavoro (la figura del chiodo titola anche una poesia,<sup>17</sup> dove il corpo appare appunto conficcato come un chiodo alla catena di montaggio), trasformato (di nuovo, la metamorfosi) in un mero strumento dell’ingranaggio industriale:

[...] non riesco più a distinguermi da[lle altre operaie]  
 proprio come io stessa sono indistinguibile da loro    restano involucri di pelle  
 arti    movimenti    sguardi confusi    uno ad uno  
 volti innocenti    senza sosta le operaie vengono assemblate    disposte in serie  
 strutturate in formicai di fabbriche di elettronici    in alveari di fabbriche di  
 giocattoli    loro  
 ridono    stanno in piedi    s’abbassano    si curvano    si rannicchiano

<sup>15</sup> Zheng Xiaoqiong, “Wuye gongnü” 午夜工女 [Operaie a mezzanotte], *Sanluo zai jitai shang de shi* 散落在机台上的诗 [Poesie sparse sulla macchina] (Zhongguo shehui chubanshe: Beijing, 2009), 37.

<sup>16</sup> Si veda Giusi Tamburello, *Quando la poesia si fa operaia. Lavoratori migranti poeti della Cina contemporanea* (Aracne: Roma, 2019).

<sup>17</sup> Zheng Xiaoqiong, “Ding” 钉 [Chiodi], *Zheng Xiaoqiong shixuan*, 51.

sono state semplificate in due mani di dita in un paio di piedi  
 sono diventate viti ben saldate lastre di ferro tagliate  
 plastica compressa fili di alluminio avvolti tessuti sforbiciati<sup>18</sup>

Questi versi bene esprimono l'idea, presente in tutta la poetica di Zheng, della disumanizzazione dell'operaia mediante la scorporazione di sé nel processo industriale: il corpo, in parti (fisiche come emotive) o nella sua integrità, appare spesso come assorbito, distrutto, scomposto dalla macchina e trasformato in prodotti, con espressioni linguistiche che rimandano appunto alla produzione di merci sulla catena di montaggio, efficaci nel creare un senso di estraniamento se applicati al corpo (fra i più ricorrenti: *damo* 打磨 /levigare; *zhuangpei* 装配 /assemblare; *zuhe* 组合 /comporre; *pailie* 排列 /disporre in serie...). Del resto, il linguaggio volutamente "specialistico" della fabbrica è caratteristico dell'autrice: ferro e altri materiali, strumenti, macchinari e prodotti compaiono a più riprese, in frequenti elenchi o singolarmente.

Il corpo, come accennato nell'introduzione, assurge a elemento diretto e immediato per riflettere sulla condizione operaia in generale, in Zheng più che in altri: "trasformata in parte, oggetto, macchina priva di parola / trasformata in questa vita muta, silente, grigia!".<sup>19</sup> Il pericolo di perdere la facoltà di parola, sul quale questi ultimi versi insistono, spinge a domandarsi se la poesia possa fungere da mezzo di resistenza a questa "scomposizione" da parte della fabbrica. L'idea della poesia come forma di resistenza alla disumanizzazione e come spazio di sopravvivenza della lingua, intesa sia come capacità espressiva che come forma di accusa verso i mali di quella che Zheng identifica ripetutamente come l'"era industriale", viene effettivamente suggerita in "Disfatti"<sup>20</sup>:

le mie ossa, la mia anima, la mia carne, il mio cuore, uno a uno disfatti  
 in viti, pellicole, pezzi di plastica, clip in metallo, ganci

<sup>18</sup> Zheng Xiaoqiong, "Guizhe de taoxinzhe" 跪着的讨薪者 [In ginocchio a reclamare il salario], in Qin Xiaoyu 秦晓宇 (a cura di), *Wo de shipian* 我的诗篇 [I nostri versi] (Zuojia chubanshe: Beijing, 2015), 278.

<sup>19</sup> Zheng Xiaoqiong, "Shengyin" 声音 [Voce], *Zheng Xiaoqiong shixuan*, 46.

<sup>20</sup> Zheng Xiaoqiong, "Chai" 拆 [Disfatti], *Sanluo zai jitai shang de shi*, 59-60.



assemblati, abbinati, etichettati, l'infanzia  
 disfatta in vuoti ricordi, passato, emozione. I sogni  
 disfatti in lacrime, disperazione, il corpo disfatto in malattia, amore  
 schemi disfatti in prodotti, salari, straordinari, arretrati, insonnia  
 e poi la società tridimensionale disfatti in piattume di malasorte, villaggi e  
 nostalgia  
 se le fiamme della fornace non possono illuminare un pezzo di ferro  
 arrugginito... io  
 continuo a cercare il senso dell'esistenza su una vita cosparsa di ferro, quei  
 sogni e quelle emozioni di un tempo sono stati disfatti dalla poderosa forza  
 della fabbrica  
 persone scomposte in componenti, avvitati in qualche angolo della società  
 malattie industriali, come hanno fatto a filtrare nei nostri corpi?  
 questa malasorte è subordinata al suo tempo, oppure alla massa  
 eppure io amo ancora questo tempo, la fabbrica dell'era industriale  
 sono innamorata delle sue ruote, delle sue ali, dei cuscinetti dei motori  
 sono innamorata dei dolori, delle gioie e delle avversità che mi hanno portato  
 chiarezza  
 e in questo tempo continuerò a disfarmi in clip di metallo,  
 valvole, cavi elettrici, aghi d'acciaio, qualche lampione  
 se proprio non funzionerò, se sarò da questo tempo classificata come prodotto  
 difettoso  
 comunque tornerò ancora alla fornace, per forgiarmi e pressarmi  
 in prodotto finito, disfarmi in un chiodo acuminato  
 e inchiodarmi sul muro del nostro tempo

Questa poesia, fra i cui versi si possono intravedere molteplici significati, può essere divisa in due parti. Nella prima, tenuta insieme da frequenti *enjambement*, si assiste alla totale scomposizione del corpo operaio in ingranaggi o prodotti, in un presente caratterizzato dalla violenta rimozione dell'individualità (l'infanzia e i sogni frantumati, l'appiattimento sociale), dove non solo il corpo fisico ("le mie ossa", "la mia carne") ma anche la sua interiorità ("la mia anima", "il mio cuore") sono soggetti alla disumanizzazione mediante scorporazione, all'annullamento e, in ultima analisi, alla mercificazione da parte della fabbrica ("uno a uno disfatti"). Fin qui, sembra una forma concentrata della riflessione di Zheng sulla metamorfosi alienante.

A metà della poesia, però, avviene un brusco passaggio dalla passività della figura operaia che subisce il processo metamorfico a un ruolo attivo ricercato dalla poetessa stessa, disposta persino a “tornare alla fornace” qualora tale metamorfosi “attiva” non abbia successo. Questo può essere letto come un riconoscimento, da parte di Zheng, di quanto la propria poesia sia debitrice al linguaggio e alla realtà della fabbrica (“dei dolori, delle gioie e delle avversità che mi hanno portato chiarezza”); il che, ovviamente, costituisce un dilemma dal momento che tale realtà è oppressiva e alienante, ma proprio l’esperienza di essa ha fornito la materia prima poetica con la quale Zheng ha potuto, infine, trovare l’agognata “via d’uscita”. Il chiodo acuminato che si conficca sul “muro del nostro tempo” sembra sostenere la tesi, sviluppata da Pozzana, secondo cui la poesia operaia costituisce una via per andare oltre “l’oppressione di ogni finitudine”;<sup>21</sup> in particolare, la poetessa appare incerta se riuscirà a sopravvivere all’annullamento imposto dalla fabbrica, ma è indubbia la sopravvivenza della propria poesia, inchiodata, insieme al corpo, alla sua epoca. Il mezzo poetico consente insomma di capovolgere il processo di “scomposizione” contro la fabbrica stessa, trasformandola in materiale da tradurre in pensiero artistico, resistendo al tetro destino del mutismo socio-culturale precedentemente richiamato.

In ogni caso, è, questa, una forma di emancipazione da valutare con occhio critico, poiché non soltanto è prettamente individuale, ma dipende anche da circostanze politico-culturali favorevoli. Lo spettro di Xu Lizhi ce lo ricorda vividamente, continuando ad aleggiare su questa chimera. Ciononostante, è indubbio che la letteratura possa fungere da strumento attraverso cui resistere all’alienazione totalizzante e sviluppare una riflessione critica sulla fabbrica e sulle sue dinamiche.

### **Dove fluttuano i corpi operai?**

Benché oggi l’immaginario del corpo sia sovente associato all’impresa postmoderna di destrutturazione identitaria, qui si presenta invece come (ri)affermazione, (ri)costruzione e persino (ri)scoperta di un’identità.

---

<sup>21</sup> Pozzana, “Poetry”, 196.

Infatti, in virtù del suo ruolo oggettivo come vettore della forza-lavoro, il corpo nella poesia operaia cinese è caratterizzato da una ben marcata impronta di classe. Come osserva Liu Dongwu, “la produzione dei poeti *dagong* sul corpo incarna il loro tentativo di sottrarsi allo sguardo dell’Altro e la volontà di ritrovare un corpo che gli appartenga veramente”.<sup>22</sup> Gli operai migranti cinesi sono sì “fluttuanti” (i migranti interni in Cina vengono definiti “popolazione fluttuante”, *liudong renkou* 流动人口), ma i loro corpi sono ben ubicati nelle relazioni industriali e di classe di oggi, come ricorda Xie Xiangnan: “non sto fluttuando / sono nel mezzo della produzione”.<sup>23</sup>

Al tempo stesso, questo tipo di rappresentazione contribuisce alla formazione di una concezione estetica subalterna, ben incarnata (mi si perdoni l’ironia) dai versi di Zeng Jiqiang 曾继强: “questa poesia, voglio scuoiarla tutta / e tenere solo le ossa”.<sup>24</sup> Tale estetica presenta anche fecondi punti di contatto con altre dimensioni artistiche. Si pensi all’installazione *Weizhuang* 伪装 (*Travestimento*; 2015), opera dell’artista Yang Zhenzhong 杨振中: una cinquantina di operai e operaie indossano maschere modellate sui loro volti e realizzate a stampa 3D mentre sbrigano le ordinarie attività in una fabbrica non meglio identificata. Grazie alla funzione simbolica della maschera, la monotona ritualità quotidiana entra in una dimensione teatrale; la nostra attenzione viene catturata dai movimenti dei corpi, che nelle intenzioni dell’artista diventano una danza, distogliendo le operaie e gli operai dalla quasi-automazione cui sono condannati dalla ripetitività della catena di montaggio e dimostrando la piena potenzialità espressiva dei loro corpi. Danza che ricompare, per esempio, in *Zhijian de xing ai* 指尖的性爱 (*Il sensuale amore delle punte delle dita*; 2016) di Wu Shuqing 武淑青, operaia della francese Bernard Controls (a Pechino), partecipante alle attività del Social Sensibility

---

<sup>22</sup> Liu Dongwu, *Zhengti*, 409.

<sup>23</sup> Xie Xiangnan, “Shengchan”, 66.

<sup>24</sup> Zeng Jiqiang 曾继强, “Wo zai zheli jianshe yixie shige de gutou” 我在这里拣拾一些诗歌的骨头 [Qui raccolgo le ossa della poesia], *Wo de shipian*, 353.

Research & Development Department della ditta;<sup>25</sup> la sua installazione sublima artisticamente i movimenti quotidiani delle mani, dalla pulizia mattutina alla catena di montaggio, sottraendoli alla frenesia imposta dai ritmi di lavoro.

Torniamo dunque all'immagine del "gigantesco singolare" evocata da Guo Jinniu, che a questo punto ci appare di immani proporzioni non soltanto per le questioni che solleva, ma anche per essere in realtà un soggetto collettivo, caratterizzato da più singolarità soggettive unite da una comune condizione. Le storie e le esperienze dei corpi rappresentate dagli autori presi in esame si riferiscono tanto ai singoli individui quanto al gruppo sociale cui essi appartengono e costituiscono, nella loro "polifonia industriale" (prendendo a prestito l'espressione di Tamburello<sup>26</sup>), una chiave di lettura per la condizione operaia nella Cina di oggi – e non solo. Forse il corpo raccoglie in sé altre potenzialità, soprattutto quella della solidarietà, come ci ricordano i versi di un giovane autore, Wan Huashan 万华山, lavoratore migrante oggi a Pechino:

non crediate che io sia solo  
 i miei compagni provengono dai quattro angoli della patria  
 stringono un'amicizia che sa di dolce salato amaro piccante  
 le nostre dita laboriose e callose  
 risuonano all'unisono nella vasta solitudine<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Si veda Zandie Brockett e Alessandro Rolandi, "An Infrastructure for Autopoiesis: On Building a Sustainable Platform for Process-driven Artistic Research and Practice", *Made in China*, 4, 2, 2019, 121-127.

<sup>26</sup> Tamburello, 65.

<sup>27</sup> Wan Huashan 万华山, "Bu yao yiwei wo shi yi ge ren" 不要以为我是一个人 [Non crediate che io sia solo], in Shi Libin 师力斌 e An Qi 安琪 (a cura di), *Beipiao shipian (2018 juan)* 北漂诗篇 (2018 卷) [Versi dei migranti nel nord (volume 2018)] (Zhongguo yanshi chubanshe: Beijing, 2018), 21-22.

**Quel che resta del corpo:  
Cannibalismo e allegoria nella Cina moderna**

Mariagrazia Costantino

Vorrei iniziare questo saggio toccando due fatti recenti che mi sembrano connessi con il tema specifico che tratta, ma soprattutto con quello generale che lo contiene: il corpo. Il primo è il contagio del cosiddetto “coronavirus” o COVID-19 attualmente in corso; l’altro, apparentemente scollegato ma non nella logica della mia trattazione, è la recente assegnazione del premio Oscar per il miglior film a *Parasite*, del cineasta coreano Bong Joon Ho. Pur non presentando un esplicito collegamento con il cannibalismo, entrambi parlano della funzione del corpo come strumento.

Nel caso del virus, diffusosi a partire dall’area di Wuhan dalla fine del 2019, si assiste purtroppo a una rinnovata presa di coscienza del corpo – ormai visto come asettico supporto di dispositivi elettronici e dispositivo esso stesso – come veicolo e oggetto di contaminazione per opera di agenti esterni che lo minacciano e sfidano la nostra stessa credulità, ma soprattutto sfidano la Cina e il mondo a fare i conti con le permanenze e i residui del premoderno (il contagio stesso e le condizioni che ne hanno permesso la nascita e diffusione) nel moderno (il modo in cui viene combattuto e curato, ma anche gestito e arginato). Il contagio ancora in corso, che deriva dall’esposizione ad agenti patogeni in ambienti scarsamente controllati dal punto di vista igienico, sta portando all’introduzione di norme più rigorose e cambierà ulteriormente e definitivamente il modo di rapportarsi agli alimenti di origine animale e al corpo umano. Per quanto riguarda invece *Parasite*, il film è costruito intorno al divario-scontro tra classi che si traduce in una concezione cangiante del corpo, visto ora come soggetto, ora come mezzo ma soprattutto come corpo estraneo, parassitario appunto. Un discrimine che risulta centrale ai fini dell’analisi che mi appresto a fare.

Da una parte abbiamo così il dato scientifico della malattia, dall’altro l’allegoria del sintomo, che coglie e raccoglie i fatti e li rende paradigma d’interpretazione, riflessione, forse perfino cambiamento.

Ritengo doverosa una precisazione: anche se farò riferimento a generi e sottogeneri letterari, la mia trattazione dell'argomento (il cannibalismo) e soprattutto del contesto di riferimento (la Cina), terrà conto, anzi partirà dalla realtà fattuale e antropologica del fenomeno per poi passare alla sua trattazione "letteraria", pur non volendo con questo implicare che la seconda sia meno "reale".<sup>1</sup> Questo significa che il cannibalismo e i racconti di esso non saranno qui considerati solo e semplicemente come metafora, ma come pratica infiltrata nell'inconscio (collettivo) attraverso il meccanismo di formazione del significante simbolico, quello che Claude Lévi-Strauss chiama "mito".<sup>2</sup> Una volta entrato nella sfera culturale e sottoposto al "trattamento" del linguaggio (e dell'arte), il potenziale spaventoso potrà essere sublimato e trasformarsi in allegoria, una figura retorica particolarmente efficace per materializzare e al tempo stesso esorcizzare l'inquietudine collettiva.<sup>3</sup> In Cina il tropo del cannibalismo è

---

<sup>1</sup> Vale la pena citare Franco Moretti, il quale nota che le figure centrali della "letteratura del terrore – il mostro e il vampiro", in quanto metafore, ovvero "figure retoriche costruite sull'analogia tra differenti campi semantici", non solo devono mettere insieme "paure dalle cause diverse" (economiche, ideologiche, psichiche, sessuali, religiose), ma anche necessariamente "trasformarle, cambiarne la forma", per permettere alla coscienza sociale di "accettare le proprie paure senza esporsi a uno stigma". Questa è per lo studioso una "funzione negativa, una forma di 'mistificazione' che distorce la realtà". Ma è anche un lavoro di "produzione" e quello che produce è, almeno in Occidente, la "cultura dominante" che deriva da falsa coscienza. È interessante notare come una simile critica sembri coincidere stranamente (o non troppo se si considera la comune matrice marxista) con l'attuale posizione del Governo cinese. Moretti nota anche che in questa letteratura il "mostro" non è più concepito e percepito come una metafora (da autore e lettori), ma diventa reale come altri personaggi. "Ciò significa, in altre parole, che una particolare costruzione intellettuale – la metafora e l'intrinseca ideologia da questa espressa – è diventata una vera "forza materiale", un'entità indipendente che sfugge al controllo razionale dell'utente". Franco Moretti, "The Dialectic of Fear", in *New Left Review*, 136, 1982, 82-83.

<sup>2</sup> Si deve all'etnologo francese al suo *Strutturalismo del mito e del totemismo* (Roma: Newton Compton Editori, 1975), la più esaustiva descrizione del "sistema simbolico" e del mito nelle culture non-occidentali. *Mythologies* (Torino: Einaudi, 2016 [1957]) di Roland Barthes prende le mosse dallo strutturalismo di Lévi-Strauss allargandone l'ambito di applicazione alla cultura popolare.

<sup>3</sup> Si passa in poche parole dalla paura di morire mangiati (letteralmente) a quella di vivere da sfruttati.

penetrato nelle pratiche contemporanee come materializzazione di un dato storico condiviso e sconcertante e del suo status ambiguo a metà tra rito e tabù – come tutti i tabù largamente conosciuti.

Obiettivo della mia analisi è riconsiderare il cannibalismo, nel suo uso allegorico e nella sua ricorrenza storica, non come suggestione letteraria o “colpo di scena”, ma come tema politico che riguarda il modo in cui il corpo è stato gestito e narrato in Cina, attraverso tutto il Ventesimo e l’inizio del Ventunesimo secolo. La letteratura e l’arte cinesi sono percorse da un filo di sangue – lo stesso che si ritrova nei quadri del pittore Zhang Xiaogang<sup>4</sup> e che deriva in parte dalla consapevolezza comune a tutti i popoli che il sangue è vita e dona vita. Il sangue diviene sineddoche del corpo stesso, come suo elemento più abbondante (o quanto meno distintivo) e più appariscente, una volta esposto. Per questo, in questa sede si parlerà anche di sangue come referente metonimico.

Non rientra tra le mie finalità citare tutti i testi cinesi in cui si rintracciano in modo più o meno esplicito riferimenti a pratiche cannibalistiche, ma può essere utile accennare al ruolo letterale e simbolico che queste hanno rivestito in Cina sin dall’antichità e provare a capire se e come questo ruolo è stato preservato riverberandosi nell’alveo di quella che possiamo definire “avanguardia”. Si ritorna qui alla tesi iniziale per cui è l’arte, in particolare quella non-normata, a utilizzare in modo più proficuo il rimosso e l’inquietante.

In particolare, una serie di studi recenti che uniscono il resoconto storico alla narrazione letteraria, hanno fatto luce – non senza controversie e contraccolpi sugli autori – sui numeri e dettagli riguardanti un episodio centrale nella storia della Cina contemporanea: la Grande carestia (1958-1962). Ancor più della Rivoluzione Culturale, la Grande carestia è stata persistente oggetto di censura, al punto di essere divenuta uno dei maggiori tabù politici in Cina. Opere come *Scarlet Memorial: Tales of Cannibalism in Modern China* di Zheng Yi, *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History* di Zhou Xun e i numeri del giornale *Annals of the Yellow Emperor* (炎黄春秋 Yanhuang Chunqiu)

---

<sup>4</sup> Per un approfondimento sul lavoro di Zhang Xiaogang rimando al testo *Zhang Xiaogang. Disquieting memories*, di Jonathan Fineberg e Gary G. Xu (Londra: Phaidon Press, 2015). Si veda inoltre il video: <https://stories.mplus.org.hk/en/channel/zhang-xiaogang-bloodlines-and-family/>

pubblicati dal 2013 al 2014 da Yang Jisheng, rivedono drasticamente verso l'alto le stime delle vittime della carestia, portando l'evidenza di numerosi casi di cannibalismo in cui la carenza di cibo e un desiderio feroce di eliminare i nemici spesso si combinavano.<sup>5</sup>

Nel mondo cattolico il cannibalismo è entrato nel subconscio dei fedeli attraverso il culto eucaristico, rituale per cui l'ostia consacrata somministrata durante la comunione non rappresenta solo il corpo di Cristo ma lo è per "antonomasia", in virtù del principio noto come "transustanziazione". Noto brevemente che se il rito ha la funzione primaria di "normalizzare" il potenziale disturbante del gesto, il suo valore intrinseco consiste nella capacità di testimoniare ogni volta qualcosa – in questo caso il sacrificio di Cristo – e di farlo nel modo più concreto possibile. In Cina non è il rito che si appropria del cannibalismo ma l'esatto opposto, come dimostrano le testimonianze del ricorso al cannibalismo come pratica curativa.<sup>6</sup> Donare il proprio sangue e la propria carne a un genitore malato assume una forte connotazione rituale e sacrificale e può essere considerata una delle manifestazioni più eclatanti del principio confuciano della pietà filiale.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Zheng Yi, *Scarlet Memorial: Tales of Cannibalism in Modern China* (London and New York: Routledge, 2018 [1996]); Zhou Xun (a cura di), *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History* (New Haven: Yale University Press, 2012); Wu Si, "Annals of the Yellow Emperor – Reconstructing Public Memory of the Mao Era", in Sebastian Veg (a cura di), *Popular Memories of the Mao Era: From Critical Debate to Reassessing History* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019), 43-44.

<sup>6</sup> Nella cultura cinese tradizionale il cibo è interamente assimilabile a una medicina e l'assunzione di carne o altre parti umane non fa eccezione, come testimoniato dalle prescrizioni contenute all'interno del *Bencao Gangmu* 本草纲目, noto anche come *Compendium of Materia Medica*, trattato di medicina cinese del XVI secolo di Li Shizhen. Vedi Richard Sugg, *Mummies, Cannibals and Vampires: the History of Corpse Medicine from the Renaissance to the Victorians* (London and New York: Routledge 2011), 117; Li Shizhen, *Essentials of Chinese Materia Medica: 本草纲目 Ben Cao Gang Mu (100 Books of Ancient China Classics Book 1)*.

<sup>7</sup> La pratica per cui un figlio/a, spesso la nuora, offrì in segno di devozione parti di sé al genitore malato, documentata fino a tutto il XX secolo, rientra nella tradizione confuciana del "keku" 刻苦, ovvero superare le difficoltà. Vedi R. Sugg, *Mummies, Cannibals and Vampires*; vedi anche Rukang Tian, *Male Anxiety and Female Chastity: A Comparative Study of Chinese Ethical Values in Ming-Ch'ing Times*, (Leiden New York: Brill, 1988), 152.



Date queste premesse, non sorprende che all'interno di un sistema che applica in modo radicale i principi alla base del suo "benessere spirituale" e che ha al contempo dismesso – almeno sulla carta – qualsiasi forma di superstizione, sia stata espressa, soprattutto in anni recenti, una condanna dell'"oscuro" e con esso di tutto ciò che è potenzialmente inquietante, ciò che Freud definiva con il termine "unheimlich" e che in Cina è stato storicamente bollato con la generica definizione "decadente". Questa condanna si è tradotta in un bando che vale soprattutto per i film e prodotti affini.<sup>8</sup> L'applicazione totalizzante della norma sembra generare il paradosso per cui il perturbante, eliminato dalla cultura ufficiale perché fin troppo reale e recente, si infila per lo stesso motivo nelle narrative "individuali" e non-ufficiali. Uno dei tratti distintivi della letteratura cinese contemporanea è infatti il ricorso al grottesco e al "sanguinolento" all'interno dell'impianto tendenzialmente allegorico di molte narrative, in cui il sangue diventa segno e sintomo di un'anomalia politica ma anche invito a reagire.<sup>9</sup> Sarebbe pertanto un'ingenuità interpretare l'efferato nella narrativa cinese come espressione di umorismo macabro fine a se stesso: è piuttosto una risposta e reazione alla violenza che ha sotteso e sottende ancora l'esercizio del potere.

Così l'"horror" passa dall'essere una specie di carnevale – se per "carnevale" s'intende il ribaltamento di ruoli e dell'ordine costituito – a una condizione psicologica cronicizzata. Sottolineo per l'ennesima volta che il cannibalismo, tema centrale di questo saggio, sarà trattato come cannibalismo letterale e letterario, per evidenziare come in Cina i due siano collegati al punto che l'uno non esisterebbe senza l'altro. L'uno è

---

<sup>8</sup> Ilaria Maria Sala, "No ghosts. No gay love stories. No nudity: tales of film-making in China", *The Guardian*, 22/09/2016.

<https://www.theguardian.com/film/2016/sep/22/tales-of-film-making-in-china-hollywood-hong-kong>

<sup>9</sup> David Der-wei Wang descrive il fenomeno come "familiarization of the uncanny". Vedi Pang-Yuan Chi e David Der-wei Wang (a cura di), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2000), xxxiv.

diventato il fantasma che evoca l'altro, esattamente come i fantasmi rappresentano il ritorno del represso e del rimosso.<sup>10</sup>

Nel suo celebre testo sulla "Letteratura del Terzo Mondo", Fredric Jameson cita *en passant* la centralità che la sfera orale assume nella cultura cinese: Jameson nota in particolare le svariate applicazioni metaforiche associate all'atto del mangiare nella lingua cinese comune.<sup>11</sup> Uno dei testi letterari più conosciuti e citati a questo proposito è il racconto di Lu Xun *Diario di un pazzo* (狂人日记 *Kuangren riji*, 1918) in cui si descrive un uomo paranoico convinto che le persone intorno a lui si cibino di altre persone. Jameson ha dedicato grande attenzione al testo, ritenuto un perfetto esempio di allegoria che catalizza istanze politiche (ovvero collettive) passando dalla sfera (apparentemente) privata a quella pubblica. Per il filosofo post-marxista, all'interno del racconto citato e di *Medicina* (药 *Yao*, 1919) contenuto nella stessa raccolta e anch'esso incentrato su una patologia curata in modo del tutto inefficace se non controproducente, Lu Xun costruisce un'atmosfera di strisciante disperazione (per la situazione politica di un paese senza speranza) che sembra riecheggiare l'orrore evocato dal colonnello Kurtz nel romanzo di Joseph Conrad *Cuore di Tenebra* (1899), altro esempio di commistione tra paranoia individuale e disastro collettivo nel bilancio drammatico che Conrad traccia dell'esperienza coloniale.<sup>12</sup> Così, contrariamente alle narrative occidentali tradizionali che tendono a ricondurre e reintegrare il politico-collettivo all'interno della sfera personale e della dimensione libidinale, Lu Xun parte dall'esperienza individuale per poi applicarla alla sfera pubblica e politica. Lu prende le mosse dall'esperienza autobiografica, come si evince dalla sua ossessione per la malattia e la medicina (che ha studiato in Giappone), in particolare quella tradizionale, da lui considerata simbolo di un paese fatiscente e sull'orlo di un

---

<sup>10</sup> Tale è il potere del rimosso che esso si trasla lontano dal "rimovente" e finisce per ritorcersi contro, come dimostra la persistente leggenda metropolitana che aleggia da decenni a Hong Kong, secondo cui i "mainlanders" sarebbero accaniti cannibali.

<sup>11</sup> Fredric Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, *Social Text*, 15, 1986, 72-73.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 70.

imminente catastrofe, proprio come gli individui malati descritti.<sup>13</sup> L'intolleranza che ne deriva per quella che Lu, erede di una famiglia feudale in rovina, non esita a definire vera e propria "ciarlataneria", diventa centrale nell'immaginario dello scrittore. In *Medicina* il malato è un bambino al quale sono dati panini al vapore intinti del sangue di un condannato a morte. Neanche il bambino si salverà. È evidente che Lu Xun non intravede alcuna speranza per la Cina, diventando così una voce critica che riecheggia ancora oggi. Nel suo veemente attacco contro le superstizioni, lo scrittore invoca un razionalismo di matrice occidentale coerente con il messaggio di fondo del movimento per la nuova cultura, che non solo aveva pienamente abbracciato ma di cui si era fatto portavoce. Nella Cina di oggi, che ha riscoperto un forte orgoglio nazionalista, non sembra esserci molto spazio per una simile visione né tantomeno per un pessimismo così radicale.

Jameson parla di "risonanza allegorica" creata da (e a sua volta generatrice di) un'atmosfera di controllata disperazione che deriva anche dalla consapevolezza dell'inutilità del sacrificio. C'è un fatale fraintendimento alla base della volontà di immolarsi per il benessere dei propri cari e, per estensione, quello di tutto l'impero/nazione. Non ci si illuda di raggiungere uno status morale superiore in virtù del proprio sacrificio: la pratica di "donarsi" è qualcosa di necessario, anzi obbligatorio, in una visione generale che va oltre il cinismo delle leggi naturali, ma anche oltre le leggi di mercato nella moderna società capitalista. La necessità che alcuni soccombano deriva da un rigido schema gerarchico per il quale gli strati "bassi" della società non sono altro che ricambi per quelli alti.<sup>14</sup> Questo spiega il perché il sangue che veniva usato come costosa medicina era spesso quello di condannati e riaffiora oggi con la notizia secondo cui le prigioni cinesi sarebbero ancora usate come banche organi.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Tale fu il padre Zhou Boyi 周伯益 morto di tubercolosi nel 1986, non prima di essere stato sottoposto a costose cure tradizionali che non ebbero altro effetto se non quello di depauperare la già impoverita casata.

<sup>14</sup> Non è fuori luogo un altro richiamo al film *Parasite* e a *Snowpiercer*, diretto dallo stesso regista nel 2013.

<sup>15</sup> <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/17/china-is-harvesting-organs-from-detainees-uk-tribunal-concludes>

Nella narrazione di Lu Xun, la pratica del cannibalismo innesca un circolo entropico che prelude al collasso della società perché mentre consente di acquisire energie vitali ne consuma l'equivalente privando altri delle loro. Che sia rituale, punizione o necessità, il cannibalismo appare come il trionfo di una disuguaglianza: quella radicale tra chi mangia e chi viene mangiato. Eppure, paradossalmente, nel portare all'assimilazione e metabolizzazione (letterali) dell'uno nell'altro, si configura come atto che vuole annullare la differenza stessa che ne è alla base.

Il consumismo connota in modo strutturale la Cina contemporanea. Ironicamente, o forse non troppo, questa parola condivide la stessa radice con il verbo "consumare" solitamente associato ai pasti o agli alimenti in generale. L'atto, o meglio lo stile di vita, alla base del "consumo" è prerogativa di chi ha i mezzi, mentre chi ne è privo sembra destinato a soccombere. Purtroppo la storia insegna che il primo bene di consumo di cui le classi dominanti – la cui prerogativa è stabilire ciò che è lecito e giusto – dispongono, sono proprio le persone. Se si pensa a quando e come la Cina si sia preparata ad abbracciare il mercato e con esso lo stile di vita consumistico, si capirà che in Cina il consumo è una questione di vita o di morte – "consuma o sarai consumato" potrebbe essere un perfetto slogan in questo scenario. Nella Cina post-Tian'anmen, l'energia vitale che Yue Gang descrive come un "carnevale primitivo" viene canalizzata nel consumo, del quale il cannibalismo, nelle sue orride varianti "gourmet", diventa prima e più potente allegoria.<sup>16</sup> Tanto più efficace se si pensa alla carneficina perpetrata nella capitale cinese: nel momento della loro soppressione, i partecipanti al movimento per la democrazia del 1989 sono stati dati in pasto ai "genitori" per un bene superiore, quello della sopravvivenza degli stessi, ovvero il mantenimento dell'ordine della società gerarchica. Nella nuova fase funzionale alla salvaguardia dell'ordine "rivoluzionario", quello che è stato cannibalizzato sono anche i ricordi e la memoria della storia recente, eliminati senza essere assimilati.

