

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE

Corso di studio in Lingue, Mercati e Culture dell'Asia

Prova finale in Letteratura Italiana Contemporanea

Le scritture migranti in Italia: il caso cinese

Relatrice

Prof.ssa Giuliana Benvenuti

Candidato

Milo Sarrini

Correlatrice

Prof.ssa Melinda Pirazzoli

Anno accademico 2012/2013

Seconda sessione

Indice

<i>Prefazione</i>	3
Introduzione	5
1. Le scritture migranti in Italia	7
1.1 Problemi di definizione	7
1.2 Sviluppo dello scritture migranti in Italia	10
1.3 L'approccio dell'editoria e del mondo critico-accademico italiano	15
1.4 Riflessioni sull'idea di identità e di letteratura nazionale	16
1.5 Una riflessione linguistica	18
1.6 Geografia e spazialità	21
1.7 Problemi di traduzione e di autotraduzione	22
2. Il caso cinese	25
3. Bamboo Hirst e l'autobiografia come viaggio di ricostruzione identitaria	29
3.1 Bamboo Hirst	29
3.2 <i>Blu Cina</i>	33
3.3 L'affermazione di un'identità divisa	39
3.4 Il viaggio circolare come riconciliazione	45
Conclusioni	53
Bibliografia e sitografia	57

Prefazione

Il programma di studio che ho seguito e che con questo scritto mi accingo a chiudere mi ha portato a sfiorare con mano una realtà diversa, lontana quale la Cina. Ho sorvolato ed esplorato i suoi confini su aerei di carta, sono sceso nelle strade delle grandi metropoli, ho passeggiato accanto ai suoi abitanti lungo gli *hutong*, ho mangiato con loro *baozi* ad un baracchino ambulante. Ho condiviso con quelle persone gioie e dolori di una storia tormentata e travagliata mentre scorrevo con le dita i libri di storia, ho sperimentato con loro le contraddizioni di uno stato capitalista che idolatra ancora la fotografia di Mao dietro un vetro impolverato. Sono salito su un treno di racconti e sono andato nelle campagne, ho osservato dal finestrino il tramonto sulle risaie e l'ombra di qualche tempio in lontananza. Mi sono spinto verso l'interno, cercando un paese che esiste solo nella mappa della mia mente, tra fantasie esotiche di vecchio stampo e immagini opache tratte dai libri di letteratura. Sono poi tornato verso la costa, trasportato dalla corrente dello Yangse fino a Shanghai, dove ho preso un tè seduto ad un tavolo del Cathay Hotel leggendo un libro di Mu Shiyong, ammaliato dal fascino città degli anni '30, dalle sue luci al neon e dai suoi risciosì che corrono lungo le strade affollate da donne in *chipao*. Ho viaggiato fino ai monti dello Yunnan in compagnia di Ah Cheng, ho vissuto con lui e altri giovani intellettuali in esilio le sofferenze della Rivoluzione Culturale.

Questo lungo viaggio durato tre anni non mi ha mai portato a calpestare suolo cinese nella realtà, non sono mai entrato in contatto con tutto ciò che ho letto, studiato, visto ed ascoltato. Arrivato all'ultimo capitolo di questa mia esperienza, non mi sono sentito in diritto di raccontare un paese che risiede ancora solo nella mia mente, che non ho mai avuto la possibilità di vivere sulla mia pelle. Ho scelto quindi di narrare una storia conosciuta, più vicina a me e con cui ho avuto modo nel corso della vita di venire a contatto più volte, una storia ambientata nel paese dove sono nato e che ribalta e ridefinisce i valori che mi hanno cresciuto, valori che odorano di vecchio, valori che sono ormai stretti in un paese che cambia giorno dopo giorno. Ho deciso di narrare una storia di migrazioni, una storia di viaggio, e ho deciso di farlo affacciandomi ad un mondo, quello letterario, in cui i migranti si muovono ancora timidamente e in modo impacciato. Ho cercato di spingermi un po' più all'interno del

discorso sulla letteratura migrante, ho cercato di osservare una categoria di scrittori di cui oggi nessuno parla in Italia: i cinesi. Quando ho iniziato il percorso che mi ha portato a questo scritto, non avevo un'idea precisa di ciò che mi si presentava davanti. Sono partito con pregiudizi e concetti sbagliati, con uno sguardo limitato ed ingenuo e ne sono uscito carico di idee nuove, carico di prospettive diverse e stimolanti. Indipendentemente dalla qualità del mio lavoro finale, che percepisco decisamente limitato e abbozzato dati i tempi ristretti e i pochi mezzi che ho avuto a disposizione, sono contento di aver intrapreso questo percorso e ringrazio tutti quei libri, tutte quelle persone, tutte quelle parole che direttamente o indirettamente mi hanno accompagnato. Ringrazio infine Bologna, che come una madre dalle gote arrossate e i fianchi larghi mi ha tenuto nel suo grembo per questi tre ultimi anni; una città che mi ha lasciato un pezzo di sé, che io ora tengo stretto tra le mani e spero un giorno di poter portare fino in Cina, oltre quella barriera di sogno che mi separa dal luogo che ho osservato così da vicino senza mai poterlo toccare.

Introduzione

Lo scritto che si apre con questa introduzione si propone di indagare un campo di studi ancora opaco e poco definito, un fenomeno che porta già nel suo stesso nome un lungo elenco di discussioni e critiche, che altro non fanno se non evidenziare perplessità e dubbi: le scritture migranti. L'Italia negli ultimi decenni ha seguito, forse in ritardo rispetto ad altri paesi, una generale trasformazione del suo assetto socio-culturale portata in primo luogo dalla globalizzazione. La letteratura, come veicolo espressivo di un popolo, non può che seguire ed intrecciarsi ai cambiamenti in atto, sia essa in accordo o in disaccordo con le tendenze dominanti. Un insieme eterogeneo di testi e scrittori è emerso dal vasto e indefinibile mare della letteratura contemporanea, un insieme di esperienze che direttamente o indirettamente si ricollegano alla migrazione, al viaggio, al senso di spaesamento e *displacement*, alla mancanza di punti di riferimento, allo scontro-incontro tra culture, alle difficoltà di adattamento. Tali scrittori sono accomunati da una necessità generale di affermarsi, di far sentire il proprio coro all'interno del mare di voci contemporaneo.

L'obiettivo di questo lavoro è cercare di definire alcuni spunti di riflessione, alcune chiavi di lettura utili a tutti coloro che vogliano affacciarsi nel mondo delle scritture migranti. In particolare cercheremo di guardare ad una categoria di scrittori migranti che è sempre passata in secondo piano e che non ha mai attirato su di sé l'attenzione di critici e studiosi che si sono occupati di tali scritture: gli scrittori migranti cinesi. Nel primo capitolo tratteremo in modo generale le scritture migranti in Italia. Inizieremo discutendo dello stesso termine che designa questa categoria di scrittori, indicando dubbi e perplessità a tal riguardo, procedendo poi con uno sguardo al mondo critico ed accademico e alla reazione di esso di fronte al nascere di tali scritture. Proseguiremo poi con una narrazione sullo sviluppo delle scritture migranti nel nostro paese, per concludere infine con tre diverse analisi: un'analisi linguistica, una geografica e una sulla traduzione. Nel secondo capitolo entreremo più nello specifico del lavoro, cercando per quanto possibile di dare forma al ristretto numero autori di origine cinese attivi in Italia e ai testi da loro prodotti. Nel terzo ed ultimo capitolo ci concentreremo invece su l'autrice forse di maggiore spicco tra gli

scrittori di origine cinese, Bamboo Hirst, e in particolare seguiremo un'analisi approfondita di un suo romanzo, *Blu Cina*.

Le fonti usate durante il corso del lavoro sono state principalmente testi specifici sulle scritture migranti, oltre a vari articoli o siti web dedicati a tali scritture; soprattutto nel terzo capitolo invece, il lavoro si è basato quasi unicamente sui testi presi in esame, consultando le versioni disponibili presso il polo bibliotecario di Bologna.

1. Le scritture migranti in Italia

1.1 Problemi di definizione

Nell'approcciare un fenomeno appare naturale partire da una definizione. Definire risulta però alquanto arduo se non errato quando si intende con questo termine porre una mera equivalenza lineare che non ammette percorsi diversi. Ciò risulta ancora più evidente nel nostro caso, poiché ci troviamo di fronte non solo un fenomeno relativamente nuovo e poco studiato (soprattutto nel nostro paese), ma anche estremamente eterogeneo e che mette in discussione, se non ribalta completamente, quelle che sono le nostre stesse categorie di letteratura e identità. Torneremo più tardi a parlare del discorso su quest'ultima nozione, ma noteremo già in questo primo paragrafo come la sola ricerca di un termine per designare questo fenomeno comporta di sé per sé notevoli difficoltà; oltre a svelare un approccio alla letteratura e una metodologia di analisi che risultano ormai superati e inadeguati a confrontarsi con la realtà contemporanea. Per riportare le parole di F. Pezzarossa:

Personalmente mi trovo ancor oggi in difficoltà a esplicitare convinzioni, e più utile mi par di nuovo sottolineare incertezze ed avanzare curiosità, che vent'anni di frequentazione di queste sfuggenti scritture di migrazione non hanno acquietato¹.

I vari critici e autori che hanno cercato di affacciarsi al mondo degli scrittori migranti (e qui ho già, inevitabilmente, optato per una denominazione specifica) hanno coniato ed adattato vari termini, a volte simili, altre volte molto distanti, altre volte termini che celano meccanismi discriminatori e ghezzanti. Questa grande varietà di definizioni è da leggersi in due modi: da un lato mostra come questa produzione letteraria sia viva e in perenne cambiamento, una produzione che richiede quindi una continua rivisitazione della terminologia adottata; dall'altro lato rivela un'effettivo senso di spaesamento e novità percepito dal mondo critico ed accademico che ha cercato di definire tale corpo di testi. La terminologia più usata racchiude esempi come *letteratura della migrazione*, *migrante*, *post-coloniale*, *minore*, *italofona*,

¹ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, CLUEB, Bologna, 2012, p. VIII

creola, ibrida, multiculturale, meticcia, ecc. Una trattazione specifica per ognuna delle definizioni sopracitate richiederebbe un'analisi troppo approfondita, oltre che una ricerca volta a svelare quali siano i meccanismi che determinano la scelta di un termine piuttosto che di un altro e quali retoriche implicano i termini stessi. Trovo di notevole interesse l'analisi di C. Mengozzi², che non mi accingo tuttavia ad affrontare per intero in questa sede. Interessante può essere però osservare uno dei primi termini proposti dalla critica accademica, in quanto esempio tangente di come la terminologia possa essere volubile e soggetta a continue rivisitazioni critiche. Il termine in questione è quello di *letteratura italoфона*³, una definizione in parte conosciuta da altri fenomeni letterari europei (la letteratura francoфона, ad esempio) e che, forse, tradisce in realtà un'iniziale urgenza da parte dei critici di trovare una soluzione già pronta al problema di definizione. Il "prestito linguistico" adottato da tali critici è stato però più volte criticato per il fatto che gli scrittori migranti che scelgono di scrivere in italiano hanno spesso appreso la nostra lingua in età adulta, o non sono comunque cresciuti in un paese in cui l'italiano era una lingua in qualche modo presente. Questo li pone su un piano differente rispetto, ad esempio, ai loro colleghi francofoni, nati e cresciuti bilingui nei paesi della Francofonia, accomunati quindi dalla stessa situazione linguistica di partenza. Questo termine infine, seguendo la critica che ne fa L. Quaquarelli⁴, sottintende in realtà una gerarchia che pone la letteratura italiana (prodotta quindi da italiani) in una posizione egemonica rispetto alla letteratura italiana prodotta da stranieri, il termine significa infatti prima di tutto *letteratura non italiana*.

Se, quindi, una terminologia va comunque in qualche modo adottata, questo va fatto tenendo conto dei limiti che una definizione, in quanto tale, porta con sé. Il termine che ho scelto di utilizzare qui è quello, suggerito da L. Polezzi⁵ e largamente accettato dalla critica degli ultimi anni, di *scritture migranti*. Perché la scelta di questo termine? Innanzitutto, la sua declinazione al plurale sottintende una visione della letteratura non univoca, ma essenzialmente eterogenea e variegata; inoltre, per

² Mengozzi C., *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma, 2013, pp. 38-87

³ *Ivi*, pp. 40-49

⁴ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 54-55

⁵ *Ivi*, p. 15

usare le parole di L. Polezzi, “dare etichette alle cose è almeno un po' più facile, e magari anche meno pericoloso, che metterle alle persone”⁶. Infine la scelta di “scrittura”, piuttosto che di “letteratura”, pone l'accento più sulla pratica della scrittura stessa, e apre quindi la definizione alla trasformazione, all'atto di costruzione (o di de-costruzione) che questi autori mettono in atto⁷.

Un altro dibattito intorno alla definizione di scritture migranti è se inserire ed interpretare questo *corpus* di testi all'interno della produzione letteraria italiana contemporanea, o al contrario considerarli come una categoria a sé stante. Riunendo questi scrittori sotto un'unica categoria letteraria ed evidenziando quindi le loro peculiarità in quanto migranti, il rischio è quello di marginalizzare la loro scrittura ai lati della letteratura italiana tradizionale e precluderne l'ingresso. Inoltre, l'etichetta di scrittori migranti vincola tali autori alle aspettative del pubblico di lettori e ne limita quindi sia l'espressività che le scelte tematiche. Da un altro canto però, schiacciare questi testi sul panorama generale della letteratura contemporanea, porta ad oscurarne la specificità, spesso rivendicata dagli autori stessi, e che è comunque presente⁸. Tuttavia, va ricordato che spesso l'inclusione di tali scrittori all'interno della categoria di scritture migranti ha reso possibile la loro affermazione (attraverso concorsi, case editrici autonome, ecc.) altrimenti impossibile. La definizione stessa di scritture migranti diventa quindi contemporaneamente “una trappola e un'opportunità”⁹.