---

<sup>16</sup> Gang Yue, *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China* (Durham: Duke University Press, 1999), 284.

Ciò che rende realmente perturbante il cannibalismo come dispositivo allegorico all'interno dei romanzi di Mo Yan e Yu Hua, nonché in film come *Jiaozi* (2004) di Fruit Chan, tratto dall'omonimo romanzo di Lilian Lee, non è la sua rappresentazione come un atto mostruoso ma la sua "normalizzazione" come commercio in cui il bene da consumare è la carne di giovani o addirittura – come nel caso del film citato – feti di bambine.

Se in recenti narrative distopiche il cannibalismo è una manifestazione definitiva della perdita di umanità in uno scenario post-apocalittico di cronica penuria di risorse,<sup>17</sup> le narrative oggetto del nostro interesse non sono o non sono semplicemente distopiche. Piuttosto ripercorrono e rievocano, alterandola e aggiornandola, quella che è stata l'apocalisse cinese – la Rivoluzione Culturale. La feroce lotta per la sopravvivenza che ha contraddistinto questa fase storica, sembra essersi inoculata nella coscienza collettiva dove l'*horror vacui* si traduce nella spinta all'accumulo e al consumo. Come si è visto, già molto prima della Rivoluzione Culturale e prima dell'insediamento del maoismo, Lu Xun aveva stigmatizzato la presenza di cannibali e cannibalizzati nella società cinese come retaggio feudale e confuciano.

Ne *Il paese dell'alcol* (酒国 *Jiu Guo*, 1992),<sup>18</sup> Mo Yan aggiorna la critica di Lu Xun orientandola verso la deprecabile quanto inedita società (cinese) dei consumi, della quale la "politica del figlio unico" altro non è che un'altra cannibalistica manifestazione.<sup>19</sup> Il romanzo è caratterizzato dalla compresenza di piani narrativi (e metanarrativi) in cui Mo Yan inserisce se stesso. Protagonista di uno dei filoni è un ispettore che si reca a Jiu Guo per indagare sulla presunta specialità culinaria del luogo, il cui consumo rappresenta la forma più alta di privilegio: la "carne di neonato",

---

<sup>17</sup> Tra questi si può citare *The Road* (2006) di Cormac McCarthy.

<sup>18</sup> Mo Yan, *Il Paese dell'alcol* (Torino: Einaudi, 2016).

<sup>19</sup> In linea con le caratteristiche del romanzo postmoderno, l'identità di narratore che Mo Yan sceglie o meglio crea per sé è più ambigua: se l'io narrante di Lu Xun è moralmente irreprensibile e di conseguenza "superiore", vittima innocente dell'istinto cannibalistico degli altri (compreso il fratello), Mo Yan si identifica nella voce narrante di un cannibale, che non prende le distanze e non condanna, ma che ha sentimenti contrastanti e alla fine partecipa di questa pratica vista come una forma molto alta di gourmandise.

piatto forte della cuoca conosciuta come “suocera di Li Yidou” (un dottorando che intrattiene un rapporto epistolare con lo scrittore). Attraverso tutto il racconto permane l’ambiguità circa la vera origine del piatto, ambiguità che anche a causa delle copiose quantità di alcol consumate non viene mai veramente risolta e che per l’autore rappresenta evidentemente la cifra della società cinese contemporanea.<sup>20</sup> Altra caratteristica predominante è la corruzione che prolifera grazie alla stessa ambiguità e che insieme a questa contribuisce a creare un atmosfera di totale dissolutezza: d’altra parte in Cina i cibi rari sono associati al potere e alla sua spiccata discrezionalità. Il testo riprende la macabra tradizione-leggenda che vedeva persone povere vendere i propri figli come carne da macello al mercato. Per chi si trova dall’altra parte della “barricata” e considera il “bambino brasato” come una ricercata prelibatezza, s’intravede il meccanismo di eliminazione e “assunzione” dell’altro gerarchicamente inferiore, per annullare la minaccia (di inferiorità e in ultima analisi morte) che questi porta con sé.<sup>21</sup>

Altrettanto consapevole dell’orrore reale e allegorico è Yu Hua, che nella sua narrazione ha saputo integrare desiderio e distruzione. Figlio di medici, Yu Hua ha manifestato sin dall’inizio una fascinazione per il corpo fisiologico, che non separa mai dal corpo sociale e politico. Diversamente da quello di Mo Yan, l’impianto allegorico di Yu Hua ha come attivatore il racconto tradizionale, con il quale l’autore si misura per convalidare in modo ancora più radicale e grottesco la sua tesi sulla storia contemporanea del paese. Nella narrativa di Yu Hua, il corpo è quasi sempre i debilitato o sadicamente brutalizzato, come nel racconto “horror” *Classical Love* (古典爱情 *Gudian aiqing*, 1988).<sup>22</sup> Se il

<sup>20</sup> Se in Lu Xun il narratore è “inaffidabile” perché presumibilmente schizofrenico, in Mo Yan il narratore perde la sua lucidità a causa dell’alcol. Si tratta sempre comunque di (ri)stabilire la verità nella generale mistificazione.

<sup>21</sup> Meccanismo che Judith Butler applica al ripudio dell’omosessualità e che, come spiega Rosi Braidotti, “traccia un itinerario psichico fatto di una perdita costitutiva”. Ciò si traduce nell’identificazione di un oggetto “malinconico”. Vedi Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 139, e Rosi Braidotti, *In metamorfosi: verso una teoria materialista del divenire* (Milano, Feltrinelli, 2000), 69.

<sup>22</sup> Yu Hua 余華 “Gudian aiqing” 古典愛情 (Classical love), in *Xianxie meihua* 鮮血梅花 (Blood and plum blossoms) (Taipei: Rye Field, 2006).

cannibalismo in ogni sua forma e funzione ha quasi sempre a che fare con la fame, questa è a sua volta espressione di un desiderio, cosa che la accomuna con l'amore. Il racconto mette insieme generi o meglio filoni diversi della letteratura cinese tradizionale, in particolare quello *caizi jiaren* 才子佳人, noto come "Scholar-Beauty", che incorpora spesso il filone fantastico conosciuto col nome di *zhiguai* 志怪, incentrato su apparizioni di fantasmi e altri eventi sovranaturali; ma parla anche degli *cairen* 菜人, persone usate come cibo da altre persone. Già contraddistinti da una notevole stratificazione semantica, in Yu Hua questi filoni diventano elementi di un pastiche postmoderno in cui l'allegoria è esponenzialmente amplificata per evocare la complessità dei recenti accadimenti storici. Nel racconto si narra di uno studente che recandosi a sostenere gli esami imperiali si imbatte, innamorandosene, in una fanciulla di buona famiglia, la quale gli strappa la promessa che indipendentemente dall'esito sarebbe tornato da lei. Lo studente fallisce e si dimentica della ragazza, che trova tre anni dopo, quando va nuovamente a provare l'esame. La scena che stavolta gli si presenta davanti è orripilante: il paesaggio e la stessa abitazione della ragazza sono descritti con l'espressione *duan jing can yuan* 斷井殘垣, ovvero distruzione e rovine causate dalla carestia abbattutasi sulla zona, che annunciano l'orrore: per volere del padre, la ragazza sta subendo l'amputazione di una gamba che sarà poi venduta al mercato come un pezzo di carne qualsiasi. Inorridito ma morbosamente affascinato, il giovane ucciderà la ragazza su sua richiesta, ponendo così fine alle sue sofferenze. Dieci anni dopo, lo studente ritorna nello stesso luogo e ritrova la ragazza, o meglio il suo fantasma, consumando un rapporto e appagando così il desiderio in passato represso dall'intervento della famiglia di lei. Incerto se la sua amata sia reale o meno, si reca nel luogo della sua sepoltura per verificare se il corpo fosse effettivamente tornato in vita, fermando così il processo di risuscitamento in corso e condannando la donna a morte definitiva.

Dalla trama appare evidente la complessità dei livelli semantici in gioco: le circostanze descritte, ambientate in un passato remoto quanto generico, possono essere lette come un riferimento alla terribile carestia provocata dal "Grande balzo in avanti" e alla Rivoluzione Culturale,

segnata a sua volta da una profonda penuria di risorse. Se lo studente rappresenta l'intellettuale cinese per eccellenza, la figura della ragazza sembra incarnare identità diverse e istanze ancor più complesse.<sup>23</sup> Yu Hua riprende il cannibalismo già trattato da Lu Xun e in pieno spirito postmoderno lo fonde con il tema tradizionale dell'amore tra un giovane candidato agli esami imperiali e una ragazza-fantasma. Con questo gesto non fa altro che creare un nuovo genere dove i dettagli *gore* permettono di riconsiderare il perturbante nella narrativa cinese, attraverso la lente della contemporaneità e della Rivoluzione Culturale, in cui all'orrore letterale della fame e delle condizioni più abiette si somma l'orrore politico del paradosso che ha visto un paese divorare i suoi abitanti con l'obiettivo di distruggere le residue vestigia del passato: come un genitore che elimina i figli che ha già per fare spazio ai nascituri, in un macabro circolo che trova una temporanea conclusione solo con la scomparsa dei genitori.<sup>24</sup>

Finora ho elencato casi in cui si parla o si mette in scena il cannibalismo e mi sono attenuta alla lettura allegorica che cerca di individuare la polisemia del testo e del gesto; ma se per cannibalismo intendiamo la suprema reificazione di qualcuno o qualcosa, allora si può dire che tutta l'arte cinese contemporanea sia contraddistinta da una forma di cannibalismo sottaciuto, che si configura sia come cannibalismo che autocannibalismo.

Abbiamo già accennato al rifiuto, da parte della cultura cinese ufficiale espressione della classe dirigente, di qualsiasi espressione che abbia a che fare con il paranormale, il macabro, il morboso o il grottesco – considerati tutti manifestazione di decadenza e corruzione dei costumi. Per reazione, l'arte e la narrativa sperimentali che reclamano un approccio creativo

---

<sup>23</sup> Può rappresentare la popolazione cinese ripetutamente tradita e condannata al massacro per colpa delle scelte folli di chi è al potere (il padre), ma anche l'ideale rivoluzionario che muore definitivamente e forse persino il corpo imbalsamato di Mao, del quale molti sospettano l'autenticità ma che comunque è quotidianamente dato in pasto a folle di visitatori adoranti.

<sup>24</sup> Yibing Huang parla degli orfani letterali e metaforici della Rivoluzione Culturale. Vedi H. Yibing, *Chinese Literature, From the Cultural Revolution to the Future*, (London: Palgrave Macmillan, 2007), 5.



autonomo, sono piene di sangue e orrore, latenti e impersonali come solo un nemico invisibile può essere.

Alla fine del XX secolo, l'eredità di Lu Xun è passata ad artisti e intellettuali dallo status ambiguo e sfuggente come quello del potere che cercano di contrastare o di cui sono essi stessi emanazione. Si tratta nella maggioranza dei casi di artisti conosciuti più all'estero che in Cina, in virtù della loro scelta di adottare un linguaggio transnazionale.

Artisti visivi e cineasti hanno trovato soluzioni inedite per riassorbire il tema del cannibalismo all'interno della loro pratica; così facendo hanno anche rinnovato l'analisi sulla brutalità estesa ora al mondo capitalista che ha inglobato il paese come una balena ingloba ciò di cui si nutre. Esempio a questo proposito è il caso del gruppo di artisti del Dashancun Village (rinominato Dong Cun – East Village), tra cui Zhang Huan, Rong Rong, Ma Liuming e Zhu Ming, i quali, trasferitisi nella capitale dalla fine degli anni Ottanta, nella prima metà della decade successiva realizzarono performance passate alla storia per la durezza di azioni al limite dell'umana sopportazione. Quello che questi artisti hanno messo in scena altro non è che una versione ritualizzata delle loro reali condizioni di vita. Quando, nel 1994, Zhang Huang (Anyang, 1965) entrò in una latrina, nudo e cosparso di miele e olio di pesce, seduto e immobile in attesa che le mosche lo ricoprissero, protagonista non era l'uomo bensì l'ambiente circostante che di umano non aveva più niente.<sup>25</sup> La performance pone in essere l'annullamento della persona respinta dal suo stesso habitat. In *65 Kg* – il peso dell'artista in quel momento – Zhang si fece legare con delle catene al soffitto di una stanza ricoperta di materassi bianchi sui quali erano accomodati gli “spettatori.” Da un ago infilato nel braccio sgocciolava lento e costante il suo sangue, che cadeva in un contenitore di acciaio (di quelli che negli ospedali contengono strumenti operatori) a sua volta collocato su una piastra elettrica. L'odore di sangue bruciato aggiungeva alla situazione un ulteriore fattore di disagio, mentre Zhang, avvicinandosi alla soglia di tolleranza, mostrava la distanza incolmabile che separa le persone anche nello stesso spazio. L'artista si sacrifica con e per il pubblico, o forse nonostante il pubblico. Questo immolarsi, che

---

<sup>25</sup> La performance del 1994, di cui restano le fotografie di Rong Rong, porta il titolo di *12 Square Meters*.

ricorda il sacrificio rituale con cui i figli onoravano i genitori malati, perde la sua finalità e funzione, rimanendo atto nichilista di autoannientamento.<sup>26</sup> Il ricorso all'oscenità (attraverso i tabù) è più di una provocazione, ma è azione necessaria a mostrare gli esiti di un processo di disumanizzazione che ha assunto nuovi connotati con l'ingresso della Cina nel mercato globale. D'altronde, come avvisa Moretti via Marx, il capitalismo annuncia l'arrivo dei vampiri e viceversa.<sup>27</sup>

Questo mettere in scena la propria morte, che il regista Wang Xiaoshuai ha ben rappresentato nel suo primo lungometraggio *Frozen* (极度寒冷 *Jidu Hanleng*, 1997), è anche un'immolazione in nome di un ideale che non si conosce, o riconosce, più. Afflitti dal caos di una società in perenne trasformazione e riformazione, gli artisti – soggetti particolarmente vulnerabili per antonomasia – rinunciano a lottare, si sottraggono alla competizione e si autoeliminano con un gesto che finisce per catapultarli nuovamente nella mischia, solo in un punto diverso.

Nella Cina che si preparava a entrare nel nuovo millennio, l'artista concettuale decide di diventare un vero cannibale, in un atto talmente violento e apparentemente gratuito da perdere il suo (apparente) contenuto politico per restare come gesto e in un secondo momento immagine. Nel 1997 Xu Zhen (Shanghai, 1977) si filmò nell'atto di sbattere ripetutamente il cadavere di un gatto contro un pavimento di cemento. Anche qui si rintraccia una ricerca dell'orrido "fotogenico" che parla di tante cose, ma soprattutto della perdita di tante cose.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Nell'annientamento si raggiunge il massimo livello di realizzazione, in modo non dissimile dalla conclusione del romanzo di Patrick Süskind *Il Profumo*.

<sup>27</sup> Gli artisti in esame hanno usato il proprio corpo per vivere – anche questa una forma di cannibalismo – salvo poi essere in alcuni casi divorati dal sistema globalizzato dell'arte, che ha approfittato del sensazionalismo generato dalle loro azioni e dal loro paese di provenienza. In altri casi si sono "cannibalizzati" a vicenda: chiusi in un'enclave così piccola e opprimente, sono entrati in conflitto tra di loro per questioni di copyright. Si può dire sia stata una guerra fratricida combattuta sul corpo stesso dei contendenti, mentre entrambi forse venivano divorati da un corpo più grande: quello del mercato.

<sup>28</sup> In quegli anni artisti e curatori spostarono molto in alto l'asticella della morale comune e si cimentarono in una sistematica esplorazione del patologico quotidiano, in un rifiuto della stessa morale e in una celebrazione del nichilismo materialista

Una serie di fotografie realizzata per la mostra *Fuck Off*, curata da Ai Weiwei e evento collaterale della Terza Biennale di Shanghai (2000), vedeva l'artista Zhu Yu (Chengdu, 1971) intento nell'atto di cucinare e poi divorare un feto. Zhu ha dichiarato di aver voluto esplorare – con un'azione evidentemente shockante – i limiti della morale, sfruttando a suo dire un vuoto legislativo circa l'esplicito divieto di consumare carne umana. Le fotografie non testimoniano una performance come nel caso degli artisti dell'East Village, ma sono concepite come una sequenza di immagini filmiche. Rimosse per timore della censura e non prive di conseguenze legali per l'artista, iniziarono a viaggiare in rete, anche a sostegno di pezzi che diffondevano fake news e leggende metropolitane riguardanti il cannibalismo in Cina. L'atmosfera di ambigua paranoia creata da Lu Xun e riattivata da Mo Yan, sembra trovare qui un paradossale compimento attraverso quella cassa di risonanza collassata su se stessa che è la Rete. Stabilire se quello che l'artista ha mangiato fosse un feto reale o qualcos'altro (parti di altri animali con la ricostruzione di una testa umana) non è solo difficile, ma in primo luogo inutile. Come nel caso delle scatolette di Piero Manzoni, che si dice non contengano veramente le feci dell'artista, non si tratta di stabilire l'"autenticità" del "materiale" o discernere il vero dal falso, ma quello che ha portato l'artista fin lì.

Alla 58° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Sun Yuan & Peng Yu (Pechino, 1972 e Heilongjiang, 1974) hanno collocato un robot industriale in una grande camera a tenuta stagna con pareti di vetro: il robot raccoglie sistematicamente un liquido denso e rosso dando vita a un sanguinamento continuo e controllato.<sup>29</sup> L'opera porta il titolo criptico e ammiccante di *Can't help myself* (2016). Dietro un impianto retorico potente c'è forse anche un sadomasochistico compiacimento lontano dall'orrore reale di un'artista come Ana Mendieta,<sup>30</sup> ma anche dalla sofferta lucidità di Lu Xun.

---

attraverso mostre dal titolo programmatico come *Post-sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (1999).

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZS4Bpr2BgnE>

<sup>30</sup> In *Untitled (Rape Scene)*, del 1973, l'artista cubana ha creato una documentazione fotografica in cui si è fatta ritrarre di spalle, nuda, legata e sporca di quello che sembra sangue, nella stessa posizione in cui era stato ritrovato il corpo di una compagna di

La disumanizzazione o de-sensibilizzazione che sembrano essere sopraggiunte – con sfumature di sociopatia, se per essa intendiamo la difficoltà di relazionarsi empaticamente con il prossimo – sono viste come un “problema” dell’arte e della società (non solo cinese) *at large*. In Cina, sin dal 1983, quando fu lanciata la campagna contro l’inquinamento spirituale che ha rappresentato la prima reazione ufficiale al movimento culturale e artistico noto come “cultural new wave”, *wenhua xin chao* 文化新潮 o *xin shidai* 新时代 (“new era”), si è manifestata un’aperta tensione tra forze conservative (più che conservatrici) e le spinte di trasformazione e assorbimento della cultura occidentale. Se l’arte della *xin chao* era caratterizzata da un’attitudine esistenzialista che esprimeva un nichilismo disperato come un grido di aiuto e di rifiuto,<sup>31</sup> l’odierna arte cinese ha perso la sua cornice politica di riferimento: il suo referente immediato non è più il Governo e gli artisti sono troppo furbi per farsi etichettare come “dissidenti”. D’altra parte è il termine stesso a non avere più un significato incontestabile.<sup>32</sup>

---

studi nel campus dell’Università dell’Iowa. Il lavoro rappresentava una reazione immediata dell’artista allo shock della notizia e mirava a generare un ulteriore shock e una riflessione profonda in chi osservava.

<sup>31</sup> Famoso il 我不相信 *wo bu xiangxin* (“Io non credo”) reiterato della poesia *Risposta* (*huida* 回答) di Bei Dao.

<sup>32</sup> Se i vecchi dissidenti stanno morendo, i nuovi, ambigui e sfuggenti come Han Han, sono stati anch’essi cannibalizzati dalla società dello spettacolo che ha bisogno di ribelli, come ricorda Guy Debord, per il quale “alla beata accettazione di ciò che esiste può così unirsi come un’unica cosa la rivolta puramente spettacolare”. Guy E. Debord, *La Società dello Spettacolo* (Viterbo: Stampa Alternativa Editrice, 2006 [1967]), 31. Nel suo film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), Debord dice ancora: “This society signs a sort of peace treaty with its most outspoken enemies by granting them a place in its spectacle”. Guy E. Debord, *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents* (Oakland, CA: AK Press, 2003).

Con il cannibalismo siamo alle prese con un oggetto residuale: della brutalità delle società tribali, della superstizione che informa la medicina tradizionale e con essa altri tipi di credenze al confine con la magia, ma anche con la residua importanza del simbolo e del rito. Oggi il cannibalismo permane in Cina esclusivamente come elemento simbolico all'interno di narrative la cui peculiarità, siano esse letterarie o visive, consiste nel rifiuto della categorizzazione e del genere. Questo può dipendere dal fatto che la sua presenza non è disciplinata ma sconvolgente e volutamente tale, in quanto non derivante da un naturale processo di sedimentazione, ma piuttosto da un'azione di sommovimento dei fondali (del ricordo).

L'impianto allegorico che ricorre al cannibalismo come metafora diventa sempre più utile e al tempo stesso sempre più difficile da applicare per la stratificazione di significati e, più banalmente, l'accumularsi di fatti storici. A questo c'è poi da aggiungere la difficoltà portata dalla globalizzazione, che ha omologato processi e reazioni, rendendo le soluzioni universalmente valide ma anche forse meno potenti. Con questo suggerisco che l'uso più o meno programmatico di immagini e descrizioni cannibalistiche va circoscritto a un periodo preciso in cui si è assistito al commiato virtuale dall'antichità "impresentabile" e incomprensibile al di fuori dei confini cinesi. La ricerca di tracce e permanenze ancora più recenti del cannibalismo sarà un'iniziativa interessante da destinare a un'altra circostanza.

## Corpi del cinema cinese: repubblicani, comunisti, febbricitanti e digitali

Corrado Neri

Et avec tout ça, je n'aurai pas vu le kiki d'un seul Chinois. Or que connaître d'un peuple, si on ne connaît pas son sexe ?<sup>1</sup>

### 1. Corpi repubblicani

Il cinema riprende i corpi, e li costruisce. Ciò che segue non vuole essere una storia del cinema cinese, ma un percorso attraverso i corpi che il cinema cinese ha filmato, scolpito, censurato, sublimato. Tenendo presente, di conseguenza, che si tratta di paradigmi indicativi ove le eccezioni e gli scarti alla norma del tempo sono possibili, anzi benvenuti. Alcune tendenze, purtuttavia, mi sembrano forti e di conseguenza tracciabili.

Di cosa parliamo quando parliamo di corpi al cinema? In un primo tempo, come sottolinea il seminale articolo di Tom Gunning,<sup>2</sup> di corpi presentati come attrazioni. Erotiche, certo, ma non solo. Gunning definisce la categoria operativa di “cinema delle attrazioni” rifacendosi a Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, da cui prende a prestito il termine. Se il celebre regista e teorico russo cerca una definizione per analizzare il teatro e i suoi effetti, Gunning se ne appropria per sottolineare come (parafrasando), anche al di là del quadro del film d'attualità – che oggi chiameremmo reportage o documentario –, il cinema delle origini non era dominato da quel desiderio di finzione e racconto che più tardi lo definirà; una concezione di cinema come serie di vignette da presentare allo spettatore per sorprenderlo appartiene, dunque, tanto all'approccio “realista” dei Lumière quanto all'illusione di un Méliès, che non è narratore quanto prestidigitatore. E in questo gesto del mostrare, i corpi degli individui diventano naturalmente soggetto di predilezione. Tanto dello spettatore quanto, molto in fretta, dei

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Carnets de voyage en Chine* (Paris : Bourgois, 2008), 117.

<sup>2</sup> Tom Gunning, “Le Cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50, 2006.  
<https://journals.openedition.org/1895/1242>

cineasti.<sup>3</sup> Lo racconta bene un film particolare: *Shadow Magic* (2000). Il film di Ann Hu racconta l'introduzione del cinema in Cina e in maniera pedagogica ma precisa mostra come la nuova tecnica dall'Occidente sia tanto una finestra verso il mondo che sta invadendo l'Impero di mezzo, quanto una formidabile espressione del locale, dell'intimo, del "nostro". Gli spettatori appaiono dapprima costernati davanti alle immagini della Francia di fine secolo; ma poi, quando i cineasti pionieri cominciano a filmare Pechino e le sue strade, i suoi volti e i suoi corpi, ecco che le "ombre occidentali" vengono fatte proprie dal pubblico cinese. Il film termina con l'eulogia del cinema-specchio: il pubblico è anche attore: a turno passano sullo schermo le immagini riprese a Pechino, e davanti alla propria immagine si estasia, si entusiasma, adotta. È solamente quando può riconoscersi che il pubblico capisce appieno le potenzialità del mezzo. E infatti, la storia tramanda che il primo film cinese, *La Montagna Dingjun* (*Dingjun shan*, Ren Jingfeng, 1905) sia l'appropriazione di una performance di Tan Xinpei, leggendario interprete d'opera di Pechino.

Menzionare l'attore d'opera ci porta all'altra, grande rivoluzione che il cinema accompagna: il corpo femminile estromesso, assente, sublimato da corpi maschili sulle scene teatrali dev'essere ripensato in direzione di un realismo che, benché sia sempre necessario definire, preme alle porte della coscienza del mezzo cinematografico. Le nuove concezioni mediche, sociali, politiche che si confrontano o si completano a vicenda per fondare la nuova Cina repubblicana danno anche voce a nuove concezioni del corpo, e segnatamente del corpo giovane, motore ideologico delle aspirazioni dell'intelligenza cinese post-Quattro Maggio 1919. In ambito cinematografico è possibile cogliere alcuni leitmotiv caratteristici della cultura dell'epoca: diverse interpretazioni e proposte ideali della gioventù come realtà storica e portavoce della Nuova Cina vengono sviluppate dai

---

<sup>3</sup> Si potrebbe aggiungere che, anche al giorno d'oggi, si assiste a un risorgere ciclico di forme di cinema come attrazione, se si pensa alla diffusione (massiccia soprattutto in Cina, si veda David Bordwell, *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*, Madison, Wisconsin: The Irvington Way Institute Press, 2012) della 3D e dei multiplex che creano un'esperienza attorno al film fatta di cibo, musica, consumo – che insomma fa tornare il cinema al suo carattere di oggetto di consumo collettivo a uso di tribù urbane.

cineasti.<sup>4</sup> Sun Yu 孙瑜<sup>5</sup> è, tra i registi dell'epoca, colui che più compiutamente riesce a fondere una visione autoriale con un cinema popolare e commerciale; attraverso un linguaggio popolare dove sperimenta tecniche e linguaggi elabora una forma di cinema forte tanto da un punto di vista estetico quanto politico.

L'elemento più innovatore è la sensualità che le immagini di Sun Yu riescono a veicolare; tanto che la spontaneità dei suoi corpi è rimasta a tutt'oggi ineguagliata nel panorama cinematografico cinese: essi esprimono ansia rivoluzionaria, tensioni sessuali, irrequietezze giovanili: la rivoluzione sessuale e quella politica vanno di pari passo.<sup>6</sup> Se in altri film (come si vedrà a breve) è la figura femminile che viene fantasticata e ricreata, in *Big Road (Da lu 大路, 1935)*<sup>7</sup> è un nuovo ideale maschile a essere forgiato. Infrangendo una tradizione rappresentativa e ideologica di corpi maschili intellettuali e deboli,<sup>8</sup> Sun Yu propone un nuovo ideale maschile: forte, muscoloso, generoso, virile, segnato dal lavoro e dalla sofferenza, rude e semplice, trascinatore di folle.<sup>9</sup> Jin Ge è il nuovo eroe per una nuova epica. Viene presentato ancora infante, quando i genitori

---

<sup>4</sup> Ho trattato per esteso le tematiche della Bildung e delle nuove concezioni della giovinezza in *Âges inquiets: cinémas chinois, une représentation de la jeunesse* (Lyon: Tigre de Papier, 2009). Degli studi di Sun Yu in America, e dell'impatto di questi sulla sua creazione cinematografica una volta rientrato in patria ho trattato in "Sun Yu and the Early Americanization of Chinese Cinema", in Kingsely Bolton and Jan Olsson (a cura di), *Media, Popular Culture, and the American Century* (London: Wallpaper, 2011), 227-248.

<sup>5</sup> Si rimanda a Sun Yu 孙瑜, *Yinhai fanzhou – huiyi wo de yisheng 银海泛舟- 回忆我的一生* [Navigare sullo schermo – I ricordi della mia vita] (Shanghai: Shanghai Wenyi chubanshe, 1987) per l'autobiografia del regista.

<sup>6</sup> Si veda Pang Laikwan, *Building a New China in Cinema. The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932-1937* (Boston: Rowman and Littlefield, 2002), 101.

<sup>7</sup> Si rimanda a Sun Yu 孙瑜, *Dalu zhi ge 大路之歌* [La canzone di *Big Road*] (Taipei: Yuanliu, 1990) per una ricostruzione, da parte del regista stesso, della produzione di *Big Road*.

<sup>8</sup> Si veda Song Geng, *The Fragile Scholar. Power and Masculinity in Chinese Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press), 2004.

<sup>9</sup> È lo stesso Sun Yu a stigmatizzare il nuovo "eroe" che, incurante delle intemperie e delle condizioni politiche e sociali, contribuisce a costruire il paese col sudore della sua fronte (Sun Yu, *Dalu zhi ge*, 128-133 – pagine che sono una apologia dell'operaio eroico e patriota).



morenti si trascinano per il deserto. Poi segue una sovrimpressione sul volto del bambino, sono passati tre anni, il piano frontale medio leggermente inclinato verso l'alto (un'inquadratura di stile sovietico che enfatizza la nobiltà operaia) mostra il bambino accanto al padre che si accascia e muore. Sovrimpressione: sul volto infantile che piange appare il corpo muscoloso di Jin Ge che trascina, insieme ai compagni, il rullo compressore: sudore, muscoli, carne tagliata dalle corde e un volto sorridente su cui però è segnata in filigrana la sofferenza del bambino. Da notare che l'eroe viene presentato in gruppo. A questo proposito, v'è una sequenza paradigmatica: le due protagoniste cercano i loro amici. Li trovano al torrente: un piano totale li riprende giocare nudi nell'acqua. I ragazzi si accorgono di essere osservati, e stanno al gioco provocando le due. Si alzano dalle acque (totale sul fiume, le montagne, i corpi nudi e lontani degli uomini che si avvicinano alla cinepresa) e montano sulla collina dove stanno le due ragazze. Per finire, quando i sei ragazzi arrivano alla sommità della collina rompono un'anguria e la dividono con le amiche: in cinese, aprire un'anguria (*po gua* 破瓜) è una figura usata per indicare la deflorazione.<sup>10</sup> Si tratta d'una sequenza sorprendente per le finezze psicologiche che rivelano sulle due amiche più di ogni didascalia e per la schiettezza con cui viene rappresentato il desiderio femminile e il sesso: la metafora dell'anguria condivisa dai corpi seminudi appena usciti dall'acqua difficilmente sarebbe sfuggita a uno spettatore dell'epoca. Laikwan Pang parla di "iniziazione":

[i]f we take the theme of initiation into consideration, it is not difficult to see the importance of the bathing scene. The gaze of the women invites the men into the realm of sexuality, a crucial step for the boys to reach manhood. Without prior knowledge, the boys' sexual urges have to be initiated by experienced women, as shown by their voluptuous bodies and sensual laughter, in these sexual rites (2002, p. 104).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Questa sequenza è stata analizzata da Chris Berry ("The Sublimative Text: Sex and Revolution in *Big Road*", in *East-West Film Journal*, 2.2, 1988, 66-89) con una suggestiva critica freudiana, rielaborata poi da Wang Laikwan (op. cit., 98-102) e criticata da Zhang Yingjin (*Screening China*, 2002, 101-103).