Mi sembra interessante ai fini della nostra analisi anche considerare la relazione delle scritture migranti con i generi letterari popolari della tradizione italiana, come suggerisce D. Comberiati¹⁰. Il fatto che alcuni autori scelgano di inserirsi all'interno di un genere letterario può aiutare a superare la tendenziale ghettizzazione di questo tipo di scrittura. Conoscere ed applicare le regole del genere di appartenenza (anche per rivoluzionarle e non seguirle) comporta un processo di uscita dal “ghetto letterario” del migrante. Le tematiche portate avanti dagli scrittori sono ugualmente presenti, ma raggiungono il lettore in modo obliquo, indiretto, e

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ivi*, p. XXII

⁸ *Ivi*, pp. 247-248

⁹ Mengozzi C., *Narrazioni contese*, cit., p. 84

¹⁰ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., p. 85

spesso più efficace. Inoltre, lo scrittore migrante che sceglie di inserirsi in un genere letterario specifico si trova inevitabilmente a dialogare con gli altri autori italiani, insieme ai quali condivide alcune tematiche, pur senza rinunciare alla sua specificità.

In conclusione a questa parentesi su nominalismi ed etichette vorrei riproporre il suggerimento di Pezzarossa ad adottare una “strumentazione plastica”¹¹, che esalti il lato inclassificabile e transitorio della scrittura migrante, una scrittura che partecipa ad un “movimento di contestazione di cui la definizione e l'oggetto non possono essere chiaramente precisati”¹².

1.2 Sviluppo delle scritture migranti in Italia

“É in questo contesto, secondo me, che bisogna analizzare la situazione di questo doppio esordiente che è lo scrittore immigrato.

Esordiente nella scrittura e nella cittadinanza.”

Karim Metref per *Il Fatto Quotidiano*¹³

Lo sviluppo della scrittura migrante è un fenomeno relativamente recente per l'Italia, come è recente anche l'inizio delle ondate migratorie che hanno e stanno modificando radicalmente l'assetto socio-culturale del nostro territorio. Per decenni l'Italia è stato un paese di emigrazione, un'emigrazione massiccia (tanto da venir definita a volte una vera e propria “diaspora italiana”) che iniziò di pari passo con la riunificazione dello stato e con la creazione di quell'idea di “italianità” di cui tratteremo più avanti. I primi testi sulla migrazione che appaiono sono quindi quelli di emigrati italiani all'estero, che testimoniano la loro esperienza traumatica e sofferta, ma che sono stati spesso celati e coperti dalla cultura dominante dell'unificazione e della centralizzazione che si stava sviluppando in quegli anni in Italia. Perché dopotutto, questo è sempre bene tenerlo in mente, l'idea di uno stato “puro” e monoculturale è una creazione funzionale che venne allestita in quegli anni, poiché in Italia all'epoca di culture ve ne erano molte, diverse e divise tra loro.

¹¹ *Ivi*, p. XXIII

¹² *Ivi*, p. XXXIII

¹³ Metref K., “Breve storia della letteratura migrante”, *Il Fatto Quotidiano*, 23/01/2012 (<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/23/breve-storia-della-letteratura-migrante/185818/>)

Fenomeno molto più recente è invece l'immigrazione, che si è affacciata nel nostro paese solo a partire dalla fine degli anni '70, quando iniziarono ad arrivare sul nostro territorio i primi migranti provenienti in gran parte dalle ex colonie (somali, eritrei, etiopi); per poi essere seguiti nel decennio successivo da marocchini, senegalesi e filippini. Negli anni '90, poi, il fenomeno si estese ed abbracciò molti altri paesi (Europa dell'Est, Sudamerica, Medioriente, Asia)¹⁴. L'immigrazione in Italia si presenta in modo differente rispetto ad altri paesi Europei dove prevalgono popolazioni provenienti dalle ex colonie, come i maghrebini in Francia e gli indo-pakistani in Gran Bretagna. Nel nostro paese invece, il panorama multiculturale è molto più ampio e non si sono formati movimenti letterari omogenei di determinate comunità, come è avvenuto nel Regno Unito con la *Black Britain* o in Francia con la *Littérature Beur*¹⁵. L'orizzonte delle scritture migranti sul nostro territorio è, non solo più recente, ma anche molto più variegato e vasto. Da una parte, questa è anche una delle ragioni per cui non sono nati ancora molti studi su tali scritture, e l'editoria come il mondo accademico e il pubblico dei lettori stessi mostrano ancora dubbi, perplessità e una generale tendenza a marginalizzare il fenomeno.

Generalmente, quando si cerca di definire uno sviluppo cronologico della scrittura migrante italiana si tende a individuare due fasi principali¹⁶, a cui viene a volte affiancata una terza fase (anche se non tutti i critici appoggiano questa visione¹⁷). Il percorso di crescita parte dall'autobiografismo, mediato da altri co-autori, per arrivare fino alla conquista di un proprio ed originale linguaggio, e concludersi (se non affievolirsi e perdersi forse nel grande mare della letteratura contemporanea) con la nascita di seconde generazioni di scrittori migranti.

Stabilire un inizio cronologico per un genere letterario (con tutte le limitazioni che comporta) è alquanto arduo, ma alcuni critici identificano un evento politico-sociale avvenuto nell'Agosto del 1989 come determinante per la genesi della scrittura migrante negli anni successivi: la morte di Jerry Masslo, un giovane

¹⁴ Ellero P., "Letteratura migrante in Italia", in: *Lingua nostra e oltre*, Anno III, N°3, 2010 (http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/N3_2010Home.htm)

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Gnisci A., *Creolizzare l'Europa*, Meltemi, Roma, 2003, p. 93

¹⁷ Ellero P., "Letteratura migrante in Italia", cit.

sudafricano ucciso in provincia di Caserta¹⁸. Ciò che interessa in particolare la nostra analisi è il fatto che l'avvenimento colpì molto l'opinione pubblica e, forse per la prima volta nel nostro paese, portò il neo-nato fenomeno dell'immigrazione in primo piano. Successivamente si svolsero manifestazioni anti-razziste (Roma, Ottobre 1989) e fu trasformato in legge (Legge Martelli, 1990) un decreto sui cittadini immigrati per tentare di regolarizzare il fenomeno migratorio. È chiaro però che un singolo avvenimento, per quanto significativo, non può portare da solo alla nascita e lo sviluppo di un movimento di espressione come le scritture migranti. Le ragioni sono da ricercarsi soprattutto nel cambiamento, avvenuto in quegli anni, del discorso mediatico sull'immigrazione e della percezione del pubblico italiano riguardo a tale fenomeno, che ormai per la sua dimensione non poteva più passare inosservato¹⁹.

Tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 cominciarono ad apparire in Italia due gruppi di nuovi testi: da un lato, quelli di autori italiani che iniziarono ad inserire nelle proprie narrazioni personaggi (se non protagonisti) migranti o che comunque iniziarono ad aprire la loro scrittura ai temi dell'immigrazione e della multiculturalità (molto prima dei media o del mondo accademico²⁰); dall'altro lato vennero pubblicati testi in cui per la prima volta veniva “data voce” a scrittori non italiani, ma che usavano l'italiano come lingua di espressione, che formavano un'insieme di testi estremamente vario e diversificato. Già prima dell'inizio degli anni '90, nel 1986, venne ad esempio pubblicato il romanzo della scrittrice sino-italiana Bamboo Hirst *Inchiostro di Cina*. Seguirono poi nel 1990, le prime due autobiografie collaborative: *Io, venditore di elefanti* del senegalese Pap Kouma ed Oreste Pivetta ed *Immigrato* del tunisino Salah Methnani e Mario Fortunato. Tema centrale di queste due opere è la marginalizzazione sociale dell'immigrato legata alla loro condizione di clandestinità, con un forte accento sulla biografia e la narrazione dell'autore. Presentano inoltre una caratteristica molto comune a tutti gli altri testi che fanno parte della cosiddetta “prima fase”, ovvero essere redatti a quattro (o più) mani. Generalmente, infatti, l'autore viene affiancato da un co-autore italiano (di

¹⁸ Jerry Essan Masslo fu un rifugiato sudafricano emigrato in Italia per sfuggire all'apartheid, ucciso da una banda di rapinatori a Villa Literno il 25 agosto 1989. Per ulteriori dettagli sull'evento di cronaca: Bilongo J.R., “C'era una volta Jerry Essan Masslo” (<http://www.centrofernandes.it/Passione%20di%20J.Masslo.htm>)

¹⁹ Mengozzi C., *Narrazioni contese*, cit., p. 12

²⁰ *Ivi*, p. 18

solito un giornalista o uno scrittore) che si occupa di trascrivere il racconto orale dell'autore, prendendosi la responsabilità formale e linguistica del testo²¹. Alcuni critici, come evidenzia anche G. Benvenuti²², hanno inoltre sottolineato il fatto che più che un aiuto linguistico i co-autori avrebbero avuto la funzione di “autorizzare” un testo scritto da autori considerati dal pubblico come incapaci di autonomia in campo letterario. Dal punto di vista editoriale, la novità e l'esotismo di questo nuovo filone letterario portò tali autori ad una discreta notorietà, nonché ad essere pubblicati da grosse case editrici, come la Garzanti nel caso di Pap Kouma, che puntarono soprattutto sul lato merceologico e di profitto piuttosto che marcare il significato socio-culturale o letterario di questi testi²³.

Da questa iniziale fase “esotica”, come la definisce A. Gnisci, si passò negli anni successivi a una fase “carsica”, in cui l'attenzione mediatica su questi temi andò svanendo e le grandi case editrici persero interesse alla pubblicazione: l'esotismo migratorio “non tirava più”, “il gioco non valeva la candela”²⁴ e gli autori furono costretti a cercare altre strade. Gli scrittori si moltiplicarono, abbandonarono gradualmente i co-autori e giunsero ad uno stile più maturo, scrivendo liberamente e senza paura di sbagliare, iniziando ad ampliare le tematiche e contenendo la tendenza autobiografica. Gli scrittori migranti avevano creato un proprio linguaggio, un linguaggio che permetteva loro di raccontare agli italiani le loro storie e le loro culture, ma anche di raccontare l'Italia stessa, un'Italia nuova che si stava affacciando a quel “caos-mondo” di cui tanto ha parlato É. Glissant²⁵. All'interno della lingua italiana il loro linguaggio aveva iniziato ad esprimere il rapporto con il nuovo paese di accoglienza, con la cultura madre, ma anche con tutte le altre lingue e culture del mondo; in un'ottica in cui lo stesso atto di scrivere non può più essere considerato se non in una prospettiva plurilinguistica, come espressione inevitabile della totalità-mondo²⁶. In questi anni nascono i primi premi per scrittori migranti, come *Exs&Tra*²⁷

²¹ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., p. 5

²² *Ivi*, p. 251

²³ Gnisci A., *Creolizzare l'Europa*, cit., p. 93

²⁴ *Ivi*, p. 90

²⁵ Glissant É., *Poetica del diverso*, trad. Francesca Neri, Meltemi, Roma, 1998

²⁶ *Ivi*, pp. 28-38

²⁷ <http://www.eksetra.net>

a Bologna, e riviste specifiche, ad esempio *El-Ghibli*²⁸. Tali autori, non trovando più spazio nelle grosse case editrici, iniziano ad affermarsi attraverso un'editoria “parallela” fatta di piccole case editrici, di associazioni no-profit e di volontariato (come le edizioni *dell'Arco, Fara, Besa, Mangrovie, Tracce diverse*), se non a volte attraverso l'anonimato e la clandestinità (una clandestinità editoriale, ma che si accosta inevitabilmente anche a quella sociale e legale). È appunto per questa sua caratteristica che tale fase viene definita da Gnisci come “carsica”: la scrittura migrante, apparentemente scomparsa, ha in realtà scavato il suo percorso (come appunto un fiume in un paesaggio carsico) ed ha affermato la sua indipendenza, la sua autonomia, staccandosi di dosso quell'etichetta di “esotico” fortemente marginalizzante²⁹. Di opinione leggermente diversa è Karim Metref, scrittore e giornalista algerino, che considera invece la piccola editoria specializzata come “una trappola perché come ogni microcosmo, questo della 'Letteratura migrante' è diventato un po' un ghetto”³⁰. Il “percorso carsico” che gli autori migranti hanno intrapreso ha quindi dato loro la possibilità di affermarsi nel panorama nazionale (ed internazionale) delle lettere, ma dall'altro lato ha anche contribuito alla loro marginalizzazione da esso.

Negli anni successivi, sono poi iniziati a circolare testi di cosiddetti “migranti di seconda generazione”. Sulla scelta di inserire o meno questa difficilmente definibile “categoria” di testi all'interno delle (già difficilmente definibili) scritture migranti, si sono avvicendate opinioni diverse e contrastanti. Ritengo a questo proposito che la questione sia più che altro quella di definire cosa e chi includere nel termine scritture migranti. Chi è migrante? Come si pone la differenza tra un “migrante” e un semplice “straniero”? Ha senso tracciare confini tra abitanti “originari” e “immigrati”? Un terreno di osservazione interessante a tal proposito è BASILI³¹, la banca dati degli scrittori migranti in Italia. Troviamo ad esempio ampliata la definizione di scrittore, includendo anche chi ha pubblicato occasionalmente e in modo dilettantistico, e la definizione stessa di migrante, che include anche autori che non hanno vissuto direttamente la migrazione (come

²⁸ <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>

²⁹ Gnisci A., *Creolizzare l'Europa*, cit., pp. 90-91

³⁰ Metref K., “Breve storia della letteratura migrante”, cit.

³¹ <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>

appunto i migranti di seconda generazione). I criteri di inclusione e di esclusione che la banca dati sceglie, siano essi condivisi o meno, influenzano naturalmente anche la critica e gli studiosi che su di essa basano le loro ricerche. Tali criteri devono, quindi, essere ben tenuti in considerazione.

1.3 L'approccio dell'editoria e del mondo critico-accademico italiano

Il mondo critico ed accademico non ha saputo adeguare i suoi strumenti analitici ed interpretativi al nuovo panorama letterario che si stava (e si sta) delineando in Italia. Trovarsi di fronte soggetti non polarizzati per provenienza culturale e geografica ha reso difficile, per una critica di vecchio stampo, adeguare le sue metodologie ed approcciarsi a questa realtà in mutazione. Dal punto di vista accademico poi, l'università italiana risulta ancora irraggiungibile per i discendenti della prima stagione migratoria, e non presenta quindi al suo interno soggetti che possano leggere ed interpretare il nascere di queste scritture migranti con voci “non bianche”, attraverso linguaggi interculturali e plurilinguistici.