<sup>11</sup> I testi cinesi sorvolano su questi aspetti preferendo concentrarsi sui temi rivoluzionari. Vedi Li Suyuan 郦苏元 e Hu Jubin 胡菊彬, *Zhongguo wusheng dianying shi* 中国无声

Si comincia a canonizzare l'eroica figura del martire patriottico: i lavoratori sfidano apertamente il feudatario collaborazionista. Vengono immediatamente condotti alle segrete; qui, un'ombra sul muro mostra il carnefice che strappa la camicia a Jin Ge e comincia a frustarlo. Poi, la cinepresa non arretra e mostra il corpo dell'eroe mentre la frusta cade su di lui tracciando rosse ferite; Jin Ge sorride. Sun Yu crea qui l'icona del martire maschile rivoluzionario. Ma la sua sensualità istintiva e spontanea non sarà mai più riprodotta: pur se abbonderanno martiri incatenati e frustati, essi saranno sempre coperti e ben vestiti dell'uniforme asessuata della rivoluzione. È nei film di Sun Yu che per la prima volta si sperimenta la spontaneità del corpo: l'ideale del regista corrisponde ai numerosi appelli degli intellettuali dell'epoca affinché la giovinezza prenda attivamente parte al combattimento antimperialista.<sup>12</sup> La nuova giovinezza deve essere sana e forte, distaccata il più possibile dal modello tradizionale dell'intellettuale debole e remissivo. Il corpo acquista nuova importanza, anche per via della diffusione di teorie mediche e fisiche provenienti dall'Occidente. *Big Road* è il primo film cinese in cui il corpo maschile è fieramente esibito nella sua giovinezza, salute e forza fisica – allontanandosi così dalle stereotipate rappresentazioni cinematografiche dei primi anni, fortemente indebitate al teatro tradizionale, che prevedeva ampio uso di trucchi e maschere, nonché l'abitudine alla confusione dei generi. In un teatro, infatti, ove le compagnie erano esclusivamente composte da maschi o da femmine, la rappresentazione dei sessi era subordinata a una rigida serie di simboli e convenzioni. Con Sun Yu irrompe invece nel cinema l'idea di una differenza fisica, corporea, sensuale tra maschi e femmine, e nella fattispecie tra ragazzi e ragazze. Tra gli altri capolavori di Sun Yu: *Daybreak (Tianming 天明, 1933)*, di cui ricordo la

---

电影史 [Storia del cinema muto cinese] (Beijing: Zhongguo dianying, 1997), e Dai Xiaolan 戴小兰, *Zhongguo wusheng dianying 中国无声电影* [Il cinema muto cinese] (Beijing: Zhongguo dianying), 1996.

<sup>12</sup> Rimando a Liu Xiaofeng 刘小枫, "Guanyu wusi yi dai de shehuixue sikao zhaji 关于五四一代的社会学思考札记" [Riflessioni sociologiche sul Quattro Maggio], in *Dushu*, 5, 1989, 35-43, per una riflessione sociologica sul Quattro Maggio; a Frank Dikötter, *Sex, Culture and Modernity in China* (London: Hurst&Company, 1995) per una panoramica sui mutamenti della concezione del corpo e della sessualità.

straordinaria sequenza finale: la protagonista è condannata a morte per essere stata spia al servizio della Rivoluzione. Chiede di essere fucilata indossando gli abiti con cui è arrivata in città – attestando così la sua umile origine e la purezza intatta del suo cuore – e muore ridendo – mostrando della gioventù gli ideali e le speranze. La cinepresa si allontana, montata su una gru, fino a riprendere tutto lo scenario del cortile dove è avvenuta l'esecuzione, sino a mostrare, dietro al muro, il nascere d'una nuova alba. La donna ha capito il valore dell'immagine; ridotta a immagine in vita – il suo corpo come merce di scambio per ricchi affaristi – nella morte vuole che il suo corpo rappresenti ciò che lei non è più, una contadina innocente. Consapevolmente, sorride provocante e diventa il simbolo della rivoluzione, estraniandosi da ogni contingenza personale e felice del suo ruolo rivoluzionario, di offrire alla causa il suo corpo usato ma ancora bellissimo, che aspira alla virginale innocenza del popolo. Qui Sun Yu costruisce con grazia un feticcio erotico ricorrente (la prostituta travestita da contadina – la puttana santa), un ideale martire rivoluzionario, e un modello di forza e coraggio per tutte le giovani donne cinesi, nonché un'immagine filmica di grande potenza espressiva.<sup>13</sup> Si vede inoltre come, benché l'esegesi del partito abbia sempre sottolineato l'aspetto realistico di questo cinema pionieristico, esso fosse invece intriso di elementi romantici, sensuali e melodrammatici.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Yomi Braester in *Witness Against History* (Palo Alto: Stanford University Press, 2003) elabora, facendo riferimento proprio a *Daybreak* e a *Song of Midnight* (*Yeban gesheng* 夜半歌声, Maxu Weibang 马徐维邦, 1937) un'estetica della rivoluzione come piaga, ferita, dell'atto rivoluzionario come esposizione dell'orrore fisico. Secondo lo studioso, sarebbero strategie di senso per "testimoniare contro la storia" (witness against history), ovvero a levare la voce in opposizione alla storiografia ufficiale.

<sup>14</sup> Per uno studio sul concetto di melodramma si veda Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1976); con riferimenti alla cultura cinematografica cinese si vedano invece Nick Brown, "Society, and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama", in Nick Brown et al. (a cura di), *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Cambridge (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) 40-56; Wimal Dissanayake (a cura di), *Melodrama and Asian Cinema* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Stephen Teo, "Il genere *wenyi*: una esegesi del melodramma cinese", in Festival del cinema di Pesaro, *Stanley Kwan. La via orientale al melodramma* (Roma: Il Castoro, 2000).

Un altro importante film di Sun Yu è *Queen of Sports* (*Tiyu huanghou* 体育皇后, 1934), una delle prime pellicole a occuparsi di sport, soggetto nuovo all'epoca, parte dei progetti governativi per lanciare una "nuova vita" 新生活, con nuovi valori di patriottismo, produttività, salute. In particolare, Sun Yu riprende qui elementi fondanti della sua poetica per un'opera di propaganda fresca e immediata: l'importanza del corpo sano, la giovinezza come modello di innocenza e salute fisica, la spontaneità della recitazione come nuovo modello di condotta sociale che infranga gli stantii rituali feudali. In perfetta corrispondenza con l'ideale nazionalista della costruzione di una Nuova Cina il corpo sano diventa l'emblema di uno spirito sano, poiché, come dice all'inizio la protagonista, uno dei motivi di debolezza della Cina è la salute cagionevole dei suoi abitanti. Di questa etica ed estetica del corpo, affatto nuove in Cina, è fondamentale ricordare le origini: da un lato l'interesse per la medicina e la scienza occidentali (gli studenti in classe studiano anatomia, oltre che libri quali *Teorie dello sport* e *Breve storia dello sport*), che porta alla pubblicazione di numerosi trattati originali e traduzioni sul corpo, sulla sessualità e sulla medicina, dall'altro le tendenze autoritarie di simpatie fasciste del governo Nazionalista, che prende a prestito, *mutatis mutandis*, l'enfasi mussoliniana sul corpo statuario degli eroi romani. Sono, insomma, gli anni delle Olimpiadi filmate da Leni Riefenstahl e i cinesi, colti da severi complessi di inferiorità per la presunta arretratezza della loro patria, sentono la necessità di rimettersi in pari e primeggiare anche nel dominio dello sport: ciò è chiaramente mostrato nel film, e detto testualmente in un più tardo film sportivo, socialista questa volta, *Girl Basketball Player n°5* (*Nü lan wu hao* 女篮五号, Xie Jin 谢晋, 1957).

## 2. Corpi comunisti

Si menziona Xie Jin, verosimilmente la figura autoriale più importante del cinema comunista. Ne *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzi jun* 红色娘子军, 1961) Xie Jin traccia il modello del corpo martire: la giovane protagonista è presentata sotto i colpi di frusta dei suoi aguzzini proprietari terrieri spalleggianti del Partito Nazionalista (il film è ambientato nel 1930, "epoca di grande sofferenza per i cinesi, ma anche

anni che videro la fondazione dell'Armata di Liberazione!"). Lo sguardo della ragazza sfida i suoi aguzzini. Ma la vera presa di coscienza politica del suo corpo martirizzato avviene quando, dopo una fuga rocambolesca, arriva infine al Distaccamento femminile dell'Armata di Liberazione. Qui si intrufola tra un gruppo di soldatesse in piena esercitazione, viene immediatamente segnalata all'istruttrice, che comincia a chiederle se appartiene alla classe dei proprietari o se invece è una proletaria. La ragazza esita; non sa cosa voglia dire, "proletaria". Ma quando le viene chiesto il perché voglia arruolarsi, la camera compie un leggero movimento verso di lei, la inquadra dal basso, e lei con voce stentorea ruggisce: "Perché? Ecco perché!" e si slaccia la camicia con gesto rapido, e mostra le tracce delle frustate sul petto. "Voglio Vendetta!"; così basta, è sufficiente per garantire la sua buona fede, la traccia della sofferenza è evidente sulla sua pelle, non c'è bisogno d'altro.<sup>15</sup> Invero sì, ma solo una nota perché ci porterebbe troppo lontano: come sottolineato da Dai Jinhua, questo film è l'emblema della Bildung femminile del periodo socialista: la ragazza infatti deve prima sottostare alle regole del partito, e solo in seguito potrà compiere la sua vendetta. La giusta vendetta non conta se non è veicolata dall'appartenenza al partito. A causa dell'irruenza (errore tattico) della ragazza, l'eroe che l'aveva liberata viene catturato e bruciato vivo dagli orribili capitalisti. Ed è proprio quando il volto coraggioso dell'eroe (maschio) che brucia urlando "lunga a vita al Partito!" si sovrappone alle lacrime della protagonista che capisce che solo una volta ottenuta la carta del Partito – e solo quando sarà interamente sottomessa alle regole dei generali – potrà agire in maniera legittima.

I corpi cinesi non hanno finito, però, di coprirsi ed astrarsi: la Rivoluzione Culturale vede l'arrembaggio di Jiang Qing, Madame Mao, nell'industria cinematografica. Jiang Qing, un tempo attricetta poco nota, prende le redini della produzione e costituisce un canone di otto opere rivoluzionarie modello (*geming yangban xi*), che formano il repertorio unico (che sarà in seguito leggermente allargato) delle truppe teatrali, spettacoli radiofonici,

---

<sup>15</sup> Si veda Chris Berry, "Stereotypes and Ambiguities: An Examination of the Feature Films of the Chinese Cultural Revolution," *Journal of Asian Culture*, 6, 1982, 37-62. Si rimanda anche a *Witness Against History* di Yomi Breaster per una lettura della ferita come dichiarazione rivoluzionaria.

e creazioni cinematografiche per una decina d'anni. Si distinguono balletti filmati (o drammi danzati, *baleiwuju*) e vere e proprie opere cantate (o moderne opere di Pechino, *xiandai jingju*). Nel tentativo epico di creare una mitologia nazionale ripudiando il passato imperiale, i temi delle opere modello sono rievocazioni agiografiche di episodi eroici della presa di potere comunista. L'estetica del realismo socialista sovietico si innesta sul balletto classico occidentale e sui codici dell'opera di Pechino. La rappresentazione dei personaggi deve seguire rigidi dettami simbolici, cromatici ed ideologici; i valori della rivoluzione (uguaglianza dei sessi e tra le etnie, lotta di classe, antiimperialismo) sono conquistati attraverso battaglie feroci in cui brillano il coraggio e il sacrificio dei martiri popolari, così come la vigliaccheria e l'avidità dei capitalisti sono deprecate senza appello. Le soluzioni registiche riescono sovente a cogliere la precisione acrobatica tipica dell'opera di Pechino nelle scene di combattimento, così come a fondere con le esigenze ideologiche del Partito l'amore del pubblico cinese per i ritmi dell'opera classica, con le sue pose espressive, le codificazioni rituali dei gesti, trucco e costumi allegorici. A ventagli e fazzoletti si sostituiscono pistole e forconi, al posto di maniche svolazzanti i protagonisti agitano bandiere rosse. E soprattutto, i corpi si asessualizzano: nella versione balletto rivoluzionario del *Distaccamento femminile rosso*, durante la prima parte le protagoniste danzano con una treccia posticcia incollata alla blusa (in modo che svolazzi gentilmente ma non troppo), nella seconda, entrate nell'esercito, la perdono in funzione d'un più pratico caschetto. Corpi muscolosi, tondeggianti e truccati: l'estetica socialista si innesta sul balletto classico occidentale, in un ossimoro che incarna l'ideale politico marxista-cinese così come l'ideale filmico del partito.

Ciò detto, una nota: nulla toglie che rappresentazioni di pura propaganda non possano suggerire scintille erotiche. Ce lo ricordano numerosi romanzi, da Su Tong a Mo Yan a Yu Hua, film (Jiang Wen), ma anche studiosi come Chen Xiaomei che (parafraso) era affascinata dalle iconiche immagini di eroi ed eroine di propaganda come fossero stelle di Hollywood : “today, looking back, I am aware that my treasuring of these images was not unrelated to their voluptuous appeal and bodily beauty, which was securely disguised by the focus on an ideologically correct story

and equipping the womanly body with a “manly spirit”, as it was traditionally defined”.<sup>16</sup>

### 3. Corpi febbrisi

Corpi propagandistici ed erotici. Tabù esplorato da Jiang Wen 姜文, figura emblematica della “Febbre culturale” degli anni Ottanta e Novanta. L’attore infatti interpreta il protagonista di *Sorgo Rosso* (红高粱 Hong gaoliang, 张艺谋 Zhang Yimou, 1987), capostipite dei film della Quinta Generazione che rivoluzioneranno il cinema cinese. I nomi che spiccano sono Chen Kaige 陈凯歌 e Zhang Yimou. Istanza principale della Quinta Generazione è da un lato il lavoro consapevole di ri-creazione del mezzo filmico; dall’altro l’inserimento di tematiche già care alla letteratura di inizio anni Ottanta quali l’identità cinese, la critica alla rivoluzione permanente, in breve una summa delle correnti della “ferita” e delle “radici” – se per “letteratura delle radici” si indica la riscoperta di un carattere originario e apolitico dell’identità cinese, la “letteratura della ferita” rievoca e tenta la catarsi dei momenti più bui della Rivoluzione Culturale. Queste due correnti possono evidentemente sovrapporsi, soprattutto quando gli autori mettono in scena la loro esperienza di *zhiqing* 知情 – si intendono con questo termine i giovani istruiti inviati nelle campagne per “rieducarsi” presso i contadini. Da queste esperienze autobiografiche gli autori della Quinta Generazione traggono ispirazione per raccontare da un lato la loro riscoperta di una Cina originale, naturale e anche selvaggia, dall’altro per rievocare i grandi sconvolgimenti politici del paese. Vengono messi in scena il patrimonio culturale cinese e le “passioni primitive” che al suo interno si agitano irriducibili, secondo una celebre definizione di Rey Chow.<sup>17</sup> È un cinema che compie un’operazione di auto-etnografia, che ricerca nel passato, nella natura e nella sessualità l’origine della cultura cinese, da tempo soffocata dalla macchina del partito. Lo sguardo di Gong

<sup>16</sup> Chen Xiaomei, “Growing Up with Posters in the Maoist Era”, in Harriet Evans e Stephanie Donald, *Picturing Power in the People’s Republic of China: Posters of the Cultural Revolution* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1999), 111-112.

<sup>17</sup> Rey Chow, *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography & Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

Li che apre *Sorgo Rosso* è entrato nell'iconografia del cinema e delle arti cinesi. Si tratta di uno sguardo che fissa la macchina da presa e che pare chiamare lo spettatore a testimone della sorte incerta che attende l'eroina – un matrimonio combinato. Spettatore che sarà poi sollecitato, in una sequenza successiva, tanto dal piacere estetico di fronte alle composizioni coloristiche di Zhang Yimou, quanto dalla perturbante novità di un soggetto cinese che racconta e rivendica la propria individualità, i propri desideri, la propria soggettività. Mi riferisco al celebre piano in soggettiva che mostra la realtà vista dagli occhi della protagonista, e in particolare le robuste spalle del portatore del palanchino – Jiang Wen. L'uomo, come ci dice la voce off, diventerà il nonno del narratore – facendoci intuire che al matrimonio combinato si sostituirà un matrimonio altro, scandaloso, desiderato. Di un desiderio che non nasce più (o: non è più sublimato) dalla forza ideologica dell'uomo, bensì dalla sua carica sessuale. I corpi, dunque, ricominciano a spogliarsi e a dire i loro desideri. Jiang Wen, appunto: nel suo primo film da regista, *In the Heat of the Sun* (阳光灿烂的日子 *Yangguang canlan de rizi*, 1994), ricorda con gesto autobiografico il periodo della Rivoluzione Culturale come un periodo di enorme libertà, in cui i ragazzi scoprono i loro corpi (sequenze sotto la doccia con battute su un sesso colto da improvvisa erezione) e i corpi delle ragazze, magnificate dalla fotografia che le immerge in bagni di luce, sul bordo di una piscina.<sup>18</sup> I corpi, si diceva, si spogliano. A mia conoscenza, il primo nudo frontale del cinema cinese post-maoista è quello di Wang Hongwei 王宏伟, che nel primo film di Jia Zhangke 贾樟柯 (小武 *Xiao Wu*, 1994) viene mostrato in un bagno pubblico, mentre canta, da solo. Lungi, qui, da ogni ostentazione erotica. I gusti sono gusti, certo, ma non credo che in Jia ci fosse l'idea di scolpire un corpo iconico; il suo attore feticcio è (nel film) un povero ladruncolo, occhialuto, abbandonato da tutti, perfino dalla prostituta con la quale vagheggiava un'intesa amorosa. Ma non è questo il punto: credo che il *punctum* (torniamo a Barthes) sia la messa a nudo di un nuovo cinema indipendente che cerca l'autenticità, “che spoglia gli antichi

---

<sup>18</sup> Sandrine Chenivresse, “La grande Révolution culturelle: un goût de fête [Des jours éblouissants de Jiang Wen]”, *Perspectives chinoises*, 25, 1994, 51-53.



fronzoli di propaganda per tendere alla nuda verità. Parlo qui del cinema indipendente, capitanato da Wu Wenguang 吴文光 (documentarista) e artisti quali Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai 王小帅, Lou Ye 娄烨, Zhang Yuan 张元 ... i quali pur con importanti differenze di stile e contenuti, sono registi risolutamente urbani e volti alla contemporaneità, autori che trattano dei mutamenti del tessuto sociale nelle grandi metropoli. Aiutati anche dai progressi della tecnica che permette di utilizzare cineprese più leggere e troupe ridotte, i film degli anni Novanta si intrufolano nei vicoli delle città, nei concerti rock, nelle mostre d'arte contemporanea, intervistano personaggi liminali e alternativi, denunciano i mali della società con gesti sovente coraggiosi che attirano le ire della censura: *Mother (Mama 妈妈)*, Zhang Yuan, 1990; una madre coraggiosa cerca di ottenere cure adeguate per il figlio handicappato, affrontando l'ostracismo della società), *Beijing Bastards (Beijing zazhong 北京杂种)*, Zhang Yuan, 1993; con la rock star Cui Jian 崔健, mosaico di personaggi sbandati tra notti alcoliche e timide ribellioni), *Dirt (Toufa luan le 头发乱了)*, Guan Hu 管虎, 1994; ancora la scena rock della capitale), *Suzhou River (Suzhou he 苏州河)*, Lou Ye, 2000; pastiche hitcockiano a Shanghai nel mondo dei night club), *The Days (Dongchun de rizi 冬春的日子)*, Wang Xiaoshuai, 1993; gli artisti squattrinati), *Frozen (Jidu hanleng 极度寒冷)*, Wang Xiaoshuai, 1997; la body art e la critica d'arte), *Quitting (Zuotian 昨天)*, Zhang Yang 张扬, 2000; semidocumentario sulla tossicodipendenza), *Biciclette di Pechino (Shiqi sui de danche 十七岁的单车)*, 2001; versione moderna del classico di Lao She 老舍 *Risciò*, sui *mingong* 民工, i lavoratori immigrati dalle campagne), *So Close to Paradise (Yuenan guniang 越南姑娘)*, Wang Xiaoshuai 1997; night club, sesso, violenza, prostituzione). Nonché una vastissima produzione documentaria di cui i principali esponenti sono Wu Wenguang e Wang Bing 王兵 – di quest'ultimo è necessario qui citare *Till Madness do us part (疯爱 Feng'ai)*, 2013,<sup>19</sup> discesa all'inferno in un asilo psichiatrico raccontato nei suoi più sordidi dettagli corporali. Già da questa incompleta lista si può intravedere un catalogo di corpi prima inesplorato (o quantomeno, esplorato soltanto sino agli anni Quaranta): corpi venduti di

---

<sup>19</sup> Di questo ho trattato nel numero di Sinofere dedicato alla follia.

prostitute, corpi disabili, corpi distrutti dall'alcool o dall'eroina, corpi sottoposti alle esperienze liminali della body art; e poi corpi che fanno l'amore, che si stuprano, che abortiscono, che invecchiano. Sempre, certo, in un equilibrio incerto e mobile con la censura. Il mercato però si allarga, i fondi possono essere ricercati all'estero, e a tratti le maglie della censura si allentano per lasciare filtrare degli inattesi successi di pubblico per film che presentano soggetti apparentemente poco monetizzabili, come, per citare un caso notevole, *Dying to Survive* (我不是药神 *Wo bu shi yaoshen*, Wen Muye 文牧野, 2018). La storia ripercorre la biografia di un imprenditore che si dedica a comprare medicinali per la leucemia in India dove, grazie ai farmaci generici, costano un decimo rispetto ai prezzi proibitivi applicati in Cina. Se, come è naturale aspettarsi, il governo non viene criticato apertamente, purtuttavia il film indulge in scene dove i corpi malati sono filmati frontalmente, e i volti sofferenti si levano la maschera per rendere omaggio al protagonista imbarcato dalle forze dell'ordine.

#### 4. Corpi digitali

E poi oggi. Un diluvio di film, una corsa a perdifiato al primato mondiale, generi vecchi che ritornano in auge (su tutti, i *wuxiapian*), nonché i corpi scolpiti di modelle e modelli che non nascondono l'abuso di chirurgia plastica. O sono annegati in un mare digitale ove spesso solo il volto dell'attore/attrice appare vagamente riconoscibile, tutto il resto è una creazione digitale che se non assomiglia a un videogioco di certo ricorda che il post-cinema azzera le differenze di un tempo tra realtà pro-filmica e immagine digitale.<sup>20</sup> Tutto è pixel, i volti e le creature mostruose, i paesaggi

---

<sup>20</sup> “Once live-action footage is digitized (or directly recorded in a digital format), it loses its privileged indexical relationship to pro-filmic reality. The computer does not distinguish between an image obtained through the photographic lens, an image created in a paint program, or an image synthesized in a 3-D graphics package, since they are made from the same material—pixels. And pixels, regardless of their origin, can be easily altered, substituted one for another, and so on. Live-action footage is reduced to just another graphic, no different from images that were created manually”. Lev Manovich, “What is Digital Cinema?” in Denson and Leyda (a cura di), *Post-Cinema. Theorizing 21st Century Cinema* (Falmer: REFRAME Books, 2016).

<https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/1-1-manovich/>

e i corpi che volteggiano sulle nuvole. L'attore che interpreta Sun Wukong non è più distinguibile dal dragone che combatte, in un ritorno eterno dell'aspetto "attrazione" del cinema con cui si iniziava questa panoramica.

Due film vorrei segnalare, che raccontano storie della scomparsa del corpo con un vero lavoro teorico rispetto al medium stesso. Due film che riflettono, appunto, sulla moltiplicazione degli schermi e la digitalizzazione globale. Mi riferisco a *People's Republic of Desire* (Hao Wu 吴皓, 2018) e *Dragonfly Eyes* (蜻蜓之眼 Qingting zhi yan, 徐冰 Xu Bing, 2017). Il primo è un documentario sui cam idol: uomini e donne che diventano star di broadcast su Internet, sollecitano i loro fan a donare soldi, si iscrivono in competizioni online ove, filmati a casa loro, si esibiscono in karaoke improvvisati, blaterano del più e del meno, inanellano battute o – soprattutto nel caso delle ragazze – si esibiscono in pose sensuali e giocano con il bisogno d'essere desiderati dai loro patroni più generosi. Non certo specifica della Cina, ma in Cina estremamente praticata, questa generalizzazione dello spettacolo à la *Grande Fratello* è sintomo della società dello spettacolo ove i celebri 15 minuti di gloria passano attraverso la spettacolarizzazione del quotidiano, l'ode al voyerismo e alla manipolazione mediatica. Il desiderio è rivelato, pagato, offerto e mercificato online in una spirale di cui ancora non vediamo la fine, nonostante il documentario sia ben preciso nell'indicare una sorta di strada di non ritorno della tirannia digitale contemporanea.

Derive ben note a Xu Bing che, con il suo primo film, rompe tutti gli schemi usando esclusivamente footage di camere di sorveglianza per raccontare una storia di finzione. Storia che non si segue, bisogna dire, molto agevolmente – sarebbe strano il contrario. Eppure, Xu Bing (e la sua troupe) infonde al racconto un sottofondo buddhista che evoca l'impermanenza della polvere rossa del mondo, la reincarnazione come possibilità offerta concretamente mediante chirurgia plastica dal mondo moderno, un mondo dove le identità si fondono ed abbandonano ogni pretesa di privacy. Gli spettatori si trovano così a seguire dei personaggi fittizi "interpretati" da gente comune, che appunto non interpreta alcunché, ma passa per strada, si guarda allo specchio, fa un incidente in macchina, si pulisce le unghie in fila alla posta... opera sperimentale e di difficile accesso, *Dragonfly Eyes* è stato presentato al Festival di Venezia come film

(e non in una galleria come opera d'arte), segno che la riflessione sulle identità, i corpi malleabili, la perdita consensuale della privacy e l'accettazione dello spettacolo in *repeat* della nostra vita, presto sottomessa a riconoscimenti facciali anche per pagare la spesa, possono essere considerati materia narrativa in un oggetto che trascende le definizioni di cinema, documentario, sperimentale e narrativo. Non il film più rappresentativo della Cina di oggi (guarderemo piuttosto ai blockbuster SF), ma certo pratica artistica necessaria che afferma che le rappresentazioni del corpo e le loro conseguenti prescrizioni passeranno per la Cina come nuovo barometro e avanguardia del futuro.

## Corpi dentro: rappresentazioni e riconfigurazioni nella letteratura cinese del carcere

Serena De Marchi

In generale, egli non si pensava più come essere umano, e, doveva ammetterlo, come risultato della privazione del diritto ai più basilari movimenti di uomo, il significato del suo essere fisico aveva cessato di esistere.<sup>1</sup>

Queste parole si riferiscono a Ja Feng, protagonista del romanzo di Xiaoda Xiao, *The Cave Man*, che da nove mesi vive in una cella di isolamento. Il corpo del prigioniero fa esperienza della particolare spazialità del luogo innanzitutto a livello sensoriale, percependolo nella sua angustia estrema, nell'oscurità disorientante, nel silenzio prolungato e nell'odore miasmatico della sua stessa materia escrementizia. Nel carcere lo spazio contiene il corpo, lo determina e lo modella, ma il corpo può adattarsi, reagire o soccombere. Nel caso di Ja Feng, per esempio, la dimensione corporale viene totalmente annichilita dalla spazialità carceraria e, come risultato, il prigioniero non si riconosce più come essere umano.

Nella letteratura del carcere la dimensione corporale, e specialmente la sua relazione con la spazialità carceraria, costituisce un interessante terreno d'indagine. I corpi incarcerati che popolano le narrazioni letterarie forniscono un punto di vista che mette al centro l'esperienza umana, offrendo nuove possibilità di comprensione di idee e pratiche della pena, e di come esse siano vissute e rielaborate sia a livello individuale che collettivo.

Nel contesto cinese, le prigioni letterarie, e nella fattispecie quelle che si riferiscono alle esperienze di prigionia del periodo maoista (dagli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Settanta), sono popolate da corpi che, nel riconfigurare il vissuto personale, lo inseriscono in un più ampio discorso di rielaborazione e negoziazione di un passato traumatico.

---

<sup>1</sup> Xiaoda Xiao, *The Cave Man* (Columbus: Two Dollar Radio, 2009), 7. Le traduzioni dei testi letterari dal cinese e dall'inglese, se non diversamente specificato, sono della sottoscritta.

Ma prima di procedere all'esplorazione dei testi sarà necessario partire da alcune premesse fondamentali.

### **Che tipo di carcere?**

La storia della Repubblica Popolare Cinese è stata attraversata da un gran numero di turbolenti movimenti politici, i quali molto spesso avevano l'obiettivo di identificare ed eliminare, di volta in volta, i diversi nemici del popolo. Si pensi, ad esempio, a episodi storici come la Campagna Antidestrista del 1957-59 o la Rivoluzione Culturale (1966-76). Incarcerazioni di massa hanno spesso accompagnato questi movimenti, per cui, nella storia moderna cinese, molti intellettuali, scrittori, attivisti, ma anche comuni cittadini, sono stati accusati di deviare dall'ortodossia ideologica comunista e condannati a scontare lunghi anni nei centri di detenzione, nelle prigioni e nei campi di lavoro.

Il sistema penale cinese che venne introdotto con la presa di potere comunista nel 1949, in effetti, è fondamentalmente basato sul lavoro forzato, nonché sui concetti di riforma e rieducazione. *Laodong gaizao* 劳动改造 (“riformare attraverso il lavoro”) e *laodong jiaoyang* 劳动教养 (“rieducare attraverso il lavoro”) erano le sue due principali articolazioni, meglio conosciute nelle loro forme abbreviate, *laogai* 劳改 e *laojiao* 劳教.

Ispirato al sistema penale stalinista, quello cinese era basato sull'idea che il criminale potesse effettivamente essere riformato attraverso il lavoro fisico e un esercizio di rieducazione ideologica, con l'obiettivo di essere reintegrato come membro produttivo all'interno della società. Lo scopo di Mao e dei suoi seguaci era quello di costruire, come suggerisce Jean-Luc Domenach, un “arcipelago carcerario”, che doveva servire a trasformare (rimodellare) i nemici del popolo in strumenti docili a servizio dello stato.<sup>2</sup>

Dal punto di vista strutturale, *laogai* e *laojiao* presentavano caratteristiche simili, in cui il tipo di disciplina praticata era essenzialmente comparabile. L'unica differenza tra i due sistemi era di tipo legale; per essere condannato al *laogai*, il sospettato doveva essere processato in un tribunale e ricevere una sentenza da un giudice. Per il *laojiao*, invece, bastava una decisione di tipo amministrativo; chiunque fosse reputato

---

<sup>2</sup> Jean-Luc Domenach, *Chine: l'archipel oublié* (Parigi: Fayard, 1992).

colpevole di crimini contro il socialismo e la rivoluzione poteva essere mandato a rieducarsi.

Una volta scontata la pena, la maggior parte dei prigionieri era poi costretta a rimanere nelle vicinanze del campo come *liuchang jiuye* 留长就业, ovvero “lavoratore trattenuto”. In questo modo, sempre attraverso il suo lavoro, all'ex detenuto veniva permesso di ricostruirsi una vita, continuando però a essere elemento produttivo per l'economia del campo.

Secondo quanto ricostruito da Philip Williams e Yenna Wu, che in *The Great Wall of Confinement* analizzano una serie di rielaborazioni letterarie dell'esperienza dei campi, una giornata tipo era occupata per la maggior parte dal lavoro (dalle otto alle dodici ore al giorno, per sei giorni la settimana). Alla fine del turno lavorativo vi erano le cosiddette sessioni di studio, attraverso cui i detenuti erano sottoposti a indottrinamento politico. Le razioni alimentari erano proporzionate alla produzione, ma in generale le autorità carcerarie utilizzavano il cibo come uno strumento di controllo, dato che la fame poteva piegare la volontà dei prigionieri in maniera persino più efficiente di altri metodi coercitivi.<sup>3</sup>

Il reale obiettivo del sistema penale articolato su *laogai* e *laojiao* era essenzialmente di demolire l'identità e la coscienza di sé dei prigionieri, attraverso il lavoro forzato, il controllo del cibo e la violenza, con lo scopo di rimodellarli e trasformarli in nuovi individui completamente dedicati alla costruzione della società comunista.

### **Che genere di letteratura?**

Nei tardi anni Settanta, con la fine della Rivoluzione Culturale e durante il periodo di relativa distensione politica che ne seguì, molte delle persone che erano state condannate a riformarsi vennero rilasciate e riabilite. Alcune di esse iniziarono a pubblicare i resoconti delle loro esperienze di prigionia, tanto che in Cina venne coniata una categoria *ad hoc*, la cosiddetta *daqiang wenxue* 大墙文学, “letteratura del grande muro”, che

---

<sup>3</sup> Philip Williams e Yenna Wu, *The Great Wall of Confinement: The Chinese Prison Camp Through Contemporary Fiction and Reportage* (Berkeley: University of California Press, 2004), 62-76.

includeva quelle opere ambientate all'interno delle mura dei campi di lavoro.

Un'altra parte degli scritti del carcere proviene, invece, da ex detenuti che, essendosi scontrati con l'apparato censorio, e più in generale con un'autorità oppressivamente disciplinatoria nella madrepatria, scelsero l'esilio, rifugiandosi prevalentemente in Nord America o in Europa. Le loro opere, dunque, si rivolgono a un pubblico internazionale e in maggioranza occidentale, e infatti sono state spesso scritte in lingue diverse dal cinese (per lo più in inglese), presentandosi come autentiche testimonianze di denuncia di un regime oppressivo.