Un vizio che l'approccio critico ha spesso assunto, in particolare, è stato considerare l'autore come “informante nativo”, come un testimone, una fonte di dati diretta da cui attingere per ottenere informazioni politico-sociali sui cambiamenti in atto nel nostro territorio (il migrante come un “ponte tra culture”). Un vizio prettamente eurocentrico: unico scopo dello scrittore migrante è quello di fornire informazioni a noi, italiani ed europei, che ci occuperemo poi di assemblarle, leggerle e definirle all'interno della (spesso ghetizzante) etichetta di letteratura migrante. La dimensione estetica, puramente letteraria, è schiacciata da quella esclusivamente testimoniale e narrativa. Non a caso i generi letterari a cui gli scrittori migranti hanno un accesso privilegiato sono la biografia (o l'autobiografia), il diario, il romanzo storico o collettivo e il racconto. Quello che spesso, soprattutto dopo la fine della prima fase “esotica”, gli stessi autori cercano di fare è prender parola, opporsi a questo sistema critico discriminante, affermarsi come scrittori, prima che come migranti.

Per chiudere questo breve paragrafo vorrei riportare una considerazione di Pezzarossa sull'aspetto “visivo” dell'autore nel discorso letterario contemporaneo³².

³² Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., p. XXIX

L'immagine dello scrittore è estremamente esaltata, l'autore deve passare attraverso una serie di tappe forzate che prevedono la sua presentazione al pubblico (fiere, festival, interviste, ecc.). Questo, nel caso di uno scrittore migrante, risulta in qualche modo discriminante, poiché il suo aspetto “oggettivo” di diversità percepito dal pubblico influisce in modo preventivo sull'orientamento che questo avrà di fronte al testo. Prima ancora che avvenga il contatto diretto con l'opera il pubblico ha già modo di codificare e inserire inconsciamente lo scrittore nella categoria di “diverso”, di “straniero”, categorie che già a priori tendono a marginalizzare lo scrittore-migrante.

1.4 Riflessioni sull'idea di identità e di letteratura nazionale

La letteratura nell'ottocento europeo ha contribuito a costruire le comunità nazionali, non solo proponendo (come nel caso italiano) lingue veicolari e comuni, ma anche attingendo a temi e figure che hanno creato un'immagine coesa in cui i cittadini potevano ritrovarsi e rafforzare il loro senso di appartenenza. Basti pensare al ruolo centralizzante e unificante che ha avuto la letteratura italiana durante la fase di nascita del nostro paese, diviso tra microcosmi locali e differenze dialettali. Il carattere italiano, “l'italianità”, è quindi frutto di costruzioni create in un momento storico preciso (il Risorgimento) e in risposta all'esigenza di confrontarsi con altre nazioni. La letteratura ha fissato quella che viene definita come “identità” nazionale e ne conserva la memoria. Questa relazione tra identità e letteratura apparentemente innocente, cela in realtà pratiche discriminatorie e razziste che rivelano una nozione di identità fissa ed immutabile, che esclude tutto ciò che viene percepito come altro o diverso. Ogni cultura però, come sostiene T. Todorov, “proviene dalle culture che l'hanno preceduta. Una nuova cultura nasce dall'incontro tra diverse culture di piccole dimensioni, o dalla decomposizione di una cultura più vasta o dall'interazione con una cultura vicina”³³. L'idea di un'identità nazionale non può avere una definizione pura e indifferente alle sollecitazioni esterne che attraversano (e hanno sempre attraversato, in un modo o nell'altro) i confini nazionali. Un'altro errore in cui tendiamo a cadere è identificare nei flussi migratori degli ultimi decenni il principale motore di cambiamento del nostro paese che lo ha portato verso un orizzonte

³³ *Ivi*, p. 222

multiculturale. Ciò che i migranti hanno fatto e continuano a fare è in realtà rendere semplicemente più evidente un multiculturalismo che in Italia è sempre esistito, ma che la costruzione risorgimentale dell'idea di nazione ha tentato di celare.

Gli scrittori migranti rappresentano, attraverso il loro linguaggio, una realtà attuale in continuo cambiamento, imprevedibile (come affermava Glissant³⁴), e irriducibile ad un'idea coesa di nazione e letteratura. La loro scrittura veicola quel processo che porta inevitabilmente il mondo verso una “relazione totale, dove non ci siano più rapporti tra un centro e una periferia, ma tra periferia e periferia, in un mondo privo di centri che irradiano sapere (e potere)”³⁵. Nessuno scrittore contemporaneo può davvero definirsi monolingue né operare nella difesa della propria lingua in maniera monolingua, poiché opera in un universo letterario, sociale, politico ed economico che è ormai globalizzato e in cui esprimere il proprio linguaggio significa esprimere tutte le lingue del mondo.

Il multilinguismo non presuppone la coesistenza delle lingue, né la conoscenza di molte lingue, ma la presenza del mondo nella pratica della propria; è questo ciò che io chiamo multilinguismo³⁶.

Le scritture migranti si pongono quindi come un consapevole gesto politico e sociale che dà voce a una realtà marginalizzata e che, per farlo, la inserisce in un discorso nazionale e con una modalità, la scrittura, che sfida i concetti fossilizzati di identità e appartenenza³⁷.

Un'altra funzione che queste scritture svolgono, all'interno dello specifico percorso storico-letterario italiano, è dare impulso a ripercorre (autoanalizzare) vicende storiche passate (e rimosse) che non sono mai state nella pratica assimilate e digerite da noi italiani in quanto popolo. Intendo qui riferirmi all'esperienza coloniale italiana, come anche all'emigrazione di massa di fine '800 ed inizio '900, tematiche traumatiche e dolorose mai veramente metabolizzate dall'opinione pubblica; al contrario di altri paesi in cui si è sviluppato un acceso dibattito post-coloniale. Da un lato, gli scrittori migranti ripropongono i temi della colonizzazione, attraverso la narrazione di testimoni diretti (o indiretti) di quella che fu la conquista italiana nei

³⁴ Glissant É., *Poetica del diverso*, cit., p. 31

³⁵ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., p. XVI

³⁶ Glissant É., *Poetica del diverso*, cit., p. 34

³⁷ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., p. 253

vecchi paesi coloniali; dall'altro lato, proprio perché raccontano in primo luogo di sé e della loro condizione, ricordano a noi italiani che un tempo fummo anche noi emigranti.

1.5 Una riflessione linguistica

“Possibile che le integrazioni linguistiche si verifichino solo nel campo della tecnologia e dell’economia? Dove la forza della letteratura? Dove il potere della poesia? Parole scaturite dai nostri testi letterari potrebbero accompagnare le già logore parole tecnologiche. Per una brasiliana sarebbe bello se accanto alla parola computer fosse capita anche la parola *saudade*; che l’attenzione verso la *new economy* fosse accompagnata dall’attenzione alle *favelas*; che i *meninos de rua* potessero essere compresi dagli italiani nella stessa misura in cui capiscono file o link.”

Caldas Brito C., *L’apporto degli scrittori migranti nella letteratura e nella società italiana*³⁸

Interessante sarebbe, ai fini del quadro generale sulle scritture migranti che stiamo delineando, spendere qualche parola sull’aspetto linguistico di questi testi. La domanda che ci poniamo è se questo *corpus* estremamente eterogeneo di testi che tentiamo di definire presenta caratteri linguistici comuni, se è possibile delineare alcune linee guida, tenendo presente sempre le limitazioni e le pericolose generalizzazioni che portano con sé.

Una prima considerazione merita in tal caso la scelta della lingua in cui scrivere (e attraverso la quale veicolare il loro linguaggio) che tali autori fanno. Nella maggior parte dei casi questi scrittori non hanno l’italiano come lingua madre, è una lingua acquisita, per scelta personale o per bisogno pratico che sia; è una lingua “adottiva”. Ma anche nel caso in cui, invece, sia una lingua appresa fin da piccoli (magari da un genitore italiano, come nel caso della scrittrice italo-cinese Bamboo Hirst) o la propria lingua madre (e qui parliamo quindi di scrittori di seconda

³⁸ Ellero P., “Letteratura migrante in Italia”, cit.

generazione), scrivere in italiano si presenta comunque come una scelta, poiché presuppone la rinuncia ad utilizzare le altre lingue conosciute. Perché, quindi, questi autori scelgono l'italiano? Cosa significa per loro scrivere in italiano? Dobbiamo qui precisare che la scelta della lingua presenta due aspetti complementari: da una lato, quello personale dell'autore, il suo rapporto con la lingua in questione e la sua padronanza di essa; dall'altro, quello pubblico e politico-sociale, in quanto la scelta della lingua comporta anche una presa di posizione sia nei confronti dei connazionali che dei cittadini del paese ospitante. Ad esempio, la scelta per molti autori nordafricani di scrivere nella lingua degli ex colonizzatori (come il francese o l'inglese) prevede inevitabilmente anche una scelta politica, quella di veicolare il loro messaggio attraverso una lingua-cultura che è espressione della dolorosa esperienza coloniale. Tali scrittori sembrerebbero percepire quindi l'italiano come una lingua “amica e neutra”³⁹, scelta liberamente e consapevolmente come veicolo espressivo e di affermazione, senza incorrere in valenze politiche. Di opinione contrastante è invece L. Quaquarelli, che sottolinea come l'italiano sia in realtà una lingua “doppiamente imposta”: in primo luogo imposta dalla migrazione, che è di fatto un'evoluzione storica del colonialismo e ripropone forme di sfruttamento e segregazione tipiche della precedente fase storica, dove l'apprendimento della lingua del paese di arrivo diventa vitale e unico mezzo per inserirsi in un contesto che tende a escludere più che accogliere. In secondo luogo, l'imposizione avviene attraverso il “sistema mondiale delle lettere” che pone ancora gerarchie nette tra le lingue e continua ad considerare l'italiano come lingua “maggioritaria e veicolare”, una lingua che rende possibile l'inserimento dell'autore nella rete letteraria di diffusione mondiale⁴⁰. Inoltre non dobbiamo dimenticare il fatto che anche l'Italia ha attraversato una fase coloniale ed alcuni dei migranti in questione hanno dovuto imparare la nostra lingua già nel paese natale, più per imposizione che per libera scelta.

Se ci addentriamo più a fondo nell'analisi linguistica dei testi, noteremo che l'oralità ha una posizione privilegiata, un'importanza e un ruolo che da secoli non assumeva nelle letterature occidentali. Questo non significa soltanto l'inserimento di molte conversazioni e la presenza diretta ed oggettiva del discorso orale, ma in

³⁹ Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., p. 4

⁴⁰ *Ivi*, pp. 57-58

particolare modo l'uso di una sintassi lineare, senza costrutti complessi e che predilige la paratassi (la subordinazione, se presente, è composta comunque da costrutti semplici). Questa presenza forte della lingua parlata si collega direttamente all'importanza che svolge l'oralità nelle culture africane, una posizione in netto contrasto con la tradizione europea che considera la scrittura estremamente importate, tanto da essere nell'insegnamento modello per il parlare. L'oralità diventa quindi affermazione della propria autonomia culturale, e collegandosi ad un personale patrimonio di storie, tradizioni, proverbi ed espressioni consente di tradurre nella lingua del paese d'accoglienza la propria cultura d'origine. Nel caso, però, degli scrittori di origine cinese, non sono stati compiuti studi e analisi in merito al ruolo dell'oralità nella scrittura e ci risulta ancora difficile dare definizioni in merito.

La scrittura migrante appare agli occhi dei lettori occidentali come una vera e propria “festa delle lingue”⁴¹: le lingue sono fortemente presenti nei testi (sia in modo diretto che indiretto), se ne parla, si alternano italiano e lingue straniere (e anche in italiano le altre lingue entrano nel lessico, giocano nella sintassi). Esse diventano personaggi che si articolano attraverso i romanzi, assumono un ruolo che non avevano da molto tempo nella nostra letteratura.

Come appare ovvio, all'interno dei testi di scrittori migranti, si nota una presenza massiccia di toponimi, esotismi, o parole straniere; questo proprio per l'estrazione socio-culturale degli scrittori stessi e per il fatto che spesso (soprattutto nel caso di testi fortemente biografici) raccontano storie ambientate nei loro paesi d'origine o che con questi hanno comunque qualcosa a che fare. Le parole straniere possono essere sia già appartenenti al linguaggio comune ed inserite nel nostro vocabolario, che parole nuove e sconosciute. Interessante è poi vedere come tali autori scelgono di trascrivere questi termini, che posizione assumono nella narrazione e come modificano la musicalità del testo italiano.

⁴¹ *Ivi*, p. 13

1.6 Geografia e spazialità

Ritengo degno di nota spendere qualche parola riguardo a come geografia e spazialità siano variabili molto importanti per la scrittura migrante. La migrazione in sé include un movimento spaziale da un luogo di partenza a un luogo di arrivo e questo influisce notevolmente sulle percezioni e sul processo conoscitivo che il migrante attua una volta arrivato a destinazione. La differenza e l'alterità sono in primo luogo spaziali e un'analisi comparativa dei luoghi attraversati e vissuti dal migrante stesso può aiutare a comprendere meglio alcuni aspetti della sua produzione letteraria. La dislocazione geografica vissuta da tali autori porta ad un apprendimento conoscitivo del luogo di arrivo che si basa molto sulla comparazione con quello di partenza. Il senso di appartenenza o estraneità verso uno spazio si riflette nell'ambito letterario attraverso l'uso di similitudini, confronti, metafore, simbologie che stabiliscono una relazione tra realtà e luoghi distanti e spesso difficilmente avvicinabili. A questo si collegano spesso rimpianto e nostalgia, dicotomie di rapporti tra “esterno” ed “interno”, conquiste spaziali di accesso e di possesso, sensazioni di affinità territoriali e sensazioni di agio o disagio verso i luoghi. Un ruolo fondamentale è da attribuire poi alle cosiddette “geografie sensoriali”, ovvero tutte quelle percezioni sensoriali (non solo la vista quindi, ma anche l'udito, l'olfatto, il tatto, il gusto) che determinano il senso di appartenenza od estraneità ad un luogo. Queste tematiche saranno riprese nel terzo capitolo, dove avremo la possibilità di osservare da vicino il romanzo *Blu Cina* dell'autrice sino-italiana Bamboo Hirst. Vedremo come per la scrittrice geografie sensoriali e similitudini spaziali siano estremamente importanti e fortemente presenti all'interno della sua opera. Oltre il posizionamento prettamente geografico dello scrittore, appare evidente anche l'importanza della sua “posizione burocratica”, del suo essere “dentro” o “fuori” un'entità statale o politica (vedi il ruolo svolto da dogane, controlli, passaporti, permessi di soggiorno nel testo)⁴².

⁴² Per una trattazione più completa ed esaustiva sul rapporto tra geografia e scritture migranti si veda: F. Pezzarossa e I. Rossini, a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 65-84

1.7 Problemi di traduzione e di autotraduzione.

Parlare di traduzione permette, a noi che analizziamo la scrittura migrante, di spaziare ben oltre il testo e, collegandosi ai recenti studi nel campo della sociologia della traduzione, evidenziare le gerarchie di potere che influiscono sull'atto stesso della traduzione. Come scrive L. Polezzi, “ogni scelta linguistica è anche scelta culturale e, in ultima analisi, politica”⁴³. L’approccio analitico classico prevede il passaggio lineare tra testo/lingua/cultura di partenza e di arrivo. Quando però analizziamo il caso delle scritture migranti questo passaggio si presenta molto più complesso ed articolato: la traduzione diventa spesso “invisibile”, il testo viene redatto direttamente in italiano e, anche se esiste od è esistita una versione originale in lingua madre (o in una lingua terza, come il francese in molti casi), non la possediamo, l'autore sceglie di non mostrarla. La traduzione va quindi analizzata all'interno del testo, nella stessa “lingua di arrivo” (anche se, parlare di lingua di “partenza” e di “arrivo” risulta alquanto difficile in questo caso), attraverso le scelte linguistiche operate. Quando poi analizziamo il caso di testi redatti a quattro mani, l'analisi diventa ancora più complessa. Qui originale e traduzione vengono fusi nel testo stesso, in continua revisione e trasformazione, frutto di un processo dialogico tra l'autore e il co-autore. Il processo di traduzione, anche in questo caso, ha però avuto luogo e ha lasciato le sue tracce all'interno del testo.

Un'altra peculiarità che accomuna alcuni testi di scrittori migranti è la compresenza delle due versioni, in italiano e in lingua madre, solitamente nella struttura classica del testo a fronte. Normalmente, infatti, in questo genere di testi viene dato maggior risalto (anche attraverso la posizione privilegiata nella pagina di sinistra) al testo originale, che si presuppone inoltre essere stato steso per primo. In molti dei testi in esame, invece, è la versione italiana ad assumere una posizione di rilievo e in alcuni casi risulta essere anche quella originale da cui il testo in lingua madre è stato tradotto per renderlo accessibile ai connazionali. In questo caso si parla non più di semplice traduzione, ma di autotraduzione; a volte perfino paradossale, quando l'autore si fa aiutare dai suoi connazionali per tradurre il testo originale scritto in italiano. In genere poi si presume che chi compra un testo di questo genere abbia accesso (anche se in modo parziale) ad entrambe le versioni; cosa molto

⁴³ *Ivi*, p. 17

difficile nei casi di testi bilingue in cui la lingua madre dell'autore è non solo radicalmente distante dalla nostra, ma si presenta visivamente sotto forma di caratteri o lettere di alfabeti diversi (come l'arabo o il cinese), che il lettore italiano non può neanche provare a pronunciare. Caratteristica comune a questi testi che vengono scritti direttamente in italiano e non in lingua madre è che il processo di traduzione non avviene a posteriori, come conseguenza di un successo editoriale e della volontà di ri-produrre il testo altrove, ma è inserito nello stesso atto della scrittura; ne è quindi elemento costitutivo, senza il quale il testo non potrebbe essere prodotto e non potrebbe essere colto dal pubblico a cui si rivolge: un pubblico molteplice, multiculturale ed eterogeneo. Nel mettere in discussione il rapporto tra originale e traduzione, tra lingua-cultura di partenza e lingua-cultura di arrivo, la scrittura migrante ribalta nuovamente anche quelli che sono i rapporti tra lingua, nazione e letteratura nazionale.

2. Il caso cinese

Nel capitolo precedente abbiamo cercato di delineare un quadro generale delle scritture migranti in Italia, evidenziando alcune chiavi di lettura, caratteristiche comuni, alcuni spunti di interpretazione e di approccio. Nel seguente capitolo ci accingiamo invece ad entrare più approfonditamente all'interno di queste scritture, tracciando i confini (per quanto possibile) della produzione letteraria di una specifica comunità migrante nel nostro paese, quella cinese. La produzione della comunità cinese non solo presenta caratteristiche sfuocate e difficilmente definibili (come lo sono dopotutto anche quelle delle scritture migranti in generale), ma è stata forse una delle meno studiate, che la critica ha quasi sempre lasciato passare in secondo piano rispetto a scrittori di altre nazionalità. Il motivo di questa indifferenza si ricollega in primo luogo al numero molto esiguo sia di scrittori che di testi usciti dalla comunità. Se analizziamo i dati forniti da BASILI, che come abbiamo accennato in precedenza è la banca dati (la più fornita a livello nazionale) sulle scritture migranti, noteremo che su un numero totale di 481 scrittori registrati, solo 9 sono quelli di origine cinese. Le comunità invece più attive dal punto di vista letterario sono quella africana (29,9%), al cui interno spicca il Marocco (ben 26 scrittori registrati), oltre a quella albanese (41 scrittori), quella rumena (26 scrittori), seguite dalla comunità brasiliana (24) e argentina (22)¹. Perché, quindi, la comunità cinese ha prodotto un numero così ristretto di opere letterarie? Perché, nonostante l'ingente numero di migranti cinesi presenti sul nostro territorio, l'espressione letteraria è stata messa così in secondo piano? Sono sorte, forse, altre forme di espressione all'interno della comunità? Se sì, perché si sono privilegiate queste piuttosto che la scrittura? Inoltre, potrebbe essere utile analizzare ciò che i medesimi migranti hanno prodotto nella lingua madre, o come si è articolato il discorso mediatico sull'emigrazione in Cina. Potremmo quindi chiederci se, a fronte del limitato numero di opere prodotte in italiano, emerga invece un'ingente quantità di testi scritti in lingua madre e destinati ad un pubblico di soli connazionali, sia in territorio italiano che nella loro madrepatria, in Cina. Se ciò fosse

¹ Bollettino di sintesi aggiornato al 27/02/2012, BASILI (<http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>)

vero, se quindi il numero di testi scritti in cinese fosse nettamente superiore a quelli in italiano, dovremmo discutere allora le motivazioni che hanno spinto i suddetti migranti a scegliere la lingua madre come veicolo espressivo invece di quella del paese ospitante. Infine, sarebbe interessante confrontare la situazione italiana con quella di altri paesi europei, altri paesi in cui si sono formate grandi comunità di migranti cinesi, per constatare se altrove si sono registrate produzioni letterarie più ingenti, o se le condizioni diverse delle comunità abbiano in qualche modo influito anche sul loro modo di raccontare se stessi e i propri connazionali. A queste questioni ne potrebbero seguire molte altre, ma risulta purtroppo alquanto difficile trovare risposte esaustive, che possano aiutare a comprendere differenze e similitudini tra le opere prodotte dai migranti cinesi e il resto delle scritture migranti. Non esiste pressoché nessuna analisi critica a tale riguardo, non sono presenti al giorno d'oggi inchieste o documenti che investighino l'esiguo panorama degli scrittori migranti cinesi. Lo spazio, i tempi e i mezzi a disposizione sono stati troppo ristretti per poter approfondire tutte le questioni sopraelencate, che a mio malgrado sono costretto a lasciare aperte e irrisolte.

Se non è possibile, quindi, investigare nel profondo le caratteristiche della produzione migrante cinese in Italia, abbiamo però la possibilità di delinearla e provare a definire in modo più preciso l'insieme degli scrittori cinesi e delle loro opere. Sempre basando i nostri dati su BASILI, che (mettendo da parte tutti i dubbi e le discussioni riguardo ai suoi criteri di inclusione ed esclusione degli scrittori) continua ad essere al giorno d'oggi forse una delle fonti più attendibili sul nostro territorio, le opere di scrittori cinesi registrate sono 17. Come abbiamo avuto modo di constatare anche riguardo ad altre scritture migranti, la maggior parte delle opere prodotte risulta seguire un filone biografico od autobiografico e i generi preferiti sono il romanzo e il racconto. BASILI, come abbiamo già accennato in precedenza, include nella sua banca dati ogni tipo di scrittore, anche coloro che di professione svolgono tutt'altro e per i quali la scrittura non è che un veicolo espressivo per raccontare la propria storia. Troviamo quindi nel suo elenco anche autori che hanno prodotto solo un racconto o due, magari di poche pagine ciascuno, inseriti in collane collaborative più ampie, spesso collane specifiche di scritture migranti. Fanno parte di questo folto gruppo scrittori di racconti come Ying Chen,

Xian Zhen, Zhu Qifeng, Mao Wen e Xia Xujie, o autori di romanzi come Marco Wong e Hu Lanbo. Trovo interessante, inoltre, che un buon numero di opere sia inserita invece sotto il genere della scrittura per bambini e ragazzi, come i racconti di Yang Xiaping, Ji Yue e Zhai Ran. Le fiabe e le favole proposte da tali autori sono spesso prese della tradizione cinese e riadattate per un pubblico italiano. La maggior parte dei testi sono inoltre bilingue, presentano sia una versione italiana che una cinese. Pur essendo notevole la quantità di tali racconti, l'autobiografia rimane il genere preferito. Tra tutti gli autori sopraelencati che hanno prodotto opere autobiografiche nessuno si è però affermato nel panorama letterario italiano e la loro bibliografia risulta ancora molto esigua. Una sola autrice ha prodotto negli anni un numero di testi più ingente ed è riuscita a conquistarsi una certa fetta di notorietà, sicuramente maggiore rispetto agli altri scrittori migranti cinesi: Bamboo Hirst.

3. Bamboo Hirst e l'autobiografia come viaggio di ricostruzione identitaria

L'autobiografia è stata all'inizio degli anni '90 uno dei principali generi letterari attraverso cui le scritture migranti hanno guadagnato lentamente spazio all'interno del discorso pubblico. Abbiamo già discusso come questo genere possa celare in realtà meccanismi discriminatori, come il lettore possa tendere a schiacciare lo scrittore su una posizione prettamente testimoniale, lasciando passare in secondo piano qualsiasi considerazione estetica o letteraria. Se proviamo, però, a discostarci da questa lettura superficiale, noteremo che in realtà l'autobiografia si rivela essere un genere estremamente interessante, soprattutto all'interno del contesto italiano contemporaneo. Nell'Italia di oggi, un paese che ha affrontato ancora poco tematiche come il multiculturalismo, la globalizzazione e le migrazioni, le autobiografie di scrittori migranti mettono in discussione molte delle radicate idee di identità e appartenenza, portano in primo piano le relazioni del nostro paese con altri popoli, culture e lingue. Le storie personali degli scrittori si intrecciano agli avvenimenti storico-sociali degli ultimi decenni, portano alla luce temi che spesso sono stati rimossi dal discorso comune, ferite sociali non del tutto rimarginate. L'idea di identità è in particolar modo messa in discussione da scrittori che hanno vissuto (o vivono) un'esperienza di viaggio e quella della migrazione, proprio perché permanente e radicale, ne è l'esempio più evidente.

Any work that concerns travel, in its various forms, will inevitably address the issue of displacement and its implications for the individual's subjectivity and sense of belonging.¹

3.1 Bamboo Hirst

Come abbiamo potuto notare nel capitolo precedente, anche all'interno del ristretto panorama delle scritture migranti cinesi in Italia, l'autobiografia è il genere più presente. Ma fra i vari autori e le varie autrici presenti, forse solo una è riuscita a dare un senso più ampio alla sua narrativa autobiografica: Bamboo Hirst.

¹ Hirst B., *Blu Cina*, Piemme, Casale Monferrato, 2005, p. 105

Bamboo è stata la prima scrittrice di origine cinese a scrivere in italiano, debuttando con il suo romanzo *Inchiostro di Cina* nel 1986, ancora prima di testi come *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma o *Immigrato* di Salah Methnani, considerati dalla critica come i pionieri della scrittura migrante. È stata inoltre la scrittrice ad aver prodotto il maggior numero di opere letterarie, lungo un arco di tempo molto ampio (quasi trent'anni, l'ultimo romanzo è uscito nel 2013²) e ad aver raggiunto una discreta notorietà, comparata a molti altri connazionali che non sono mai usciti dalle sicure ma limitanti collane collaborative o dai concorsi letterari. Inizialmente (ma ancora oggi persistono molte discussioni al riguardo) l'autrice non è stata inserita all'interno del grande e difficilmente definibile insieme degli scrittori migranti, principalmente a causa della sua origine sino-italiana (cinese da parte di madre e italiana da parte di padre). Se lasciamo da parte le discussioni (spesso prive di alcun senso pratico) sull'inserire o no Bamboo Hirst all'interno degli scrittori migranti, possiamo però trovare nelle sue opere molti echi ed esempi tangibili di quelle tematiche che abbiamo discusso nel primo capitolo e che risultano comuni a tutti quegli autori che hanno attraversato in un modo o nell'altro il trauma del viaggio: tematiche di ricerca identitaria, messa in discussione dell'idea di nazionalità e appartenenza, senso di spaesamento, *displacement*, ecc. Tutti questi temi, non solo sono fortemente presenti nell'opera della scrittrice (tanto quasi da forgiarne la struttura narrativa), ma sono stati ulteriormente accentuati, rispetto ad altri scrittori migranti, dalla natura bi-culturale dell'autrice stessa. La sua divisione interiore, ma anche esteriore, tra cultura occidentale e cultura orientale, ha contribuito a creare in Bamboo quel senso di spaesamento che tanto accomuna tutti coloro che attraversano un processo migratorio; processo che è stato, inoltre, effettivamente vissuto dalla scrittrice durante la sua infanzia. I suoi racconti sono stati, a mio avviso, in parte sottovalutati dal mondo della critica e dal pubblico italiano. Se da un lato la sua iniziale esclusione dalla cerchia delle scritture migranti ha reso possibile un suo distacco da quei meccanismi marginalizzanti che quest'etichetta include (come abbiamo già discusso precedentemente), dall'altro lato ha tolto al pubblico strumenti di interpretazione e di lettura che avrebbero aiutato ad inquadrare la sua opera all'interno di tematiche importanti, come il trauma della migrazione e la ricerca di

² Hirst B., *L'ultimo ballo nella città proibita*, Piemme, Casale Monferrato, 2013

un'identità divisa. Ciò che generalmente mi è parso di percepire, leggendo alcune recensioni o articoli online, è che i suoi romanzi siano stati relegati a semplici autobiografie in cui l'autrice racconta la sua storia e ci rende partecipi di tradizioni e costumi della sua madrepatria, la Cina. La Hirst è stata inoltre criticata per aver fatto largo uso nei suoi romanzi di immagini e fantasie sull'Oriente prettamente occidentali, banalizzando lo scontro/incontro tra le due culture³. L'impressione che ho invece personalmente avuto, leggendo i suoi romanzi e cercando di delineare alcune chiavi di lettura alla sua opera, è che dietro la mera autobiografia, dietro orientismi e immagini romanzate della Cina, si celi in realtà una narrazione molto più profonda, che esplora l'interiorità dell'autrice stessa, che ci induce a riflettere su temi molto più ampi come noteremo in seguito.