Da un punto di vista formale, queste opere sono state generalmente giudicate non tanto secondo criteri estetici, ma in base alla loro aderenza alla realtà, e cioè a quanto più fedelmente sono state in grado di riportare la realtà vissuta dagli ex prigionieri.<sup>4</sup> Per questo il genere che più facilmente viene identificato con la letteratura del carcere è quello della *non-fiction*: autobiografie, diari, memoriali.

Tuttavia, se consideriamo il carcere non solo come teoria, pratica penale e realtà vissuta, ma anche come immaginazione, narrazione e rappresentazione, allora sarà necessario superare la visione manichea che pone *non-fiction* e *fiction* su due livelli distinti e mai intersecanti. *Fiction* non è il contrario di verità, e l'esperienza del carcere può essere riconfigurata attraverso entrambe le forme letterarie. Nell'analizzare la letteratura ci si dovrà concentrare, credo, non tanto su come e quanto essa si relazioni a un certo grado di autenticità, ma rispetto a come l'opera rappresenti e riconfiguri un immaginario carcerario che, a sua volta, contribuirà ad approfondire la nostra conoscenza del carcere come esperienza locale e globale, reale e immaginata.

L'idea di immaginario carcerario si rifà al concetto di immaginazione elaborato da Arjun Appadurai, che la intende come un tipo fondamentale di prassi sociale organizzata.<sup>5</sup> Seguendo questo approccio, dunque, si porrà l'accento su una visione collettiva di carcere, essenzialmente informata da teorie (aspetto legislativo), pratiche (implementazione), realtà (esperienze

---

<sup>4</sup> Si veda la discussione riguardo *fiction* vs. *non-fiction* nel già citato *The Great Wall of Confinement*, 155-158.

<sup>5</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 31.



vissute) e immaginari. Esplorando la narrativa carceraria cinese confrontando questi quattro elementi chiave, si approfondirà la nostra conoscenza di come l'esperienza della pena sia stata pensata nel periodo maoista e come questa sia stata vissuta e riconfigurata in seguito a livello personale e corale.

Poiché l'esperienza del carcere spesso mette in luce la criticità delle relazioni di potere tra un'istituzione dello stato e individui o gruppi marginalizzati, la letteratura che deriva da quell'esperienza spesso è stata considerata per il suo valore morale e politico. Specialmente quando gli autori sono stati imprigionati per ragioni politiche, la letteratura del carcere può diventare un potente mezzo attraverso cui ripensare la relazione tra individuo e stato, tra personale e collettivo, rendendo possibile, di fatto, un'apertura a nuove rielaborazioni della storia.

Per poter esplorare come le esperienze carcerarie siano state rielaborate in letteratura, dunque, è impossibile prescindere dalla connotazione strutturale principale del carcere: lo spazio. Solo apparentemente definito da una rigidità architettonica, il carcere è un luogo "altro", liminale, o "eterotopico", per citare Foucault.<sup>6</sup> Creato per contenere la devianza e allontanarla dalla società, al di là di sbarre e cancelli ferrati esso rivela invece un universo vivo, dinamico e reattivo. La spazialità carceraria è da considerare in maniera essenzialmente relazionale, dove i confini tra dentro e fuori, tra contenuto e contenitore sono spesso imprecisi, instabili e incerti. Il carcere, in breve, è uno spazio "vivo", popolato da una serie di corpi che con esso stabiliscono relazioni diverse e particolari, che a esso danno forma e significato, e viceversa, da esso sono modellati e determinati.

### **Quali idee di corpo?**

Definito da Maurice Merleau-Ponty "il veicolo dell'essere al mondo", il corpo è il primo luogo dell'esperienza, l'unico mezzo di cui disponiamo per vivere la realtà che ci circonda.<sup>7</sup> Esso è nel mondo come soggetto-oggetto, perché può essere vissuto e percepito sia da sé stesso sia dall'altro. In breve,

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", trad. Jay Miskowiec, in *Architecture/Mouvement/Continuité* 5 (ottobre 1984), 46-49.

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della Percezione*, trad. Andrea Bonomi (Milano: Bompiani, 2003 [1945]), e-book.

il pensiero fenomenologico delinea un'idea di corporeo che supera le tradizionali categorie filosofiche basate su una caratterizzazione dicotomica: corpo e mente, dentro e fuori, oggetto e soggetto. Il corpo è un intero ed è parte di me, attraverso di esso percepisco il mondo, che si manifesta in me attraverso le sensazioni: il battito cardiaco, il respiro, il dolore.

Questa concezione di organicità che caratterizza l'approccio fenomenologico al corpo trova riscontro nel pensiero tradizionale cinese, secondo cui, come sottolinea Mark Elvin, corpo (*shen* 身) e mente-cuore (*xin* 心) sono entità inseparabili che compongono un'idea del sé che abbraccia tanto la dimensione corporale quanto quella emozionale e percettiva.<sup>8</sup> Inoltre, il corpo veniva tradizionalmente riconosciuto in quanto parte di un più grande ordine delle cose, di cui facevano parte anche il cosmo e lo stato, il tutto regolato da una precisa volontà ordinatrice. Eventuali fratture dell'armonia tra questi elementi potevano determinare importanti cambiamenti nell'ordine del reale; a livello microscopico, il disequilibrio tra *shen* e *xin* poteva influire negativamente sul corretto fluire dell'energia vitale, il *qi* 氣, e causare scompensi, malesseri, e persino la morte. A livello macroscopico, il caos poteva manifestarsi anche nella sfera politica, determinando la caduta o l'ascesa delle dinastie.

Con l'avvento del comunismo, l'idea di corpo inizia ad assumere una dimensione collettiva, caratterizzata da forti connotazioni politiche. Nella retorica comunista, il corpo, di solito giovane e aitante, a simboleggiare la fiducia nel futuro, è una macchina a servizio della causa rivoluzionaria. Nella letteratura realista socialista, per esempio, gli eroi comunisti sono di solito ritratti come giovani donne o uomini, i loro corpi sono agili e robusti, e sembrano immuni alla stanchezza, al dolore fisico, alla malattia e alla paura.

I corpi che popolano la letteratura del carcere, che il sistema comunista vuole riformare e rieducare, sono invece deboli, emaciati, consunti. Questi corpi si pongono in relazione antipodale con le immagini dei floridi corpi

---

<sup>8</sup> Mark Elvin, "Tales of *Shen* and *Xin*: Body-Person and Heart-Mind in China during the last 150 Years", *Fragments for a History of the Human Body*, part. 2, a cura di Michel Feher (New York: Zone, 1989), 266-349.

rivoluzionari, restituendoci una narrativa corporale assolutamente contrastante rispetto a quella ufficiale.

La riflessione sul corpo incarcerato ha ispirato grandi pensatori occidentali del Novecento, che poi hanno utilizzato le teorie elaborate in relazione al contesto carcerario come paradigmi per comprendere la società moderna. In *Sorvegliare e Punire*, Michel Foucault articola l'idea di un "corpo docile", cioè di un corpo che si presta alla manipolazione e al controllo da parte del potere, il quale viene esercitato attraverso un'architettura particolare, quella del Panopticon, che costringe il detenuto in uno stato di sorveglianza costante.<sup>9</sup> Riprendendo il pensiero foucaultiano, e rifacendosi in particolare all'esperienza del *lager*, Giorgio Agamben introduce invece il concetto di "nuda vita" (incarnata nell' "homo sacer") alla quale sono ridotti i corpi dei carcerati: uomini e donne esclusi dalla vita politica e religiosa, ridotti a mera esistenza biologica. Essi sono "insacrificabili" ma assolutamente "uccidibili".<sup>10</sup>

Le idee di "corpo docile" e di "nuda vita" pongono l'attenzione sui corpi incarcerati in quanto espressioni della teoria e pratica carceraria di un potere sovrano, ma, come alcuni critici hanno suggerito, sia Foucault sia Agamben hanno prestato solo relativa attenzione ai corpi come soggetti pensanti e agenti.

I corpi letterari che incontriamo nei campi di lavoro cinesi, per esempio, ci vengono presentati come dotati di una propria volontà determinativa; essi organizzano e gestiscono lo spazio carcerario in maniere creative e inaspettate, in modo da sottrarsi o addirittura ribellarsi al potere che in quello spazio li ha relegati.

A livello di genere, i corpi incarcerati rappresentati nei testi cinesi sono, nella maggior parte dei casi, maschili. In effetti, anche dal punto di vista autoriale, gli scrittori del carcere sono prevalentemente uomini. Poche sono, in proporzione, le donne che hanno raccontato le loro esperienze carcerarie; tra di esse Lai Ying, e Nien Cheng 郑念, solo per citare le più note. I loro testi descrivono come l'essere donna renda la condizione

---

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish – The Birth of Prison*, trad. Alan Sheridan (New York: Random House, 1977 [1975]).

<sup>10</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer: il potere sovrano e la nuda vita* (Torino: Einaudi, 2005 [1995]).

carceraria ancor più difficile da sostenere. Per esempio, nel suo memoriale *The Thirty-Sixth Way*, Lai Ying ricostruisce le storie di diversi personaggi femminili che, oltre a dover affrontare la cattività e il lavoro forzato, devono anche far fronte agli abusi sessuali dei vari personaggi maschili che gravitano intorno al campo di prigionia.<sup>11</sup>

In questi testi, le figure maschili rappresentano per lo più il potere carcerario, ma in altre istanze sono i familiari (i mariti, i padri) che addirittura obbligano le donne a commettere i crimini per i quali poi esse sono condannate.

In sintesi, il carcere come idea e pratica penale è espressione di una cultura patriarcale. Come suggerisce Nicole Rafter nel suo studio sulla nascita delle prigioni femminili in America, la disciplina che veniva esercitata in questi luoghi di pena era stata modellata su nozioni di mascolinità e virilità, su quali e quante prove gli uomini (e non le donne) potessero sopportare al fine di essere riformati.<sup>12</sup> Pertanto, le esperienze carcerarie delle donne devono essere inquadrare all'interno di un doppio sistema oppressivo e disciplinante: il patriarcato da una parte e il carcere dall'altra.

### Corpi sofferenti

Ma veniamo finalmente ai testi letterari. Nei testi cinesi che ricostruiscono l'esperienza del carcere del periodo maoista, una delle riconfigurazioni corporali più ricorrenti ed esemplificative è quella che si concentra sull'esperienza del dolore. Il corpo incarcerato è sicuramente un corpo sofferente, dove la sofferenza è intesa come esperienza totalizzante, quale può essere la tortura, la consunzione estrema, o il lavoro forzato. Quest'ultimo è un esempio particolarmente calzante per quanto riguarda l'esperienza del *laogai*.

Bu Ning 卜宁, meglio conosciuto con il suo *nom de plume* Wumingshi 无名氏 (Anonimo), ha attinto alla propria esperienza del *laogai* per

---

<sup>11</sup> Lai Ying, *The Thirty-Sixth Way: A Personal Account of Imprisonment and Escape from Red China* (Londra: Constable, 1969).

<sup>12</sup> Nicole Hahn Rafter, *Partial Justice: Women, Prisons, and Social Control* (New York: Routledge, 1990).

descrivere la sofferenza che viene dallo sforzo fisico cui sono sottoposti i prigionieri durante il lavoro. Nel romanzo *Hongsha* 红鲨 (“Squali Rossi”), pubblicato a Taipei nel 1984, scrive:

Non appartenevamo più a noi stessi; a lavorare non erano più i nostri corpi, di carne e ossa, ma degli strani animali, senza anima, consapevolezza, né senso del dolore”.<sup>13</sup>

Ponendo l’accento sulla de-umanizzazione del corpo, che viene svuotato da ogni forma di identità e determinazione individuale, l’autore mette in luce la violenza del potere carcerario, che di fatto è il vero padrone dei corpi dei prigionieri, i quali diventano delle bestie da soma. Il rifiuto del corpo, che non viene più percepito come parte di una concezione del sé, è dunque l’unico tentativo di resistenza che i detenuti mettono in atto per sottrarsi alla logica carceraria.

La riconfigurazione della sofferenza che l’autore propone, tuttavia, rivela come sia proprio attraverso il dolore che i prigionieri tornino in possesso dei propri corpi. Continua infatti Wumingshi:

Alla fine della giornata di lavoro, i “motori” che muovevano quegli animali primitivi che eravamo, finalmente si fermavano. “Essi” diventavano “noi” e “noi” finalmente tornavamo a essere “noi stessi”. La nostra coscienza si risvegliava, ma nei nostri corpi era accentuata la sensazione di estremo sfinimento. (Wumingshi, *Hongsha*, 60).

Vissuto come esperienza catartica, il dolore (percepito come estremo sfinimento) diventa un modo per ritornare alla vita e alla coscienza di sé. Soffro dunque sono, o meglio, mi riconosco come essere umano.

### **Corpi disgustosi**

Oltre al corpo sofferente, un’altra figura significativa che ricorre nelle ricostruzioni letterarie delle esperienze carcerarie è quella del corpo ripugnante. Un’estetica del disgusto viene invocata per descrivere i corpi

---

<sup>13</sup> Wumingshi 无名氏, *Hongsha* 红鲨 (Taipei: Liming wenhua chubanshe, 1984), 60.

dei prigionieri, con evidenti fini politici; cioè per mettere in luce, mostrandone il rivoltante risultato, la ripugnanza del potere carcerario stesso.

Da un punto di vista sensoriale, il disgusto è un'emozione dal carattere fortemente reattivo. Solitamente viene sollecitata in risposta al contatto o in prossimità di oggetti che vengono percepiti come immondi o rivoltanti. La prossimità fisica, tuttavia, non è condizione necessaria per l'efficace sollecitazione del disgusto, e infatti, anche solo il resoconto, la ricostruzione o la rappresentazione del ributtante è più che sufficiente a farci rabbrivire. Per questa sua caratteristica, il disgusto è stato ampiamente e deliberatamente evocato in letteratura, utilizzato come strategia letteraria, per divertire, per suscitare pena o compassione, per provocare o turbare; esso può persino acquisire un significato morale e politico.

Nella letteratura cinese del carcere, l'estetica del disgusto è una strategia letteraria piuttosto comune, e diventa particolarmente efficace quando viene adoperata in relazione alla dimensione corporale. In altre parole, il corpo del prigioniero diviene l'oggetto evocatore, il vero *locus* del disgusto; esso viene riconfigurato attingendo a iconografie dell'orrendo, del ripugnante e dell'abominevole con l'obiettivo, più o meno esplicito, di scuotere la coscienza morale e politica di chi legge.

L'autore che senz'altro esplora in maniera più completa l'aspetto ripugnante dell'esperienza carceraria del periodo maoista è Yang Xianhui 杨显惠, autore di *Jiabiangou jishi* 夹边沟记事 ("Cronache di Jiabiangou"), una collezione di racconti basati sui resoconti dei sopravvissuti all'omonimo *laogai* nella provincia del Gansu, divenuto tristemente noto per l'alto numero di decessi dovuti all'estrema consunzione, conseguenza della carestia del 1958-61.

Nel libro, il primo corpo ripugnante compare già a pagina cinque, nel racconto dal titolo: "*Shanghai nüren* 上海女人" ("La donna di Shanghai", che peraltro è il titolo dell'edizione italiana dell'opera). La storia è narrata dal punto di vista di Li Wenhan 李文汉, un "elemento di destra", che racconta la dura realtà quotidiana del campo e dei suoi abitanti, particolarmente ossessionati dalla ricerca di qualsiasi cosa potesse essere commestibile. Il protagonista racconta di come i detenuti avessero imparato che i semi di una pianta selvatica che cresceva in abbondanza

nell'area fossero, in realtà, edibili. Questi semi, però, non potevano essere consumati crudi, ma dovevano essere bolliti in acqua a formare una specie di zuppa che, una volta raffreddata, si sarebbe trasformata in una massa solida. Il composto veniva poi tagliato in piccoli pezzi e ingerito. In realtà, pur non essendo velenoso, esso non aveva alcun valore nutrizionale, e veniva consumato solo per tentare di placare i morsi della fame. Purtroppo, questa sostanza aveva anche un triste inconveniente: era molto difficile da digerire ed espellere dal corpo. La sua ingestione poteva risultare addirittura letale; se assunta allo stato liquido, la poltiglia collosa si solidificava nello stomaco, causando l'arresto generale degli organi addetti alla digestione. Di conseguenza, il processo escretorio diventava decisamente problematico (nonché dolorosissimo), perché parti di questo ammasso appiccicoso rimanevano incollate nell'intestino. Era pratica comune tra i prigionieri aiutarsi l'uno con l'altro durante l'escrezione, scavando e tirando fuori manualmente i frammenti di quell'orrendo impasto.

Anche Li Wenhan rimane coinvolto in un'operazione di "scavo", nel tentativo di aiutare il suo compagno Wen Daye 文大业 che aveva ingerito una certa quantità di quella sostanza. La scena viene così descritta:

Quando eravamo ancora a Jiabiangou eravamo soliti aiutarci a vicenda a cavar fuori gli escrementi. [...]. Anche se rimanevamo accucciati sulla latrina per mezza giornata non usciva niente, perciò avevamo bisogno dell'aiuto degli altri compagni; uno si metteva in posizione prona sul terreno con il sedere sollevato, e un altro iniziava a scavare nel suo didietro. Alcuni di noi avevano un utensile riservato a quella pratica, un cucchiaino di legno fatto con un rametto salice. Quelli che non avevano questo aggeggio dovevano accontentarsi del cucchiaino di metallo che usavano per mangiare.<sup>14</sup>

La descrizione, così grafica, dell'operazione di "scavo", evoca il disgusto tramite l'associazione tra cibo ed escrementi, ulteriormente amplificato dall'associazione tra il grado di sofisticazione necessario alla preparazione dell'impasto in questione e l'abominevole risultato, che allo stesso modo

---

<sup>14</sup> Yang Xianhui, *Jiabiangou jishi* (Guangzhou: Huacheng chubanshe, 2008), 5. Edizione italiana: *La donna di Shanghai. Voci dai sopravvissuti a un gulag cinese*, trad. (dall'edizione inglese) Anna Carbone (Bologna: Fausto Lupetti Editore, 2011).

richiede un certo livello di industriosità per essere rimosso. Inoltre, in questo caso il disgusto è associato anche alla perdita di un senso di moralità e dignità. Mentre ci disgustiamo per via della ricchezza di particolari con cui la scena viene presentata, allo stesso tempo empatizziamo con Wen Daye e il suo destino (egli eventualmente morirà per le complicazioni derivate dall'ingestione di quella sostanza), che sappiamo essere causato da una condizione di partenza che è la fame estrema a sua volta legata alla condizione carceraria.

Riassumendo, la modalità con cui Yang Xianhui utilizza il disgusto come strategia letteraria è essenzialmente politica. I corpi disgustosi che compaiono nelle sue narrative carcerarie sono stati ritratti con il fine di suscitare compassione verso i prigionieri e disprezzo verso i responsabili della loro ripugnanza.

### **Corpi affamati**

L'immagine del corpo disgustoso presentataci da Yang Xianhui è strettamente legata a un'altra articolazione letteraria del corporeo che vale la pena esplorare poiché particolarmente rilevante per l'esperienza storica cinese, ed è quella del corpo affamato.

Come già accennato, un periodo di carestia coinvolse l'intero paese all'indomani del fallimento del Grande Balzo in Avanti. L'esperienza della fame fu particolarmente estenuante per i detenuti nei campi di lavoro, le cui razioni alimentari, già decisamente scarse, furono ulteriormente diminuite.

Nel romanzo *Lühuashu* 绿化树, pubblicato in Cina nel 1983, e conosciuto, sia in inglese sia in italiano con il titolo "Mimosa", Zhang Xianliang 张贤亮, autore di diverse narrazioni letterarie del *laogai*, esplora gli effetti della condizione di denutrizione prolungata che si manifestano sul corpo del protagonista, Zhang Yonglin 章永璘. La storia inizia con la notizia del rilascio di Zhang, un giovane intellettuale che era stato mandato a riformarsi quattro anni prima per una poesia che aveva scritto, e che viene ora trasferito, come "lavoratore trattenuto", in una tenuta statale nelle vicinanze del campo. Qui il giovane è costantemente affamato ed esausto per il lavoro fisico cui è sottoposto. Tuttavia, un oggetto funge da personale



ancora di salvezza, un libro: *Il capitale* di Karl Marx. Per Zhang Yonglin esso rappresenta:

...il mio unico legame con il mondo razionale; solo questo libro può ancora farmi sentire parte di quella vita culturale in passato a me familiare, che può farmi elevare da pani, carote, zuppa di vegetali in salamoia, e pappe di cereali, e marcare la differenza tra me stesso e una bestia famelica.<sup>15</sup>

Essendo il simbolo del suo *status* di intellettuale, l'unico legame con la sua passata vita culturale, che nel campo non ha più nessun valore, *Il capitale* diventa una specie di cibo spirituale, un nutrimento metafisico di cui Zhang Yonglin ha bisogno per identificare sé stesso come essere umano. A un certo punto, tuttavia, le parole di Marx trascendono lo stato metafisico per tramutarsi, letteralmente, in cibo:

Quando leggevo [ne *Il capitale*, ndr] frasi come “Le merci vengono al mondo in forma di valori di uso, o corpi di merci, come ferro, tela, grano, ecc.”, assaporavo la parola “grano” invece di concentrarmi sul suo significato. Davanti agli occhi mi comparivano immagini di pane, panini al vapore, frittelle, torte al burro, e mi veniva l'acquolina in bocca. (Zhang, *Lühuashu*, 76).

La fame causa la trasfigurazione delle parole di Marx in nutrimento. Più è affamato, più Zhang Yonglin si abbuffa. Secondo Gang Yue, che in *The Mouth that Begg* propone un'acuta analisi dell'episodio, la fame reale è qui compensata da una fame di sapere, per cui l'avida consumazione delle parole (la lettura) sostituisce metaforicamente l'atto del mangiare.<sup>16</sup> Tuttavia questa operazione non porta giovamento al corpo dell'affamato, tanto che alla fine dell'episodio Zhang è preso da “forti spasmi di stomaco”. In altre parole, l'incorporazione delle parole di Marx in effetti non riesce a saziare la fame reale di Zhang Yonglin. L'intero episodio si tramuta così in una sorta di esperienza religiosa corrotta, guastata; una transustanziazione

---

<sup>15</sup> Zhang Xianliang 张贤亮, “Lühuashu 绿化树”, in *Ganqing de Licheng 感情的历程* (Beijing: Zuoja chubanshe, 1989), 24-199, 51.

<sup>16</sup> Gang Yue, *The Mouth that Begg: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China* (Durham: Duke University Press, 1999), 191.

mancata. La parola non è diventata carne, anzi, la carne è più debole che mai.

Zhang Yonglin, che non è riuscito a saziarsi con la parola scritta, in realtà è la metafora che Zhang Xianliang usa per indicare l'intero corpo degli intellettuali cinesi, che la Rivoluzione Culturale ha lasciato traumatizzati e indeboliti, per cui neanche la letteratura e la cultura sono in grado di fornire loro sostentamento spirituale.

La classe degli intellettuali è oggetto di riflessione anche per Yan Lianke 阎连科, che nel romanzo *Si shu* 四书 (*I quattro libri*, pubblicato in italiano per Nottetempo), rielabora in chiave satirica, ma anche molto cruda, l'esperienza dei campi di rieducazione di epoca maoista.<sup>17</sup> L'autore ci offre una sua interpretazione del corpo affamato, soffermandosi in particolare sul tema del cannibalismo. Nel contesto storico e culturale cinese, l'argomento ha sempre avuto un alto valore simbolico, a partire da Lu Xun 鲁迅 che ne *Il diario di un pazzo* (狂人日记, 1918) rifletteva criticamente sulla natura antropofaga della società feudale cinese. Durante la grande carestia del 1958-61, il cannibalismo divenne poi anche una triste pratica documentata. Perciò non sorprende che esso sia diventato un *topos* ricorrente nelle narrazioni carcerarie ambientate nel periodo maoista, usato, in maniera sia letterale sia allegorica, a sottolineare l'aspetto più deumanizzante dell'esperienza del campo.

Anche Yan Lianke usa il tema del cannibalismo come metafora del potere carcerario, che si manifesta in tutta la sua brutalità nei cadaveri ritrovati a brandelli, i cui pezzi mancanti erano stati trafugati per essere mangiati. Ma l'autore ci fornisce anche un'alternativa reinterpretazione del *topos*, in un senso che assume connotazioni più marcatamente religiose, o ritualistiche.

La metafora riguarda uno dei protagonisti del romanzo, lo Scrittore, un detenuto che era stato incaricato dalle autorità di spiare i suoi compagni e riportare comportamenti illeciti. Quando la carestia si abbatte sul campo, lo Scrittore assiste alla morte della Musicista, una detenuta della quale aveva denunciato la relazione adulterina che questa aveva avuto con un altro compagno, l'Erudito. La morte della donna scatena il senso di colpa nello Scrittore, percepito anche a livello fisico come una spina appuntita

---

<sup>17</sup> Yan Lianke 阎连科, *Si shu* 四书 (Taipei: Maitian chubanshe, 2011). Edizione italiana: *I quattro libri*, trad. Lucia Regola (Roma: Nottetempo, 2018), Kindle e-book.

nel cervello. Per espiare le sue colpe e chiedere perdono, lo Scrittore taglia due pezzi di carne dai suoi polpacci; uno viene bollito e dato da mangiare all'Erudito, l'altro viene deposto sulla tomba della Musicista come offerta funebre.

Donandosi liberamente come cibo per i compagni, lo Scrittore mette in atto un rituale religioso, di chiara impronta cristiana. Attraverso il sacrificio della carne il detenuto espia le sue colpe e ritrova la propria dignità in quanto essere umano. Paradossalmente, quel corpo che si è auto-mutilato è più integro, dal punto di vista morale, di quanto fosse quando era fisicamente intero.

Yan Lianke utilizza il *topos* del cannibalismo innanzitutto per mostrare la violenza del potere politico, che nel campo trasforma uomini e donne in cadaveri fatti a pezzi e divorati. Inoltre, attraverso la storia dello Scrittore, l'autore elabora una riflessione più ampia sull'intera classe degli intellettuali cinesi, che vengono posti di fronte alla loro responsabilità dell'aver appoggiato o dell'essere stati complici del sistema maoista.

### **La Storia incarnata**

I corpi che popolano la narrativa carceraria cinese del periodo maoista, come si è visto, riflettono innanzitutto la brutalità del potere politico, inteso in senso totalitario. Mostrandoci, spesso in maniera molto esplicita, la violenza del potere carcerario, questi corpi ci rivelano il reale significato dei concetti di “rieducare” e “riformare” attraverso il lavoro.

Questo esercizio di rielaborazione, questo sforzo di voler ridare senso a un passato tormentato, fatto di corpi sofferenti, disgustosi e affamati, è possibile grazie alla letteratura, che, come suggerisce David Wang, costituisce un “discorso complementare e contrastante” rispetto alla narrazione storica.<sup>18</sup>

La letteratura si offre come spazio ideale che apre in sé la possibilità di rielaborare quelle narrazioni di un passato traumatico che erano state marginalizzate o addirittura escluse dalla storiografia ufficiale. Le opere

---

<sup>18</sup> David Der Wei Wang, *The Monster that is History: History, Violence and Fictional Writing in Twentieth-Century China* (Berkeley: University of California Press, 2004), 2 (corsivo nell'originale).

letterarie diventano pertanto dei mezzi alternativi attraverso cui accedere all'esperienza traumatica e alla storia negata, o manipolata. Attraverso la scrittura, queste esperienze e queste storie vengono non solo rappresentate, ma anche ricostruite e riconfigurate, ripensate nel loro significato affettivo e reintegrate all'interno di una rinnovata concezione e pratica di memoria collettiva.

In questo senso, la letteratura del carcere cinese emersa dall'esperienza storica del periodo maoista, partendo dalle storie personali dei prigionieri e rivendicando la loro importanza all'interno di una narrazione condivisa del passato, ha dato vita a nuove pratiche di storiografia nazionale, alternative e complementari a quella ufficiale.

Fornendo uno spazio di riconfigurazione, la letteratura ha restituito dignità e senso a quei corpi incarcerati, che sono sì sofferenti, disgustosi e affamati, ma soprattutto, umani.

## La rappresentazione del corpo nella narrativa cinese postsocialista

Melinda Pirazzoli

La letteratura della Cina maoista può essere considerata, nel suo complesso, una celebrazione del corpo collettivo. “Il controllo totale del discorso e della rappresentazione pubblica”, ovvero il *Mao wenti* 毛文体 (“discorso” o “stile maoista”) esercitato dal Partito Comunista Cinese<sup>1</sup> aveva infatti reso impossibile una rappresentazione del soggetto individuale. L’individuo, infatti, non poteva che identificarsi con la propria classe sociale di appartenenza. È Yu Hua 余华 (n. 1960), nel suo celeberrimo *Huozhe* 活着 (Vivere!, 1992), uno dei primi scrittori a effettuare un’impietosa disamina del processo di annullamento del soggetto - ovvero del singolo individuo - nell’era maoista. Descrive infatti le rocambolesche peripezie del protagonista Fugui, che, perdendo tutte le sue proprietà al gioco, viene provvidenzialmente salvato dal “crimine” di essere un latifondista. La salvezza dell’individuo nell’era maoista – seguendo dunque la logica soggiacente alle sequenze narrative di *Vivere!* – consisteva proprio nella rinuncia e nel sacrificio dell’individuo a possedere una propria individualità. Lo stesso autore, nel romanzo successivo, *Xu Sangguan mai xue ji* 许三观卖血记 (Xu Sanguan vende il sangue, 1995), descrive invece il riscatto del soggetto che non solo si riappropria del proprio corpo, ma utilizza persino il proprio sangue come capitale per provvedere al sostentamento della famiglia. Questo è il motivo per cui non si può non considerare questa opera come una riflessione su quello che potremmo definire la nascita del corpo individuale che riesce finalmente a emanciparsi da quello collettivo.

Yu Hua non è certo l’unico autore ad affrontare questo tema. Tutti gli autori della corrente del neorealismo, quella della cosiddetta “narrativa neorealista” *xin xieshi xiaoshuo* 新写实小说, ripropongono una visione del reale che poggia sulla relazione tra corpo individuale e mondo esterno materiale. Autori come Su Tong 苏童 (n. 1963), Liu Heng 刘恒 (n. 1954) e

---

<sup>1</sup> Vedi Nicoletta e Melinda Pirazzoli, *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere e correnti* (Roma: Carocci, 2019), 222.

autrici come Chi Li 池莉 (n. 1957) e Fang Fang 方方 (n. 1955) ci propongono una rappresentazione dell'individuo alle prese con una realtà, quella postsocialista, sempre più complessa e inintelligibile. Non a caso, questi autori, abbandonando qualsiasi velleità epistemologica, ci lasciano intravedere non tanto la comprensione della vita da parte dei personaggi da loro creati, quanto piuttosto diverse e complesse modalità esperienziali del reale che guidano il loro agire. In questo senso, le riflessioni di Nan Fan sulla scrittura neorealista (la vita è vita, non ha alcun senso e nessun obiettivo; in altre parole, il senso della vita sta proprio nella vita stessa<sup>2</sup>) riflettono appieno l'obiettivo che si prefiggono gli scrittori neorealisti: narrare e rappresentare la ricerca da parte del soggetto di nuove modalità esistenziali che possano conciliare la nuova realtà cinese con un soggetto finalmente dotato di agentività.