Bamboo Hirst nasce a Shanghai nel 1940, figlia dell'unione tra Baia Verde, discendente di un'antica e prestigiosa famiglia cinese, e un diplomatico italiano inviato in Cina per conto del governo Fascista, chiamato “il Veneziano” da Bamboo stessa e di cui non ci viene mai fornito il vero nome (a parte un riferimento al cognome, Minella⁴). La Hirst vive i primi anni della sua vita con la famiglia della madre, per poi seguire i genitori a Pechino ed essere infine affidata, quando la guerra e la situazione politica della Cina iniziano ad essere pericolose, sotto la custodia di una Missione cattolica a Ningbo. La storia d'amore tra i genitori attraversa numerosi ostacoli, uniti a una forte chiusura e un rigetto di fondo da parte di entrambe le culture di appartenenza. Riescono a sposarsi ma solo secondo il rito cinese, poiché l'Italia di quegli anni, dopo l'emanazione delle prime leggi razziali, proibiva qualsiasi tipo di unione mista. Il padre viene infine rispedito in Italia nel 1945, sotto gli ordini dei suoi superiori, mentre la madre cade in una profonda depressione e resta esclusa dalla vita circostante, lasciando Bamboo sotto la protezione del convento Saint Joseph a Shanghai, dove nel frattempo era stata trasferita. Da qui nel 1953 l'autrice salpa alla volta dell'Italia, in parte per sfuggire a un matrimonio combinato dalla famiglia materna, in parte per evitare, poiché frutto di un'unione mista, persecuzioni

³ Pedone V., “Nota critica a Nettare Rosso”, *Associna*, 03/05/2011 (<http://www.associna.com/modules.php?name=News&file=article&sid=866>)

⁴ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 233

o ritorsioni. Sbarcata a Napoli, dopo un lungo viaggio in nave, nessun familiare si presenta per prenderla in custodia e Bamboo è messa di fronte alla decisione se essere adottata da una famiglia italiana o finire come orfana in un istituto. Sceglie la seconda opzione (rifletteremo poi più avanti su questa sua decisione) e viene portata in un convento ad Acquiterme. Qui l'autrice cresce ed inizia la scuola pubblica, non senza numerose difficoltà di integrazione e di affermazione personale. Uscita dall'istituto, si afferma nel mondo del lavoro ed entra nel giro della moda milanese, dove riscuoterà un certo successo. Si sposa poi con un inglese da cui avrà successivamente una bambina, Nicole.

Bamboo debutta nel panorama letterario italiano nel 1986 con la pubblicazione del suo primo romanzo autobiografico, *Inchiostro di Cina*, primo di una lunga serie di testi in cui cerca di ricostruire le immagini della sua memoria d'infanzia e riconciliare le due identità separate che convivono in lei. Seguono poi negli anni successivi altri romanzi dello stesso stampo: *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore: viaggio attraverso la Cina* (1989) e *Cartoline da Pechino: emozioni e colori cinesi* (1994), in entrambi descrive un viaggio, compiuto nel 1988, che la riporta in Cina, sulla strada emotiva dei propri ricordi. Negli stessi anni pubblica *Passaggio a Shanghai* (1991), in cui racconta la storia d'amore tra i suoi genitori, *Il riso non cresce sugli alberi. Ovvero la Cina in cucina* (1988), un insieme di ricette, digressioni e curiosità sulla cucina cinese e *Figlie della Cina* (2002), una riflessione sulla condizione della donna cinese. Nel 2005 la Hirst pubblica invece il romanzo che tratteremo in questo capitolo, un romanzo che unisce insieme molte dei testi precedentemente scritti dalla stessa autrice e si prospetta come un'opera autobiografica unitaria: *Blu Cina*. Successivamente, escono altri due romanzi: *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello* (2008), una ricostruzione della Shanghai degli anni '30-'40 e *L'ultimo ballo nella città proibita* (2013), la storia di Agnes Smedley, un fiero donna americana che dedicò gran parte della sua vita alla Cina ⁵.

⁵ Hirst B., *Inchiostro di Cina*, La Luna, Palermo, 1986; Hirst B., *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore: viaggio attraverso la Cina*, Mondadori, Milano, 1989; Hirst B., *Cartoline da Pechino: emozioni e colori cinesi*, Feltrinelli, Milano, 1994; Hirst B., *Passaggio a Shanghai*, Mondadori, Milano, 1991; Hirst B., *Il riso non cresce sugli alberi. Ovvero la Cina in cucina*, La Tartaruga, Milano, 1988; Hirst B., *Figlie della Cina*, Piemme, Casale Monferrato, 2002; Hirst B., *Blu Cina*, cit.; Hirst B., *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello*, Piemme, Casale Monferrato, 2008; Hirst B., *L'ultimo ballo nella città proibita*, cit.

3.2 *Blu Cina*

Come appare abbastanza evidente, l'elenco dei testi prodotti dalla Hirst nel corso di quasi trent'anni di attività è molto ampio e per analizzare e discutere ogni opera in modo specifico avremo bisogno di molto più spazio. Se escludiamo, però, pochi romanzi (come *Figlie della Cina* o *L'ultimo ballo nella città proibita*), la maggior parte dei testi si ricongiunge in realtà ad un unico filo narrativo, che è quello autobiografico; un filo che viene ripercorso nella sua integrità, raggiungendo quasi una maturità espressiva e una completezza narrativa proprio nel romanzo *Blu Cina*. La mia scelta personale di privilegiare questo testo rispetto ad altri, è stata quindi dettata in primo luogo dall'importanza che questo assume all'interno della produzione letteraria dell'autrice, ma anche per il fatto che racchiude in sé altri dei romanzi precedentemente pubblicati, riadattandoli e inserendoli in una narrazione organica e coesa⁶. È per questo che *Blu Cina* viene considerato il romanzo forse più significativo dell'intera opera di Bamboo Hirst, come sottolinea anche J. Lee in "The writings of Bamboo Hirst"⁷, forse unico saggio che si è occupato in modo specifico del romanzo in questione e dell'autrice. È a mio parere interessante anche il fatto che *Blu Cina*, diversamente da altri testi, sia stato tradotto in altre lingue (in inglese⁸ e in cinese⁹), forse proprio per sottolineare l'importanza che il testo ha avuto per l'autrice e la sua volontà ad allargare l'insieme dei potenziali lettori oltre il contesto italiano, raggiungendo la sua madrepatria, la Cina, e attraverso la versione inglese anche il resto del mondo.

Blu Cina, già nella sua struttura, si presenta come un testo diviso, separato in tre sezioni che rappresentano anche le tre tappe del viaggio circolare compiuto dall'autrice, un viaggio che intraprende in momenti diversi della vita ma che qui ripercorre interamente. L'autrice stessa apre il romanzo con una descrizione delle tre

⁶ La prima parte di *Blu Cina* venne pubblicata inizialmente come *Passaggio a Shanghai*, la seconda è una rielaborazione di *Inchiostro di Cina*, mentre la terza e ultima parte racchiude sia *Cartoline da Pechino* che *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore*.

⁷ Lee J., "The writings of Bamboo Hirst: Italy, China and the performance of cultural identity", in: *Italian Studies*, Vol. 63, N°1, Maney Publishing, The Society for Italian Studies, 2008, pp. 105-118

⁸ Hirst B., trad. Sue Rose, *Blue China*, Loki Books, London, 2008

⁹ Hirst B., trad. Zhang Zhaoxia, *Blu Cina (lan zhongguo)*, Guandong Provincial Publishing Group – Flower City, Guangzhou, 2010

sezioni, e suggerisce già come il percorso da lei seguito (come discuteremo anche più avanti) ha avuto quasi un ruolo terapeutico, di riconciliazione della sua persona spaccata tra le sue due culture di appartenenza. In qualche modo rivela già al lettore quella che sarà la conclusione del suo racconto:

Oggi non ho più bisogno di accarezzare con le dita le linee rosse della carta geografica che segnano i confini della Cina, perché ho ormai interiorizzato ricordi, desideri e tutto ciò che la Cina ha rappresentato e rappresenta per me¹⁰.

Blu Cina è un romanzo che, come abbiamo avuto modo di accennare, ruota attorno al viaggio. L'autrice esplora all'interno dello stesso testo alcuni tra i motivi più tipici del viaggio, partendo da quello nella memoria storica e familiare (parte prima), per continuare poi con quello radicale e traumatico della migrazione (parte seconda), passando infine a quello turistico (parte terza). Tutto è poi intrecciato insieme al viaggio nella memoria, nel passato, nei ricordi d'infanzia che tornano a galla in modo confusionario, punteggiando continuamente la narrazione, in particolar modo nelle ultime due parti del testo.

La prima parte del romanzo è la storia d'amore tra la madre e il padre di Bamboo. La scrittrice ripercorre il momento del loro incontro nella seducente Shanghai degli anni '30, segue il susseguirsi delle vicende durante la guerra, un'intreccio di eventi storici e personali che porteranno ad un'amara conclusione: la partenza del padre per l'Italia e la malinconia in cui cadrà la madre rimasta in Cina. La sezione si conclude quindi con l'incompatibilità, il fallimento dell'unione tra il padre e la madre, tra Occidente e Oriente, tra Italia e Cina, una divisione che rimane aperta e dolorante, quasi irrisolta. Passando alla parte successiva notiamo già un cambiamento del ritmo narrativo, dalla terza persona passiamo alla prima, l'autrice racconta il suo arrivo in Italia ancora ragazzina, le sue vicende all'interno del convento di Acquiterme, il suo inserimento nella scuola italiana, il matrimonio, il lavoro e tutte le successive tappe della sua vita personale fino ad oggi. È un racconto carico di potenza emotiva, intervallato da *flashbacks* che riportano alla luce memorie d'infanzia e mettono in evidenza le lacerazioni, la spaccatura interna che l'autrice prova e che la spingerà, nella parte finale del romanzo, ad intraprendere un viaggio in

¹⁰ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 9

Cina. Nella terza e ultima parte, Bamboo descrive le tappe del suo viaggio che attraversa il paese di origine e la porta nei luoghi che appartengono ai suoi ricordi d'infanzia, ricordi che stridono con la realtà di cui è testimone. È un viaggio che è in realtà la conclusione di un percorso molto più ampio, un percorso di vita, alla fine del quale l'autrice prende coscienza di sé, ricomponendo e rimarginando quella divisione che tanto aveva segnato la sua crescita personale.

Come sottolinea anche J. Lee nel suo saggio¹¹, Bamboo Hirst è segnata da un'identità profondamente divisa, che si manifesta concretamente in molti aspetti della sua opera, ma che diventa anche il filo conduttore del suo percorso, del suo viaggio personale. La divisione che l'autrice porta con sé è frutto principalmente della sua natura bi-culturale, del suo appartenere, per nascita, a due emisferi contrapposti e stridenti: Italia e Cina, ma anche Occidente ed Oriente.

In Cina l'euroasiatico è considerato l'amalgama di due semisfere, quella d'Oriente e quella d'Occidente, perpetuamente in bilico tra questi due mondi, perpetuamente lacerato da due poli, il principio dello Yin e il principio dello Yang¹².

Questa spaccatura è inoltre accentuata dall'esperienza traumatica della migrazione, del dislocamento spaziale dalla Cina fino in Italia, che la Hirst vive da ragazzina e soprattutto da sola, senza figure di riferimento né durante il viaggio né al suo arrivo in Italia, non conoscendo nulla del nuovo paese, in particolar modo la lingua. Appare evidente come il senso di spaesamento, *displacement* e mancanza di punti di riferimento tipici dell'esperienza migratoria sono per l'autrice estremamente forti ed amplificati; soprattutto perché il suo essere “diversa” ed “estranea” non è solo legato al paese di arrivo, ma anche a quello di origine. Il suo sentirsi “straniera” non è un sentimento nuovo di cui fa esperienza una volta arrivata in Italia, dove al suo passare la gente bisbigliava “guardate la cinesina”¹³, ma è una condizione già vissuta nella

¹¹ Lee J., “The writings of Bamboo Hirst: Italy, China and the performance of cultural identity”, cit., pp. 108-111

¹² Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 225

¹³ *Ivi*, p. 224

sua infanzia in Cina, quando per i suoi tratti occidentali veniva spesso chiamata dai compagni di giochi *waiguoren* (appunto, “straniera”)¹⁴.

Vedo i bambini per le strade correre dietro gli stranieri, indicandoli con il dito e gridando tutti eccitati, come avessero fatto una grande scoperta: “*waiguoren!*”, “forestiero” – la parola che più conosco dopo “mamma” e “papà”¹⁵.

La divisione identitaria che l'autrice vive è percepibile attraverso vari livelli, a partire dal suo stesso nome di battesimo, Rose Marie, un nome diviso “metà per la mamma e metà per il papà”¹⁶. Come vedremo in seguito il cambio del nome da Rose Marie a Bamboo Hirst è un passo fondamentale nel suo percorso di ricostruzione identitaria. A livello geografico, il suo senso di appartenenza è diviso, lacerato tra due emisferi territoriali quali l'Italia e la Cina; anche dal punto di vista religioso la Hirst convive con due credenze, quella buddhista da parte della famiglia della madre (in particolar modo della nonna, Gemma Lucente) e quella cristiano-cattolica da parte dell'istituto francese che frequenta da piccola, entrambe intrecciate a credenze e superstizioni popolari cinesi¹⁷. Persino il suo rapporto con la medicina è combattuto tra metodi e trattamenti della medicina tradizionale cinese e di quella occidentale. Sotto una prospettiva linguistica, inoltre, Bamboo si trova divisa tra le diverse lingue a cui è stata esposta fin da bambina: il francese e l'inglese durante gli anni passati all'istituto cattolico, il dialetto di Shanghai parlato con la famiglia della madre, successivamente poi il difficile apprendimento dell'italiano una volta sbarcata nel paese di arrivo e infine il cinese mandarino, appreso attraverso corsi serali in Italia, per prepararsi al viaggio in Cina. La scelta successiva dell'italiano come lingua di espressione scritta diventa, forse, anche l'espressione di una certa presa di coscienza della propria identità, quasi una necessità di volersi “localizzare” linguisticamente, ma anche spazialmente. Se poi spostiamo la nostra attenzione sul testo in questione, la sua struttura stessa rispecchia in qualche modo la spaccatura interna dell'autrice: le tre parti attraverso le quali si articola la narrazione sono tra loro staccate, quasi a segnare in modo netto i cambiamenti interni che la Hirst attraversa durante il suo percorso

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Hirst B., *Cartoline da Pechino*, cit., p.79

¹⁶ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 145

¹⁷ *Ivi*, p. 217

personale. Anche testualmente notiamo come ciò sia confermato dall'uso costante di opposizioni binarie tra Cina/Italia, madre/padre, buddhismo/cattolicesimo, cucina cinese/occidentale, ecc., tutte riconducibili al binomio di base Oriente/Occidente. Come afferma anche l'autrice stessa in *Inchiostro di Cina*, questa sua divisione interiore si riflette nel suo modo di scrivere:

L'impostazione data a quello che scrivevo aveva portato ad una divisione della mia vita in due parti distinte: una parte cinese e una italiana. Metà cinese e metà italiana, come lo sono io¹⁸.