Liu Heng, per esempio, nella novella *Fuxi, Fuxi* 伏羲伏羲 (*Fuxi, Fuxi*, 1987) celebra l'erotismo – la forza di una passione trasgressiva che coinvolge più il corpo che la mente. La giovane e bella Judou, vittima degli abusi di un marito violento e impotente, scelto per lei dai genitori, trova appagamento nel rapporto erotico e sensuale che instaura con Tianqing, nipote di lui. Al lettore non vengono certamente risparmiate le numerosissime e dettagliatissime descrizioni di tutte le violenze che il corpo della giovane donna è costretta a subire; tuttavia, anche il piacere erotico e la passione sono oggetto di rappresentazione e disamina da parte dell'autore. Dopo la nascita del loro primo figlio, Tianbai, Judou e Tianqing continuano ad amarsi e a incontrarsi, a dispetto di Jingshan, marito di Judou, e del figlio che mostra unicamente disprezzo e rifiuto nei confronti del padre biologico. Non c'è modo per la coppia di rivelare il proprio amore perché nella conservatrice comunità rurale in cui vivono ogni rapporto adulterino viene considerato inaccettabile. Per questo motivo, la seconda gravidanza di Judou, dopo un incidente che porta Yang Jingshan alla paralisi, diventa un motivo di angoscia per la coppia che, per paura che la loro relazione clandestina diventi pubblica, cerca invano di sbarazzarsi in tutti i modi del feto. Il corpo, violentato e abusato, ma anche sorgente di piacere e godimento, diventa fulcro ed essenza della vita stessa. Non è un

---

<sup>2</sup> Nan Fan 南帆, *Wenxue de weidu* 文学的维度 [Le dimensioni della letteratura] (Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2005), 193.

caso, dunque, che la scena conclusiva della novella descriva Tianbai mentre fissa lo scroto del padre naturale suicidatosi a causa del trattamento crudele del figlio. È così che Tianbai scopre il senso della sua esistenza:

Audacemente i suoi occhi fissarono lo scroto rilassato dell'uomo morto. Rimase lì, con lo sguardo fisso, catturato da quella cosa bellissima e al contempo orrenda. Ne studiò i contorni e i prodromi di una sorta di consapevolezza di appartenenza lo fecero rabbrivire come se avesse trovato quello che stava cercando. Si riattivò una memoria tenue e offuscata di un passaggio minuscolo e misterioso che lui aveva attraversato diciotto anni prima.<sup>3</sup>

Da questo breve brano si può facilmente comprendere che il corpo è per Liu Heng sede primigenia di ogni forma di vita. La rappresentazione del figlio che comprende sé stesso solo dopo avere scrutato il corpo del padre deve essere concepita come strategia innovativa per configurare modalità epistemologiche fino ad allora inesplorate nel panorama letterario cinese. Come si è precedentemente accennato, la comprensione del mondo fenomenico e dell'altro non è più affidata alla razionalità del soggetto, ma, piuttosto, alle sue percezioni e alle sue sensazioni.

In un'opera successiva, *Hei de xue* 黑的雪 (*Neve nera*, 1988), Liu Heng si concentra, in maniera del tutto simile, sul soggetto senziente anziché su quello pensante. *Neve nera* esplora la condizione di alienazione e solitudine del protagonista Li Huiqian che, all'indomani della sua scarcerazione dal carcere dove era stato rinchiuso per avere commesso atti di teppismo, vorrebbe costruire per sé stesso una vita onesta. Nonostante il suo assiduo impegno a condurre una vita socialmente gratificante ed economicamente soddisfacente, si ritrova completamente solo e povero. Il suo amore non corrisposto per una giovane bellissima ma squattrinata che sbarca il lunario cantando in locali di infimo rango lo gettano nel più totale sconforto. Anche in questo caso, il corpo diventa l'unica valvola di sfogo, perché, come ci dice l'autore, "in superficie era privo di desideri e aspirazioni", ma solo grazie alla "sua propensione per l'autoerotismo

---

<sup>3</sup> Liu Heng 刘恒, *Fuxi, Fuxi* 伏羲伏羲 [*Fuxi, Fuxi*], in *Liu Heng zixuanji. Gouri de liangshi* 刘恒自选集。狗日的粮食 [Liu Heng, opere scelte dall'autore. Cibo per giorni di merda] (Beijing: Zuoja Chubanshe, 1993), 107.

rimaneva indifferente alle tentazioni del corpo femminile”.<sup>4</sup> La morte di Li Huiquan, vittima di omicidio da parte di una banda di balordi, serve solo a confermare l'impossibilità dell'individuo di venire a patti con una società sempre più violenta, complessa e mutevole.

Su Tong, un altro celebre autore che, come Yu Hua, si avvicina al neorealismo dopo un periodo iniziale di scrittura sperimentale con la corrente dell'avanguardia, offre una disamina del reale partendo dalla rappresentazione della relazione tra corpo individuale e mondo circostante. I suoi indiscussi capolavori, *Qiqie chengqun* 妻妾成群 (*Mogli e concubine*, 1989) e *Mi* 米 (*Riso*, 1991) seguono rispettivamente le vicende della giovane e vulnerabile Songlian e del vorace e rapace Wulong, i cui corpi diventano lo strumento principale della propria *débâcle* nel primo caso e del proprio successo nel secondo. *Mogli e concubine* narra le umiliazioni subite da Songlian, quarta concubina in una ricca famiglia cinese all'inizio del secolo. La sua monotona e insopportabile esistenza è scandita dalle visite del padrone di casa, suo marito, precedute da massaggi ai piedi talmente piacevoli da creare una vera e propria dipendenza e dai pasti luculliani consumati insieme alle altre mogli. Giovane e istruita, Songlian non può trovare sollazzo né nella lettura né in qualsiasi altro svago intellettuale. Il suo corpo, ben presto trascurato dal padrone, sembra incapace di generare il figlio maschio tanto agognato dal marito. Si inventa così una gravidanza per ritrovare le attenzioni fisiche del consorte e, soprattutto, il godimento dei massaggi ai piedi. Viene tuttavia smascherata dalla sua domestica Yan'er, gelosa e invidiosa dello *status* di concubina di cui gode Songlian. Come vendetta, Songlian costringe Yan'er a mangiare la prova che la serva voleva utilizzare per dimostrare che Songlian non era incinta – la carta igienica impregnata del sangue mestruale della sua padrona. Questa violenza, una violenza di natura del tutto fisica, sarà la causa di una serie di sciagure che si abatteranno su Songlian che, alla fine del romanzo, finirà per impazzire. Anche se le vicende narrate in *Riso* sono molto diverse, il protagonista condivide con Songlian la propensione a usare il proprio corpo senziante per relazionarsi al mondo che lo circonda. Da umile servitore tuttofare del proprietario dell'emporio di riso della città, Wulong riesce a diventarne il padrone utilizzando il proprio corpo. Seduce e riesce

---

<sup>4</sup> Liu Heng 刘恒, *Hei de xue* 黑的雪 [*Neve nera*] (Beijing: Zuoja chubanshe, 1993), 152.



a farsi sposare prima dalla primogenita del padrone dell'emporio, e poi, in un secondo tempo, anche dalla secondogenita. Violenze fisiche e stupri si susseguono senza sosta. Non è solo l'appagamento erotico quello di cui Wulong è alla ricerca, ma anche di riso che quotidianamente divora in grandi quantità. La montagna di riso del deposito dell'emporio, su cui Wulong giace e su cui si accoppia con le sue donne, diventa il capitale irrinunciabile, nutrimento del suo corpo, appagamento dei suoi sensi e, infine, la base del successo e del senso della sua vita.

Il corpo è lo strumento attraverso cui il protagonista di *Riso* costruisce il proprio essere e la propria fortuna. La violenza, che spesso nei romanzi cinesi delle correnti letterarie precedenti era, più spesso che non, rappresentata in maniera del tutto metaforica, diventa con Yu Hua e Su Tong qualcosa di reale e tangibile, esercitata da corpi su altri corpi. La violenza, sia nei racconti giovanili di Yu Hua,<sup>5</sup> che in tutta la produzione di Su Tong, sembra essere l'unico "collante sociale" che lega i corpi ad altri corpi.

È però Mo Yan 莫言 (n. 1955), vincitore del Premio Nobel nel 2012, a costruire, in maniera del tutto originale, il suo mondo narrativo sulla base di ciò che potremmo definire, in mancanza di altri termini, come "conoscenza incarnata". In modo particolare, in *Hong gaoliang jiazu* 红高粱家族 (*Il clan del sorgo rosso*, 1985) – tradotto in italiano come *Sorgo rosso* – e *Shengsi pilao* 生死疲劳 (*La fatica di vivere e morire*, 2006) – tradotto in italiano come *Le sei reincarnazioni di Ximen Nao* – la performatività dei protagonisti, siano essi umani o animali, è determinata da un'osmosi a livello fisico dei personaggi con il mondo circostante. Come molti critici hanno osservato, la forte influenza del Buddismo e del Daoismo, costante in tutte le opere di Mo Yan, non è da sottovalutare. Queste correnti filosofiche, che propongono una visione non antropocentrica del cosmo, è un'importante fonte di ispirazione per questo autore che non esita a offrire ai propri lettori animali pensanti e senzienti il cui agire condiziona quello umano. Sin dal suo primo romanzo *Sorgo rosso*, uomini e animali sono rappresentati come esseri viventi che

---

<sup>5</sup> Si pensi, per esempio, al celebre racconto del 1989 *Xianshi yi zhong* 现实一种 [Un tipo di realtà], che si conclude con l'evirazione di uno dei protagonisti e con la decisione delle autorità di destinare i testicoli dell'uomo evirato alla ricerca scientifica.

popolano un unico mondo e che devono confrontarsi e guerreggiare per stabilire il proprio dominio sull'altro. Questa convivenza è stata spesso interpretata come frutto dell'esigenza dell'autore di descrivere l'esistenza in termini darwinistici, affermando la necessaria affermazione della specie umana sulle altre specie. Questa interpretazione appare riduttiva e non convincente se seguiamo la complessa evoluzione del mondo narrativo di questo autore.

Nel mondo diegetico di Mo Yan appaiono due modalità esistenziali: *sheng* 生 (la vita biologica) e *huo* 活 (vita intesa come *praxis*). Il primo termine è collegato al soddisfacimento da parte del corpo di tutti i bisogni primari (l'atto del nutrirsi e il processo riproduttivo della specie, ad esempio, sono temi centrali nella narrativa di Mo Yan). Il concetto di *huo*, invece, è collegato con ciò che Aristotele e Hannah Arendt hanno definito "vita attiva" (la performatività, il manifestarsi dell'agente nell'atto, il rapporto tra l'individuo e l'ordine sociale). In altre parole, le opere di Mo Yan, spesso rappresentano la vita come frutto del complesso rapporto tra quello che Aristotele definiva *zoe* – la vita nuda (*sheng*) – e *bios* – la cosiddetta "vita attiva", ovvero la vita politica. L'enfasi su una rappresentazione dell'esistenza come "esistenza esperita" attraverso i sensi e della conoscenza come "conoscenza incarnata" è decisamente innovativo in quanto è controcorrente rispetto alla dominante etica confuciana che privilegia *praxis*.

*Sorgo rosso* narra le gesta eroiche di un esercito di banditi durante il conflitto sino-giapponese. Esso celebra, per dirla con Choy, "la passione per il sesso e la violenza [che] oltrepassano e vanno oltre le trame dell'ideologia politica".<sup>6</sup> La figura centrale del romanzo, Dai Fenglian, una donna sessualmente disinibita e impavida, riesce a tenere uniti tutti questi banditi sotto il tetto della distilleria di sorgo. Sarà lei ad aiutarli a trasformarsi in eroi che combattono senza paura l'invasore giapponese e sarà sempre lei a realizzare i loro desideri erotici. Se *eros* domina in questo romanzo, anche la controparte – *thanatos* – è ugualmente importante. Un esempio illuminante è la descrizione della morte dello zio Liu, il gestore della distilleria di sorgo:

---

<sup>6</sup> Edward Choy, *Remapping the Past: Fictions of History in Deng's China, 1979-1997* (Leiden: Brill, 2008), 53.

Mio padre pensò anche allo zio Liu morto l'anno precedente sulla strada di Jiao-ping. Il suo corpo era stato fatto a pezzi e disperso tutto intorno. Mentre veniva scuoiato, *le sue carni saltavano e fremevano come quelle di una grossa rana che aveva appena cambiato pelle*. Ripensando a quel corpo, mio padre sentì un brivido freddo percorrerli la spina dorsale.<sup>7</sup>

Questo breve brano illustra appieno come morte e vita, nel mondo diegetico di Mo Yan non siano contrapposte. Al contrario, sono due modalità esistenziali che vengono vissute attraverso la carne. Le carni dello zio Liu, che sembrano sopravvivere alla sua stessa morte e che fremono come quelle della rana, alludono a un concetto di vita ben diverso da quello proposto dal confucianesimo che concepisce la vita in funzione dell'agire etico e politico. Per Mo Yan, il senso dell'esistenza deve essere ricercato nella carnalità del corpo e non nella vacuità e inconsistenza delle parole (*logos*) o nell'eticità dell'agire del soggetto (*dao* 道). Per questo motivo, si può concludere che l'intelligibilità del mondo per questo autore non è più affidata al soggetto che razionalmente elabora il mondo fenomenico, ma al corpo che attraverso le sensazioni lo sperimenta. Questo spiega anche la scelta dell'autore di affidare a un gruppo di banditi il compito di liberare Gaomi dall'occupazione giapponese. Impavidi, irruenti e voraci questi banditi sperimentano sul loro corpo tutte le gioie, i dolori e le violenze che la vita può offrire. Attratti dai piaceri della carne, mangiano e bevono a sazietà e indulgono, inoltre, in ogni forma di passione senza alcun freno inibitore. Le autorità politiche, invece, corrotte, politicamente inette, e moralmente bigotte esercitano una biocrazia che funge da ostacolo all'emancipazione di Gaomi dall'invasione giapponese e esercita un potente effetto inibitorio sul popolo su cui esercitano il potere.

In *Sorgo rosso* non c'è una critica esplicita al Partito Comunista Cinese. Tuttavia, attraverso la rappresentazione della diversa gestione del biopotere da parte delle autorità politiche e dei banditi Mo Yan riesce, attraverso il ribaltamento dei rapporti di forza tra *bios* e *zoe*, a ridefinire il concetto di esistenza. Questo ribaltamento è ancora più evidente in *Le sei reincarnazioni di Ximen Nao*, che racconta le vicende di un proprietario

---

<sup>7</sup> Mo Yan, *Sorgo rosso*, tr. it. a cura di Rosa Lombardi (Torino: Einaudi, 1997), 13.

terriero che, a causa del suo status, viene ucciso e finisce per reincarnarsi in diversi animali: asino, toro, maiale, cane e scimmia. Alla fine, ritornerà nuovamente un essere umano, riconciliandosi così col mondo. Ximen Nao non è solamente costretto ad assumere le sembianze animali. Il suo relazionarsi con il mondo circostante e, soprattutto con i membri della sua famiglia, varia a seconda delle caratteristiche dell'animale che lui è costretto a reincarnare. Per esempio, durante la sua prima reincarnazione in asino vede e sente l'umanità che lo circonda in maniera completamente nuova:

Lei [mia moglie Yingchun] mi si accovacciò vicino con uno sforzo e asciugò il liquido appiccicoso che mi ricopriva con una salvietta di spugna a quadri blu. La sensazione della salvietta che strofinava il mio manto bagnato era davvero piacevole. [...]. Nominava una parte del mio corpo e con il panno la strofinava [...]. Ero asciutto. Non tremavo più. Mi si erano rinsaldate le ossa e rinvigorite le zampe. Una forza e un desiderio mi animarono.

– Ehi è un maschietto.

Lei mi passò il panno sui genitali. Provai un senso di imbarazzo: a un tratto i giochi di letto con lei nel mio vissuto da uomo mi apparvero davanti in tutta la loro chiarezza.<sup>8</sup>

Il corpo senziente diventa chiaramente uno strumento per interrogarsi sull'umanità da un punto di vista non antropocentrico. I genitali, sede privilegiata di *eros*, mettono Ximen Nao/asino in relazione con Yingchun. Il rapporto uomo-animale è rappresentato qui in maniera non dissimile da quello che intercorre tra due esseri umani. Eppure, esiste un chiaro confine e limite: l'asino Ximen, che non può intrattenere relazioni sessuali con la donna, è costretto a rappresentare in maniera del tutto diversa il sentimento che lo lega a lei. Attraverso l'ambivalente personaggio di Ximen Nao, né interamente umano né interamente animale, Mo Yan riesce così a offrirci una rappresentazione della vita, una vita che non può prescindere dalla corporeità dell'essere vivente e che altro non è che una pulsione potente, esperibile ma non razionalmente comprensibile.

---

<sup>8</sup> Mo Yan, *Le sei reincarnazioni di Ximen Nao*, tr. it. a cura di Patrizia Liberati (Torino: Einaudi, 2012), 25-26.

Nel romanzo le molteplici reincarnazioni di Ximen Nao sono strumentali a una disamina del rapporto tra l'esistenza umana del singolo individuo e il contesto sociale in cui il singolo individuo vive ed opera. In qualità di asino, toro e maiale riesce a "impedire" la requisizione del piccolo possedimento di terra di sua proprietà e la sua conseguente collettivizzazione. Anche in questo caso, la vicenda descritta da Mo Yan diventa una potente analisi sul rapporto tra l'individuo e la truce storia cinese. Oggetto di critica dell'autore non è tanto il potere politico, quanto piuttosto il biopotere che annienta l'individuo. Attraverso il tropo della trasmigrazione del corpo, Mo Yan ci parla della disintegrazione dell'io durante l'era maoista, una disintegrazione che finisce solo nell'epoca postsocialista, quando all'individuo viene nuovamente concesso di recuperare non solo il controllo delle proprie proprietà ma anche, e soprattutto, il controllo del proprio corpo. La finale rinascita di Ximen Nao in essere umano sancisce la fine di una dolorosa odissea dell'uomo costretto a rinunciare a sé stesso.

Il rapporto tra *zoe* e *bios*, un rapporto necessariamente mediato dal corpo individuale, è il fulcro narrativo di altri due importanti scrittori: Bi Feiyu 毕飞宇 e Yan Lianke 阎连科. In due opere giovanili del primo, il racconto *Yaokong* 遥控 (Il telecomando, 1997) e la novella *Qingyi* 青衣 (Vestito di scena, 1998), i corpi sono i veri protagonisti dell'opera. Nel primo racconto, un giovane obeso trascorre tutto il suo tempo sul suo divano, vivendo alle dipendenze dei telecomandi che attivano e controllano i vari dispositivi elettronici di cui lui si serve per allietare la propria esistenza. Nella seconda novella, una ex cantante d'opera di mezza età che sogna nuove luci della ribalta infierisce sul proprio corpo sottoponendosi a cure dimagranti talmente estenuanti da provocarle, alla fine dell'opera, la morte. In entrambi i casi, queste due opere sono rappresentative del rapporto disfunzionale che l'io instaura con il proprio corpo. Ne *Il telecomando* il protagonista, prigioniero del proprio corpo, è incapace di stabilire un contatto diretto con il mondo esterno. In *Vestiti di scena*, invece, la protagonista prima aliena il proprio corpo da sé stessa, poi, in un secondo tempo, lo reifica trasformandolo in oggetto di contemplazione e adorazione del pubblico.

In un altro indiscusso capolavoro di Bi Feiyu, *Tuina* 推拿 (*Tuina*, 2008), il complesso rapporto che si instaura tra il soggetto e il proprio corpo, è

affrontato adottando una prospettiva completamente diversa. Il romanzo, infatti, narra le rocambolesche avventure di un gruppo di ciechi costretti a relazionarsi con il resto del mondo in maniera ovviamente diversa rispetto alle persone sane. In un mondo dominato dall'oculocentrismo, che come ci ricorda Martin Jay è un pesante lascito dell'era illuminista,<sup>9</sup> i ciechi sono costretti a toccare e annusare la realtà senza mai poterla vedere. Scegliendo per i suoi protagonisti la professione di massaggiatori di *tuina*, Bi Feiyu ricorre al tema del contatto fisico tra le persone e della sensibilità tattile per approfondire il rapporto che sussiste tra l'interiorità dell'individuo e la sfera esterna. Se da una parte, come l'autore non manca di farci notare, questi ciechi hanno delle ovvie limitazioni fisiche, dall'altra riescono a sottrarsi alle logiche imperanti tipiche delle società neoliberiste. Questi personaggi scoprono, attraverso il contatto con l'altro, nuove forme di umanità e solidarietà precluse a quella che loro stessi chiamano "la società dominante". La loro cecità consente loro non solo di ignorare lo sguardo sprezzante e crudele delle persone sane, ma anche di sottrarsi al giudizio di una società consumistica che soggiace unicamente alle logiche di mercato. I reciproci abbracci e il forte richiamo dei profumi emanati dai loro corpi offrono loro un porto sicuro, un rifugio da un mondo costellato da egoismo e indifferenza.

Altrettanto importante è il messaggio dello scrittore Yan Lianke in *Shouhuo* 受活 (*Vissuto*, 2004) e *Ding zhuang meng* 丁庄梦 (*Il sogno del villaggio dei Ding*, 2006). Il primo romanzo descrive in dettaglio le vicissitudini della popolazione del villaggio di Shouhuo 受活 ("Vissuto"), composta interamente da disabili. L'arrivo di un nuovo sindaco, Capo Liu, inviato dalle autorità per porre rimedio alla carestia che ha imperversato nel villaggio, stravolge le esistenze dei cittadini di Vissuto. Liu, che si accorge ben presto che questi attori disabili sono dotati di doti eccezionali (ciechi in grado di riconoscere il minimo rumore; sordi in grado di vedere il minimo dettaglio, altri disabili in grado di compiere peripezie rocambolesche), decide di organizzare uno spettacolo di *freak* con lo scopo, altrettanto grottesco, di acquistare dalla Russia la salma di Lenin. L'intento del sindaco di far costruire un mausoleo ospitante la salma in grado di

---

<sup>9</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994), cap. 1.

attirare una folla di turisti per risollevarne l'economia del villaggio, però, fallisce per due motivi. Da un canto, nonna Mao Zhi, la guida spirituale del villaggio, si oppone per timore delle conseguenze dell'introduzione dell'economia di mercato nel villaggio di Vissuto; dall'altro, le autorità politiche vorrebbero fagocitare i proventi delle esibizioni. Questi disabili, costretti a esibire i loro corpi menomati e deformati per soddisfare il perverso gusto per il grottesco del pubblico pagante, sono sottoposti a ogni sorta di controllo. Incapaci di ribellarsi alle volontà predatorie e alle smanie di potere del sindaco Liu, gli attori-disabili di Vissuto, vengono ben presto derubati dei guadagni dei propri spettacoli. Al sindaco Liu viene ovviamente proibito di importare la salma di Lenin e le autorità, dietro richiesta di Mao Zhi, pongono il villaggio al di fuori di qualsiasi giurisdizione politica. Il corpo patologico è anche il soggetto tematico di *Il sogno del villaggio dei Ding*. Ispirato a una storia realmente accaduta, narra le vicende degli abitanti del villaggio dei Ding che, spinti dai trafficanti del sangue, vendono il sangue e finiscono tutti per contrarre l'AIDS. Anche in questo caso, il romanzo è una disamina del diffuso biopotere delle autorità politiche ed economiche sui diseredati e contadini. È infatti sul corpo, in carne e ossa, che le autorità e le nuove classi agiate esercitano il controllo. I contadini cercheranno invano di resistere al graduale deperimento del proprio corpo, ma finiranno tutti per soccombere.

Questo breve *excursus* della produzione narrativa incentrata su tematiche afferenti alla questione del corpo ha voluto descrivere brevemente il tentativo da parte degli autori della narrativa postsocialista cinese di liberarsi della pesante eredità dell'era socialista in cui l'individuo era visto solamente come un soggetto politico. Sin dalla fine degli anni '80 gli scrittori cinesi hanno rappresentato l'individuo non più in qualità di soggetto discorsivo, ma come essere umano – ovvero come soggetto fenomenologico – le cui modalità relazionali con l'esterno si attuano attraverso il corpo. Non è più la razionalità (o epistemologia) dei personaggi ad essere l'oggetto di indagine degli autori cinesi che si sono affermati nell'era postsocialista, ma piuttosto una forma di conoscenza prima realizzata attraverso il mondo sensoriale (la vista, il tatto, l'olfatto, l'udito) e poi, in un secondo tempo esperita. È una vera e propria

rivoluzione dei sensi e del sentire la realtà, una rivoluzione senza precedenti e aperta ad ulteriori sviluppi.



## La concezione del corpo femminile nel Daoismo

Elena Valussi

Riprendendo il filo conduttore di questo gruppo di articoli, il mio contributo vuole discutere di come il concetto di “corpo-soggetto” e “corpo fenomenale” in Merleu-Ponty ben si applica al caso delle pratiche di immortalità daoiste, alla base del mio intervento.<sup>1</sup> Queste pratiche sono radicate fortemente nel corpo e ne trasformano sia l’aspetto esteriore che quello interiore, sia quello fisico che psichico, senza però pensarli o definirli come separati. Nel caso delle pratiche femminili, di cui mi occuperò nello specifico, il corpo diviene ancora più centrale nel cammino verso l’immortalità. Questo perché il corpo femminile, con la sua fertilità, la capacità di creare nuovi corpi, la sua ciclica emanazione di flusso mestruale, considerato impuro e sedimentoso, è visto, più di quello maschile, come difficile da trasformare. Per questo motivo diviene, ancor più di quello maschile, soggetto centrale delle pratiche di meditazione e sublimazione daoista.

Vista la centralità della fisiologia femminile nelle pratiche spirituali daoiste, per meglio comprenderne la concezione del corpo femminile, è necessario guardare alla medicina cinese. È nel periodo Song (960-1279) che emergono con forza concezioni diverse della fisiologia maschile e femminile, anche se vediamo antecedenti in periodi precedenti. Per questo motivo è importante qui discutere dello sviluppo della concezione del corpo e delle differenze di genere nella medicina cinese, introducendo il lavoro di varie studiose.

### Storia della ginecologia cinese

Nel periodo tra gli Han (206 A.C.-220 D.C.) e i Song (960-1279), nella medicina cinese si attesta una crescente importanza delle differenze di

---

<sup>1</sup> È molto difficile definire esattamente il concetto di immortalità nel Daoismo. Kirkland la definisce come un processo di purificazione personale e intensificata consapevolezza della realtà, un processo di crescita morale, spirituale e cognitivo che porta il praticante a non estinguersi anche se il corpo fisico muore. Vedi Russel Kirkland, “The Making of an Immortal: the Exaltation of Ho Chih-chang”, *Numen*, 38, 1992, 214-239.

genere tra corpo femminile e maschile, e la trasformazione da una visione androgina del corpo a una caratterizzata da marcate differenze sessuali e di genere. Dal punto di vista medico, in questo periodo il sangue e il mestruo divengono centrali nella discussione su salute e malattia femminili. Le malattie femminili iniziano a essere categorizzate in modo differente da quelle maschili, e questa nuova percezione apre le porte alla creazione di un campo medico specializzato in tali malattie, il *fuke* 婦科, o ginecologia, nel periodo Song. Fattori sia psicologici che fisiologici, sempre collegati alle funzioni riproduttive femminili, sono alla base della convinzione che le donne siano, nelle parole del famoso medico Tang Sun Simiao 孫思邈 (581?-682), “dieci volte più difficili da curare degli uomini”.<sup>2</sup>

Nonostante il potere generativo ed energetico inerente al sangue nel corpo femminile, esso viene anche identificato come la causa principale delle malattie femminili e causa di esaurimento delle energie, ristagno, blocco, o irregolarità mestruali.

Nel periodo Song, il mestruo diventa perciò una problematica centrale per i dottori, e la regolazione del flusso mestruale diviene essenziale per assicurare buone capacità riproduttive nelle donne. A causa degli effetti del sangue, il corpo femminile è visto come più vulnerabile rispetto a fattori esterni come ‘vento’ e ‘freddo’.<sup>3</sup> Anche le emozioni, specialmente quelle negative come rabbia e tristezza, possono influenzare la regolarità del flusso. Lo sviluppo della ginecologia dal periodo Song a quello Ming (1368-1644) vedono descrizioni ancor più precise del sangue come elemento centrale nelle discussioni mediche del corpo femminile. Esso è descritto in modi molto precisi: è un elemento che pervade il corpo femminile in modi diversi, sotto forma di latte materno, di nutrimento per il feto durante la gravidanza, di base energetica per la donna, di flusso mestruale. Così lo descrive Li Shizhen 李時珍 (1518-1593), un famoso dottore e farmacologo del sedicesimo secolo:

---

<sup>2</sup> Sabine Wilms, “‘Ten Times More difficult to Treat’: Female Bodies in Medical Texts from Early Imperial China”, *Nannü*, 7/2, 2005, 182-215, 184-185.

<sup>3</sup> Nella medicina cinese questi sono fattori nocivi esterni.

“Prima del concepimento, scende come mestruo; dopo il concepimento, nutre il feto; dopo la nascita, il rosso si trasforma in bianco, e diviene latte”.<sup>4</sup>

Nello stesso tempo, il sangue è anche responsabile della generale ‘carenza’ e complessità della fisiologia femminile, e può causare serie malattie. Sia Yang Shiyong 楊士瀛, un dottore del periodo Song del Sud (1127-1279), e Li Shizhen, si rendono conto dell’importanza e della ubiquità del sangue nel corpo femminile: “Sia uomini che donne hanno sangue e *qi* 氣; però la gente dice che nelle donne il sangue è fondamentale. Perché? Perché il sangue femminile è più potente del *qi*. Si raccoglie nel fegato, attraversa l’utero, ed è coordinato dal cuore; sale e diviene latte materno, discende e diventa mestruo, si unisce al seme e forma l’embrione”.<sup>5</sup>

Chen Ziming, un noto ginecologo del periodo Song, dice: “Negli uomini si regola il *jing* 精 (essenza/seme), nelle donne si regola il sangue”. E ancora: “Quando la loro essenza è esuberante, gli uomini pensano alla camera da letto; quando il loro sangue è esuberante, le donne pensano alla gravidanza”.<sup>6</sup>

Anche in epoca Qing (1644-1911) continuiamo a vedere la centralità del sangue, in generale, e del mestruo, in particolare, come causa delle patologie femminili. Si afferma anche l’importanza dell’utero e dei seni come parte essenziale della fisiologia femminile e dell’eziologia delle malattie femminili.<sup>7</sup>

Queste convinzioni rispetto alla complessità della fisiologia femminile sono ancora molto radicate nella Cina contemporanea, come è confermato da studi antropologici, che descrivono il potere ‘inquinante’ del sangue mestruale all’interno del nucleo familiare, durante le funzioni religiose, e nelle pratiche mediche.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> *Bencao gangmu* 本草綱目, 52:2950.

<sup>5</sup> Tradotto in inglese da Charlotte Furth, *A Flourishing Yin, Gender in China’s Medical History: 960-1665*, (Berkeley: University of California Press, 1999), 73.

<sup>6</sup> Tradotto in inglese da Sabine Wilms, in “Ten Times More difficult to Treat”, 202.

<sup>7</sup> Yi-Li Wu, *Reproducing Women, Medicine, Metaphor and Childbirth in Late Imperial China*, (Berkeley: University of California Press 2010), 231.

<sup>8</sup> Charlotte Furth e Shu-yueh Ch’en, “Chinese Medicine and the Anthropology of Menstruation in Contemporary Taiwan”, *Medical Anthropology Quarterly*, 6, 1, 1992, 27-48. Emily Ahern, “The Power and Pollution of Chinese women”, in M. Wolf and R.

Perciò, la narrazione che il corpo femminile sia ‘governato’ dal sangue, che ne sia cronicamente impoverito e debilitato, e che dunque sia anche necessario contrastare quest’ultimo per ristabilire la salute, è molto diffusa nelle fonti primarie di ginecologia, è stata largamente discussa nelle fonti secondarie, e si conferma nelle pratiche sociali, religiose e mediche della Cina contemporanea.

Riassumendo le descrizioni precedenti della fisiologia femminile, e riflettendo sull’insistenza riguardo a una sostanziale ‘differenza’ del corpo femminile, Lee Jen-der sottolinea come la medicina tradizionale cinese veda il corpo maschile come il modello standard per salute e malattia, e il corpo femminile come un caso speciale e difficile. Per questo motivo però sarebbe anche più semplice individuare le caratteristiche fisiologiche del corpo femminile, e identificarne lo stato di salute.<sup>9</sup>

### **Posizioni comparative**

Partendo da questa ‘differenza’ che chiaramente emerge nei testi di ginecologia cinese, è possibile e necessario avviare questa discussione in modo comparativo, prendendo in considerazione gli studi sulla nascita della ginecologia nel mondo occidentale. In particolar modo, il mio studio prende spunto da Barbara Duden, che descrive la nascita della ginecologia come “l’imposizione del potere maschile sul corpo femminile” e allo stesso tempo come la creazione di “una nuova corporalità... che isola gli organi femminili da un corpo prima d’ora non ancora definito”.<sup>10</sup> In questo modo, i corpi maschili e quelli femminili vengono separati e ridefiniti. Thomas Laqueur rafforza questo concetto asserendo che, dal diciottesimo secolo, dal punto di vista fisiologico i corpi maschili e femminili cominciano a essere considerati fondamentalmente diversi, e le conoscenze mediche a concepire una biologia essenzializzata di sessi tra loro incommensurabili, mentre in precedenza “il corpo umano aveva un’unica struttura

---

Witke (a cura di), *Women in Chinese Society*, (Stanford: Stanford University Press, 1975), 193-214.

<sup>9</sup> Lee Jen-der, *Xingbie shenti yu yiliao shi* 性別、身體與醫療史 (Taipei: Lianjing Chubanshe, 2008).

<sup>10</sup> Barbara Duden, *The Woman Beneath the Skin; A Doctor's Patients in Eighteenth-Century Germany* (Boston: Harvard University Press, 1991), 17-18.

fondamentale, e questa struttura era maschile”.<sup>11</sup> L’approccio di Laquer, che si focalizza sugli organi genitali, è stato messo in discussione da Helen King a favore di una prospettiva sulla differenza sessuale più ampia, che include ogni parte del corpo.<sup>12</sup> Questo approccio al corpo femminile è molto più consono a quello descritto da Lee, menzionato sopra, ma anche a ciò che emerge dai testi di pratiche daoiste per donne di cui parlerò fra poco, i quali prendono in considerazione il corpo femminile nella sua interezza. Altro approccio fondamentale è quello di Emily Martin, che discute di come la differenza di genere sia intimamente legata al ciclo mestruale, e la salute femminile alla regolarità del ciclo. Inoltre, continua Martin, mentre gli uomini sono associati all’attività, energia e passione, le donne sono associate a passività, stabilità e indolenza.<sup>13</sup> Il sangue mestruale e il ciclo sono centrali sia nella fisiologia femminile che emerge nella medicina cinese e, come vedremo, anche nella tradizione daoista; la presenza preponderante del sangue nel corpo femminile lo rende, secondo le fonti daoiste, lento, passivo e freddo.

### **L’alchimia femminile**

Avendo stabilito come l’attenzione al corpo femminile, in tutta la sua specificità e differenza, diventi predominante nella medicina cinese dal periodo Song in poi, e come questa si concentri su problemi ginecologici e riproduttivi, molto spesso legati al sangue e al suo esaurimento, possiamo ora passare alla descrizione del corpo femminile in testi di meditazione daoista per donne (*nüdan* 女丹 o alchimia femminile). Vedremo infatti come ci siano moltissimi punti in comune. Si può dire che le metafore e le narrazioni mediche preesistenti, come quelle relative al ruolo centrale del sangue e del mestruo nel corpo femminile, la centrale importanza della

---

<sup>11</sup> Thomas W. Laqueur, *l’Identità sessuale dai Greci a Freud*. (Milano: Laterza, 1992), 15.

<sup>12</sup> Helen King, *The One-Sex Body on Trial, The Classical and Early Modern Evidence* (Farnham, Surrey, England, and Burlington VT.: Ashgate Publishing, 2013), 48.

<sup>13</sup> Anche Francesca Bray tratta della relazione fra regolarità mestruale, fertilità e femminilità ideale in Cina. Vedi Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, 1997), 317-34. Vedi anche Emily Martin, *The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction*, (Boston: Beacon Press, 1987), 33.

fisicità femminile exteriorizzata negli organi sessuali e riproduttivi (seni, utero, vagina), e la deficienza cronica del corpo femminile, sono largamente utilizzate anche in questo ambito. Un chiaro esempio è il testo seguente, tratto da un manuale di pratica di alchimia femminile:

“Si dice che il sangue sia la base energetica della donna. La sua natura è incline allo Yin, e la natura dello Yin è di preferire il freddo. Se una donna non pratica dei massaggi su se stessa, sprofonderà facilmente nello Yin puro. Lo Yin è freddo, ghiacciato. Se (la donna) non si riattiva attraverso un movimento circolare, si possono rischiare malattie come congestione e blocco del sangue, e la pratica sarà difficile da portare avanti”.<sup>14</sup>

L'alchimia femminile non è solo influenzata dalla medicina cinese e dalla pratica ginecologica, ma in realtà costituisce una branca dell'alchimia interiore daoista (*neidan* 內丹), che si compone di pratiche psicofisiologiche con l'obiettivo di migliorare la salute di chi le pratica ma anche di fornire un percorso per raggiungere l'immortalità. L'alchimia interiore, che si attesta attorno all'epoca Song, si avvale, combinandole, di varie tradizioni precedenti: in primo luogo quella dello *yangsheng* 養生, di epoca Han, che include pratiche di coltivazione del corpo attraverso meditazione e respirazione profonda, in modo da connettere il microcosmo del corpo con il macrocosmo dell'universo, e armonizzare il proprio corpo con i cicli della natura. Quindi quella della cosmologia e del 'pensiero correlativo', espresso in particolar modo nello *Yijing* 易經, o libro dei Mutamenti, in cui l'uomo e la natura sono similmente governati dalle correlazioni tra Yin 陰 e Yang 陽, e dalla interazione dei trigrammi Qian 乾 ☰ e Kun 坤 ☷, Kan 坎 ☵ e Li 離 ☲. Infine quella dell'alchimia esteriore, o *waidan* 外丹, sviluppatasi tra gli Han e i Tang, che prevede la trasformazione e l'ingestione di materiali organici e metallici con la convinzione che possano rendere immortali. Nell'alchimia interiore, questi processi di trasformazione sono interiorizzati e gli elementi da trasformare

<sup>14</sup> *Niwan Li Zushi nüzhong shuangxiu baofa* 泥丸李祖師女宗雙修寶筏, n.d., in *Min Yide* 閔一得 (a cura di), *Gu Shuyinlou cangshu* 古書隱樓藏書 (Collezione dell'antico padiglione nascosto dei libri), (Wuxing: Jingai Chunyang gong cangban, primo precetto, 1834).

sono energie interiori come il *jing* 精 e il *qi* 氣. L'alchimia femminile, che emerge nel periodo tra la fine dell'epoca Ming e i primi anni dell'epoca Qing (1644-1911) aggiunge l'elemento di differenza di genere a questa compagine di pratiche precedenti.

L'emergere del *nüdan* perciò definisce l'inizio di una differenziazione di genere all'interno delle pratiche psicofisiologiche di trasformazione daoiste, rivelando chiaramente come le pratiche di alchimia interiore (o *neidan*) fino a quel momento storico avessero preso come modello il corpo maschile. Inoltre, nell'alchimia femminile, vediamo un'attenzione molto più specifica al corpo, che è di fatto il luogo più ovvio della differenza di genere, che non nelle pratiche di alchimia interiore, dove il corpo (maschile) del praticante non è così centrale nel processo di trasformazione psicofisica. Prima dell'avvento del *nüdan*, le pratiche daoiste dimostravano poca conoscenza, e poco interesse, nei confronti dei processi psicofisici femminili, e non c'erano descrizioni di tecniche specifiche dirette alle donne. Dal diciassettesimo secolo in poi, però, i testi iniziano a descrivere le strutture fisiologiche differenti dell'uomo e della donna alla base di un procedimento complesso, a livello fisico e cosmologico, che tiene conto chiaramente di tali differenze. Non è un caso che sia solo in questo periodo che iniziamo a vedere l'emergere del nuovo termine *nandan* 男丹, alchimia maschile, come controparte al *nüdan*.<sup>15</sup> Questo termine, inesistente fino a questo momento, viene utilizzato per riorientare le pratiche utilizzate prima dello sviluppo del *nüdan*. Si può dire perciò che lo sviluppo di una branca 'femminile' dell'alchimia interiore porta alla ridefinizione dei processi psicofisiologici precedenti, definendoli maschili, e porta anche ad una maggiore attenzione ai corpi, sia maschili che femminili, e alle loro trasformazioni.

Per meglio comprendere, attraverso i testi, la nuova attenzione al corpo femminile e la cosciente differenziazione dal corpo maschile da un punto sia cosmologico che fisiologico, voglio tradurre un passo illuminante, tratto dal *Nüdan hebian* 女丹合編, una raccolta di testi di alchimia femminile pubblicata nel 1906. Questa raccolta si compone di testi precedentemente

---

<sup>15</sup> He Longxiang 賀龍驤, introduzione al *Nüdan hebian* 女丹合編 (Chengdu: Er xian'an, 1906).

pubblicati e di una esauriente introduzione, da cui proviene il testo qui sotto riportato:

“Ci sono tre aree fondamentali: la prima concerne la natura innata (*bingxing* 秉性), la seconda la forma e struttura (*xingti* 形體), la terza i metodi della pratica (*gongfa* 工法).

L'uomo è Yang, e lo Yang è puro (*qing* 清); la donna è Yin, e lo Yin è impuro (*zhuo* 濁). La natura maschile è inflessibile (*gang* 剛), mentre la natura femminile è flessibile (*rou* 柔) (...). I sentimenti maschili sono eccitabili, mentre i sentimenti femminili sono tranquilli. I pensieri maschili sono confusi (*za* 雜), mentre i pensieri femminili sono semplici (*chun* 純). L'uomo fondamentalmente è in movimento, e il movimento facilita la perdita di *qi*, la donna fondamentalmente è quieta, e la quiete facilita l'accumulo di *qi*. L'uomo viene associato al trigramma Li 離 (☲) e, come il sole, può compiere una rotazione completa in un anno; la donna è associata al trigramma Kan 坎 (☵) e, come la Luna, può compiere una rotazione completa in un mese.<sup>16</sup>

Queste sono le differenze per quel che concerne la Natura Innata.

L'uomo ha un nodo nella trachea (il pomo d'Adamo), la donna non ha un nodo nella trachea. I seni maschili non producono liquidi e sono piccoli. I seni femminili producono liquidi e sono grandi. Il fondamento maschile è convesso (*tu* 凸), il fondamento femminile è concavo (*ao* 凹).<sup>17</sup> Nell'uomo (l'organo) convesso si chiama 'Camera dell'Essenza' (*jingshi* 精室); nella donna (l'organo) concavo si chiama 'Palazzo dell'Infante' (*zigong* 子宮). Nell'uomo, la forza vitale si trova nella cavità del Soffio (*qixue* 炁穴), nella donna la forza vitale si trova tra i seni (*rufang zhong* 乳房中) (...). Nell'uomo la forza generatrice si trova nelle pelvi, nella donna la forza generatrice ha origine nel sangue. Nell'uomo è l'Essenza, il suo colore è bianco e il suo nome è Tigre Bianca (*baihu* 白虎), nella donna è il Sangue, il suo colore è rosso e il suo nome è Drago Rosso (*chilong* 赤龍). L'Essenza maschile è Yin

<sup>16</sup> Seguendo le regole del pensiero correlativo, l'uomo è correlato al sole e allo Yang, la donna alla Luna e allo Yin. Da notare che la donna è legata alla luna anche dal suo ciclo mestruale.

<sup>17</sup> Queste descrizioni rimandano chiaramente alla fisiologia degli organi sessuali maschili e femminili.



nello Yang, l'Essenza femminile è Yang nello Yin.<sup>18</sup> Il potere dell'Essenza maschile è più che sufficiente, il potere del Sangue femminile è insufficiente.<sup>19</sup>

Queste sono le differenze per quello che concerne la forma e la struttura.

Quando un uomo ha completato la sua pratica e l'essenza (*jing* 精) non viene più dispersa, questo si chiama 'Sottomettere la Tigre Bianca'. Quando una donna ha completato la pratica e il suo flusso mestruale (*jing* 經) non viene più disperso, questo si chiama 'Decapitare il Drago Rosso'<sup>20</sup> (...) Quando un uomo ha sottomesso La Tigre Bianca, il suo stelo (*jing* 莖 – il pene) si ritrae fino a sembrare quello di un bimbo; quando la donna ha decapitato il Drago Rosso, i seni si ritraggono ed assomigliano a quelli di un uomo. (...)

Queste sono le differenze nei metodi della pratica.

Questo passo è estremamente chiaro nella descrizione delle distinzioni di genere a vari livelli: cosmologico, fisiologico, e di pratica.

Inoltre, in questo testo, come pure in molti altri testi di *nüdan*, a differenza dei precedenti testi di *neidan*, vediamo più attenzione al sistema riproduttivo femminile, e in special modo ai seni, all'utero, e al sangue. La descrizione della fisiologia femminile collima con la precedente discussione del corpo femminile nella medicina cinese. È questa carenza, insufficienza e intrinseca difficoltà della fisiologia femminile, il punto di partenza e il luogo della trasformazione fisica e spirituale della donna.

## Il procedimento

Il procedimento *neidan* tradizionale, attraverso la visualizzazione interiore, produce un movimento energetico circolare che inizia dal basso ventre (*xia dantian* 下丹田), scende verso il coccige e sale attraversando vari punti della spina dorsale, fino ad arrivare alla sommità del capo (*niwan* 尼丸),

---

<sup>18</sup> Questa descrizione richiama i trigrammi Li ☲ e Kan ☵ menzionati più sopra. Li è formato da due linee Yang (intere) che ne racchiudono una Yin (spezzata), mentre Kan è formato da due linee Yin che ne racchiudono una Yang.

<sup>19</sup> Da notare come anche in questo testo il sangue femminile è definito subito come 'insufficiente'.

<sup>20</sup> Questo termine indica la cessazione del flusso mestruale.

per poi discendere fino al basso ventre e riprendere dal principio. Questa circolazione fa sì che i fluidi interni al corpo si trasformino in essenze sempre più eteree fino a divenire ‘vacuità’. La trasformazione è codificata in tre fasi: 1. il *jing* 精 si trasforma in *qi* 氣 (soffio), 2. il *qi* in *shen* 神 (spirito), 3. lo *shen* in *xuwu* 虛無 (vacuità). Per le donne, questo procedimento è diverso. Nei testi di alchimia femminile, il sangue (*xue* 血) si muove nel corpo femminile dal cuore (*xin* 心) dove è prodotto, al punto in mezzo ai seni (*ruxi* 乳溪) dove si raccoglie, ai seni stessi (*rufang* 乳房), dove esce sotto forma di latte, all’utero (*zigong* 子宮, *xuehai* 血海), dove si raccoglie prima di uscire dal corpo sotto forma di mestruo (*jing* 經). Il punto di partenza della pratica femminile non è il basso ventre, ma è proprio il punto tra i seni, dove il sangue si concentra; il sangue, e l’attenzione del praticante, poi scende verso l’utero, per poi risalire dalla spina dorsale verso il punto alla sommità del capo. Al primo stadio perciò non è il *jing*, ma è il sangue a trasformarsi in *qi*. Questa prima fase è identificata come estremamente difficoltosa, per la natura sedimentosa e impura del sangue stesso. Nell’utero il sangue, invece di uscirne sotto forma di mestruo, viene sublimato in una sostanza sempre più eterea e meno impura; questo procedimento è centrale per il percorso di coltivazione di sé al femminile, e la difficoltà nel trasformare il sangue femminile descritta nei testi di alchimia femminile rispecchia da vicino le convinzioni mediche rispetto alle differenze tra la fisiologia maschile e femminile discusse più sopra. I testi sono molto precisi nel descrivere i fluidi e i luoghi che essi attraversano, e dove essi si raccolgono; descrivono anche in modo preciso le pratiche fisiche che coinvolgono questi punti e fluidi, come per esempio il massaggio dei seni, che porta alla diminuzione e all’eliminazione del flusso mestruale.

Dal punto di vista cosmologico, vediamo una trasformazione parallela a quella fisiologica. I trigrammi dello *Yijing* Qian ☰ e Kun ☷ simboleggiano lo Yang puro (tre linee intere) e lo Yin puro (tre linee spezzate), il maschile e il femminile, l’uomo e la donna. La loro unione forma altri trigrammi, tra cui Kan ☵ e Li ☲. Kan simboleggia l’acqua e il femminile, Li simboleggia il fuoco e il maschile. Nell’alchimia femminile, Kan, con le sue linee spezzate esterne, simboleggia perfettamente il corpo femminile, esternamente Yin e internamente Yang. La donna, nel suo percorso di trasformazione, elimina le impurità esterne, trasforma il mestruo in un’energia più eterea, modifica

i suoi attributi fisici esterni come i seni, che si rimpiccioliscono. In questo modo le linee esterne di Kan, che sono spezzate e Yin, si trasformeranno in linee intere, Yang. I trigrammi perciò non sono solo simboli cosmologici, ma sono incarnati nella praticante che si trasforma fisiologicamente e cosmologicamente allo stesso tempo. L'obiettivo finale della pratica è di ricreare Qian, un corpo di Yang puro, un corpo immortale.

### **Differenze tra medicina e alchimia interiore**

Qui è necessario notare come, nonostante il fatto che la ginecologia cinese e l'alchimia femminile descrivano la fisiologia femminile in modi molto simili, ciò che li distingue, però, è l'obiettivo che si vuole raggiungere. C'è una fondamentale differenza tra la concezione medica e quella daoista del corpo femminile. Per la medicina cinese, il sangue è la base energetica femminile e le malattie femminili sono molto spesso legate al sangue che ristagna, che si blocca, o che si esaurisce. Perciò, per la medicina cinese, il sangue deve essere purificato, rifornito, incoraggiato. In questo modo i problemi ginecologici e riproduttivi femminili possono essere eliminati, e la donna può senza ostacoli concepire e produrre figli, com'è ambizione di ogni famiglia. Anche per l'alchimia femminile il sangue è la base energetica della donna. Però, in contrasto a questo desiderio di fertilità e di riproduzione, l'alchimia femminile aspira alla completa sublimazione di questa sostanza sedimentosa e impura, in modo che si trasformi in *qi*, poi in *shen*, e poi in nulla, portando verso l'immortalità. In questo percorso, le caratteristiche del corpo femminile che lo rendono fertile e riproduttivo vengono eliminate. Perciò vediamo due direzioni radicalmente opposte, una che recupera la salute femminile in nome della fertilità e della continuazione della linea familiare, l'altra che utilizza queste stesse energie per sublimare la corporalità, fertilità e maternità femminile, raggiungendo invece uno stato di androginità prima e immortalità poi. La salute femminile fornita dalla regolazione del mestruo non è perciò che il primo stadio della sublimazione del corpo femminile nel *nüdan*.

## **Qigong femminile moderno e contemporaneo**

Nella Cina contemporanea queste pratiche sono ancora presenti, ma sono state ‘reinventate’ e ‘riconcettualizzate’ durante il periodo repubblicano (1911-1949) prima e comunista (post-1949) poi. Il periodo repubblicano è attraversato da vaste campagne anti-superstizione, in cui molti rituali e pratiche ‘spirituali’ vengono eliminati.<sup>21</sup> Con l’avvento del regime comunista nel 1949, vista l’impossibilità di mettere in atto pratiche chiaramente religiose, esse vengono ripulite dei loro aspetti spirituali, e vengono reinventate come pratiche salutari e salutiste. Le pratiche *neidan* e *nüdan* vengono quindi riformate per soddisfare standard ‘scientifici’, e trasformate in ‘pratiche moderne’, poi chiamate *qigong* 氣功 (disciplina del soffio); si tratta di un tentativo, in un periodo in cui si pensava di eliminare del tutto la medicina tradizionale cinese, di preservarne il tipico utilizzo di movimenti fisici e della meditazione per migliorare la salute fisica e mentale.<sup>22</sup> Queste pratiche vengono perciò estrapolate dal loro sostrato religioso, e trapiantate in ospedali e sanatori.<sup>23</sup> Riferimenti all’immortalità vengono eliminati e la salute del corpo diviene l’obiettivo finale. Con l’avvento della Rivoluzione Culturale (1966-76), anche il *qigong* viene marginalizzato, ma viene riscoperto negli anni ’80 sia in Cina che all’estero. In Cina, il *qigong* viene pubblicizzato ed entusiasticamente praticato nei parchi pubblici da milioni di cinesi. Per questo motivo, negli anni ’90 viene anche soppresso dallo stato cinese che vede i guru del *qigong* come una minaccia al potere centralizzato. Il *qigong* stesso viene interpretato e usato in modi diversi: se da un lato questo è visto dai praticanti come una tecnica eminentemente personale che dissocia la persona e il suo corpo dal potere centrale dello stato, dall’altro lato la burocrazia statale cerca di inculcare

---

<sup>21</sup> Per meglio comprendere queste campagne anti-superstizione, vedi Vincent Goossaert and David A. Palmer, *The Religious Question in Modern China* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

<sup>22</sup> David A. Palmer, *Qigong Fever: Body, Science, and Utopia in China* (New York: Columbia University Press, 2007). Nancy Chen, “Healing Sects and Anti-cult campaigns”, *The China Quarterly*, 174, 2003, 505-520.

<sup>23</sup> David Ownby, “Qigong, Falun Gong and the Body Politic in Contemporary China”, In Lionel M. Jensen e Timothy B. Weston (a cura di), *China’s Transformations: the Stories beyond the Headlines* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2007), 90–128, 93-94.

‘valori culturali approvati dallo stato’ nella mente di chi pratica. Per questo motivo il corpo di chi pratica è al centro di una guerra tra individuo e stato.<sup>24</sup> La forte repressione politica del movimento religioso Falungong 法輪功, da molti studiosi visto come una forma di *qigong*, è indicativa della tensione tra lo stato e singoli individui. I praticanti rivendicano il proprio corpo come spazio privato di esperienza, al di fuori del controllo dello stato, e la libertà di disporre del proprio corpo, nei modi che meglio credono, negli spazi pubblici; lo stato invece vede gli spazi pubblici utilizzati dai praticanti come soggetti a regolamentazioni governative. Le pratiche femminili vengono anch’esse reinterpretate come pratiche salutari dirette specialmente alle donne, con particolar attenzione ai problemi del ciclo. Anche qui il processo di trasformazione del corpo femminile può essere interpretato come un processo di crescita personale, e luogo di scelte personali; allo stesso tempo lo stato si sente in diritto di entrare negli spazi personali e nelle scelte riproduttive delle donne, e perciò di controllarne anche la salute e la fertilità.<sup>25</sup>

In Europa e in America, dove queste tensioni tra spazi personali e pubblici non esistono nello stesso modo, queste pratiche vengono incorporate in stili di vita ‘salutari’ che includono anche lo Yoga, le arti marziali, l’agopuntura, etc.<sup>26</sup> Alcune di queste tecniche sono ora commercializzate come metodi di ‘guarigione spirituale’.<sup>27</sup> Linda Barnes, storica dell’agopuntura e delle sue trasformazioni e contatti con il mondo non-cinese, riflette sul fatto che l’indigenizzazione’ di queste pratiche al di fuori della Cina è una sintesi complessa di nozioni mediche, psicoterapeutiche e religiose, e che, per l’agopuntura, è il risultato di

---

<sup>24</sup> Jian Xu, “Body, Discourse and the Cultural Politics of Contemporary Chinese Qigong”, *The Journal of Asian Studies*, 58, 4, 1999, 961-991.

<sup>25</sup> Liu Yafei, “Women’s Qi Gong: *Nü Zi Qi Gong*”, DVD (Sierksdorf: AVR Verlag, 2015).

<sup>26</sup> Thomas Ots, “The Silenced Body, the Expressive Lie: on the Dialectic of Mind and Life in Chinese Cathartic Healing”, 1994, in Thomas J. Csordas, *Embodiment and Experience, The Existential Ground of Culture and Self* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

<sup>27</sup> Michael Cohen, “Healing at the Borderland of Medicine and Religion: Regulating Potential Abuse of Authority by Spiritual Healers”, *Journal of Law and Religion*, 18, 2, 2003, 373-426.

decenni di interazione e dialogo.<sup>28</sup> Questo procedimento di indigenizzazione sta avvenendo anche con il *neidan* e, anche se molto più lentamente, con il *nüdan*. In America, tecniche di alchimia femminile sono state ‘riscoperte’ da vari praticanti, cinesi e non. Mantak Chia per primo ha popolarizzato queste pratiche in Occidente. Nei suoi libri su sessualità e salute, Chia reinterpreta l’alchimia femminile in chiave sessuale, con pratiche in coppia o solitarie.<sup>29</sup> Pratiche femminili solitarie vengono anche trasmesse da insegnanti cinesi, come per esempio Liu Yafei, la figlia di Liu Guizhen, colui che inventò il *qigong* negli anni ’50. Liu Yafei ha fatto molto per pubblicizzare il *nüzi qigong* 女子氣功 (*qigong* femminile) come una pratica di guarigione e salute per le donne.<sup>30</sup> Per i motivi discussi sopra, per Liu Yafei, come per altri insegnanti cinesi, è politicamente molto importante distanziare la loro pratica da tradizioni religiose come il Daoismo, perciò queste tecniche, che includono respirazione profonda, massaggio dei seni, visualizzazioni interiori, vengono proposte esclusivamente come coadiuvanti alla salute. La regolarità mestruale è ancora centrale in queste pratiche, ed è chiaro, da conversazioni personali con Liu Yafei, che la scomparsa del mestruo, una delle conseguenze necessarie del processo *nüdan*, non è vista positivamente nel *nüzi qigong*. Ciò ci indica come il sangue e il mestruo siano ancora e sempre gli elementi essenziali della fisiologia femminile.

Le pratiche di *qigong* femminile sono state adottate e disseminate negli stati Uniti per due decenni, e libri e corsi di divulgazione di *qigong* per donne sono piuttosto comuni.<sup>31</sup> Le nozioni arrivate in Italia sembrano provenire direttamente dall’America, con qualche traduzione di libri in italiano; qualche scuola di *qigong* italiana offre anche workshop sul *qigong*

---

<sup>28</sup> Linda L. Barnes, “The Psychologizing of Chinese Healing Practices in the United States, in *Culture, Medicine and Psychiatry*, 22, 1998, 413-443.

<sup>29</sup> Mantak Chia, *Healing Love through the Dao: Cultivating Female Sexual Energy* (Rochester, VT: Destiny Books, 2005 [1986]).

<sup>30</sup> Liu, Yafei, *Nüzi qigong* DVD, 2015.

<sup>31</sup> Deborah Davis, *Women’s Qigong for Health and Longevity: A Practical Guide for Women Forty and Over* (Boulder, CO: Shambhala, 2008). Dominique Ferraro, *Qigong for Women: Low-impact Exercises for Enhancing Energy and Toning the Body* (Rochester, VT: Healing Arts Press, 2000). Tinna Chunna Zhang, *Earth Qigong for Women: Awaken Your Inner Healing Power* (Berkeley: Blue Snake Books, 2008).

femminile, sottolineando come queste tecniche possano “essere d'aiuto in presenza dei sintomi più comuni del climaterio e per il raggiungimento di un'autonomia interiore e di una maggiore serenità”.<sup>32</sup> Vediamo perciò come il corpo femminile, il suo benessere e la sua specificità trascendono le barriere culturali e continuano a riscuotere interesse.

---

<sup>32</sup> *Qi gong per la donna*, (Milano. Xenia, 1999). Vedi anche “Yoga, auto-massaggio e *qigong* per donne over 40”, all'interno del corso Benessere in menopausa promosso da assessorato al Welfare in collaborazione con associazione La Tela di Penelope a Modena. <https://www.comune.modena.it/salastampa/archivio-comunicati-stampa/2018/8/yoga-automassaggio-e-qigong-per-donne-over-40>

## Corpi di carta: note sul buddhismo e la fotografia

Francesca Tarocco

Unica tra le tecnologie del diciannovesimo secolo, la fotografia raggiunse una diffusione globale in brevissimo tempo, alterando in maniera profonda e radicale la cultura visiva e la percezione del mondo. Prima della sua invenzione la conoscenza dell'altrove era legata a disegni, pitture e descrizioni testuali: la fotografia cambiò tutto. Ufficialmente la fotografia nacque nel 1839, anno in cui lo studioso e uomo politico François Arago spiegò nei dettagli l'invenzione di Louis Daguerre, la dagherrotipia, all'Accademia di Francia. Ma fu il fisico inglese William Talbot a inventare la tecnica fotografica moderna basta sull'uso di una matrice riproducibile, almeno potenzialmente, all'infinito. La fotocamera per la dagherrotipia era composta da due scatole di legno che scorrono una dentro l'altra per consentire la messa a fuoco, una fessura per la lastra di rame sul retro, e un obiettivo fisso frontale in vetro e ottone. Daguerre protesse il suo apparecchio con un brevetto depositato a Londra nel 1839. Nonostante l'iniziale successo, questi dispositivi erano costosi e scomodi. Il dagherrotipo ebbe vita breve anche perché era un esemplare unico di un'immagine prodotta direttamente su una lastra. La fotografia si voleva multipla e illimitata. Dopo circa quindici anni, il sistema di Daguerre fu soppiantato da quello messo a punto da Talbot e sul quale si basa la fotografia. In Cina, le prime fotografie conosciute furono scattate già nel 1840 ad opera di personale militare e diplomatico e di viaggiatori e mercanti non cinesi. In seguito, la fotografia si diffuse assai rapidamente tra il pubblico cinese, inizialmente a Hong Kong e Shanghai.<sup>1</sup> Luo Yili 羅以禮 e Zou Boqi 鄒伯奇, attivi tra il 1840 e il 1860, furono tra i primi fotografi di rilievo. Benché vi fosse scarso interesse per le immagini fotografiche come mezzo di comunicazione di massa di fatti di cronaca, la fotografia offriva invece enormi possibilità nel campo della ritrattistica. Un caso esemplare è quello delle immagini dell'influente ufficiale e statista Li Hongzhang 李鴻章, i cui ritratti ebbero grande diffusione sia in Cina che

---

<sup>1</sup> Per una storia della fotografia in Cina si veda Claire Roberts, *Photography and China* (Londra: Reaktion Books, 2013).



altrove e le cui scelte estetiche furono ispirate dalla cultura visiva cinese tradizionale. La storica dell'arte Patrizia Wue ha osservato che una delle sue fotografie più interessanti è quella scattata da Liang Shitai 梁時泰, un brillante fotografo attivo tra il 1870 e il 1890 a Hong Kong, Shanghai e Tianjin. Grazie a un uso sapiente delle convenzioni pittoriche adattate alla nuova estetica dell'immagine fotografica, l'artista riuscì a mettere in risalto lo status e le predisposizioni dello statista.<sup>2</sup>

### La fotografia e il buddhismo

In Cina, la relazione tra il buddhismo e la fotografia è molto intima e densa di opportunità creative.<sup>3</sup> Anche in Tibet, fin dai primi anni Dieci del secolo scorso, il ritratto fotografico venne trasformato nella foto-icona del Dalai Lama e di altri clerici eminenti talvolta rimpiazzando e talora affiancando i ritratti rituali della precedente rigorosa tradizione dell'iconometria rituale. Agli occhi dei discepoli, la procedura automatica e mimetica del processo fotografico conferisce santità all'immagine che ne deriva. Una delle serie fotografiche più straordinarie di questo periodo fu commissionata e prodotta presso la corte imperiale. L'imperatrice vedova Cixi 慈禧 (1835–1908) – la monarca che guidò il tardo impero Qing – dimostrò da subito grande interesse per la fotografia e commissionò un'intrigante serie di tableau di chiara ispirazione buddhista dove ella stessa appare nelle vesti del bodhisattva Guanyin 觀音, la divinità femminile del pantheon cinese associata alla virtù della compassione, benamata dalla popolazione. Patrona entusiasta sia delle arti che del buddhismo, Cixi scelse di incarnare Guanyin e volle che tale atto mimetico fosse immortalato in dipinti e

---

<sup>2</sup> Roberta Wue, "The Mandarin at Home and Abroad: Picturing Li Hongzhang (1823-1901)," *Ars Orientalis*, XLIII, 2013, 140-156. Per i ritratti di Li opera di Liang Shitai si veda il sito [https://loewentheilcollection.com/artist\\_t/liang-shitai-see-tay/](https://loewentheilcollection.com/artist_t/liang-shitai-see-tay/). Per la famosa foto di Li assieme al generale americano Ulysses Grant si veda il sito della Library of Congress <https://www.loc.gov/item/2016647812/>.

<sup>3</sup> Francesca Tarocco, "Miraculous Bodies: Buddhist Encounters with the Camera", in Sabrina Crippa (a cura di), *Corpi e saperi. Riflessioni sulla trasmissione della conoscenza* (Bologna: Pendragon, 2019), 77-87.

fotografie. Cixi incentivava un esplicito parallelismo tra se stessa e la dea.<sup>4</sup> La sua principale dama di compagnia, la principessa Der Ling 裕德齡 riporta in un testo coevo le riflessioni dell'imperatrice sulla propria performance religiosa-teatrale e sul fatto che intendesse commissionare una fotografia:

I want to have one taken as 'Kuan Yin' [Guanyin] (Goddess of Mercy). The two chief eunuchs will be dressed as attendants. The necessary gowns were made some time ago, and I occasionally put them on, whenever I have been angry, or worried over anything, dressing up as the Goddess of Mercy helps me to calm myself, and so play the part I represent. I can assure you that it does help me a great deal, as it makes me remember that I am looked upon as being all-merciful. By having a photograph taken of myself dressed in this costume, I shall be able to see myself as I ought to be at all times.<sup>5</sup>

Anche se il suo mecenatismo assunse caratteristiche assai specifiche, Cixi fu solo l'ultima di una lunga serie di regnanti che vestirono i panni di divinità buddhiste, fra cui l'imperatore Qianlong 乾隆帝, che mantenne un potere assoluto fino alla sua morte nel 1799. Come Cixi, anche Qianlong aveva ben chiara – anche grazie ai suggerimenti dei suoi consiglieri tibetani – l'importanza di evocare, a fronte delle incessanti guerre e violenze dell'impero, un'era di pace e armonia sociale presieduta da una benevola divinità buddhista. Come ha evidenziato la studiosa Marsha Weidner, nel periodo tardo imperiale esisteva una vera e propria sinergia tra l'immaginario visivo del buddhismo e quello della corte imperiale.<sup>6</sup> Per Cixi il fatto che l'immagine fotografica possedesse una verosimiglianza irrefutabile rappresentava un ulteriore vantaggio rispetto ai dipinti. Ella comprese che la fotografia come forma di rappresentazione *generava* un inequivocabile senso di realtà e verità – due termini spesso intercambiabili

<sup>4</sup> Si veda lo studio di Yuhang Li, "Oneself as a Female Deity: Representations of Empress Dowager Cixi as Guanyin", *NAN NÜ*, 14, 2012, 75-118.