Attraverso gli avvenimenti che si succedono nel corso della vita e della crescita personale, Bamboo Hirst chiude in qualche modo quella lacerazione, quel senso di divisione con cui è nata e che l'ha accompagnata per molti anni della sua crescita. In particolar modo, come suggerisce J. Lee, l'autrice inizia a prendere coscienza di sé quando inizia a comprendere come i due sistemi semiotici tra i quali è divisa funzionano e come si relazionano tra di loro¹⁹. La scrittrice comincia a definirsi come individuo quando prende possesso di tutte quelle nozioni culturali, di quelle conoscenze, che le permettono di sapersi giostrare tra i due emisferi che collidono dentro e fuori di lei. Ad esempio, capisce che il suo aspetto orientale può essere in realtà fonte di seduzione e attrarre sguardi compiacenti, e non solo sguardi discriminanti e negativi come era abituata a ritenere. Il nome stesso scelto dall'autrice è simbolo della sua affermazione individuale, della sua volontà di fondere le due parti in collisione dentro di lei: "Bamboo è il nome che mi sono voluta dare in un momento di autostima"²⁰. Il suo nome di battesimo, Rose Marie, un "doppio" nome, è per la scrittrice espressione di quella spaccatura che segna la sua infanzia, di quella divisione tra madre e padre²¹. Sceglie quindi, da adulta, di cambiarlo in Bamboo (Hirst è il cognome del marito, Peter Gordon Hirst²²). Nel romanzo stesso ci spiega che la scelta di questo nome nasce da una sua personale riflessione, una similitudine tra la flessibilità del bambù, che resiste alle raffiche di vento, e la sua capacità di

¹⁸ Hirst B., *Inchiostro di Cina*, p. 7

¹⁹ Lee J., "The writings of Bamboo Hirst: Italy, China and the performance of cultural identity", cit., pp. 111-118

²⁰ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 282

²¹ *Ivi*, p. 145

²² Hirst B., *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello*, cit., p. 249

reagire ai momenti difficili della vita²³. L'autrice segue in questo la tradizione cinese, che accetta il cambio del nome in fasi della vita in cui l'individuo muta la sua identità, in cui compie un passaggio. Nella cultura orientale in generale i nomi sono scelti con grande cura e rispecchiano una determinata caratteristica dell'individuo o una situazione specifica, a differenza di quelli occidentali che sono spesso arbitrari. Lo dimostra Bamboo stessa quando racconta come il nome della madre, Baia Verde, venne scelto da suo nonno per ricordare le anse del fiume Yangse, luoghi di rifugio per le barche e i marinai di passaggio²⁴. Inoltre, nella cultura cinese l'assegnazione di un nome pone l'individuo all'interno della società e definisce i legami di quest'ultimo con gli altri membri comunità. Ad esempio il padre stesso della Hirst viene designato con un nome cinese, Auspicio Felice, quando entra effettivamente all'interno del nucleo familiare di Baia Verde; l'autrice stessa è battezzata Rose Marie per sancire il suo legame con la chiesa cattolica e renderle possibile trovar rifugio presso la Missione francese a Ningbo; infine, quando Bamboo viene chiamata per cognome (Minella) la prima volta durante l'appello in classe nella scuola italiana che frequenta, questo sancisce la sua entrata effettiva all'interno dell'istituzione scolastica. Trovo interessante a tal proposito, un passaggio in cui la scrittrice, durante il viaggio in Cina che compie da adulta, si firma senza esitazione sul quaderno delle visite di un monastero buddhista: "Bamboo, Italia"²⁵. È forse qui che notiamo come il percorso di riconciliazione identitaria sia stato completato, come il suo senso di appartenenza sia stato in qualche modo sancito. Il romanzo *Blu Cina* stesso è in qualche modo espressione di questo, è la riunificazione di testi sparsi e diversi all'interno di un libro unitario.

²³ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 282

²⁴ *Ivi*, p. 18

²⁵ *Ivi*, p. 317

3.3 L'affermazione di un'identità divisa.

“Poi arrivò il giorno della partenza: vedevo la vecchia nave staccarsi lentamente dalla banchina, ruotare su se stessa e volgere la prua verso il mare aperto. Io continuai a seguire la scia bianca della nave, un nastro che mi teneva ancora legata alla mia terra, fino a quando si dissolse nel buio della sera. Allora rimasi immobile, smarrita, con le mani infreddolite aggrappate alla ruvida ringhiera incrostata di ruggine e salsedine, pensando che non sarei mai più ritornata a Shanghai.”

Bamboo Hirst, *Blu Cina*²⁶

Dopo aver tracciato a grandi linee il percorso che Bamboo compie nella sua opera, può essere interessante analizzare più da vicino il testo e come i temi sopracitati siano effettivamente trattati e intrecciati nel racconto, soprattutto nella seconda e nella terza parte del romanzo, le più cariche di potenza espressiva e significati profondi.

Nel passaggio tra la prima e la seconda sezione di *Blu Cina* percepiamo un certo distacco, una certa rottura nella struttura narrativa. Osserviamo il passaggio da una storia narrata in terza persona e in ordine cronologico (vi sono in realtà alcuni riferimenti all'infanzia dell'autrice, ma decisamente minimi rispetto alle altre due parti) a un racconto in prima persona, intervallato da continue digressioni e *flashbacks*. La seconda parte del romanzo si apre con la descrizione del viaggio in nave che compie l'autrice nel 1953 alla volta dell'Italia, e da qui ripercorre tutte le vicende fondamentali della sua vita fino al giorno d'oggi. Se la narrazione di questi anni di vita segue un ordine cronologico, confuso e caotico è invece l'insieme di ricordi e di memorie d'infanzia che spezzano continuamente il ritmo del racconto. Bamboo stessa sottolinea che i suoi ricordi “non posseggono una cronologia precisa. Si mescolano e si confondono come un mazzo di carte”²⁷. Anche graficamente, queste digressioni sono staccate dal resto della narrazione attraverso l'uso di spazi

²⁶ *Ivi*, p. 198

²⁷ *Ivi*, p. 358

bianchi (precedentemente, in *Inchiostro di Cina*, Bamboo si era avvalsa invece dell'uso del corsivo). I *flashbacks* che vengono riportati nascono ogni volta da un evento, una persona, un luogo o una sensazione che si collega nella memoria dell'autrice ad un ricordo. La seconda (ma anche la terza) parte del romanzo si presenta come un continuo susseguirsi di similitudini e confronti tra due sfere semantiche: l'Italia e la Cina. È come se l'autrice in qualche modo ricreasse testualmente quel processo cognitivo, tipico dell'esperienza migratoria, che porta il soggetto a comparare il luogo d'arrivo con quello di partenza, a conoscere il nuovo attraverso il ricordo del vissuto. Agli occhi di Bamboo Napoli sembra Ningbo²⁸, Londra le porta alla memoria Shanghai²⁹, le risaie lombarde le ricordano i corsi d'acqua e le campagne cinesi punteggiate di villaggi³⁰. Le similitudini non riguardano soltanto i luoghi ma anche le persone che la scrittrice incontra: l'infermiera che si prende cura di lei quando viene ricoverata a Londra le ricorda Miss Alice, una dottoressa americana dell'ospedale di Ningbo³¹; una bambina giapponese in kimono che gattona lungo il corridoio dell'aereo durante il suo primo viaggio per Tokyo le porta alla memoria Momoko, sua compagna di giochi d'infanzia³²; all'immagine di padre Jiang, che la accoglie nella sua visita da adulta all'istituto francese di Shanghai, si sovrappone quella di padre Thornton, il gesuita irlandese che aveva conosciuto da bambina³³. Infine, anche le situazioni in cui l'autrice si ritrova nel corso della vita le ricordano spesso eventi simili del passato, come quando la visita alla tomba di Elsie, una donna conosciuta durante il suo ricovero a Londra e morta durante l'intervento, le riporta alla mente la visita al Cimitero degli Antenati a Ningbo³⁴ con la sua *Amah*³⁵.

All'interno della seconda sezione del romanzo, siamo partecipi di un processo che porta pian piano Bamboo ad affermare la propria individualità, spesso mascherata e

²⁸ *Ivi*, p. 202

²⁹ *Ivi*, p. 257

³⁰ *Ivi*, pp. 274-275

³¹ *Ivi*, p. 288

³² *Ivi*, p. 278

³³ *Ivi*, p. 348

³⁴ *Ivi*, p. 296

³⁵ Nella Cina tradizionale era l'appellativo con cui venivano chiamate le balie, alle quali veniva affidata la cura e la responsabilità dei bambini.

nascosta nell'anonimato da bambina e durante i primi anni in Italia. La sua tendenza al “mascheramento”, ad un'esistenza invisibile, inizia nei primi anni d'infanzia in Cina, quando la sua differenza esteriore è motivo di scherno da parte dei compagni. È in questi anni che inizia a prendere coscienza del suo essere considerata “straniera”, un appellativo dovuto principalmente ai suoi capelli mossi e al suo naso sporgente, tratti che agli occhi dei cinesi evidenziavano la sua “metà” occidentale. Basti notare la presenza e la ripetizione costante nel testo di aggettivi come “diversa”, “straniera”, “estranea”³⁶. La sua differenza non è solo motivo di scherno ma diventa anche pericolosa per la sua stessa incolumità: la sua natura sino-occidentale era vista di cattivo occhio nella Shanghai di quegli anni, lacerata da conflitti profondi tra nazioni, in cui le unioni miste e i loro frutti erano considerate veri e propri tradimenti. Non a caso la piccola Rose Marie viene nascosta dalle suore francesi durante un'ispezione dell'esercito giapponese all'interno dell'istituto in cui alloggia³⁷; oltre a venir prudentemente istruita a coprirsi il volto (e in particolar modo il naso “occidentale”) con un ventaglio ogni qual volta si trovava presenza di altre persone. Il ventaglio diventa qui, non solo il simbolo del suo essere cinese, ma lo strumento-chiave del suo mascheramento, del suo anonimato; un oggetto a cui dovrà però rinunciare una volta arrivata in Italia³⁸. Approdata in Italia, Bamboo continua a percepire se stessa come “estranea”. Anche qui è vittima di episodi discriminanti che radicano in lei una profonda crisi di identità, come una recita scolastica in cui è costretta ad interpretare Pikekai, stereotipo del bambino cinese (Pikekai era inoltre un personaggio maschile, non femminile)³⁹; o quando durante l'appello scolastico il suo nome non viene mai chiamato, poiché non risulta registrata ufficialmente nell'istituto⁴⁰. Al suo arrivo a Napoli, quando la scrittrice è messa di fronte alla decisione se venire adottata da una famiglia italiana o entrare in un istituto religioso come orfana, sceglie la seconda opzione. Come sostiene lei stessa, non aveva mai vissuto in un contesto familiare, e si sentiva ormai troppo adulta per poter sostituire gli affetti d'infanzia con dei nuovi⁴¹. Ma J. Lee sottolinea, inoltre, il fatto

³⁶ Ad esempio: *Ivi*, pp. 224, 225, 291

³⁷ *Ivi*, pp. 276-277

³⁸ *Ivi*, p. 219

³⁹ *Ivi*, p. 226

⁴⁰ *Ivi*, p. 227

⁴¹ *Ivi*, p. 210, 218

che fin da piccola Bamboo era stata abituata a rendersi invisibile agli occhi degli altri, a passare inosservata, ed entrare in una famiglia avrebbe significato affermarsi come persona, creando legami con altri individui, un passaggio che non era ancora pronta a sostenere⁴².

Successivamente però, notiamo nel testo una presenza crescente di episodi e considerazioni personali che portano l'autrice a prendere coscienza di sé e ad affermarsi infine come individuo. Scrive l'autrice stessa:

Avevo alle spalle le lacerazioni di un'infanzia solitaria, divisa tra due civiltà, la difficoltà di essere ovunque “straniera”. Volevo costruirmi, ritrovarmi. Passavo le vacanze visitando paesi, città, musei per allargare le mie conoscenze. Leggevo libri che mi consentissero di assimilare nozioni e vocaboli. Ho finito col diventare madre e consigliera di me stessa⁴³.

Notiamo, poi, come con gioia racconta il primo giorno in cui venne chiamata per cognome a scuola⁴⁴, o come reagisce con sorpresa alla notizia di piacere ad un ragazzo⁴⁵. In queste occasioni Bamboo inizia ad apprendere conoscenze culturali che la aiuteranno a giostrarsi tra le due sfere a cui appartiene e ad usare le differenze a suo favore; capisce, per esempio, che ciò da cui sono affascinati i ragazzi a cui piace è proprio la sua diversità, i suoi tratti orientali. Inizia a comprendere come agli occhi degli occidentali i suoi lineamenti cinesi possano risultare affascinanti e seduttivi, non solo motivo di scherno come era stata abituata fin da bambina. Bamboo impara l'arte della seduzione, e lo fa accentuando quelle differenze che un tempo nascondeva dietro un ventaglio.

Imparai a sottolineare, invece di nascondere, la mia “diversità”: mi pettinavo in modo da far risaltare il taglio a mandorla degli occhi, la più evidente delle mie caratteristiche cinesi; mi stiravo i capelli ondulati per renderli lisci come quelli dei cinesi⁴⁶.

⁴² Lee J., “The writings of Bamboo Hirst: Italy, China and the performance of cultural identity”, cit., p. 110

⁴³ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 255

⁴⁴ *Ivi*, p. 233

⁴⁵ *Ivi*, pp. 235-237

⁴⁶ *Ivi*, p. 255

Soprattutto successivamente, quando debutterà da adulta nel mondo della moda, i suoi tratti orientali saranno per lei motivo di vanto e di successo. Interessante è tal proposito il fatto che la modella di fama internazionale a cui si ispira per il suo debutto sia in realtà giapponese, non cinese⁴⁷. Forse qui, la sua abilità a spaziare e comprendere i rapporti semantici tra cultura occidentale ed orientale, le ha suggerito che in realtà per un pubblico europeo una donna cinese ed una giapponese hanno caratteristiche pressoché identiche, che per gli occhi di un occidentale basta un taglio di capelli diverso a farla assomigliare ad una modella giapponese. Un'altro ulteriore esempio di questa sua rinnovata coscienza di sé lo abbiamo se osserviamo come l'autrice muta il sentimento che prova verso gli sguardi della gente: inizialmente sono sguardi discriminanti, sguardi che la fanno sentire “estranea”, poi nel corso del testo iniziano ad avere un'accezione più positiva, tanto da farla quasi sentire più sicura di sé, diventano sguardi compiaciuti, sguardi affascinati dalla sua bellezza esotica. Durante un'elegante cena a cui è invitata, quando al suo passaggio richiama a se l'attenzione di tutti gli invitati, afferma: “Tutti mi guardavano con interesse, anche le donne. Qualcuna con una punta di sospetto. Mi sentivo lusingata. Essere guardata mi dava sicurezza”⁴⁸. Nella narrazione troviamo due episodi in cui, in un ristorante, Bamboo viene affiancata da altri clienti del locale che, incuriositi dalla sua ambigua figura, le chiedono se sia di origine cinese od occidentale. Il primo episodio avviene in un ristorante cinese a Londra, e ad avvicinarsi a lei sono proprio dei ragazzi cinesi che si erano insospettiti vedendole usare con naturalezza le *kuaizi*, le bacchette di legno⁴⁹. Il secondo episodio avviene invece a New York, quando a chiederle di che nazionalità fosse è una donna giapponese. In tale occasione l'autrice scrive:

L'episodio mi fece riflettere. A New York ero stata riconosciuta come asiatica da una giapponese. La mia “diversità”, la mia dualità continua ad accompagnarmi; ma ora le lacerazioni erano superate. Più che sentirmi estranea dunque sembrava piuttosto che io potessi trovare dovunque qualcosa che riecheggiava in me⁵⁰.

⁴⁷ *Ivi*, p. 273

⁴⁸ *Ivi*, p. 261

⁴⁹ *Ivi*, p. 260

⁵⁰ *Ivi*, p. 281

Per concludere questo paragrafo, è interessante notare come il cibo sia per la Hirst un elemento fondamentale, molto ricorrente all'interno dell'intero romanzo (notiamo come non a caso, fra i vari testi prodotti dall'autrice, vi sia anche un libro di ricette culinarie cinesi⁵¹). Come suggerisce anche J. Lee, il cibo è parte integrante e costitutiva di una cultura, il rapporto con esso e la dimestichezza in cucina sono evidenti segni di padronanza della cultura di riferimento⁵². Questo si ricollega al discorso che abbiamo affrontato precedentemente, riguardo a come la riconciliazione tra le due sfere culturali che convivono in *Bamboo Hirst* avvenga attraverso la progressiva conoscenza di elementi semantici di entrambe le culture e la presa di coscienza dei meccanismi che le legano.

Her ability to switch between culinary codes becomes an indicator of a more general ability to alternate successfully between two diverse cultural codes⁵³.

Inizialmente la sua sensazione di “estraneità” nel contesto italiano si riflette nel suo disagio verso la cucina, quella occidentale in particolare. I suoi primi pasti cucinati dopo il matrimonio sono un disastro, e le lezioni di cucina con il marito aumentano solo la pressione che sente gravare su di sé ad ogni suo fallimento⁵⁴. Con lo scorrere del racconto notiamo però come, parallelamente alla sua padronanza della cultura italiana, si sviluppa in lei anche una discreta padronanza di tutte le cucine a lei vicine: “E cucino alla cinese, alla piemontese e faccio il pesto alla genovese, come se volessi riunire per lei [sia figlia, Nicole] i tre luoghi determinanti della mia vita: la Cina, Acqui, Genova”⁵⁵. Il cibo, come noteremo meglio nel paragrafo successivo, è anche un importante mezzo di collegamento con i ricordi d'infanzia, e è proprio il gusto uno dei sensi privilegiati da *Bamboo* nella sua ricerca del passato attraverso la memoria. Arrivata a Londra, la prima cosa che fa è entrare in un ristorante cinese, appunto per “rivedere i colori della Cina, risentirne i sapori, gli odori e i rumori”⁵⁶. Tornata in Cina da adulta, sarà proprio il gusto il primo senso che le farà tornare alla

⁵¹ Hirst B., *Il riso non cresce sugli alberi. Ovvero la Cina in cucina*, cit.

⁵² Lee J., “The writings of *Bamboo Hirst*: Italy, China and the performance of cultural identity”, cit., pp. 113-115

⁵³ *Ivi*, pp. 114-115

⁵⁴ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 265

⁵⁵ *Ivi*, p. 285

⁵⁶ *Ivi*, p. 257

menta il paese d'infanzia, ormai profondamente mutato: “La prima sera passata a Pechino, ho ritrovato la mia Cina in un piatto di minestra di verdura!”⁵⁷.

3.4 Il viaggio circolare come riconciliazione.

“Il viaggio è la realizzazione di un pensiero”
Bamboo Hirst in un'intervista a M. Morello⁵⁸

Passiamo adesso alla terza ed ultima parte del romanzo, in cui Bamboo ci rende partecipi di un suo viaggio compiuto ormai da adulta in Cina. Un viaggio apparentemente di piacere, turistico. Anche le ricche descrizioni che riporta in parte riprendono il gusto tipico del viaggiatore-osservatore, attento ai particolari, curioso e aperto alla scoperta. Bamboo cammina, parla con gli abitanti del luogo, si sofferma su dettagli a volte insignificanti, chiede, si informa. È inoltre una viaggiatrice informata, riporta tradizioni e costumi cinesi, spiega al pubblico tutto ciò che osserva, come se lo “istruisse”. A volte lungo il testo, il lettore percepisce di essere quasi ad una “lezione”, in cui la sua “insegnante”, Bamboo, chiarisce molti dei dubbi e delle perplessità che i suoi occhi occidentali hanno di fronte a una cultura così distante come quella cinese. Anche qui la Hirst dimostra di possedere una notevole abilità a passare tra una sfera culturale all'altra, dimostra come ormai abbia acquisito quell'insieme di conoscenze che le permettono di far convivere in lei le sue due “metà”. Ma non solo conosce i rispettivi insiemi di informazioni semantiche, riesce anche a cogliere come questi si relazionano tra di loro, riesce a vedere la Cina attraverso occhi occidentali e l'Occidente attraverso occhi cinesi. I destinatari del suo libro sono in primo luogo italiani, occidentali, ed è a loro che Bamboo si rivolge, è per loro che spiega e racconta particolari della Cina, altrimenti scontati e irrilevanti per un pubblico orientale.

Come abbiamo accennato, il viaggio che l'autrice compie è solo apparentemente turistico, in quanto la vera natura e le vere motivazioni che la portano a tornare nel paese di origine sono ben diverse. Bamboo Hirst è spinta dal

⁵⁷ *Ivi*, p. 304

⁵⁸ Morello M., “Fate attenzione ai frammenti di realtà”, *La Repubblica D*, N°517, Settembre 2006 (<http://d.repubblica.it/dmemory/2006/09/23/attualita/attualita/278fat517278.html>)

desiderio di riconciliarsi con la sua infanzia, con i ricordi del passato che continuano a vivere nella sua mente, vuole dare forma concreta all'idea della Cina che ha dentro di se. Ma la “sua” idea di Cina non è, come può essere per un comune viaggiatore occidentale, espressione di quel sistema di valori, credenze e immagini veicolate dalla letteratura e dall'immaginario collettivo sull'Oriente, anche se lei stessa si serve di questi *tòpoi* letterari all'interno del romanzo. La sua idea di Cina è legata ai ricordi d'infanzia, agli affetti che l'hanno accompagnata nei primi anni della sua vita, è parte della sua stessa identità, racchiude sapori, suoni, odori e immagini che la riportano indietro nel passato, a quando da ragazzina frequentava il *Couvent* ed usciva dal portone “con un basco a coprirle i folti capelli neri e ondulati, una divisa di tela blu a gonfiarle il corpo sottile”⁵⁹. Come afferma lei stessa all'inizio di *Blu Cina*: “La Cina cui mi riferisco io non è un luogo letterario o un pretesto narrativo, ma una parte di me”⁶⁰. Notiamo ad esempio che quando si rivolge al paese di origine durante il romanzo vi antepone spesso l'aggettivo possessivo “mia”, come a sottolineare il rapporto affettivo che ha con la Cina, un paese che si presenta quasi come una “madre”, di cui Bamboo va orgogliosa, a cui pensa spesso con affetto⁶¹. Se nel corso della narrazione le immagini della Cina appaiono a tratti quasi romanzate o sognate è da leggere, forse, non come il riflesso di un immaginario letterario occidentale sull'Oriente, ma come il risultato di quel processo che porta tutti noi a idealizzare i nostri ricordi d'infanzia, così lontani nel tempo ma a cui attribuiamo ancora un grosso valore affettivo. Curioso è, infine, l'elenco che l'autrice fa nelle ultime due pagine del romanzo di tutti gli oggetti che ha riportato dalla Cina come *souvenirs*, oggetti inusuali per un comune turista, che si legano però ai suoi anni cinesi, oggetti che le ricordano momenti particolari della propria infanzia⁶². Più che *souvenirs*, sono veri e propri “pezzi” di memoria quelli che Bamboo porta con se in Italia.

In quest'ultima sezione di *Blu Cina*, l'autrice rielabora due testi pubblicati precedentemente, *Il mondo oltre il fiume di peschi in fiore* e *Cartoline da Pechino*. Interessante è notare come questa opera di rielaborazione abbia portato (ci riferiamo

⁵⁹ Hirst B., *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello*, cit., p. 11

⁶⁰ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 9

⁶¹ *Ivi*, p. 306

⁶² *Ivi*, p. 378

qui in particolar modo a *Cartoline da Pechino*) ad un cambiamento anche della struttura narrativa: da un racconto confusionario in cui le tappe del viaggio sono difficilmente deducibili passa a una struttura più coesa, dove riporta cronologicamente i suoi spostamenti in Cina. Partendo da Pechino, prima tappa del suo itinerario, passa poi attraverso Xian, Chengdu per arrivare a Shanghai, punto centrale del viaggio e a cui dedica ampio spazio (vedremo in seguito per quale motivo), per continuare poi con Nanchino, Ningbo, Hangzhou, Guilin, Canton e Hong Kong. Attraverso le tappe del viaggio notiamo un interessante climax: man mano che l'autrice si avvicina a Shanghai la tensione narrativa continua a salire, fino ad arrivare ad un punto di massima esplosione durante la visita al Couvent de Saint Joseph, l'istituto che aveva frequentato da bambina e dove raggiunge piena coscienza dei suoi ricordi e del loro valore; successivamente poi, la tensione continua a scendere e le visite seguenti non fanno che affermare ciò che aveva già appreso a Shanghai.

L'autrice si lascia guidare nel suo viaggio da una “segnaletica emotiva”⁶³, si lascia trasportare dai ricordi verso i luoghi significativi della sua infanzia, alla ricerca di quelle immagini che affollano la sua mente. Fin dal suo arrivo a Pechino si rende conto però che la sua memoria riconosce a fatica i luoghi, sovrappone con difficoltà le sensazioni che percepisce con quelle racchiuse nei suoi ricordi. Tutto il racconto è scandito da un costante stridore tra il passato e il presente, tra la Cina della memoria e la Cina che vive nel suo viaggio. Già durante il tragitto dall'aeroporto all'hotel si stupisce nel vedere un autista guidare un taxi, gli autisti che era abituata a conoscere erano infatti solo quelli di riscio⁶⁴. Il volto del paese è notevolmente cambiato nei trent'anni passati dalla sua partenza dal porto di Shanghai; Bamboo riflette spesso su quanto in realtà la Cina si sia avvicinata all'Occidente, su quanto i cinesi cerchino in tutti i modi di modernizzarsi, di “occidentalizzarsi”, un cambiamento che percepisce in modo decisamente negativo. Se da un lato, però, è dispiaciuta nel trovare il suo paese così mutato, privo ormai di quel fascino che aveva per lei un tempo; dall'altra parte è anche contenta per il popolo cinese, libero ormai dall'antica povertà⁶⁵. Sono

⁶³ Morello M., “Fate attenzione ai frammenti di realtà”, cit.

⁶⁴ Hirst B., *Blu Cina*, cit., p. 303

⁶⁵ *Ivi*, p. 325

due sentimenti contrastanti, che si trasformano in “un tiro alla fune” durante tutto il corso del viaggio⁶⁶.

Constatato che l'aspetto del paese di origine si è ormai perso nelle trasformazioni che ha subito negli ultimi decenni, Bamboo decide di andare alla ricerca della “sua” Cina seguendo i propri sensi, lei stessa scrive: “L'amore per la mia terra natia è in larga misura composto da ricordi degli intensi piaceri sensoriali propri dell'infanzia”⁶⁷. Ma, poiché “tra i cinque sensi la vista è quello che in misura maggiore ha perso la memoria”⁶⁸, si concentra sulle restanti percezioni sensoriali, prima di tutte il gusto: “[...] il palato è stato il primo dei miei sensi a risvegliarsi”⁶⁹. La prima sera a Pechino ritrova infatti la Cina dei ricordi “in un piatto di minestra di verdura”⁷⁰. Anche l'udito gioca un ruolo fondamentale: il vociferare delle venditrici ambulanti nei mercati della capitale le dà immediatamente una grande emozione⁷¹, o il rintocco del Big Ben della Custom's House a Shanghai, sostiene, è “l'unico suono che dopo tanti anni mi risulta ancora familiare”⁷². Inoltre, anche alcune immagini della Cina tradizionale sopravvivono, immagini ad esempio di “un'allodola nella sua gabbia, di un bel ventaglio nelle mani di una donna e di una corona di fiori di carta appesa all'insegna di una bottega”⁷³. Tutti gli altri odori, suoni, sapori, usi e costumi sono andati perduti, l'autrice non ne trova più traccia nella Cina moderna, manca ad esempio il fruscio prodotto dalle soles delle scarpe di pezza, o l'antica e rispettosa usanza dell'inchino⁷⁴.