<sup>5</sup> Brano citato da Yuhang Li, "Oneself as a Female Deity", 18. Il commento è citato dalla principessa Der Ling in *Two Years in the Forbidden City* (New York: Dodd, Mead and Company, 1911), 225.

<sup>6</sup> Marsha Weidner, "Imperial Engagement with Buddhist Art and Architecture: Ming Variations on an Old Theme", in Marsha Weidner (a cura di), *Cultural Intersections in Later Chinese Buddhism* (Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, 2001), 129.

nel linguaggio della dottrina buddhista. Tra i termini usati in cinese per la ritrattistica e la fotografia vi sono “scrivere la verità” (*xiezhēn* 寫真) e “catturare un’ombra” (*shèyǐng* 攝影), entrambi dalle forti risonanze religiose e buddhiste. Le fotografie, come anche i ritratti pittorici prima di esse, contenevano qualche cosa di magico e talismanico, ed erano in grado di “trasmettere lo spirito riproducendo l’apparenza” (*chuan shen xie zhao* 傳神寫照).<sup>7</sup> Le fotografie eliminano, o quantomeno complicano, la perenne dicotomia tra l’originale e la replica. Quell’ombra impressa sulla carta, pensò forse Cixi, era pur sempre quella del suo proprio corpo/spirito – e poteva essere moltiplicata infinite volte. Infatti, non solo ordinò che 103 copie delle sue fotografie preferite fossero esposte in luoghi pubblici ma dispose anche che le immagini fossero accessibili al pubblico. Nel 1904, il giornale *Shibao* pubblicò un annuncio che incoraggiava l’acquisto delle fotografie create a corte.<sup>8</sup> I poteri miracolosi di Cixi/Guanyin avrebbero potuto in tal modo essere invocati direttamente dagli altari domestici dei suoi sudditi. Di conseguenza la sintesi tra la pratica religiosa e la cultura visiva buddhiste da una parte e la tecnologia mimetica della fotografia dall’altra ebbero un ruolo importante nella naturalizzazione e legittimazione del potere.

A seguito della caduta della dinastia Qing, il clero buddhista continuò a usare la fotografia per i suoi sforzi di rivitalizzazione religiosa, come forma di resistenza alla sopraggiunta iconoclastia delle classi dirigenti. In questo contesto, le fotografie scattate sul letto di morte di monaci e monache eminenti, una tradizione che continua fino ai nostri giorni, giocarono un ruolo importante. Una tra le più note fotografie di questo genere è quella dell’intellettuale, artista e maestro buddhista Hongyi 弘一 (nato Li Shutong 李叔同, 1880–1942). Avendo predetto con esattezza il giorno e l’ora della propria morte – segno inequivocabile di realizzazione tra i praticanti buddhisti – il monaco assunse la posizione esemplare del Buddha che si abbandona al nirvana finale ed è rappresentato disteso sul fianco destro, rivolto ad ovest, nell’atto di appoggiare la testa alla mano destra. Un discepolo scattò la foto nel momento della morte di Hongyi. Nel fare questo

<sup>7</sup> Audrey Spiro, “Seeing through Words: *Shishuo Xinyu* and the Visual Arts, A Case Study”, *Early Medieval China*, 13–14, 2007, 143–83.

<sup>8</sup> *Shibao* (時報) del 12 giugno 1904.

presupponeva dunque che l'immagine fotografica potesse venire interpretata e usata alla stregua di una reliquia corporale. Le fonti canoniche buddhiste stabiliscono infatti che anche le immagini possano avere poteri salvifici e miracolosi simili a quelli delle reliquie.<sup>9</sup> Per secoli, inoltre, il possesso di un ritratto di un maestro Chan era stata la prova della connessione *karmica* tra il soggetto del dipinto e colui o colei che lo possedevano. Lo stesso principio si diffuse per le immagini fotografica. L'immagine del nirvana di Hongyi, come dice l'iscrizione, divenne un "immagine miracolosa" (*ruixiang* 瑞相) e al pari di una reliquia venne ritualmente aggiudicata e distribuita tra i discepoli.



Fotografia di Hongyi sul letto di morte, 1942.

<sup>9</sup> Brown, R. L., "Expected Miracles: the Unsurprisingly Miraculous Nature of Buddhist Images and Relics", in R. H. Davis (a cura di), *Images, Miracles, and Authority in Asian Religious Traditions* (Boulder, CO: Westview, 1998, 23–36).

Le fotografie buddhiste degli anni Venti e Trenta mostrano i corpi emaciati dei monaci asceti, i loro abiti sobri e rappezzati. Tale immagine di frugalità del clero veniva diffusa anche dai pamphlet e dalla stampa buddhista dell'epoca, nel tentativo di contrastare la propaganda antireligiosa e anticlericale di tanta ideologia nazionalista e rivoluzionaria. Ma i buddhisti esplorarono anche altri motivi religiosi legati alla tradizione buddhista, quale ad esempio quello della predestinazione. I segni della buddhità – testimoni le fotografie – potevano essere letti sui visi dei bambini piccoli grazie alla fisiognomica rituale e la tonsura e l'ordinazione monastica potevano avvenire anche a quattro o cinque anni. Altri, come il monaco Cihang 慈航, usarono la fotografia per incarnare ed evocare Maitreya (*Milefo* 彌勒佛), il buddha della futura epoca cosmica che riaffiora con cadenza regolare nella storia cinese grazie ai suoi espliciti richiami millenaristici.<sup>10</sup> Mentre alcuni intellettuali cinesi provavano a ricontestualizzare le idee di energia vitale (*qi* 气) e di coltivazione del corpo (*xiushen* 修身) che erano state alla base della cosmologia e della cultura cinesi per secoli, i praticanti buddhisti, a loro volta, guardarono con rinnovato interesse alle tecniche corporali della loro tradizione monastica. Molti clerici mostrarono uno spiccato interesse per le pratiche ascetiche e per una rigorosa disciplina corporale.

---

<sup>10</sup> Francesca Tarocco, "Miraculous Bodies".



Fotografia di Cihang 慈航 (1895-1954) che impersona Maitreya.

In questi decenni assistiamo dunque a un fiorire di immagini fotografiche che rappresentano il *corpo monastico* – un corpo particolare nella tradizione religiosa e visiva cinese che ne celebra, tra le altre cose, la purezza e l’astinenza ascetica. Nelle fotografie dell’epoca, i clerici buddhisti, i loro corpi, possono essere vivi, morenti, e anche morti – di una morte ovviamente trasformativa e speciale. Innegabilmente, la soteriologia buddhista giocò un ruolo cruciale in questo periodo di grandi incertezze durante il quale germogliarono idee nuove sui concetti di tempo, spazio, luce e mortalità degli esseri – idee accompagnate da altrettante nuove e spettacolari macchine quali i treni, i telescopi, i microscopi, e i dispositivi fotografici. La tecnologia fotografica – ancora usatissima e in continua evoluzione – consentì ai buddhisti di contemplare possibilità nuove all’interno della propria tradizione visiva e soteriologica laddove idee e pratiche rituali più antiche vennero infuse dai significati e dalle prassi culturali della modernità.

## L'umanità, la vera causa delle catastrofi naturali

Hu Fayun<sup>1</sup>

Un'epidemia di COVID-19 si sta attualmente verificando a Wuhan, città natale di Hu Fayun, autore di un romanzo sulla SARS già in passato incappato nella censura.

Hu Fayun trascorre circa un terzo dell'anno a Vienna, dove vivono sua moglie, di origini sino-austriache, e la famiglia di suo figlio.

Quest'anno, aveva prenotato un biglietto aereo per il 20 gennaio, così da poter tornare nella sua città natale per festeggiare il Capodanno ma, avendo ricevuto da amici e parenti molte notizie preoccupanti in merito all'epidemia, ha cancellato la prenotazione ed è rimasto in Europa.

Soltanto quindici giorni dopo, Hu Fayun ha saputo che tra molte persone che conosceva direttamente o indirettamente, vi erano casi probabili e confermati di contagio, e decessi. Inoltre, molti di loro non risultano neanche registrati nelle statistiche ufficiali – proprio come avvenne per la SARS.

In Cina, lo scrittore non ha riscosso la stessa popolarità di altri suoi colleghi famosi, tuttavia, all'interno dei circoli letterari più prestigiosi, il romanzo *Mi Dong* (L'inverno in cui ci siamo persi) e la raccolta *Yinnizhe* (Darsi alla macchia) sono noti come opere di un certo spessore. Quando il COVID-19 ha cominciato a seminare il caos, in molti hanno ricordato l'opera rappresentativa di Hu Fayun, *Ruyan@sars.come*, unico romanzo cinese che tocca il tema della SARS.

Dopo 17 anni la storia si ripete: il disastro storico di quell'epoca raccontato in un romanzo è oggi un grido di dolore per le persone care volate in cielo. Si ripete la storia di genitori che vengono messi in isolamento e dei loro figli che muoiono di fame a causa della loro mancanza di indipendenza. Di fronte a catastrofi simili, la gente inizia persino a uccidere i propri animali domestici e quelli randagi...

---

<sup>1</sup> La seguente intervista è stata realizzata da Ding Yuanyuan per la rivista taiwanese *Baodaozhe* (The reporter). Apparsa online lo scorso 6 febbraio, è reperibile nella sua versione originale all'indirizzo web <https://www.twreporter.org/a/2019-ncov-interview-china-writer-hu-fayun>.

Hu Fayun ha un ricordo molto nitido della diffusione della SARS in Cina nel 2003. A metà dicembre di quell'anno, mentre la situazione dell'epidemia veniva gradualmente risolta, lo scrittore, che fino ad allora aveva solo sperimentato la scrittura di racconti lunghi, iniziò a scrivere il suo primo romanzo *Ruyan*, completato tre mesi dopo. [...]

Hu Fayun, classe 1949, è nato e cresciuto a Wuhan. Nel 1968, durante la Rivoluzione Culturale, consegue il diploma di maturità e viene spedito nella zona rurale della contea di Tianmen, nello Hubei. Nel 1970, ritornato in città, lavora prima come operaio, poi come funzionario pubblico, dopodiché si iscrive all'università e, nel 1984, inizia la sua carriera di scrittore. Successivamente, abbandona l'Associazione degli scrittori cinesi, e quelle degli scrittori dello Hubei e di Wuhan, restituendo, in modo anticonvenzionale, ogni titolo ricevuto. Prima della diffusione della SARS, i temi delle opere di Hu Fayun riguardavano numerosi argomenti sensibili legati alla storia della Repubblica Popolare Cinese, tra cui la campagna antidestra e la Rivoluzione Culturale, mentre in seguito l'autore si è concentrato sugli eventi importanti che stavano accadendo in quel periodo. Come lui stesso afferma: "Scrivendo *Ruyan*, mi sono reso conto che l'epidemia non era soltanto una questione sanitaria, ma soprattutto sociale e politica."

Nel libro, Hu Fayun parla di medici che si sono esposti in prima linea ai tempi della SARS, di funzionari incaricati, di utenti della rete che diffondono online le informazioni riguardanti la SARS e di persone di tutti i ceti sociali, ricostruendo con maestria nella sua riflessione un secolo doloroso di storia cinese.

Alcune riviste letterarie e case editrici che avevano spesso collaborato con Hu Fayun, sebbene fossero certe del valore del romanzo, temevano di pubblicare l'opera per i suoi temi delicati. Un vecchio compagno di studi di Hu Fayun pubblicò il testo sul web, diffondendolo con una tale velocità che le copie del manoscritto, rilegate in formato A4, vennero vendute clandestinamente. Nel 2006, il testo integrale è stato pubblicato sulla rivista *Jiangnan* sostenuta dall'associazione degli scrittori del Zhejiang la quale, consapevole di trovarsi di fronte a un potenziale bestseller, aumentò il numero di copie stampate dalle normali 2000 a più di 20.000.



Nell'ottobre del 2006, furono pubblicate 50.000 ristampe di *Ruyan*, ma tre mesi dopo l'opera fu censurata dal governo mentre il numero delle copie illegali superava di gran lunga quelle legali.

I principali temi affrontati nel romanzo sono i movimenti politici, il diritto alla partecipazione politica e la libertà di stampa. [...] Sebbene sia vero che la censura tiene il popolo all'oscuro di questi argomenti, è impossibile impedire a determinati tristi eventi storici di ripetersi. Nel 2020, una nuova epidemia di coronavirus, comunemente chiamata COVID-19, che si è diffusa proprio a partire da Wuhan, città natale di Hu Fayun, travolge la Cina e il mondo intero.

Il 4 febbraio, "The Reporter" ha intervistato in esclusiva il famoso scrittore cinese Hu Fayun. Di seguito viene riportato il testo dell'intervista condotta da un nostro giornalista a Hu Fayun, in occasione della sua visita oltreoceano all'autore.

### **Un fulmine non colpisce mai due volte nello stesso punto**

**Giornalista:** Quali sono le somiglianze e le differenze tra la SARS del 2003 e il COVID-19?

**Hu Fayun:** Molti avvenimenti che si stanno verificando ora sembrano essere parte di un film già visto del quale conosciamo già i particolari. Alla fine del 2002, fu scoperto a Canton un tipo di polmonite dalle cause poco chiare, ma notizie più ufficiali furono divulgate gradualmente solo a partire da aprile 2003. Infatti, in quei pochi mesi, le autorità bloccarono il flusso di informazioni, controllando l'opinione pubblica e applicando tolleranza zero su chi facesse trapelare determinate informazioni. La differenza rilevante sta nel fatto che a quell'epoca, Internet in Cina era ancora nella fase iniziale del suo sviluppo e il numero degli utenti probabilmente era solo un decimo di quello attuale. Non esistevano né gli smartphone né WeChat, Weibo e gli altri social media, quali Twitter, Facebook e YouTube. Il principale strumento per la messaggistica erano i forum BBS. Con il passare del tempo, alcuni tra questi furono bloccati e alcuni scrittori furono spinti dalle autorità a eliminare determinati post. Ma riflettendoci, a quel tempo non esistevano firewall, né big data, e le conoscenze tecniche per

controlli avanzati non erano assolutamente paragonabili a quelle attuali, quindi il livello dei controlli era decisamente più basso.

Nel 2003, quando scoppiò e si diffuse l'epidemia, molti intellettuali fecero del loro meglio per allertare la società cinese e il mondo intero, in modo che la SARS venisse tenuta sotto controllo e si potessero salvare molte vite preziose.

È così che il governo iniziò la condivisione di notizie con l'Organizzazione Mondiale della Sanità. Per la prima volta, le questioni riguardanti la sanità pubblica cinese furono rese in maniera trasparente, cosa impensabile fino ad allora perché appartenenti a una serie di informazioni riservate dello Stato.

**Giornalista:** Dato che alla fine il governo è stato costretto a essere trasparente sulla questione, per quale motivo la pubblicazione di *Ruyan* è stata oggetto di controversie, fino alla messa al bando dell'opera?

**Hu Fayun:** Prima di tutto, bisogna ricordare che la questione della SARS rappresenta ancora un punto dolente per il governo, il quale spera vivamente che la gente si dimentichi dell'accaduto. Nel libro, racconto le cause istituzionali della SARS, custodite come segreti. Ho voluto riportare l'immagine della società del tempo: ho parlato del personale medico, dei responsabili delle relative unità produttive, del vicesindaco e responsabile della cultura e dell'istruzione, e altri ancora. Ho raccontato del rinnovamento del pensiero di una collettività. Alcuni personaggi del libro erano convinti di vivere nell'epoca post-riformista, ma una volta ritrovatisi di fronte a un evento di tale portata come la SARS, si sono accorti della realtà dei fatti, in cui quasi nulla era cambiato.

Inoltre, i personaggi di *Ruyan* hanno un background complesso. Le loro storie di vita risalgono alla Cina del secolo scorso, per cui ritroviamo veterani di guerra, intellettuali, tra cui quelli della cosiddetta cricca di Hu Feng, la seconda generazione dei vertici del partito comunista – detta anche seconda generazione rossa –, i quadri militari attualmente in carica, e altri. Attraverso il loro comportamento nel corso del dispiegarsi della vicenda viene raccontato un secolo di storia cinese, a partire dalla campagna antidestra, seguita dalla Grande Carestia, dalla Rivoluzione Culturale fino alle proteste di Piazza Tian'an men. In questo modo, si

accompagna al lettore nella comprensione del modo di fare e di pensare di questi personaggi tanto diversi tra loro.

All'epoca, molti lettori ebbero l'impressione che il romanzo sarebbe risultato controverso e che, probabilmente, non sarebbe mai stato pubblicato. La pubblicazione è stata posticipata a lungo e, quando è stato messo al bando, nessuno è stato davvero colto di sorpresa.

**Giornalista:** Sono già trascorsi 17 anni dalla SARS e dalla pubblicazione di *Ruyan*, e sono passati 13 anni dalla messa al bando del romanzo. Adesso è scoppiata un'altra epidemia – nella sua città natia, per giunta. Ci sono dei legami contraddittori tra questi due eventi?

**Hu Fayun:** Un vecchio modo di dire recita: “Per quanto possa essere tonto l'asino, nemmeno lui cade nello stesso punto due volte”. Noi, però, ne abbiamo visti cadere di asini nella stessa buca per la seconda volta, e anche rovinosamente.

Di recente, molti lettori hanno nominato *Ruyan*. Tenendo conto del fatto che sono trascorsi 17 anni dalla SARS descritta nel romanzo, e mettendo a confronto le due epidemie, la situazione in cui ci troviamo adesso appare più critica.

Un aneddoto è rimasto impresso nella mia memoria: durante la SARS, un presunto infetto fu messo in isolamento in una stazione di polizia. A casa lo aspettava sua figlia, che poteva avere tra i 3 e i 5 anni: morì di fame. Ricordo ancora il contenuto del verbale della polizia, che quando entrò in casa s'accorse dei segni lasciati sul telaio della porta da quelle piccole unghie prima che la morte avesse il sopravvento. Ancora oggi ricordo perfettamente il nome di quella bambina, la piccola Li Siyi.

Torniamo al presente, a Huanggang, città sita nella regione dell'Hubei, dove vive un padre single con due figli a carico, di cui il maggiore è affetto da paralisi cerebrale e il minore è autistico. Purtroppo, il padre è stato messo in isolamento e ha chiesto agli addetti del comitato del suo villaggio di prendersi cura dei figli al suo posto. Sei giorni dopo, il figlio maggiore è morto di fame. Aveva diciassette anni.

Queste figurano tra le poche notizie venute alla luce, ma ce ne sarebbero moltissime altre ancora. Forse se ne parlerà più avanti, o forse nessuno ne verrà mai a conoscenza.

Perché avvenimenti del genere si ripetono proprio nelle stesse aree?

### **Non tutte le disgrazie della Cina hanno origine naturale**

**Giornalista:** Molte opere prima di *Ruyan* raccontano dei movimenti politici avvenuti dopo il 1949, in particolare della Rivoluzione Culturale. Qual è il nesso tra il COVID-19, la SARS e questi movimenti politici?

**Hu Fayun:** Il nesso si ritrova nel sistema politico del paese, nell'ideologia. Si può dire che dietro a ciascun disastro ci sia lo zampino dell'uomo. Se uno non impara la lezione, commetterà lo stesso errore continuamente. Nel 1998, la piena del fiume Yangtze era strettamente collegata alla distruzione dell'ecosistema. Nel 2008, il terremoto del Sichuan causò tantissime vittime, e l'eccessivo taglio dei costi sull'edilizia fu una delle cause principali.

Se uno scrittore non riesce a rendersi conto della realtà dei fatti, o ancor peggio, si volta dall'altra parte fingendo di non vedere, allora la letteratura cinese è condannata a essere una pseudo-letteratura per sempre, una letteratura complice!

**Giornalista:** Ritieni che *Ruyan* sia rimasto impresso nella memoria delle persone per i suoi contenuti o per la censura attuata dal governo?

**Hu Fayun:** Come avevo accennato prima, nel 2007, prima della messa al bando, *Ruyan* aveva attirato l'attenzione di molte persone e acceso varie discussioni. Una volta pubblicato, il romanzo ebbe grande impatto nella Cina continentale e vi fu un grande dibattito. *Ruyan* è stato il prodotto letterario attraverso il quale ho voluto offrire una rappresentazione della vita reale e della società. Avere la libertà di scrivere ciò che si vuole dovrebbe essere un diritto legittimo di ogni scrittore, ma in Cina succede raramente. Alcuni non sono abituati a questa realtà, e non sono a conoscenza del fatto che i romanzi cinesi si possano scrivere anche così.

### **È impossibile comparare l'attuale generazione di intellettuali e cittadini di Wuhan con la precedente**

**Giornalista:** In qualità di cittadino di Wuhan, quali pensa che siano le peculiarità di questa città e dei suoi abitanti?

**Hu Fayun:** Dipende a quale periodo si fa riferimento.

Durante la Rivoluzione del 1911, Wuhan è stata la prima città a iniziare la rivolta: la sua gente, portando ancora il codino tipico dell'epoca mancese, ha spezzato la prima lancia per rovesciare la dinastia Qing, andando anche contro al volere universale del popolo.

Durante la Guerra di Resistenza contro il Giappone (1937-1945), Wuhan si è difesa con nobiltà e coraggio sfruttando le risorse umane, materiali e militari dell'intera città in quel terribile scontro incerto. Ha ridotto all'osso le principali armate delle truppe giapponesi, bloccato la loro marcia da occidente, assicurato il trasferimento di un grande quantità di personale, strumenti, materie prime e ha lavorato nelle retrovie, sacrificando molte vite per portare il paese alla vittoria finale.

Nel corso dell'ultimo secolo, Wuhan ha contribuito molto alla costruzione di fabbriche di acciaio e armi in Cina. Dalla fine della dinastia Qing, gli intellettuali di Wuhan hanno assunto un importante ruolo nei circoli culturali cinesi.

**Giornalista:** Ma ciò a cui stiamo assistendo adesso a Wuhan è la consapevolezza da parte dei funzionari che molte persone sono state contagiate, senza però che i primi rendano la notizia di dominio pubblico; si è continuato a tenere eventi come l'annuale riunione dell'Assemblea nazionale del popolo e della Conferenza politica consultiva del popolo cinese e il "Banchetto delle diecimila famiglie", evento legato alle celebrazioni del Capodanno cinese. Non è stato detto chiaramente quante mascherine siano state prodotte e nemmeno come indossarle. Gli ospedali, data l'insufficienza di materiali per il trattamento della malattia, hanno chiesto aiuto alla società. Per salvare la faccia, la Croce Rossa ha intenzionalmente creato situazioni imbarazzanti, costringendo i dottori a indossare camici di plastica, o persino sacchetti della spazzatura per visitare i pazienti...

**Hu Fayun:** Non voglio paragonare l'attuale generazione di Wuhan alla precedente. Non so come definire i cittadini di oggi: sono diventati più cauti, più snob, più incentrati su se stessi.

Anche se durante la Rivoluzione Culturale il ricorso alla violenza a Wuhan è stato molto grave, l'ideologia era molto radicata. Gli attacchi al sistema erano pochi in tutto il Paese. Nacquero svariate ideologie politiche che si appellavano agli ideali della società, a quel tipo di sentimento nobile, quella forza e valore, per perseguire uno spirito di giustizia e ricercare la verità, senza considerare lo spirito di sacrificio. Queste cose sono difficili da vedere oggi.

Spero veramente che questa volta la gente di Wuhan riesca a risvegliarsi e possa trarre insegnamento dal passato. [...]

### **Spirito politico e natura umana sotto il dominio del Partito Comunista Cinese**

**Giornalista:** Nei media, i funzionari di Wuhan e dello Hubei hanno dato false notizie sulla situazione epidemica mostrando la loro incompetenza. Intanto, la Croce Rossa saccheggia beni e prodotti, mandando il Paese in rovina. Cosa pensa di tutto questo?

**Hu Fayun:** Si può dire che l'operato dei funzionari sia una sorta di selezione al contrario, che in una società totalitaria è inevitabile.

Se nel regime politico c'è una persona totalitaria, è ovvio che creerà un gran numero di funzionari subordinati, sottomessi e ciecamente obbedienti. Ecco il motivo per cui lo standard più elevato nella selezione dei funzionari è la lealtà: altri parametri, come integrità morale, personalità e pensiero indipendente, non sono rilevanti.

Tra i funzionari del governo locale di certo non mancavano persone capaci, ma dopo i primi giri di selezione al contrario, coloro che hanno ottenuto le posizioni più elevate sono state quelle con un quoziente intellettuale più basso e mancanza di morale. Questa cosa è abbastanza spaventosa per un Paese. In queste circostanze, una catastrofe potrebbe presentarsi in qualsiasi momento.

**Giornalista:** Dalla disastrosa piena del fiume Yangtze nel 1998 alla SARS nel 2003, dal terremoto del Sichuan nel 2008 al COVID-19 di quest'anno. Nel corso di questo ventennio, la Cina è stata guidata da tre diverse generazioni di leader supremi, quali Jiang Zemin, Hu Jintao e Xi Jinping. Quali sono le differenze tra loro?

**Hu Fayun:** In generale, non ci sono differenze. A seguito del terremoto del 2008, molte ONG si sono adoperate per fare chiarezza sull'effettivo numero di vittime, o porre l'attenzione sulle condizioni di ricostruzione post-catastrofe, ma queste operazioni sono state messe a tacere sotto vari aspetti. In Cina, quasi tutte le organizzazioni non-governative subiscono questo trattamento. Per questo motivo, in seguito alla diffusione del COVID-19, abbiamo assistito a un temporaneo rifiorire di questo tipo di associazioni. Il problema sta nei continui atti volti all'ostruzione, alla soppressione e al ricatto da parte di organizzazioni governative come la Croce Rossa nazionale, che rendono sempre più ardui i tentativi di risoluzione proposti dalle ONG.

Si tratta di una lunga serie di eventi sempre più violenti che si protraggono da tempo.

**Giornalista:** Quando è scoppiata la SARS, però, molte figure governative, come il sindaco di Pechino Meng Xuenong e il Ministro della Salute Zhang Wenkang, sono state sollevate dal loro incarico.

**Hu Fayun:** Si tratta di un espediente arguto, in cui una delle due parti si autopunisce per guadagnarsi la fiducia altrui. Coloro che sono stati sollevati dal proprio incarico<sup>2</sup> sono tornati a occupare le medesime posizioni, se non ruoli di grado superiore. Nonostante qualcuno venga punito, si tratta comunque di pedine sacrificate ai fini di uno schema più grande.

Nel caso del COVID-19, difficilmente la città di Wuhan potrà fare sentire la propria voce riguardo alle decisioni da prendere. Sotto il regime del

---

<sup>2</sup> Quando si parla di punizioni riservate ai membri del PCC e agli organi delle amministrazioni governative, essere sollevati dall'incarico non è considerato come un atto punitivo, a differenza della rimozione dallo stesso.

Partito, con le sue leggi e regolamenti, la gestione dell'epidemia non è di competenza né dei governi locali, né del personale medico specializzato.

**Giornalista:** Almeno però quando è scoppiata la SARS pareva esserci una maggiore trasparenza. Che ne è stato di quella trasparenza?

**Hu Fayun:** Il concetto di trasparenza, di per sé, non significa nulla. In situazioni di scarsa stabilità, nonostante funga da segnale d'allarme per gli esponenti del governo di rango inferiore, la trasparenza potrebbe renderli meno disposti a infrangere le regole, seguendo alla cieca le direttive imposte dall'alto.

Adesso, sono sempre di più le persone a conoscenza di questi retroscena. Per queste ragioni, il governo dovrebbe smetterla di fingere. Non ci sarà davvero trasparenza nei confronti di figure politiche del rango dei sindaci e governatori.

**Giornalista:** Cosa ne pensa del concetto di umanità ai tempi della pandemia e della società che segue le direttive del PCC?

**Hu Fayun:** Per poter davvero emergere, la natura umana va curata e preservata a lungo. Come dice un vecchio proverbio, ci vogliono dieci anni per coltivare un albero, ma cento per educare una persona. Eppure, è necessaria una singola fiamma malevola per distruggere tutto.

Nell'ultimo secolo circa, si è passati dalla riforma agraria alla campagna per sopprimere i controrivoluzionari, dal movimento antidestra alla Rivoluzione Culturale e tutti i movimenti politici a seguire. Questi fenomeni hanno contribuito a fare tabula rasa di tutti quei caratteri ereditari propri degli esseri umani, come la bontà, l'onestà, la compassione, l'integrità; al contrario, c'è stata una diffusione di sentimenti negativi come la furbizia, l'egoismo, l'ipocrisia e la violenza.

È fondamentale, dunque, attuare una vera e propria riedificazione della natura umana. Il popolo cinese, tuttavia, è stato a lungo vittima di maltrattamenti, e ha già provato troppa sofferenza, ingerito troppo veleno. Possiamo soltanto tentare di immagazzinare questo dolore, e rinascere dalle ceneri come fenici.



È gratificante vedere come il popolo di Wuhan, posto di fronte a una delle grandi piaghe di questo secolo, stia promuovendo i medesimi valori etici e l'eroismo dei propri antenati dello stato di Chu. Incuranti dei tentativi di censura da parte dei poteri forti e della salvaguardia del proprio stato di salute, i cittadini di Wuhan stanno promuovendo la diffusione di notizie sull'epidemia e di tutto ciò che possa aiutare a contrastare il virus, anche a costo della propria vita. Ciò riflette davvero i valori trasmessi dai nostri antenati. Citando le *Memorie di uno storico*, "Pur essendo rimaste solo tre famiglie nello stato di Chu, queste riusciranno a porre fine alla dinastia Qin". Insomma, l'unione fa la forza.

### **Sull'indifferenza altrui e la libertà di espressione**

**Giornalista:** Nel 1998, alcuni fiumi come lo Yangtze, il Songhua e il Nen sono andati in piena, causando la morte di più di 4000 persone, oltre che più di 200 miliardi di danni economici. In quell'anno, anche la città di Wuhan fu colpita dalla piena dello Yangtze. Poco dopo, lei ha scritto il racconto lungo *L'arca di Xiaoxiao*, che narra la storia di una ragazza che prende una barca in affitto per salvare degli animali dalla piena. È basato su una storia vera?

**Hu Fayun:** La mia principale ispirazione è stata Fan Chungge, grande giornalista di Wuhan, vincitrice del Premio Fan Changjiang, il più importante premio giornalistico cinese. La storia si basa sulla sua esperienza personale. All'epoca, stava conducendo una serie di interviste e si accorse che moltissimi animali erano stati abbandonati. Tra questi, notò una cucciolata di maialini, piegati su dei rami tra le acque del fiume in piena. Così, decise di affittare una barca e portarli in salvo.

**Giornalista:** Dunque, nel 1998 abbiamo assistito a casi come quello de *L'arca di Xiaoxiao*, ma, nella Cina del COVID-19, stiamo anche notando come molti decidano di abbandonare, o addirittura uccidere i propri animali domestici, oppure cani e gatti randagi. Come mai?

**Hu Fayun:** Non è la prima volta che ci troviamo di fronte a situazioni del genere. Durante le piene del 1998, numerosi animali come polli, anatre,

mucche, maiali, uccelli, topi hanno affrontato questo disastro ecologico. A differenza di noi umani, però, non possiedono la capacità di potersi trarre in salvo, né possono attendere i soccorsi. Quando è scoppiata la SARS, per timore di essere contagiati, molti strangolavano o lanciavano gli animali giù dai palazzi. Persino il governo lanciò una campagna su larga scala finalizzata all'uccisione di cani e gatti. Ne ho parlato in *Ruyan*.

**Giornalista:** *La storia di Xiaoxiao* è ispirata a una giornalista. Ora, con la diffusione del COVID-19, un altro giornalista di nome Zhang Ouya, originario dello Hubei, ha pubblicato un post su Weibo in cui chiede le dimissioni del sindaco di Wuhan. Possiamo dunque pensare che coloro che utilizzano i social media cinesi conservino ancora un certo spirito d'indipendenza?