Tra tutti i luoghi visitati, quello che forse lascia in lei la sensazione più amara, quello in cui la sua delusione raggiunge il livello massimo è Shanghai, la città dove ha vissuto la maggior parte della sua infanzia. Come riporta la stessa autrice:

La memoria oggi mi dà una grande delusione qui a Shanghai, perché ciò che vedo non si accorda con i miei ricordi. La città si presenta ai

⁶⁶ *Ivi*, pp. 332-333

⁶⁷ *Ivi*, p. 368

⁶⁸ *Ivi*, p. 305

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ *Ivi*, p. 304

⁷¹ *Ivi*, p. 305

⁷² *Ivi*, p. 340

⁷³ *Ivi*, p. 333

⁷⁴ *Ivi*, p. 313

miei occhi priva del fascino e del glamour che possedeva nel passato⁷⁵.

Leggiamo, ancora:

[...] Shanghai mi rimane quasi estranea, non mi concede ancora che poche emozioni. L'esservi nata, rappresenta per me un semplice fatto anagrafico⁷⁶.

Il cambiamento che la città ha subito nel corso degli anni è così radicale che Bamboo si sente “estranea” proprio nel luogo dove è nata, dove ha trascorso i primi anni della sua vita. Tutto, inoltre, le sembra molto più piccolo di quanto si ricordasse; quando ad esempio entra nell'istituto dove ha studiato da bambina si chiede come potesse divertirsi scivolando sulla balaustra delle scale, così corta ai suoi occhi da adulta⁷⁷. Qui, forse, l'autrice fa esperienza di quella strana sensazione comune a tutti gli adulti che fa percepire le immagini d'infanzia come spropositatamente grandi, rispetto alle dimensioni che le cose effettivamente hanno, una deformazione che i ricordi tendono ad assumere in modo naturale. Non a caso, però, qualche anno dopo *Blu Cina* Bamboo sentirà la necessità di scrivere *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello*, dove decide consapevolmente di ricreare attraverso il romanzo quell'atmosfera, quel fascino che la metropoli ha ormai perduto e che continua a vivere solo nella sua memoria, nei libri di storia o nei racconti di altri che come lei hanno vissuto la città in quegli anni.

Il percorso che la Hirst segue a Shanghai la riporta nei luoghi dove conserva gli affetti più forti, che emotivamente la turbano di più: il Cathay Hotel, gli Yu Gardens, l'osservatorio Zickawei, il Couvent de Saint Joseph. È un percorso a ritroso nella memoria, un viaggio che trascende il presente. Non a caso afferma che durante la sua visita sovrappone alla cartina attuale di Shanghai una di vecchia data, in cui vengono riportati i vecchi nomi delle vie del quartiere delle Concessioni⁷⁸, è l'unico modo che ha per ritrovare quei luoghi, ormai fortemente mutati ed assorbiti da un impianto urbano in cui l'autrice fatica ad orientarsi. Non ci stupisce allora la presenza, tra le prime pagine di *Blu Cina* (ma anche di *Passaggio a Shanghai* o di

⁷⁵ *Ivi*, p. 332

⁷⁶ *Ivi*, p. 340

⁷⁷ *Ivi*, p. 349

⁷⁸ Hirst B., *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello*, p. 15

Vado a Shanghai a comprarmi un cappello) di una cartina della città degli anni '30-'40, quasi come se l'autrice voglia accompagnarci anche a noi lungo quei vecchi viali, tra i palazzi alti del Bund, in un percorso storico di rievocazione del passato. Interessante è anche il ruolo che la fotografia assume nel corso della visita a Shanghai, durante la quale immortalata molti dei luoghi che attraversa⁷⁹. Le foto scattate aiutano l'autrice a fissare quei luoghi sul rullino fotografico, è invasa quasi dalla paura di perdere anche quelle immagini nella memoria, come è successo per molti dei suoi ricordi d'infanzia.

Come già accennato in precedenza, a Shanghai Bamboo Hirst vive quasi una rivelazione: comprende il significato profondo non solo di quel viaggio in Cina, ma di un viaggio più ampio di ricerca del passato che ha compiuto lungo tutto l'arco della sua vita, e che adesso giunge a termine insieme alla fine di quella stessa visita nel paese d'origine. Un viaggio circolare che si conclude proprio nel posto dove è iniziato. Un luogo, in particolare, porta l'autrice a questa rivelazione: il Couvent de Saint Joseph, l'istituto cattolico francese che ha frequentato da bambina. Già la ricerca del convento si annuncia sofferta e problematica, Bamboo infatti non riesce a localizzare l'edificio e il nome della via che appare fioco nella sua mente non aiuta la ricerca sulla mappa, poiché le strade della Shanghai odierna hanno cambiato tutte il proprio nome. A piccoli passi, rivolgendosi ora questa ora a quell'altra persona, passando da posto all'altro si avvicina al Couvent. Pian piano la tensione narrativa raggiunge il suo massimo, il lettore segue con il cuore palpitante i passi della scrittrice all'interno del vecchio edificio, e ne condivide la delusione, la rassegnazione nel vedere come tutto sia così diverso, così cambiato. Il luogo che cercava è in realtà un “non-luogo”, non esiste, appartiene solo alla sua memoria e questo le provoca una forte malinconia.

La scuola è stata la mia famiglia, mi ha cresciuto e provo angoscia perché non sono riuscita a riconoscerla – come se avessi perso la capacità di percepire. I luoghi non hanno più lo stesso aspetto. I miei occhi e la mia memoria non sono riusciti ad allineare i ricordi che continuano a spostarsi avanti e indietro senza sosta, aggrovigliati e accavallati in maniera confusa come in un caleidoscopio impazzito.

⁷⁹ Ad esempio: Hirst B., *Blu Cina*, cit., pp. 339, 345, 346, 348, 349, 350

Non riesco a fermare un fotogramma specifico per osservarlo meglio e trarne un punto di riferimento per ricostruire nuovamente la mia scuola-famiglia come me la ricordavo e come speravo di trovarla. Ho visitato un posto diverso, un posto che non c'è più: un “non luogo”, un'utopia. La delusione dell'incompletezza della mia ricerca accresce in me una sensazione di angoscia⁸⁰.

Bamboo apprende, alla fine di questo suo viaggio interiore, che la ricerca della memoria d'infanzia è “solo la ricerca di un'utopia”⁸¹. L'utopia è stata il motore del suo viaggio, ciò che l'ha spinta e condotta tra le tappe della sua visita in Cina, è stata “come l'ago della bussola senza il quale non si è in grado di navigare”⁸². In conclusione al suo percorso interiore, Bamboo raggiunge questa consapevolezza, lascia che una parte di se, la sua infanzia e suoi ricordi, si stacchino da lei. È riuscita nel suo intento di esorcizzare il passato, un passato che non è mai riuscita a capire⁸³.

So che lascerò Shanghai per sempre. Dall'alto del mio albergo vedo il Bund, i grattacieli, le vecchie case e i giardini. Guardo il panorama per l'ultima volta. Vedo stagliati i contorni della città, ma non la vedo dentro. Ha un'unica dimensione. È come guardare una cartolina illustrata fotografata controluce. È piatta. Non provo per lei alcun sentimento. Ecco un cerchio di vita che si chiude⁸⁴.

⁸⁰ *Ivi*, p. 351

⁸¹ *Ivi*, p. 350

⁸² *Ivi*, p. 361

⁸³ *Ivi*, p. 379

⁸⁴ *Ivi*, p. 352

Conclusioni

Siamo arrivati alla fine di un percorso che ci ha trasportato attraverso il mondo delle scritture migranti, un percorso veloce, in cui abbiamo toccato in superficie molte tematiche e riflessioni interessanti ma che non ci ha permesso purtroppo di entrare troppo in profondità di esse. Questo, tuttavia, ci ha dato la possibilità di estendere il nostro sguardo su aspetti diversi e vari, abbiamo avuto modo di collegare tra loro ambiti di analisi che sarebbero altrimenti rimasti distanti. In questo percorso abbiamo avuto modo di notare come quello delle scritture migranti sia un campo instabile, che muta continuamente i suoi confini, un campo che in realtà tende a respingere definizioni ed etichette, spesso fuorvianti e limitanti. Quello che in generale abbiamo appreso è che le scritture migranti attuano, già a partire dal proprio nome, un'operazione critica e attiva di rivoluzione e mutazione del discorso letterario nazionale. Si pongono in modo trasversale all'interno di un dibattito pubblico più ampio, un dibattito che segue quelli che sono i cambiamenti avvenuti nel nostro paese come nel resto del mondo negli ultimi decenni; cambiamenti che hanno portato la letteratura ad avvicinarsi a una totalità-mondo, a un sistema di relazioni internazionali innovativo quanto destabilizzante. Le scritture migranti, proprio perché espressione diretta e tangibile del grande movimento delle genti a cui stiamo assistendo, delle migrazioni come creazioni di punti di contatto tra culture e nazioni un tempo distanti, svolgono un ruolo centrale nel processo di apertura delle letterature al caos-mondo di cui parlava Glissant. Gli scrittori migranti, prima ancora di altri, creano un linguaggio che non cerca di inserirsi nel panorama letterario nazionale annullandosi in esso, ma che veicola quella relazione mondiale tra tutte le letterature, tra tutte le lingue e le culture. Con la loro opera rendono esplicite queste relazioni, salvaguardano la "differenza" come condizione essenziale del vivere contemporaneo. Credo che una tale operazione sia estremamente importante e necessaria in un contesto come quello italiano, dove si cerca spesso di celare, negare o strumentalizzare con altri fini l'inevitabile relazione del nostro paese con il resto del mondo. Tali scrittori più che raccontarci i loro "mondi lontani" ci raccontano il nostro, ci rendono partecipi dei cambiamenti che l'Italia sta vivendo.

Vorrei chiudere questo scritto con una poesia che ho trovato personalmente esemplificativa del messaggio che le scritture migranti portano con se, nonché di grande carica emotiva:

Vivere una sola vita
in una sola città
in un solo Paese
in un solo universo
vivere in un solo mondo
è prigioniero.

Amare un solo amico,
un solo padre,
una sola madre,
una sola famiglia
amare una sola persona
è prigioniero.

Conoscere una sola lingua,
un solo lavoro,
un solo costume,
una sola civiltà
conoscere una sola logica
è prigioniero.

Avere un solo corpo,
un solo pensiero,
una sola conoscenza,
una sola essenza
avere un solo essere
è prigioniero¹.

¹ Ngana N., "Mok/Prigioniero", in *Nhindo nero*, Edizioni Anterem, Verona, 1994

Bibliografia e sitografia

- BASILI, banca dati italiana sugli scrittori migranti (<http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>, consultato il 18/09/2013).
- Bilongo J.R., “C’era una volta Jerry Essan Masslo” (<http://www.centrofernandes.it/Passione%20di%20J.Masslo.htm>).
- El Ghibli, rivista online sulle scritture migranti italiane (<http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>, consultato il 18/09/2013).
- Ellero P., “Letteratura migrante in Italia”, in: *Lingua nostra e oltre*, Anno III, N°3 (2010) (http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/N3_2010Home.htm, consultato il 20/09/2013).
- Eks&Tra, associazione italiana che promuove concorsi e iniziative sulle scritture migranti (<http://www.eksetra.net>, consultato il 18/09/2013)
- Glissant É., *Poetica del diverso*, trad. Francesca Neri, Meltemi, Roma, 1998.
- Gnisci A., *Creolizzare l'Europa*, Meltemi, Roma, 2003.
- Hirst B., *Inchiostro di Cina*, La Luna, Palermo, 1986.
- Hirst B., *Il riso non cresce sugli alberi. Ovvero la Cina in cucina*, La Tartaruga, Milano, 1988.
- Hirst B., *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore: viaggio attraverso la Cina*, Mondadori, Milano, 1989.
- Hirst B., *Passaggio a Shanghai*, Mondadori, Milano, 1991.
- Hirst B., *Cartoline da Pechino: emozioni e colori cinesi*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- Hirst B., *Figlie della Cina*, Piemme, Casale Monferrato, 2002.
- Hirst B., *Blu Cina*, Piemme, Casale Monferrato, 2005.
- Hirst B., *Vado a Shanghai a comprarmi un cappello*, Piemme, Casale Monferrato, 2008.
- Hirst B., *L'ultimo ballo nella città proibita*, Piemme, Casale Monferrato, 2013.
- Hirst B., trad. Sue Rose, *Blue China*, Loki Books, London, 2008.
- Hirst B., trad. Zhang Zhaoxia, *Blu Cina (lan zhongguo)*, Guandong Provincial Publishing Group – Flower City, Guangzhou, 2010.

- Lee J., “The writings of Bamboo Hirst: Italy, China and the performance of cultural identity”, in: *Italian Studies*, Vol. 63, N°1, Maney Publishing, The Society for Italian Studies, 2008, pp. 105-118.
- Mengozzi C., *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma, 2013.
- Morello M., “Fate attenzione ai frammenti di realtà”, *La Repubblica D*, N°517, Settembre 2006 (<http://d.repubblica.it/dmemory/2006/09/23/attualita/attualita/278fat517278.html>, consultato il 25/09/2013).
- Metref K., “Breve storia della letteratura migrante”, *Il Fatto Quotidiano*, 23/01/2012 (<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/23/breve-storia-della-letteratura-migrante/185818/>, consultato il 18/09/2013).
- Ngana N., “Mok/Prigione”, in *Nhindo nero*, Edizioni Anterem, Verona, 1994.
- Pedone V., “Nota critica a Nettare Rosso”, *Associna*, 03/05/2011 (<http://www.associna.com/modules.php?name=News&file=article&sid=866>, consultato il 25/09/2013).
- Pezzarossa F. e Rossini I., a cura di, *Leggere il testo e il mondo*, CLUEB, Bologna, 2012.
- Ramondino F., “Bamboo dagli occhi a mandorla”, *L'Espresso*, 24/06/2005 (http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=1000971, consultato il 25/09/2013).