**Hu Fayun:** Chiunque scelga di fare il giornalista dovrebbe, senza dubbio, avere un forte spirito d'indipendenza, oltre che valori quali moralità, senso di responsabilità e onore. In un ambiente delicato come quello cinese, però, con i suoi controlli sull'opinione pubblica, i giornalisti non riescono mai davvero a portare a termine la propria missione. Alcuni non ci riescono, altri devono cambiare se stessi, ed è davvero triste. Durante alcune situazioni critiche, ci sono dei giornalisti che non riescono a zittire la voce della propria coscienza, ma potrebbero pagare un prezzo molto caro per questo.

**Giornalista:** Lei è molto legato a Taiwan, ed è anche in buoni rapporti d'amicizia con molti scrittori taiwanesi. Che ne pensa del ruolo di Taiwan durante gli ultimi eventi?

**Hu Fayun:** Essendomi concentrato principalmente sulla Cina nell'ultimo periodo, e in particolar modo su Wuhan, non ne so molto. Personalmente, però, non credo ci saranno grandi problemi, dato che a Taiwan non viene operato un controllo totale delle notizie diffuse dai media. Il popolo può esprimere la propria opinione ma, soprattutto, ha ancora la possibilità di voto, offrendo la possibilità di una gestione preventiva e a posteriori.

In questo, dovremmo prendere esempio da Taiwan e difendere i diritti di espressione dei media e del popolo. Oltre al bene comune, gioverebbe anche alla stabilità a lungo termine della società e del Partito stesso.

Traduzione di Viviana Mauro, Jia Huilin, Antonella Guardato e Irene Di Monaco.

## Stati di quarantena

Marco Fumian

Il corpo, nella nostra società post-religiosa, è forse l'unico baluardo del sacro ormai rimasto: da un lato ne veneriamo l'immagine perfetta, sulla quale proiettiamo i nostri ideali eroici e i nostri sogni di immortalità, dall'altro lo trattiamo come tabù, nascondendone a noi stessi le funzioni primarie che costituiscono la base inquietante della nostra mortalità.

In fondo, se togliamo i simulacri con cui riproduciamo all'infinito la nostra adorazione del corpo-pixel, a parte quando insorge il desiderio e allora chiamiamo il corpo a soddisfarlo, del corpo, con i suoi imbarazzanti e rumorosi ingranaggi, cerchiamo per lo più di dimenticarci. È quando non ci ricordiamo del corpo, infatti, che è segno che sta tutto funzionando.

Ma a volte il corpo ritorna, e lo fa spesso come se fosse una vendetta: un po' di raschio in gola, una febbriattola, oppure un dolorino lì, un ingrossamento qui, il corpo si ammala e ci avverte che esiste: ecco, pensavi di essere una *res cogitans* servita da uno schiavo riverente e invece, da oggi in poi, e chissà per quanto tempo, dovrai fare i conti con un nuovo padrone.

Oppure potremmo provare con una metafora, un aforisma che di questi tempi suonerebbe molto attuale: il corpo è come la legge dello stato, non ti accorgi neanche che esiste, fino a quando non viene a toglierti la libertà.

Avete già capito di cosa sto parlando.

Perché, in questi giorni, il coronavirus non ha solamente riportato nel moderno la medievale fralezza umana, ma ha pure riportato all'evidenza, insieme all'emergenza, e allo "stato" di eccezione, l'esistenza di un altro corpo, anch'esso spesso invisibile, discreto, permissivista, ma più grande, e inevitabile, e ingombrante, che ci ingloba tutti quanti e ci contiene *come* corpi, bioregolamentandoci: il corpo dello stato.

Uno stato che all'improvviso riemerge dalle sue nebbie neoliberali per rivendicare le sue prerogative primordiali, quelle per cui sarebbe nato: la funzione di proteggerci, proteggere noi dagli altri, gli altri da noi, noi da noi stessi, e proteggere sé stesso, la sua tenuta, i suoi bilanci.

Ecco che attorno a te spunta allora un cordone sanitario, un posto di blocco, una zona rossa, un'ordinanza comunale, un decreto nazionale; voilà,

il tuo corpo è confinato; oppure, quando il caso si fa grave, ecco un tampone, una diagnosi sgradita, un'ambulanza, una stanza d'ospedale, e poi ancora aghi, tubi di plastica, e farmaci invasivi: lo stato, ormai, è entrato nel tuo corpo, con la consapevolezza che solo lui ti può salvare.

Li abbiamo visti bene questi corpi entrare in azione, nelle ultime settimane.

Abbiamo visto il corpo enorme ma agile, rigido ma reattivo dello stato cinese, intervenuto per imporre draconiane quarantene, bloccare tutti a casa, costruire ospedali in tempi record, orchestrare chirurgici controlli, tracciare ogni micromovimento, eccetera: e adesso il corpo che pareva moribondo della Cina sembra essere già pronto per ritornare a correre.

E poi abbiamo visto il corpo inizialmente gracile, indeciso, governato da un cervello frastornato a cui le membra sregolate e litigiose non volevano dar retta: il nostro stato.

Non si sa come andrà a finire, e, per il momento, possiamo solo sperare per il meglio, e sorvegliare da soli i nostri corpi.

Ma quanto avviene, forse, può spingerci a riflettere una volta di più sulla relazione fra il nostro piccolo corpo e quello più grande dello stato, pensando a che tipo di rapporto vorremmo costruire per avere un corpo sano, per così dire, in uno stato sano.

Oggi l'OMS applaude di fronte alle misure drastiche ma necessarie adottate dalla Cina, e però non dice nulla sugli interventi del governo di Taiwan, che è riuscito a preservare come meglio non si poteva la popolazione sia dalle sofferenze del contagio, sia dalle limitazioni alle libertà derivanti dal suo contenimento. Anche da noi, in cui all'inizio erano state le voci imbecilli dei razzisti a farsi riconoscere, sembra di udire un brusio crescente di toni laudatori, di chi ammira la Cina per la sua efficienza e i cinesi per il loro spirito di disciplina, opinioni spesso finalizzate, in verità, a stigmatizzare per contrasto la nostra atavica inefficienza e l'irresponsabilità dei nostri connazionali, prossimi ormai a diventare i nostri nemici adesso che non possiamo più prendercela con i poveri stranieri. Il governo cinese, intanto, continua a pompare propaganda come solo in tempi di emergenza si può fare, decantando la superiorità del proprio sistema "comunista", dichiarando che l'eroica "guerra del popolo" cinese contro il morbo è quasi

vinta, pretendendo che grazie ai propri sacrifici ha aiutato il mondo a prepararsi alla difesa del contagio, compatendo quegli altri paesi poco avvezzi alla disciplina che sono andati in palla al primo insorgere della crisi, e offrendosi infine come avanguardia scientifica, economica e morale pronta a schierarsi in prima linea per debellare il flagello mondiale, che adesso, secondo alcune voci propagate dai media ufficiali, non sembrerebbe nemmeno essere nato in Cina. Va bene allora, d'accordo: lodiamo pure il governo cinese per la sua bravura, ma non dimentichiamo che l'efficienza con cui quest'ultimo ha contenuto il contagio non è nient'altro che l'altra faccia della stessa medaglia, il lato positivo di un modello di governo che se da una parte si rivela imbattibile nel risolvere una crisi, dall'altra, nello stesso tempo, questa crisi ha contribuito sostanzialmente esso stesso a crearla. L'accentramento assoluto del potere dà sicuramente molta forza, ma il potere, per potersi accentrare così tanto, ha bisogno di mantenere un dominio inflessibile sul discorso, strozzando nella culla ogni voce discordante, e con essa ogni verità sgradita. Non si tratta di capriccioso dispotismo, ma di un meccanismo strutturale del sistema. Né si tratta di difendere il valore non negoziabile della libertà di opinione, ma di garantire che, per questioni fondamentali che riguardano la sicurezza nazionale, importanti informazioni di interesse pubblico circolino liberamente per il bene – in questo caso la salute – di tutti. La soppressione di queste informazioni, all'inizio, è stato il fattore scatenante che ha dato avvio alla crisi, favorendo la diffusione del morbo prima in Cina e poi nel resto del mondo. E invece oggi, a un mese e mezzo dall'inizio della quarantena di Wuhan, non solo è proibito in Cina – prevedibilmente – chiedere di far luce sulle responsabilità reali del governo nei primi tempi del contagio, o semplicemente dar voce ai singoli drammi vissuti dai cittadini a causa del contagio e del suo contenimento, ma pure è partita una campagna sistematica di propaganda con cui il Partito cerca di rinarrare la storia dell'epidemia trasformandola in un trionfo del modello politico cinese. Il morbo secondo questa narrazione è un flagello naturale venuto chissà da dove e chissà come, di cui la Cina sarebbe stata soltanto e solamente la prima vittima, e viva viva la saggezza del grande leader Xi Jinping che ha salvato la nazione, e che potrebbe anche aiutare i paesi dell'“occidente” a salvarsi da se stessi, se solo i governi e i popoli delle democrazie liberali non fossero così stolti, miopi ed egoisti (un punto su cui

possiamo anche parzialmente essere d'accordo). Ecco, il governo cinese con i suoi successi nel contenimento del virus cerca di far dimenticare le sue responsabilità nel propagarlo, una prassi di cosmesi storica molto familiare in Cina che però questa volta sembra avere la potenza per far sentire i suoi effetti anche all'estero. Il governo cinese, ormai, ha i mezzi, e non solo la volontà, per diffondere nel resto del mondo la propria "buona" narrazione. Sarebbe dunque importante che, mentre come siamo già usi fare rampogniamo i nostri stati per le loro mancanze e i nostri concittadini per le loro inciviltà, vigilassimo anche affinché questa narrazione non si imponesse in modo acritico anche da noi.

È per questo, perciò, che diventa tanto più interessante leggere le "note sulla quarantena" scritte dall'autrice cinese Fang Fang (1955-) a partire dallo scorso 25 gennaio, pochi giorni dopo la chiusura della città di Wuhan.

Scrittrice wuhanese *doc*, narratrice della cosiddetta tendenza "neorealista" caratterizzata per la sua "estrema attenzione alle forme elementari della vita reale, lo sguardo genuino e diretto sulla realtà e sull'esistenza" (Chen Sihe e Wang Xiaoming, "Xin xieshi xiaoshuo dalianzhan juanshouyu", Note di redazione sulla grande rassegna del romanzo neorealista, *Zhongshan*, 4, 1989, 3), da oltre trent'anni testimone e portavoce dell'anima e del corpo della città, Fang Fang da un mese e mezzo a questa parte scrive ogni giorno una paginetta di diario pubblicandola sul suo blog di Weibo, dove molte volte sopravvive incensurata, mentre altre volte non ce la fa.

Contro il mito eroico dell'unità fra popolo e partito, stretti come una coorte nella strenua lotta per sconfiggere il viral nemico, sono state le pagine scarse e asciutte del diario di Fang Fang a restituire, a molti lettori disorientati e atomizzati nelle loro case, non solo parole di conforto e di buon senso, ma anche un sentimento veramente collettivo in reazione alla sciagura nazionale, offrendole catarsi. Fang Fang, nel suo blog, si rivolge agli abitanti della Cina, per raccontare loro come stanno gli abitanti di Wuhan, e si rivolge agli abitanti di Wuhan, per raccontargli cosa succede nel resto della Cina, raccontandogli nello stesso tempo del tran tran della sua vita quotidiana. Fang Fang parla di cose minime, prosaiche, piccole preoccupazioni e ansie di chi è recluso e ha paura di uscire anche solo dalla porta, buone e cattive notizie che si susseguono in tempo reale in un

accavallarsi di tensioni e speranze, utili informazioni e consigli pratici su come tirare avanti durante la clausura, ma anche grandi questioni nazionali, dalle colpe politiche dei funzionari alle tare culturali della Cina.

Il suo blog, perciò, diventa uno specchio in cui il lettore cinese, guardandosi, vede se stesso come partecipante del comune travaglio collettivo, e ha il merito di ricucire, nel nome della solidarietà, il corpo ferito della nazione, ricreando una comunità autentica con una voce autentica che riporta a galla l'esperienza autentica della popolazione manipolata dalla narrazione di regime.

Ma non solo per questo ritengo che sarebbe importante tradurre per i nostri lettori, almeno in parte, questo testo (purtroppo l'autrice vorrebbe ci limitassimo a pubblicare pochi post, e così ho fatto). Il razzismo, infatti, com'è noto trova terreno fertile nell'incapacità di mettersi nei panni dell'altro, di immaginare che la vita dell'altro, al di là delle apparenze più esteriori, è pressoché simile, se non del tutto uguale, alla nostra. Una delle ragioni della nostra profonda indifferenza, soltanto poche settimane fa, rispetto a quanto stava accadendo a Wuhan, derivava probabilmente anche dal fatto che non potevamo vedere che cosa succedeva, come viveva la gente, nelle loro case, in quei frangenti. Lo avessimo saputo, forse ci saremmo immedesimati un po' di più. Ma ora le cose sono cambiate. Adesso Wuhan siamo noi, e speriamo che nessuno ci abbandoni nell'indifferenza come abbiamo fatto noi, inizialmente, con gli abitanti della Cina. È in questi momenti che un bravo scrittore aiuta, dato che quello che ci offre non sono né freddi numeri statistici, né la propaganda dei politici, né le informazioni ponderate degli studiosi, ma la vita nella sua radice complessa e universale. Già si vede bene come il coronavirus sia destinato a diventare il nuovo round nella guerra fredda attualmente in corso fra i mondi oggi in competizione. Contro le mistificazioni delle parti contendenti, dall'una e dall'altra parte, proporre soluzioni positive per migliorare la vita nel pianeta è un compito che spetterà nel prossimo futuro anche a noi. Ma intanto, per adesso, oggi tutti a casa.



## Note sulla quarantena

Fang Fang

### Secondo giorno del primo mese del calendario lunare (26 gennaio)

Grazie a tutti per la vostra attenzione e le vostre premure. Gli wuhanesi si trovano ancora in un momento critico, e anche se la paura, l'impotenza, l'ansia e l'agitazione della prima ora sono ormai passati, e ci sentiamo tutti molto più tranquilli e sicuri, abbiamo comunque ancora bisogno del vostro conforto e sostegno. Oggi, almeno, la maggioranza di noi non si trova più in preda al panico. Inizialmente volevo cominciare a scrivere a partire dal 31 dicembre, per riassumere come nelle ultime settimane sono passata dalla tensione dell'allerta alla distensione, ma così sarebbe stato troppo lungo. Perciò preferisco scrivere in tempo reale un po' di sensazioni recenti, e in seguito scrivere un po' alla volta le mie "note sulla quarantena" (*fengcheng jilu* 封城记录).

Ieri era il secondo giorno del calendario lunare, c'erano ancora pioggia e vento freddo, e sono arrivate notizie sia buone che cattive. Una buona notizia, ovviamente, è che il governo ci sostiene in modo sempre più energico, medici e infermieri accorrono a Wuhan in numero sempre maggiore, eccetera eccetera. Gli wuhanesi per questo sono molto più sereni. Questo lo sapete tutti.

Quanto a noi, le buone notizie sono: nessuno dei miei parenti, al momento, è stato contagiato. Il mio secondo fratello più grande abita nel quartiere epicentro dell'epidemia, casa sua è tra il mercato del pesce di Huanan e l'Ospedale Centrale di Hankou. Di salute lui non sta molto bene, e spesso gli è capitato di entrare e uscire proprio da quell'ospedale, ma per fortuna né lui né mia nuora si sono presi ancora niente. Mi ha detto che ha già messo da parte cibo per dieci giorni e che se ne sta tappato in casa. Invece io e mia figlia, e la famiglia del mio fratello più grande, abitiamo tutti a Wuchang. Da questa parte del fiume il pericolo rispetto a Hankou è leggermente minore, e siamo tutti più tranquilli. Anche se ci tocca a stare chiusi in casa non ci sembra di annoiarci, visto che siamo tutti un po' pantofolari. Solo mia nipote, che era tornata a Wuhan col figlio per trovare

i genitori, mi fa stare un po' in pensiero. Inizialmente avrebbe dovuto andare da Wuhan a Guangzhou con l'alta velocità il 23 gennaio per ricongiungersi con il marito e con la suocera, ma poi, dato che proprio quel giorno la città è stata messa in quarantena, non è più riuscita a partire (non che se ce l'avesse fatta, probabilmente, le sarebbe andata molto meglio). E adesso è tutto un punto di domanda, fino a quando durerà la quarantena, se potrà lavorare o mandare a scuola i bambini... Loro però hanno il passaporto di Singapore, e così ieri sono stati avvisati dal governo singaporiano che nei prossimi giorni verrà un aereo per riportarli a casa (mi sa che non sono pochi a Wuhan i cittadini cinesi con passaporto singaporiano). Poi una volta tornati dovranno stare in isolamento 14 giorni. La notizia ci ha rasserenato tutti quanti. Meglio ancora la notizia che riguarda il padre di mia figlia, che era stato ricoverato in ospedale a Shanghai dove gli avevano trovato una macchia nei polmoni. Ieri hanno sciolto la prognosi, non si tratta di coronavirus ma di un comune raffreddore, e oggi verrà prontamente dimesso. Così anche mia figlia che recentemente era stata a mangiare da lui non dovrà starsene più in totale isolamento a casa propria (alla vigilia di capodanno avevo guidato sotto la pioggia per andare a portarle da mangiare!). Come vorrei che tutti i giorni arrivasse qualche notizia come queste: così, pur con la città in quarantena, pur rinchiusi in casa, almeno ci sentiremmo un po' più distesi.

Ma le brutte notizie non smettono di arrivare. Ieri mia figlia mi ha raccontato che il padre di una sua conoscente, già malato di cancro al fegato, era andato all'ospedale per un sospetto di contagio, ma siccome non c'era nessuno per curarlo, è morto nel giro di tre ore. È successo un paio di giorni fa. Anche mia figlia, al telefono, era molto abbacchiata. Ieri sera invece mi ha telefonato Xiao Li, che lavora nella nostra struttura, per dirmi che nel complesso della Federazione della Letteratura e delle Arti dove abito avevano appena scoperto due contagiati. Poco più che trentenni, della stessa famiglia. Casa loro si trova a due-trecento metri da casa mia, così Xiao Li mi ha raccomandato di fare attenzione. Ma la mia è un'abitazione separata a ingresso unico, per cui io non ho motivo di preoccuparmi ulteriormente. Sono quei vicini che abitano nei caseggiati con molte scale che potrebbero avere di che preoccuparsi. Oggi un collega mi ha detto che la loro è un'infezione lieve, e che adesso si stanno curando standosene in

isolamento a domicilio. Giovani, robusti, con sintomi leggeri: dovrebbero farcela in tempi molto rapidi. Prego per loro che si rimettano in fretta.

Ieri in internet la conferenza stampa dello Hubei è stata ricercatissima. Ho visto online un sacco di commenti sprezzanti. Ma i tre funzionari avevano uno sguardo mesto ed esausto, si impappinavano continuamente, segno che anche loro erano scombussolati. In realtà sarebbero anche da compatire. Anche loro a Wuhan devono avere una famiglia, e le loro autocritiche, sono convinta, erano genuine. Col senno di poi non è difficile capire come le cose siano arrivate a questo punto. La leggerezza con cui nei primi tempi i funzionari di Wuhan hanno trattato l'epidemia e la loro incompetenza al momento di chiudere la città hanno recato danno a tutti gli abitanti di Wuhan, di questo nei miei articoli ne parlerò come si deve. Ma ora ciò che mi interessa dire è che i funzionari dello Hubei, quanto comportamento, non sono mediamente differenti rispetto a quelli di tutto il resto del paese. Non è che loro siano peggio degli altri, casomai è che sono stati più sfortunati. I funzionari agiscono da sempre seguendo le direttive: quando queste vengono a mancare, vanno in tilt. Se quello che è successo fosse avvenuto di questi tempi in altre province, i funzionari di queste ultime non si sarebbero certo comportati meglio. Insomma, ora possiamo toccare con mano uno ad uno gli effetti perversi della malaselezione dei funzionari, della tendenza a dare ciecamente ragione al governo senza guardare ai fatti, e quella ad impedire alla gente e ai media di dire e riportare cose vere. Wuhan non ha fatto altro che primeggiare in questa gara, e alla fine se l'è presa sui denti.

### **Sesto giorno del calendario lunare (30 gennaio)**

Oggi c'è un cielo azzurrissimo, con piacevolissime tinte invernali, la giornata ideale per godersi l'inverno. L'umore delle persone, però, è stato guastato del tutto dall'epidemia. Una bellezza infinita, ma nessuno che la guarda.

Davanti ai nostri occhi, ancora una realtà crudele. Stamattina appena alzata ho letto un po' di notizie, fra cui quella di un contadino che è stato bloccato fuori dalla città in piena notte. Quello supplicava e supplicava, ma la guardia non lo faceva entrare. Dove sarà andato alla fine quel contadino, in una notte tanto gelida? Davvero ti si stringe il cuore. D'accordo, le norme

di prevenzione funzionano, ma non è possibile che per applicarle si rinunci al minimo senso di umanità. Perché i nostri funzionari di una direttiva devono sempre farne un dogma? Non bastava che qualcuno con indosso una mascherina portasse quel contadino in una stanza vuota e lo lasciasse lì a passare la notte in isolamento? E poi ho letto di quel bambino con una paresi cerebrale, morto di fame perché era rimasto a casa da solo per cinque giorni dato che suo padre era stato messo in quarantena. L'epidemia mette in mostra un'infinità di facce, rivela gli standard dei funzionari di ogni luogo, e rivela, soprattutto, la nostra malattia sociale. Malattia che è ancora più perversa del coronavirus e, decisamente, ben più radicata. Né è dato vedersi per quando è prevista la guarigione, dato che non ci sono né dottori né qualcuno che abbia intenzione di curarla. È una cosa che a pensarci mi dà il magone. Intanto pochi secondi fa un amico mi ha detto che un giovane della nostra struttura sta male da due giorni, ha problemi respiratori e c'è sospetto di contagio, ma non ha avuto una diagnosi e non può andare in ospedale. Un giovanotto tanto bravo e onesto. Con la sua famiglia ci conosciamo bene. Quanto spero si tratti di un banale raffreddore, non sia mai che si sia beccato questo malanno.

Tanti mi hanno scritto per dirmi che hanno visto l'intervista che ho fatto su *China News Service* (la seconda agenzia di stampa nazionale dopo Xinhua, ndt) ... e pensano che abbia detto cose giuste. In realtà, l'intervista presenta ovviamente dei tagli, questo non c'è neanche bisogno di dirlo. Anche se, secondo me, certe frasi le potevano anche lasciare. Per esempio sulla questione del trattamento del trauma avevo detto: "La cosa più importante è che il governo dia speciale conforto soprattutto ai familiari dei pazienti contagiati e dei defunti, sono loro probabilmente quelli che soffrono più di tutti, al punto che alcuni potrebbero non essere in grado di riprendersi..." Ma poi mi sono tornati in mente quel contadino cacciato via a notte fonda, quel bambino morto di fame a casa da solo, quei tantissimi poveracci che non hanno nessuno a cui chiedere soccorso, e tutti quegli wuhanesi (tra cui anche bambini) bloccati fuori dalla città e scacciati da ogni parte come cani randagi, e non ho idea di quanto tempo ci metteranno a riprendersi da un simile trauma. Quanto alle perdite dell'intero paese, non c'è bisogno che sia io a parlarne.

In internet da ieri non si fa che parlare dell'atteggiamento degli esperti arrivati a Wuhan. Esatto, proprio quegli esperti compiaciuti e blasé che si

erano già macchiati di un crimine tremendo quando ci hanno detto con leggerezza che “il contagio non si trasmette da persona a persona” e che “tutto è sotto controllo”. Dovrebbero pur sentirsi in colpa, se una coscienza ce l’hanno ancora, a vedere tutte le persone in difficoltà che stanno soffrendo, o no? Certo mettere al sicuro la popolazione e il territorio era compito dei funzionari in carica dello Hubei, e quindi è tutta responsabilità loro se adesso la popolazione e il territorio non sono stati protetti. Eppure se l’epidemia è arrivata a questo punto è stato per un concorso di forze. Non c’è più spazio, ormai, per fare gli scaricabarile. Ma la nostra speranza, ora, è che questi funzionari si facciano forza e, sia per un senso di riscatto sia ancor più per un senso di responsabilità, continuino a guidare il popolo dello Hubei nello sforzo di uscire dal disastro, così da ottenerne il perdono. Se resiste Wuhan, resiste tutta la Cina.

I miei sono tutti a Wuhan e fortunatamente per il momento stanno ancora tutti bene. Anche se, in verità, siamo tutti un po’ vecchiotti. Il mio fratello più grande e sua moglie sono già in là nei settanta, mentre io e il mio secondo fratello maggiore ci avviamo pure noi verso i “sette”. Già non ammalandoci faremmo un favore al paese. Almeno mia nipote e suo figlio stamattina sono già arrivati senza problemi a Singapore, dove sono stati messi in quarantena in un villaggio vacanze. I nostri ringraziamenti vanno tutti ai vigili del quartiere di Hongshan. Ieri mia nipote aveva ricevuto il seguente avviso: il volo per Singapore partirà stanotte alle ore tre, ma occorre presentarsi in aeroporto in anticipo entro sera. Tra i trasporti pubblici bloccati e mio fratello maggiore che non sa guidare, però, mia nipote e suo figlio non avevano mezzi per arrivare in aeroporto. Così l’incarico è toccato a me. Allora ho chiesto ai vigili di Hongshan, il quartiere in cui si trova l’università in cui abita mio fratello, se la mia macchina avrebbe potuto circolare, ma siccome a quanto pare nel loro ufficio ci sono molti miei lettori, mi hanno detto di rimanermene a casa a scrivere e di lasciare che se ne occupassero loro, e alla fine ci hanno mandato un poliziotto per portare mia nipote e suo figlio in aeroporto. Tutta la mia famiglia li ringrazia dal profondo del cuore. Niente dà più sicurezza che trovare un poliziotto quando si è in difficoltà. Oggi sapere che mia nipote e suo figlio stanno entrambi bene è ciò che mi rende più contenta.

Oggi è già il sesto giorno dell’anno, l’ottavo da quando è stata chiusa la città. Bisogna comunque dire che anche se gli wuhanesi sono per natura

gente ottimista, anche se il lavoro a Wuhan è sempre più ordinato, la situazione in città è ancora molto brutta.

Stasera ho cenato mangiando un *zhou* di miglio. Fra un po' vado a fare un po' di moto sul tapis roulant. Piccole gocce di vita, registriamo tutto.

### **Giorno tredici del primo mese del calendario lunare (6 febbraio)**

Oggi a Wuhan ha ricominciato a piovere. Il cielo è plumbeo e il tempo cattivo ti dà un senso di sfacelo. Se esci ti arriva in faccia un vento freddo, che ti mette i brividi.

Oggi però ci sono soprattutto buone notizie. Notizie eccitanti, come non succedeva da tanti giorni. Primo, in una trasmissione hanno detto che il contagio molto presto rallenterà. A parlare era uno che figurava come esperto, o comunque a me pareva una fonte affidabile. Secondo, in internet rimbalza la notizia che all'ospedale di Jinyantan hanno cominciato a sperimentare l'uso del Remdesivir (che gli esperti cinesi hanno ribattezzato "la speranza del popolo") e si dice che funziona. Gli wuhanesi sono tutti in fibrillazione, probabile che se non fossero costretti per legge a stare chiusi in casa sarebbero già tutti in strada a fare festa. Finalmente, dopo tanta clausura e tante aspettative, si vede un poco di speranza, per di più arrivata così all'improvviso, così tempestiva, proprio mentre la gente da giorni ormai si intristiva sempre più. Anche se molti poi hanno cominciato a smentire, a dire che non fa nessun effetto, ma io ho pensato: echissenefrega, prendiamola comunque come una buona notizia. Fra tre giorni, forse, le nostre aspettative troveranno una conferma concreta.

Intanto i tanto attesi ospedali modulari hanno cominciato ufficialmente a operare. In internet sono comparsi video e foto postati dai degenti, e già sono venute fuori le lamentele di quelli che reputano le condizioni troppo scarse, e così via. A me però sembra inevitabile che, in un prefabbricato montato in tutta fretta in un giorno, ci sia un certo grado di disordine. Ma il lavoro un po' alla volta si rimetterà in pari. Non è facile gestire così tante persone, figuriamoci poi se sono malate. Casi di nervosismo e di insofferenza ci saranno sempre, in fondo è più comodo per tutti starsene a casetta. Ieri pomeriggio Feng Tianyu dell'Università di Wuhan mi ha mandato un messaggio dicendomi che Yan Zhi (l'imprenditore edile che ha costruito i primi due ospedali modulari, ndr) gli ha detto che sui due

ospedali modulari di cui si è occupata la sua ditta lui dà la sua massima garanzia: “Metteremo televisioni, angoli libreria, isole per la corrente, angoli per il fast food, garantiremo ogni giorno ai malati una mela o una banana, faremo di tutto per dargli un po’ di calore”. Dai, vedi che qualche pensiero ce l’hanno? Anche gli altri ospedali modulari, mi sa, verranno dati in appalto. Ma quello che riesce a fare Yan Zhi riusciranno a farlo anche gli altri. I suoi momenti più difficili Wuhan ormai li ha superati, e anche noi abbiamo sempre meno di cui angustiarsi. Tutti quei malati che prima non sapevano dove andare adesso possono finalmente starsene tranquilli e isolati a ricevere le dovute cure in un letto di ospedale; sia come sia, è indubbiamente una cosa buona per loro e per tutti noi. Certo poi c’è una giornata come questa: quanti di questi malati finiranno per aggravarsi o crolleranno per la strada? Perciò noi possiamo solo rimanere calmi e tenere duro; solo se la situazione generale è sotto controllo tutti potremo davvero essere al sicuro.

Stamattina ho visto anche il video di uno pneumologo dell’ospedale di Zhongnan che è stato contagiato e si è salvato per un pelo. Adesso che è tornato di nuovo alla vita, ci ha raccontato spiritosamente quello che ha passato. Il virus se l’è preso attraverso il contatto diretto con i pazienti. Poi la moglie si è presa cura di lui quand’era moribondo, nonostante fosse anche lei malata, seppure lievemente. Perciò ha detto a tutti che non occorre essere terrorizzati. E ha detto che quelli che stavolta non ce la fanno, quelli che sviluppano sintomi gravi, sono soprattutto anziani con patologie. I giovani, se stanno fisicamente bene e si curano come si deve, ne vengono fuori abbastanza facilmente. Ci ha anche spiegato alcune caratteristiche del coronavirus, per esempio che l’infezione parte dai lati di entrambi i polmoni senza che ci siano sintomi evidenti, come per esempio naso che cola o altro. Dato che lui ci è passato, alle sue parole c’è da crederci. Perciò quello che dobbiamo fare è continuare a stare a casa senza farci prendere dal panico. Non dobbiamo muoverci a casaccio, dobbiamo agire con lucidità anche se abbiamo la tosse o il raffreddore. Oggi il governo ha anche annunciato che tutti devono misurarsi la temperatura corporea. E la gente per un attimo è andata nel panico, temendo che sarebbe stata contagiata mentre andava a misurarsi la febbre. Da quanto ne so, però, sono solo i casi sospetti a doversi far vedere per misurarsi la febbre, per gli altri basta fare una telefonata da casa. Perciò non c’è bisogno che la gente corra dei rischi.

Nell'emergenza come nella vita quotidiana, ci sono molti stupidi che fanno stupidaggini; la maggior parte, però, non sono né stupidi, né fanno stupidaggini.

E adesso parliamo un po' di me. Stamattina appena alzata ho trovato al cellulare il messaggio di una vicina che diceva che sua figlia oggi è uscita per fare la spesa e ne ha fatta un po' anche per me; siccome me l'ha lasciata fuori dalla porta, voleva che uscissi per andare a prendermela. Appena rientrata, mi ha telefonato la nipote di una zia per dirmi che anche lei mi avrebbe lasciato sulla porta delle salsicce e del tofu fermentato. Alla fine sono rientrata con un sacco di cose. Ad occhio e croce non riusciremmo a finirle tutte neanche se ce ne stessimo rintanati un mese. Nel disastro siamo tutti sulla stessa barca e ci si dà una mano con l'altro. Ciò mi dà un senso di gratitudine, oltre che di calore.

Ma proprio mentre finivo di scrivere questo blog, ho sentito la notizia che è morto Li Wenliang. Era uno degli otto medici redarguiti dalle autorità, che poi alla fine si era preso il coronavirus. In questo momento tutti gli abitanti di Wuhan piangono, e io mi sento troppo triste.

Traduzione di Marco Fumian (si prega di non riprodurre le pagine del diario in altri siti)